



HAL
open science

Le récit de meurtre en France (1870-1899)

Mado Monnereau

► **To cite this version:**

Mado Monnereau. Le récit de meurtre en France (1870-1899). Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2017. Français. NNT : 2017BOR30032 . tel-01746010

HAL Id: tel-01746010

<https://theses.hal.science/tel-01746010>

Submitted on 28 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « Littératures française, francophones et
comparée »

Le récit de meurtre en France

(1870 – 1899)

Présentée et soutenue publiquement le 16 Novembre 2017 par

Mado MONNEREAU

Sous la direction de Monsieur le Professeur Philippe Baudorre

Membres du jury :

BAUDORRE, Philippe, Professeur de littérature française, Université Bordeaux Montaigne,
directeur de thèse.

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, Professeur d'histoire contemporaine, Université de
Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, *rapporteur.*

LAVILLE, Béatrice, Professeur de littérature française, Université Bordeaux Montaigne.

MIGOZZI, Jacques, Professeur de littérature française, Université de Limoges, *rapporteur.*

Le récit de meurtre en France (1870 – 1899)

Résumé

Derrière l'expression « récit de meurtre » se dissimule une hybridité romanesque propre à la fin du XIX^e siècle. En prenant appui sur diverses formes de fiction du crime (des écrits naturalistes et décadents, des romans, des contes et nouvelles et des feuilletons), il conviendra de déterminer quelles en sont les caractéristiques narratives. L'analyse est au cœur du sujet : l'enquête judiciaire, le profilage d'une psychologie de l'assassin et les références historiques constituent autant de pistes présentes dans ce type de récit. Un nouveau type de criminel apparaît ; le criminel élabore de nouvelles méthodes et évolue dans un univers moderne. Cette évolution est guidée par la nécessité de séduire un public plus vaste car l'écriture du crime suscite un véritable engouement. Si la presse transforme le journaliste en enquêteur, lui confiant la mission de tenir le lecteur informé des mystères urbains qui l'entourent, les romanciers sont amenés à puiser leur inspiration dans les récits d'enquête et les portraits criminels relayés par la presse. En outre, la notion de mystère est sous-jacente à celle de récit de meurtre dans la mesure où ces écrits cauchemardesques oscillent entre fantasme et réalité. Il s'agit ainsi de montrer que l'acte démesuré du meurtre recouvre la simple notion de thématique ; par son étude des déviations sociales, l'écrivain cherche à verbaliser des angoisses populaires. Plusieurs influences seront donc à prendre en compte : avec la perspective du changement de siècle, les récits sont affectés par la vague de pessimisme qui balaye l'Europe. Les débuts hésitants de la III^e République, les Affaires et les attentats anarchistes marquent les esprits. L'objectif de cette thèse sera donc de définir ce qu'est le récit de meurtre à travers ses différentes formes, et son rôle médiatique.

The narrative of murder in France (1870-1899)

Abstract

There is a novelistic hybridity of "the narrative of murder" conducive to the late of the 19th century. Rested on several forms of crime's fictions (it refers to decadents and naturalists works, novels, short stories, serials), I should explain its narrative forms. Analysis is at the very heart of this matter: inquest, psychological profile of the murderer and historical references participate to these narratives. A new kind of murderer comes out; criminal uses new skills as he evolves in a modern world. This evolution is header by the need to reach a wide audience for murder's writing arouses such keen interest. If the press tends to change the journalist into a detective, assigning him the mission to keep the reader informed about urban mysteries surrounding, novelists draw their inspiration from the narrative of criminal investigation and portraits of criminals reported by newspapers. Besides, the notion of mystery is related to the one of murder's narrative in so far these nightmarish writings oscillate between fantasy and reality. The aim is thus to explain the murder as an excessive act which goes beyond the simple idea of a thematic. Thanks to his study of social deviances, the writer tries to voice popular fears. Many influences must be taken into account: due to the turn of the century, a wave of pessimism sweeps through Europe. The third republic's hesitant beginnings, the "Affaires" and the anarchist attacks make an unforgettable impression. The aim of this thesis will be to define the narrative of murder through the exhibition of its different forms, and its place in media environment.

Remerciements

Au terme de ce travail de recherche, je souhaiterais remercier plusieurs personnes qui ont véritablement joué un rôle majeur dans le mûrissement de mon projet. Je crains de ne trouver les mots pour exprimer toute ma gratitude envers M. Baudorre. Pendant ces cinq années, il fut un guide et un mentor trouvant toujours les mots justes pour m'accompagner dans mon enquête. Chacun de ses conseils fut précieux, chacune de ses corrections fut salutaire. Je suis à la fois heureuse et honorée d'aboutir ce projet sous sa tutelle.

Ce travail est également le résultat d'un parcours universitaire riche : de mes classes de prépa au master, j'ai eu l'occasion de rencontrer plusieurs professeurs qui m'ont beaucoup apportée. Je souhaiterais surtout remercier M. Peylet, mon directeur de mémoire avec qui mes travaux ont débuté et qui me guida dans ces premières ébauches du récit de crime. Mes attentions vont également à un professeur de lettres qui m'enseigna que *le mieux est l'ennemi du bien*, conseil dont je ne saisis l'entière difficulté seulement pendant la rédaction de cet ouvrage.

Je souhaiterais aussi remercier M. Benoît de m'avoir accueillie dans l'équipe de recherche TELEM et l'Ecole Doctorale de l'université Montaigne : ce fut une réelle chance de pouvoir être accompagnée par une équipe administrative bienveillante dans cette école humaine et humaniste mais également par les documentalistes de l'université.

Je tiens également à remercier l'Institut de France de m'avoir accueillie dans sa majestueuse bibliothèque le temps d'une semaine et Marie-Cécile Guérin d'avoir accepté ma candidature pour des études de criminologie à l'université de Bordeaux : ces excursions érudites ont eu un réel impact sur mes recherches.

Ce projet n'aurait été qu'esquisses et regrets sans le concours de deux personnes incroyables, à qui je dois tout. Je voudrais remercier mes parents, Marc et Sophie Monnereau, pour leur présence, leur patience, leur soutien inébranlable pendant toutes ces années. Je remercie ma mère d'avoir pris le temps de me relire alors qu'elle avait d'autres combats à mener et je remercie mon père de toujours avoir cru en moi et de m'avoir aidée à me relever à chaque fois

que je baissais les bras. Je suis très fière d'eux, ils resteront mes modèles quoi qu'il advienne et je tenais à exprimer l'immense respect que j'éprouve à leur égard.

Je n'oublie pas enfin ma sœur Lola et mes amis, Allison, Elodie, Romain, Théo, Stéphane et Quitterie qui sont demeurés à mes côtés jusqu'au bout.

Mes dernières attentions vont à Alexandre qui aura su m'attendre jusqu'à la fin de cette aventure, pour en débiter une nouvelle.

A mes élèves,

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES	9
INTRODUCTION	19
Un problème épistémologique : la nature du récit de meurtre	19
Délimitation du champ d'étude	20
Une culture du déchiffrement criminologique : le meurtre et ses acteurs, une problématique socio-culturelle	21
Les enjeux du récit de meurtre	25
Horizons de recherche	26
Une recherche pluridisciplinaire : méthode et outils, structuration générale	29
PARTIE I : LA CONFIGURATION NARRATIVE DU RECIT	37
SECTION I : ANATOMIE DU FRAGMENT NARRATIF. LES COMPOSANTES ELEMENTAIRES DU RECIT DE MEURTRE.	39
CHAPITRE I : Un récit dynamique	41
Le processus criminel : notions élémentaires	41
L'unité d'action première	42
L'unité d'action secondaire : l'archétype policier	47
Un récit éphémère	49
• <i>Saisir l'impossible présent</i>	49
• <i>Un récit fragmentaire et illusoire</i>	49
Les structures temporelles du récit de meurtre	50
Les trois phases du récit de meurtre	50
• <i>Terminologies de départ</i>	50
• <i>Mise en application</i>	51
Le pouls de la séquence	52
• <i>Éléments d'analyse de l'ante homicidium</i>	52
• <i>Éléments d'analyse de l'inter homicidium</i>	53
• <i>Éléments d'analyse du post homicidium</i>	55
Le récit d'une crise	56
Cohérences du lieu	58
Démésure de l'espace criminel	58
Nullum crimen sine loco	58
• <i>Le rôle du lieu dans l'ante homicidium</i>	58
• <i>Le rôle du lieu dans l'inter homicidium</i>	62
<i>La (discrète) contribution du lieu à l'exposition du crime</i>	62
<i>Une présence ambiguë : le lieu criminel ou l'harmonisation parfaite</i>	63
• <i>Le rôle du lieu dans le post homicidium</i>	66
CHAPITRE II : Les acteurs du crime	67
Une scène de confrontation	68

Les facettes du meurtrier _____	68
• <i>L'altérité émotionnelle du criminel</i> _____	69
• <i>Morale et crime : quand l'assassin est un autre familial</i> _____	77
<i>La nécessité du meurtre</i> _____	77
<i>Le devoir et l'absence de loi</i> _____	79
• <i>Le meurtrier, les criminels</i> _____	80
La victime _____	81
• <i>Les états d'âme de la victime</i> _____	81
• <i>Le meurtre de masse</i> _____	82
Le troisième personnage : acteur ou spectateur ? _____	82
A chaque crime, son arme _____	83
Corps à corps, armes blanches et mobilier détourné : le meurtre à portée de mains _____	84
• <i>L'étreinte du criminel</i> _____	84
• <i>La lutte et le lynchage</i> _____	85
• <i>Le mobilier détourné</i> _____	86
• <i>Armes blanches</i> _____	86
Les armes à distance _____	88
• <i>Puissance de feu</i> _____	88
• <i>Acides et autres fléaux modernes</i> _____	89
• <i>Poison, magie et maîtrise de l'accidentel : du stratagème de l'invisible</i> _____	90
<i>Le poison</i> _____	90
<i>Accident ou crime parfait ?</i> _____	91
<i>Magnétisme, mysticisme et autres sortilèges</i> _____	93
CHAPITRE III : Le registre de la séquence _____	95
Réalismes du récit de meurtre _____	95
Le crime se démontre _____	96
Le crime se déchiffre _____	98
Le crime se dénonce _____	100
Ecrire la démesure _____	102
Le drame et son impact _____	103
Rire et crime _____	105
Un récit troublant _____	108
SECTION II : LE FONCTIONNEMENT DE LA SEQUENCE CRIMINELLE DANS L'ENSEMBLE ROMANESQUE _____	113
CHAPITRE IV : Temps du meurtre _____	115
Situations de la séquence _____	115
Classification temporelle des récits de meurtre _____	116
Le récit déterministe _____	117
• <i>Une étude scientifique</i> _____	117
• <i>L'expérience de l'étrange</i> _____	120
Le récit décomposé _____	121
Confession et anecdote : le second niveau diégétique _____	125
• <i>La confession</i> _____	125

<i>L'anecdote</i>	130
• <i>La lettre</i>	133
Le cas juridique	133
L'ellipse et la mémoire	136
• <i>Ellipses partielles</i>	136
• <i>Ellipses totales</i>	137
Une peinture du crime	138
Récit(s) et crime(s)	140
CHAPITRE V : Profilage. Une typologie dynamique du personnage de récit de meurtre.	143
Métamorphoses du meurtrier	143
Le criminel en devenir	144
Le criminel accompli	150
La statique du criminel : portrait et trahison du corps	151
Enquêteurs	152
Détermination de la victime	157
Victime coupable	158
La victime et la connaissance du crime : résignation et instinct de survie	160
La foule, personnage ambigu	161
L'évolution des perspectives	162
Les narrateurs du crime	162
• <i>Le narrateur-observateur</i>	162
• <i>Le narrateur-témoin</i>	165
• <i>Le narrateur-tueur</i>	166
• <i>Le narrateur-rescapé</i>	169
Poétique des perspectives	169
CHAPITRE VI : L'énigme du récit	171
Les débuts du roman policier : l'énigme et son jeu	172
La place du mystère dans le roman du crime	178
Effervescence du mystère : le récit fantastique du meurtre	180
PARTIE II : VERITE ET FICTION DU MEURTRE	185
SECTION I : LA CONSTRUCTION D'UN IMAGINAIRE PERENNE	187
CHAPITRE VII : Un récit de presse	205
La publication dans le journal, le récit de meurtre comme feuilleton	206
Un récit sordide qui s'adapte parfaitement au contexte du journal	207
Un récit de consommation	210
Définition d'un nouveau paradigme de la réception	220
Ecrivain du crime	220
Consomma(c)teur	222
Les aménagements du récit de meurtre dans ses différents supports	224
• Poétique des supports	224
La parution dans le journal : panorama des médias du récit de meurtre	224

La dynamique de parution du livre _____	227
L'éditeur _____	227
La couverture et la collection _____	229
• La nouvelle et le recueil _____	230
Le discours médiatique _____	231
L'apparition d'un discours journalistique _____	231
La vulgarisation des savoirs _____	236
• Hybridité des savoirs : modélisation du discours et vertus de la modernité _____	236
• Critique du discours du crime _____	237
• Un malaise social _____	238
<i>CHAPITRE VIII : Un récit scientifique</i> _____	243
Le meurtre _____	244
La fiction du crime : un travail de sociologue _____	245
• Les facteurs déterministes exploités dans une lecture sociologique du crime _____	245
• La réaction sociale : le crime comme résultante d'une désorganisation sociale et familiale _____	246
• L'hypothèse de l'instinct _____	247
Le jugement : place du juridique dans le récit _____	248
• Le déclenchement de la procédure _____	249
• L'enquête _____	252
Le magistrat _____	253
Le greffier _____	255
L'expert médico-légal _____	256
• Le procès et la résolution de l'enquête _____	258
Le juge _____	258
Le greffier _____	258
L'huissier de justice _____	259
L'avocat _____	259
Les témoins _____	260
Le public _____	260
L'intervention du détective privé _____	262
La justification par la cause : le cas de l'infanticide _____	263
Le meurtrier _____	266
La responsabilité du criminel : déterminisme ou libre-arbitre ? _____	266
• Le meurtrier déterminé _____	267
Le déterminisme zolien _____	268
L'état dangereux de Garofalo _____	269
• Le meurtrier responsable de ses actes _____	272
Les pathologies mentales _____	273
• Les psychoses _____	274
Schizophrénie _____	275
Psychose paranoïde _____	278
• Les troubles anxieux ou névroses _____	279

• Perversions _____	282
• Troubles de la personnalité _____	283
Expliquer l'homme et son crime _____	285
Recherche d'une méthode _____	285
L'inexplicable : stratagème romanesque ou enjeu décisif ? _____	296
CHAPITRE IX : La mise en fiction du crime _____	301
L'interaction entre le fait divers et le récit de meurtre _____	301
Stylistique de la reprise _____	302
• Une thématique controversée et populaire _____	303
• Ajouter et réduire : le bricolage d'une fiction réaliste _____	304
Stéréotypes et dramatisation _____	304
Les marques de l'excès _____	306
• Distance et mondanités du récit _____	308
L'oralité du récit : inspiration de l'anecdotique _____	310
Les chronosèmes _____	311
Les catégories de reprise _____	312
• Les « collages » ou insertions _____	313
• Citations et emprunts _____	315
Une mise en récit spécifique : ce que le récit de meurtre dit du cas psychopathologique _____	315
Le juridique romancé _____	321
L'exemple de l'affaire Gouffé : l'affaire qui devint un mythe _____	322
Les rapports médicaux _____	324
• La levée de corps _____	324
• L'autopsie : un effeuillement progressif _____	325
• L'identification de la victime _____	325
• L'analyse psychiatrique _____	327
La réécriture littéraire _____	329
L'extrait des mémoires de policier _____	330
D'autres versions de l'affaire Gouffé _____	338
SECTION II : LA VERITE DU RECIT _____	341
CHAPITRE X : L'enquête sociale et historique _____	343
Un monde moderne et ses crimes _____	344
Le mythe de l'honnête homme _____	346
Les addictions et le crime _____	349
Le meurtre comme façade : une esquisse des véritables vices _____	350
Spectacle, exécution et <i>catharsis</i> populaire _____	353
La privatisation du travail de l'enquêteur _____	354
Le détective privé et l'enquêteur de génie _____	355
• Un double positif de l'écrivain _____	355
• Un enquêteur original _____	356
Ses méthodes d'investigation _____	357
La remise en question du système juridique _____	362

Quelques figures criminelles _____	366
De la mauvaise graine _____	366
• Le domestique criminel _____	367
• Bandits, bandes et apaches _____	369
• L'enfant criminel : un cas inquiétant _____	375
Le collectionneur et le fou : la gloire du monomane _____	379
• Le fou _____	379
• Etrangeté du collectionneur : approche du génie criminel ? _____	382
L'aliénation collective, l'aliénation individuelle _____	384
• L'étranger _____	384
• Pérennité du motif de la foule _____	386
• L'anarchiste _____	389
CHAPITRE XI : Espaces du crime _____	393
La ville _____	395
Métropoles du crime _____	396
• Le champ populaire _____	397
Estaminets, caboulots et tapis-francs : les lieux de l'oubli _____	398
Les quartiers ouvriers : imaginaires ferroviaires et industriels _____	400
Un quartier et ses bandits _____	402
• Boulevards et ruelles : du crime omniprésent à l'intimité du meurtre _____	404
L'émeute _____	405
L'intimité de l'espace ouvert : l'exigu et le crime _____	405
• La métaphore de la ville _____	406
Criminalité de la petite ville et du village _____	407
• Le bruit des petites villes _____	408
• « La ville évocatoire » : Bruges-la-morte _____	412
La campagne _____	415
L'espace maritime et les eaux stagnantes _____	415
Champs, forêts, terres _____	417
• L'espace sylvestre _____	417
• Le monde rural _____	419
Territoires de guerre _____	420
L'ailleurs _____	427
Le lieu hostile _____	428
La fuite vers l'ailleurs _____	429
Le cimetière _____	429
Les prisons _____	431
L'incarcération _____	431
L'asile _____	434
Le piège _____	439
La dynamique spatiale comme facteur de modernité : cartographier <i>Le crime de l'omnibus</i> _____	440
Le crime mobile : l'originalité du <i>modus operandi</i> _____	441

Le parcours de Freneuse : les hasards de l'enquête	442
Les déconvenues d'un enquêteur amateur : le parcours de Binos	443
Des personnages invisibles : les Blanchelaine et le père Pigache	445
CHAPITRE XII : Le droit de tuer. La légalité mise en débat.	449
Représentations du crime légal	451
La guerre	452
• Révolution	452
• Le discours du commandant	453
• De Sedan à la Commune : l'exemple de La Débâcle	455
La colonisation	463
Pour une légitimité du droit de tuer	469
La gloire de la guerre	469
La malveillance naturelle comme principe	474
• Une nature criminelle	474
• Nécessité du crime	478
Une thématique discutée	481
PARTIE III : AU CŒUR DE LA NUIT. LUMIERE SUR UN GESTE SYMBOLIQUE	487
SECTION I : OMBRES ET MIROIRS : FUGACITE DE LA FIGURE CRIMINELLE. UNE ESTHETIQUE DE L'APERÇU.	489
CHAPITRE XIII : L'énergie criminelle	495
Situer l'énergie criminelle	496
Les seuils de l'énergie criminelle : les trahisons du corps	497
Amputer et disséquer : solutions cliniques et métaphysiques	504
L'enthousiasme criminel	504
Suggestion et aliénation	510
Une affaire de suggestion...	511
... ou d'ensorcèlement ?	512
L'emprise	516
Cruelles machines	519
La complicité du train	519
Toucher l'Absolu	521
Armes surpuissantes et guerre totale	522
CHAPITRE XIV : Dissolutions identitaires	527
Le rêve	528
Les fonctions du rêve criminel	529
• La confusion des désirs : le fantasme et le cauchemar	530
La confusion érotique : détruire l'objet du désir	530
Le processus destructeur : lorsque Thanatos anime l'esprit du rêveur	532
• Prémonitions	533
• Recomposition du souvenir	534
Aspect clinique du rêve criminel	536
Les motifs de destruction : esthétique du cauchemar et crime de sang	538

Le double	540
Le double comme duplication	541
• Les substituts : reflets et objets maudits	541
Le miroir	541
L'âme des peintures	542
• L'accord des âmes	544
• Le double et son paradoxe : Narcisse criminel ou le renforcement identitaire	549
Le double comme scission	551
• Le conflit psychique	551
• L'Autre : présence maléfique ou esprit malade ?	553
Lecture clinique du morcellement identitaire	553
L'influence du double : la part maléfique de l'homme	557
CHAPITRE XV : L'imaginaire du masque	561
Le masque comme mystification	562
Le fard du dandy	563
L'ombre et son masque	564
Chercher le masque	566
L'obsession des masques	566
Oter le masque : l'énigme et sa chute	569
Etrangeté de l'aliénation du masque	574
SECTION II : QUELQUES HANTISES ET OBSESSIONS CRIMINELLES	579
CHAPITRE XVI : Les criminelles	583
La sirène : l'imposture de la séductrice	587
Séduction et perdition	587
• Pouvoirs du désir : femme-sirène, femme-fleur	587
• La belle et le bossu	592
• L'illusion amoureuse	593
Triomphe et défaite de la sirène	595
• Perte de l'homme	595
• Mort de la séductrice	598
L'affranchie : la rébellion du sexe faible	602
Mesure et Démesure de la femme libre	602
• L'extase furieuse, la démesure de sa colère	602
• Le jeu des apparences : stratégie et vengeance	604
Modalités de l'affranchissement	614
• Le rejet du rôle d'épouse et de mère	615
• L'allégeance au Mal : l'intouchable patriarchie	618
L'androgynie, l'évanescence, l'horrible : déformations du corps féminin et autres monstruosité	619
La question du genre : androgynie séduisante	619
L'évanescence : le message du spectre féminin	620
La sorcière	622
CHAPITRE XVII : Poétique du corps sans vie	625

Déchiffrement d'un objet de fascination _____	626
Les couleurs du crime _____	626
Un rapport au visible : mécanisme de la fascination morbide _____	630
• Nécessité du spectateur _____	630
• Fascination pour la blessure, le corps, la mort _____	633
• Obsession picturale et érotisme macabre _____	635
La partie et le tout : ce que le corps recèle et révèle _____	637
Poétique du morcellement : le fragment et le tout _____	637
• Décollations _____	637
• Fétichismes et démembrements _____	643
La présence et l'absence : le cadavre et sa disparition _____	648
Collections et luxuriances _____	649
• La collection de Barbe-Bleue _____	649
• Le motif floral _____	655
Corps exposé, corps possédé _____	659
Le corps-trophée _____	659
• Une prise de pouvoir _____	659
• La guerre et ses trophées _____	662
Le corps expérimental _____	662
Le corps oublié _____	666
• Terreur de la mise en bière, une esthétique de la chute et de l'effondrement _____	666
• La dévoration et l'extermination _____	667
CHAPITRE XVIII : Le déchu _____	671
La malédiction du décadent _____	672
Personnification du Mal absolu _____	672
• Le rire Absolu, baiser et morsure du Mal _____	672
• Malveillance contre-nature et sadisme _____	674
• Initiation et catabase : motif de la damnation _____	676
L'errance du meurtrier _____	679
• Le vampire _____	679
• Le fratricide _____	682
La fin d'un cycle _____	685
Le mythe d'une fin de race _____	685
• L'héritage corrompu _____	685
• Une fin de soi _____	686
La boucle de <i>l'ouroboros</i> _____	687
• Sortir du cycle : le suicide _____	687
• Salvation de l'assassin _____	690
Assassin, mon semblable, mon frère _____	692
Le double de l'écrivain... _____	693
... ou du lecteur _____	694

CONCLUSION	699
ANNEXES	703
RESUMES DES ŒUVRES	703
BIOGRAPHIE	741
CHRONOLOGIE	765
STRUCTURE DIEGETIQUE DE <i>MONSIEUR DE PHOCAS</i> DE JEAN LORRAIN	789
ICONOGRAPHIES DU CRIME	791
CARTOGRAPHIER LE CRIME	809
INDEX	813
BIBLIOGRAPHIE	820

INTRODUCTION

« *Un crime n'est un crime que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu.* » Si le pastiche de la citation de Derrida s'avère un peu osé, le constat n'en demeure pas moins judicieux. Ecrire le crime, sous toutes ses formes, génère du mystère. L'écrivain orchestre cette curieuse machination, invitant le lecteur à collecter les divers indices égrainés au fil du texte. Aussi, envisager de définir le récit de meurtre revient à accepter de se prêter à un jeu de pistes, dans lequel nous devons interroger non seulement la composition narrative du récit de meurtre mais également les règles du jeu établies par l'auteur. A notre tour de mener l'enquête autour du récit de meurtre.

Maintes images envahissent l'esprit du lecteur lorsqu'il découvre qu'un crime est commis dans le roman qu'il parcourt. Le mystère de l'acte impardonnable qui s'impose à lui réveille ses souvenirs de petits faits collectés quotidiennement dans la presse à grands bruits.

Cette curiosité pour l'horrible, commune à tout homme, nous invite à considérer l'effet paradoxal du récit de meurtre. Partagé entre fascination et horreur, le lecteur est dépossédé de sa capacité de liseur, comme si le récit chuchotait la présence du terrible monstre qui sommeille en son inconscient. L'écriture du crime se nourrit de cette sombre appétence pour l'anecdotique, le fait divers révélant l'autre versant du quotidien ; elle réanime alors tout un réseau de représentations troublantes mais captivantes. Ces fictions du crime offrent la double entreprise de mettre en lumière un imaginaire se tissant à partir de certaines données empruntées au paysage *fin-de-siècle* tout en nous invitant à sonder les territoires abyssaux du cœur humain.

Un problème épistémologique : la nature du récit de meurtre

Romans du crime, Scènes capitales et crimes de sang, Roman populaire, Roman policier, Récit de crime...

Beaucoup d'études ont porté sur l'écriture du crime et nombre de classifications ont été proposées afin de déterminer la généalogie des différents genres dans lesquels ce type de récit

joue un rôle capital. Pourtant, à mesure que l'on essaie d'expliquer l'origine de ce genre hybride, les structures hiérarchisées du récit disparaissent au profit d'un foisonnement disparate. Si ces classifications obéissent à des règles déterminées appelant au consensus dans les romans du XX^e siècle, l'écrit du crime au XIX^{ème} assume sa fonction gestatoire. Et, curieusement, il semble plus aisé de le définir par ce qu'il n'est pas, en le distinguant par exemple du récit d'enquête ou en étudiant son contexte de parution.

Mais de quoi s'agit-il ? Par l'usage du terme *récit*, nous marquons une distinction importante par rapport au roman : le récit de meurtre ne désigne pas *le roman policier* ou *le roman à suspense*. Le syntagme *roman à énigme* perd également l'universalisme recherché dans cette étude du texte ainsi que celui de *feuilleton*, qui, au même titre que *récit court*, *conte* ou *nouvelle* ne conviennent pas, et bien qu'inspiré souvent du *fait divers*, le récit de meurtre s'en éloigne. Pourtant, le *récit de meurtre* est fondamentalement présent dans ces écrits.

Chacun de ces genres obéit à des règles précises constituées par le travail de plusieurs générations d'écrivains et de critiques. Plusieurs tentatives ont été proposées pour définir cet antérieur, ce parent des différents genres du crime à l'instar du *Roman policier français archaïque* de Jean-Paul Colin qui propose d'étudier les œuvres du début du XX^e siècle. Néanmoins, ce *genre* a ses prédécesseurs...

Délimitation du champ d'étude

Au commencement était le récit de meurtre, condensé d'action où se déchiffrait un simple fait, l'acte criminel.¹ L'action occupe ici une place fondamentale dans la mesure où elle tisse l'unique lien entre les différentes formes d'écriture du meurtre. En effet, plus encore qu'aux siècles précédents, au XIX^e siècle le roman relève le défi de la modernité : considéré comme un genre mineur et sans avenir, il s'adapte à son public et aux modes littéraires de son temps. Au début du siècle les écrivains du crime empruntent au Romantisme et au roman gothique des éléments fondamentaux, puis, mus par l'ambition de retranscrire la réalité dans toute son authenticité et contestant l'idéal romantique, le roman réaliste devient l'occasion de laisser transparaître certaines réalités sordides. Alors que le dernier tiers du siècle s'engage et que plusieurs mouvements littéraires se sont succédés, portés par des écrivains épris de changement et de modernité, le roman se subdivise en plusieurs catégories littéraires. Advient

¹ Nous faisons ici référence à Michel, B. *Figures et métamorphoses du meurtre : « au commencement était le meurtre, fondement mythologique de l'ordre social, du pouvoir, et des religions dans sa version sacrificielle. Au fond de l'homme le meurtre, racine passionnelle et pulsionnelle des relations sociales. »* (Thèse de Doctorat, Paris, 1981, p.13)

ainsi un problème sémantique : comment nommer les formes romanesques du meurtre à ce point clef de l'histoire littéraire ? Il paraît réducteur de considérer le roman policier comme seul type d'écriture du crime, tant les formes se diversifient et s'enrichissent des différents mouvements littéraires et de diverses structures romanesques. Roman, feuilleton, conte, nouvelle : le récit expérimente la situation criminelle sous toutes ses formes.

Puis, pendant les trois dernières décennies du XIX^e siècle, les mouvements Naturaliste, Symboliste, Décadent se tutoient et s'enracinent dans l'actualité littéraire de sorte qu'il semble complexe de réduire le récit de meurtre au fait d'une pensée unique. C'est là la véritable luxuriance de ce genre : fécond et enrichi de ses espoirs humanistes, le genre romanesque explore et ose toutes les fantaisies.

Pourtant, le récit de meurtre mérite son enquête. Il convient de rechercher les traces de ce genre à l'origine de sa mutation en délimitant le terrain de ses expérimentations liées à la définition d'une notion. En outre, il s'agit là d'une quête d'unité dans la mesure où le récit criminel repose sur l'unicité de sa thématique sanglante.

Une culture du déchiffrement criminologique : le meurtre et ses acteurs, une problématique socio-culturelle

Au XIX^e siècle est apparue la volonté de déceler des certitudes dans l'imperceptible, à l'orée d'un monde qui se dynamise et se développe. Transporté par son indéfectible foi en la perfectibilité de ses semblables, l'homme pense pouvoir trouver la clef de son bonheur et l'explication du monde qui l'entoure. L'avenir n'est plus source d'angoisse : l'homme sait désormais qu'il pourra résoudre l'un après l'autre les problèmes physiques et métaphysiques qui déterminent son agir. Ainsi, dans ce laboratoire positiviste, la question de l'existence du Mal devient rapidement une source d'expérimentation inépuisable.

En effet, le meurtre et son auteur mettent à mal l'équilibre social tant espéré. L'homme dangereux suscite une foule d'interrogations : D'où vient-il ? Quelles sont ses motivations ? Qu'est-ce qui justifie ses actes ? Par son comportement marginal, le meurtrier intéresse tous les acteurs des sciences criminelles – du juriste au phrénologue – et impose un débat scientifique sur le crime, engagé tout d'abord par deux écoles adverses : *l'Ecole classique* et *l'Ecole positiviste italienne*. La doctrine de *l'Ecole classique* se fonde sur l'existence d'un libre-arbitre, soit le fait que dans chacun de ses actes, tout homme engage sa capacité à choisir d'accomplir le Bien ou le Mal – il s'agit alors de s'interroger sur l'utilité de la peine, le

traitement des criminels et de nombreux préceptes novateurs émergent². *L'École positiviste italienne* défend quant à elle l'idée selon laquelle l'homme est mû par des déterminismes sur lesquels il n'a aucune prise. Cette seconde école se développe à la fin du siècle et abreuve abondamment les littératures de l'époque. La théorie du criminel-né de Lombroso apporte la satisfaction de pouvoir désigner l'homme dangereux à partir d'observations physiologiques. Ces stigmates déformatifs qui différencient l'assassin de l'individu lambda suscitent alors un enthousiasme sans précédent : la science trouve enfin des réponses biologiques au comportement déviant validant ainsi les pressentiments littéraires des représentations romantiques du criminel³. D'autres écoles ciblent la société comme la grande responsable de l'existence de ces acteurs dangereux : c'est le cas de Lemert qui différencie du déviant primaire, le déviant secondaire et accuse la loi de créer le crime pour le réprimer⁴, de Tarde qui analyse le comportement déviant comme le fruit d'une éducation⁵ ou encore de Durkheim qui analyse l'agir du criminel dans son contexte social⁶. En outre, l'hypothèse de l'inconscient émerge progressivement à cette époque : objet de ses passions, l'homme se découvre incapable d'en prendre la mesure *ante-delictum*. L'assassin devient alors l'objet de sa propre science : il nourrit un intérêt pénal, scientifique, sociologique et politique.

Parallèlement à ces avancées européennes, la politique française connaît elle aussi une succession de mutations. Si l'histoire du XIX^e siècle est celle d'une République qui se cherche, ce constat prend une ampleur particulière dès 1870. Alors que la Troisième République s'impose péniblement sous des vagues de coups d'état désamorçés et de remises en question du pouvoir, la diversité culturelle des français trouble toute cohérence sociale. Dans ce monde industrialisé aux aspirations capitalistes, l'essor des classes moyennes et les revendications ouvrières n'ont de cesse d'inquiéter. De plus, le traumatisme de la défaite de

² Cette idée est résumée dans la formule néoclassique : « *Punir mais pas plus qu'il n'est juste et pas plus qu'il n'est utile* ».

³ Balzac analyse l'altérité criminelle par la mise en évidence d'indices physiologiques qui pourraient différencier l'assassin de l'homme. Cette théorie trouve un écho dans la description spécifique du criminel-né de Lombroso : « *étroitesse du front, développement exagéré des sinus frontaux, fréquence plus grande des sutures médico-frontaux, de la fossette occipitale moyenne, épaisseur plus grande de la boîte crânienne, développement disproportionné des mâchoires et des pommettes, etc.* »

⁴ L'interactionnisme encourage la criminalité dans la mesure où la société incite les délinquants à récidiver en les dénigrant. Cette théorie de la réaction sociale accuse ainsi la société de créer la criminalité.

⁵ Dans ses *Lois de l'Imitation* (1890), Tarde remarque que la délinquance suit un processus mimétique dans lequel l'exemple et les liens qui unissent l'apprenant et son modèle occupent une place primordiale. Il souligne aussi l'importance de l'influence des modes sur cette méthode.

⁶ Durkheim apporte une définition sociologique du phénomène criminel qui lui apparaît normal, relatif d'une civilisation à l'autre et conditionné par la société de sorte que l'état d'anomie (*a-nomos* : absence de structure, loi) du criminel trouve son origine dans le fait que les normes dominantes de la société exhortent à la déviance.

Sedan ne sera jamais réellement effacé et les récits de guerre entretiennent l'amer souvenir d'un idéal bafoué. Le meurtrier peut vraisemblablement être n'importe qui : ouvrier en lutte pour sa condition, bourgeois insatisfait des changements sociétaux auxquels il assiste, arriviste sans scrupule, femme déshonorée, anarchiste assoiffé de liberté, ou encore, anonyme de la foule qui dissimule sa haine fratricide sous son masque d'honnête homme.

A de nombreux égards, l'écriture du meurtre devient un enjeu littéraire en cette *fin-de-siècle*. Si pendant la période Romantique, les romanciers écrivaient le meurtre dans un souci esthétique cherchant à fixer l'élément thématique dans une finalité romanesque, il apparaît évident que cette définition atteint sa limite à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. L'écriture du crime de sang ne se contente plus de provoquer un choc cathartique à des fins esthétisantes : le meurtre doit désormais lever le voile sur la bestialité de l'homme et sur les failles du genre humain.

Les découvertes scientifiques et psychologiques sonnent le glas de l'Idéal romantique : l'animalité naturelle de l'homme scelle son destin tragique. Le récit met alors en scène cette lutte contre l'instinct, à l'instar des romans zoliens, où l'hérédité du Mal ne permet nulle échappatoire. Mais, progressivement, les théories positivistes engagées par Auguste Comte sont nuancées et critiquées par les écrivains observateurs du comportement humain : en proie au pessimisme, leurs héros sont corrompus par cette mélancolie *fin-de-siècle*.

Les récits de mort prolifèrent, l'écriture se fait crépusculaire, à l'instar du poème de Catulle Mendès, « Coucher de Siècle » (1900) :

« *Les couchers sont couleur de sang
Comme le soleil tu te couches,
Vieux Siècle, en nous éclaboussant
De meurtres aux rougeurs farouches ! [...]
Puis ce sera la longue nuit
Lourde, opaque, énorme, sans astre,
L'entier silence après le bruit,
La ruine après le désastre.* »⁷

A l'image du siècle finissant, les personnages des récits de meurtre, en dépit de leurs tentatives de se dérober à leur destin, demeurent décadents⁸. L'éternelle reddition du mythe

⁷ Mendès, C. *Les braises du cendrier*, Paris, Charpentier, 1900.

⁸ Le vertige du néant hante les décadents : « *L'âme romantique souffrait d'être limitée dans ses désirs d'absolu, mais elle avait des désirs et gardait une foi en la Nature, en l'Humanité ou en Dieu. La mentalité fin de siècle se résigne à l'épuisement des forces vitales. Elle est convaincue de la décadence de la civilisation occidentale, sclérosée par son rationalisme, elle est obsédée par le vieillissement de sa race* », Haddad-Wotling, K. *Romans du crime*. Paris, Ellipses, 1998.

attribué à la notion de *fin-de-siècle* prend une ampleur particulière à cette époque⁹ : les décadents assimilent l'achèvement de cette période à celui de leur civilisation, ressuscitant les angoisses esquissées par les écrivains du Romantisme noir. L'imminence de cette *fin-de-siècle* est sclérosée par la crainte d'une inévitable dégénérescence. Cette inquiétude occupe tout particulièrement la scène littéraire : ce siècle d'opulence artistique, fort de ses confrontations et des différentes voies, romanesques notamment, qu'il croque, décline vers un nouvel horizon¹⁰. Pour les écrivains, le bilan est lourd à porter : que peuvent-ils apporter de nouveau à cette littérature plurielle, enrichie par ses mutations successives ?

Apparaît alors le cas du récit de crime décadent dans lequel la conduite criminelle semble influencée par un Spleen ineffaçable, un dégoût existentiel abject et insurmontable, justifiant à lui seul le passage à l'acte. Même quand l'accomplissement du crime est interrompu, les personnages maudits et à rebours de leur environnement social confessent leur désir de destruction.

Toutefois, à côté de ces récits de crime marqués par la haine et l'amertume, d'autres se focalisent sur la résolution de l'enquête. Marchant sur les traces d'Eugène Sue et des policiers-écrivains à l'instar de Vidocq, certains feuilletonistes proposent une nouvelle vision du crime. Le récit s'organise alors à partir d'une réflexion sur le meurtre ; le lecteur accompagne celui qui se propose de résoudre l'énigme dans une quête de vérité. La dynamique du récit se caractérise par ses nombreux rebondissements et ses personnages mystérieux. Comme un puzzle qui se reconstitue page après page, ce type d'écrit invite le lecteur à prendre part à la démarche policière aux côtés d'un personnage doté de qualités nombreuses et surprenantes qui font de lui un être à part. Charismatique et prédisposé aux mécanismes de l'analyse et de la déduction, il reste un véritable modèle pour nos actuels *profilers*. Mais, ce personnage n'en demeure pas moins ambigu : s'il fait preuve d'habileté pour expliquer les meurtres, son talent pourrait faire de lui un dangereux personnage qui

⁹ Bertheroy, J. [et al.] *Romans de fin de siècle*. Ed. Guy Ducrey, Paris, Laffont, 1999, introduction de Guy Ducrey, p. -V. : « Il faut le traiter en son sens précis de mythe ou de légende : non point comme une réalité historiquement vérifiable, mais comme un fait de discours, une représentation fantasmatique collective [...] il permet dans les lettres et les arts l'épanouissement d'un imaginaire : imaginaire de la crise et de la métamorphose, et d'une finitude crépusculaire toute peuplée de fantômes. »

¹⁰ Le XIX^e siècle célèbre la pluralité effervescente de l'écrit français. Rappelons simplement que les mouvements artistiques ont redéfini l'écrit, les genres se sont adaptés à de nouvelles formes littéraires caractérisant alors tout un courant de pensée. Par leurs confrontations, les mouvements Romantiques et Réalistes ont favorisé l'émergence de nouvelles écritures. Le Romantisme s'est ainsi émancipé de son influence allemande et anglaise. Enfin, le Réalisme s'est construit par son refus du Romantisme, avant d'être dépassé par le Naturalisme. Aussi, cette incroyable dynamique de contestations et de régénérescences nous invite à considérer le XIX^e comme un âge d'or littéraire : « La littérature fin de siècle est beaucoup plus qu'une mode, qu'une impasse de l'Histoire. La sensibilité qui la traverse a donné naissance à une esthétique plurielle qui transcende tout en les réunissant les deux principaux courants décadents et symbolistes qui la construisent. » (*Ibid.* p. 74)

excellerait dans le crime. Le policier et l'assassin partagent le même génie criminel¹¹, semble-t-il ; le récit se focalise sur la démarche réflexive de ce personnage atypique, sa facilité à se glisser dans la peau du tueur qu'il traque. Par son raisonnement et ses intuitions, il doit reconstituer l'événement criminel et retrouver l'assassin. Ce type de récit actualise la vision du crime. Il ne s'agit plus d'exhiber les faits à de seules fins émotives : le meurtre prend la forme d'une élaboration scientifique, un acte de foi en la Modernité.

Les enjeux du récit de meurtre

De ce fait, l'objet de ma thèse consiste à présenter la notion de récit de meurtre au moment de sa cristallisation en France, soit pendant la période 1870-1899. Force est de constater que les notions de récit ou de roman apparaissent indéfinies qui plus est lorsqu'il est question de crime. En effet, nombreux sont les critiques à présenter « Zadig » de Voltaire comme l'aïeul du roman policier, E. A. Poe et Conan Doyle comme les pères fondateurs de l'écrit du crime, tolérant parfois la présence de Gaboriau dans le panthéon du genre. Pourtant, ce type de récit n'est pas le privilège d'un groupuscule d'écrivains, réductible à un schéma narratif précis : car, avant de voir émerger le roman policier, le roman noir ou le genre de l'horreur, le récit s'épanouissait dans une protéiformité affranchie de toutes contraintes formelles.

En effet, la récurrence d'un même phénomène dans ces écrits disparates nous interpelle : la narration d'un meurtre. Or, le récit de meurtre n'est pas une formule inédite puisque Dominique Kalifa mentionne les « récits de crime » dans ses travaux tandis que Christine Marcandier-Colard propose les terminologies « crime de sang » et « scènes capitales » dans son étude des crimes fictifs pendant la période romantique. Là encore, le terme *crime* invite à être discuté puisqu'il ne s'agit pas d'un crime mais d'une catégorie de crimes, soit une violence intentionnelle, homicide et rarement accidentelle. Ce n'est donc pas forcément une mort violente, comme le montre le cas des empoisonnements, ou une scène capitale comme l'entend Christine Marcandier-Colard. L'entreprise menée ici consistera donc à traiter d'un type de crime, le meurtre. Il s'agira également de s'interroger sur les formes diverses de récits fictifs, leurs relations au réel, et par conséquent, leurs valeurs mimétiques au sens aristotélicien du terme. En effet, nous serons amené à nous interroger sur des formes de représentations du meurtre nécessairement liées à leur contexte de parution.

¹¹ Le génie se situe à mi-chemin entre la folie et le crime comme le promet Lombroso, puis Marc Renneville dans *Crime et folie: deux siècles d'enquêtes médicales et judiciaires*. Paris, Fayard, 2003.

Ainsi, l'enjeu de cette thèse sera de prouver la préexistence d'une forme narrative du crime qui échappe aux conventions et aux classifications des genres, une forme libre que nous reconnâtrons sous le syntagme « récit de meurtre ».

Nonobstant, le terme *récit*, bien qu'arborant un aspect efficace et élémentaire, constitue un véritable défi épistémologique du fait de sa polysémie. Cette difficulté ressort davantage lorsque l'on cherche à traduire le terme : par *récit*, on peut hésiter entre *narrative*, soit la structure narrative plus ou moins brève, et *story* davantage centré sur la thématique criminelle. On pourrait aussi prendre le parti d'évincer le terme et de parler de *fiction of murder*, acceptant l'hybridité reconnue dans l'appellation française, ou jouer sur l'ambiguïté du terme *gender of murder* et là encore faire un pied-de-nez au problème épistémologique. C'est là tout le problème de la traduction, lorsque deux langues se rencontrent dans leurs dissemblances connotatives. Le terme *récit* laisse ainsi poindre des dissemblances fondamentales : l'épisode narratif et l'ensemble romanesque, la mise en fiction du crime et la retranscription des faits, l'actualisation de l'écrit invitant alors à sonder les rapports entre fiction et réalité.

Par conséquent, nous pouvons nous demander comment les écrivains abordent la question du meurtre. Quelles réponses propose la fiction pour analyser l'énigme de la scène de meurtre et du criminel à la fin du XIX^e siècle ? Quel déchiffrement du mystère criminel est proposé dans les fictions *fin-de-siècle* ?

Horizons de recherche

C'est dans cette perspective que nous serons amené à interroger un corpus pluriel et kaléidoscopique. Encadrés par deux dates symboliques, 1870, soit le début de la III^e République, et 1899¹², l'ultime instant *fin-de-siècle*, les éléments qui composent notre corpus nous permettront de dresser un panorama des mises en récit du meurtre.¹³

L'hybridité romanesque est assumée comme un pari de lecture : pour déchiffrer une forme de récit, qui a su évoluer sous différents genres, il fallait reconnaître ses origines plurielles. Certes, pour délimiter ce champ il convenait d'exclure le poétique et le dramaturgique, dans lesquels d'autres formes de représentations du meurtre sont développées pendant cette

¹² Notons que certaines œuvres empièteront un peu sur cette limite temporelle, mais il semblait nécessaire, par exemple, d'intégrer *Monsieur Lecoq* ou *Thérèse Raquin* à cette réflexion sur le récit de meurtre bien que leur date de parution soit antérieure à 1870, et, *Monsieur de Phocas* ou quelques contes parus au début du XX^e siècle.

¹³ Les œuvres composant le corpus principal sont résumées à la fin de l'ouvrage, dans les **annexes**. Une chronologie et de courtes biographies sur les auteurs étudiés accompagnent cette initiative.

période. Notre enquête qui débutait par l’hypothèse de découvrir des formes inédites de récits criminels, prenant pour pierre de touche quelques récits célèbres de la littérature – le crime dans les Rougon-Macquart, des contes de Maupassant ou dans certains feuilletons déjà rencontrés lors de précédentes recherches – s’est faite intuitive au hasard de certains noms et titres majeurs dans lesquels le crime était mis en évidence – de manière trompeuse parfois – puis consolidée par la volonté de valoriser des récits marginalisés, véritables mines d’or, où la problématique du crime est essentielle.

Ainsi, notre corpus principal se compose de feuilletons d’Eugène Chavette (*La chambre du crime, La bande de la belle Alliette*), de Pierre Delcourt (*L’agence Taboureau*), de Fortuné du Boisgobey (*Le coup d’œil de Monsieur Piédouche, Le crime de l’omnibus, Le crime de l’opéra*), d’Emile Gaboriau (*La corde au cou, Le petit vieux des Batignolles, Monsieur Lecoq*), de Constant Guérault (*La bande à Fifi Vollard*), de René du Pont-Jest (*Le n°13 de la rue Marlot*) et de Pierre Zaccone (*Le crime de la rue Monge*), de romans naturalistes – *Thérèse Raquin, La fortune des Rougon, La conquête de Plassans, Germinal, La terre, La Bête Humaine, La Débâcle* d’Emile Zola – et décadents – de *La fille Elisa* des Goncourt à *Là-Bas* de Huysmans, du *Jardin des supplices* de Mirbeau à deux romans de Jean Lorrain, *Les Lépillier* et *Monsieur de Phocas*, du mystérieux roman de Minhar et Vallette, *A l’écart*, à *La confession d’un fou* de Léo Trézenik en passant par *Bruges-la-morte* de Rodenbach et *La sanglante ironie* de Rachilde – mais aussi d’une multitude de contes et nouvelles écrits par Jules Barbey d’Aureville, Maurice Beaubourg, Armand Charpentier, Gaston Danville, Camille Debans, Pol Demade, Edouard Dujardin, Henry Lavedan, Jules Lermina, Jean Lorrain, Guy de Maupassant, Octave Mirbeau, Gabriel Mourey, Rachilde, Adolphe Retté, Jean Richepin, Robert Scheffer, Marcel Schwob.

Rapidement, les outils bibliographiques et les nombreux journaux présents sur *Gallica* sont devenus des alliés de poids, garantissant l’accès à des textes inédits publiés dans des quotidiens tels que *Le Petit Journal*, et permettant de découvrir des auteurs qui occupaient une place de choix dans l’actualité culturelle et scientifique grâce notamment à des revues telles que *Le Mercure de France*. Il convenait ainsi de déchiffrer ces différents horizons d’écriture pour percevoir des vérités textuelles et saisir une vision du crime en son temps.

En outre, l’originalité du récit tient à la qualité de son support. Rendu populaire par l’intérêt scientifique qu’il suscite, le récit de meurtre prend rapidement une ampleur médiatique unique, sa forme fictive et ludique en faisant un atout commercial majeur. Le crime étant devenu un sujet mondain, la presse relaie l’omniprésence de ces préoccupations liées à l’acte

déviant et consacre une place de choix aux fictions du meurtre. Le lecteur peut dès lors s'entraîner à reconnaître les stigmates de la déviance par le biais de ces écrits publiés en feuilleton.

La présence du romanesque dans le journal séduit différents publics, s'accordant ainsi avec les mœurs du temps, les sujets à la mode, les découvertes scientifiques et littéraires. Plus encore : le roman cible les contrastes entre les milieux sociaux tout en devenant démocratique en ce sens où il réunit différents publics par l'intermédiaire du journal. Son statut d'infériorité par rapport à la poésie et au théâtre encourage sa diffusion de telle façon que la pratique feuilletonesque constitue un passage obligé pour les écrivains de l'époque.

Inséré dans l'univers mondain de la presse, le feuilleton puise dans tous les genres, afin de se conformer aux envies d'un lectorat moderne et de plus en plus élargi. Si les écrits relatés en rez-de-chaussée du journal forment une littérature hybride, ce qui fait la force du feuilleton, sa caractéristique fondamentale, est d'être profondément dramatique : il offre au lecteur une succession de péripéties, de coups de théâtre et de sentiments puissants. Le roman-feuilleton, en un mot, c'est l'écriture sublimée du fait divers. La proximité entre le fait divers réel et le récit fictif trouble le public tout en instaurant une complicité avec l'écrivain-journaliste. Les personnages, ancrés dans un présent familier aux lecteurs de l'époque, sont autant de projections d'une réalité en crise. Une véritable peinture sociale se lit dans les fictions de presse de l'époque si bien que le genre devient emblématique de la notion de malaise social. Enfin, la permanence du genre génère une nouvelle approche du monde de sorte que ce regain journalistique altère le rôle de l'écrivain. En effet, s'il accorde habilement le roman à l'environnement bruyant de la presse, l'écrivain pousse ses lecteurs à consommer son récit « à chaud » par la création de l'illusion d'une histoire qui se suit et s'invente quotidiennement. Le feuilleton, réécriture du fait divers et dépassement de ce rapport factuel par le pouvoir de l'imagination, semble ainsi interminable et s'oppose au format parachevé du roman. Cet enrichissement grandit l'anecdotique et contribue à la définition d'une forme de récit spécifique à cette époque. En conséquence, la limite de cette définition du récit résidera dans l'étude comparative entre feuilleton et fait divers : ancré dans le présent, le récit de presse met en évidence un réel auquel sont confrontés les lecteurs et pèse la distance entre réalité et fiction.

Cependant, il peut paraître surprenant de lier à notre corpus roman, feuilleton, contes et nouvelles dans la mesure où ces genres n'obéissent pas aux mêmes critères esthétiques et ne

s'étudient pas de la même manière : si le roman peut être considéré comme le lieu des enchevêtrements et des déploiements descriptifs facilitant le travail de lecture, la nouvelle est quant à elle constituée de brèves descriptions à visées narratives et suggestives. Un travail d'identification narratif s'impose. En effet, le récit court ne répond pas aux mêmes buts. Sa brièveté constitue sa richesse. Fondé sur une esthétique de la brutalité saisissante, il insiste sur la virulence de l'acte de sang. Il exagère les traits des personnages et multiplie les péripéties afin d'imposer un rythme de lecture. Sa forme sollicite une portée moralisatrice implicite, analogiquement à l'apologue. En outre, des résurgences romantiques et fantastiques sont sporadiquement présentes dans quelques contes, comme si le crime devait nécessairement paraître surréaliste. Ce type de format semble être cousu pour figurer dans un journal. Bref et mobile, le récit court porte la promesse de donner promptement la clef de l'histoire. De son côté, le roman parie sur la patience du lecteur. La forme feuilletonesque – qu'elle soit employée pour le genre spécifique ou pour le roman en général – fidélise le lecteur tout en lui donnant le sentiment de suivre une enquête fictive au quotidien. Ainsi, l'assiduité du lecteur à son rendez-vous criminel résulte d'une mise en tension ; l'attente de la scène capitale transforme le lecteur en consommateur de drames. Il conviendra de déterminer les caractéristiques qui lient les différents récits de meurtre entre eux par la mise en évidence de leurs contrastes, sans perdre de vue que ces trois types d'écrits du crime ont qualité à construire une narration des faits sous l'unité de la fiction.

Une recherche pluridisciplinaire : méthode et outils, structuration générale

Il semblait impossible de se restreindre à une seule analyse textuelle tant l'élément thématique du crime affecte différents domaines d'analyse. De cette manière, le travail de recherche qui s'engage ici nous invite à interroger plusieurs domaines – sociologiques, historiques, et notamment criminologiques, nous confrontant ainsi à la polyvalence de ce champ scientifique.

La fiction du meurtre dévoile tant de vérités humaines si bien qu'il convient de chercher dans l'écrit fictif la nature des liens tissés avec les faits historiques et l'espace sociologique dans lequel prend vie le texte. Partons du postulat commun que tout homme est doté de cette aptitude à transfigurer le réel en fiction. En feignant d'imiter le réel, le producteur de fiction touche alors à un agir herméneutique. En effet, par la médiation de la fiction, l'écrivain tente de saisir la scène de sang, d'en capturer l'instantanéité de l'image afin de vaincre l'éphémère pour de bon. Par cette mise en scène de la pulsion, l'écrivain orchestre un spectacle de *l'hubris* : comme dans un rêve, l'écriture de la démesure juxtapose réalités et fantasmes,

craintes et mythes. En outre, l'écrivain du XIX^{ème} ne se limite pas à sa seule condition d'homme de lettres : savant des mots, sa condition d'observateur et de déchiffreur du monde l'élève au rang de scientifique¹⁴. Dans cette mesure, le lecteur accorde sa confiance à cet expert humaniste car lui seul semble à même de synthétiser réalités et cauchemars dans la fiction du crime.

En s'élaborant à partir d'échantillons de vie, le récit de meurtre donne à lire des vérités humaines. L'imaginaire prend le pas sur la réalité, la fiction accomplit un authentique dépassement des faits, comme si l'écrivain parvenait à mettre en mots le théâtre des fantasmes de la société *fin-de-siècle*. François Flahaut évoque le fait que « *la différence entre réalité et fiction [...] ne tient [donc] pas à la nature même du récit mais à la posture mentale adoptée par le lecteur (ou l'auditeur ou le spectateur).* »¹⁵ Cette étrange dialectique sur laquelle se construit la relation entre le livre et son récepteur nous incite à nous questionner sur ce qu'apporte la fiction du meurtre à ses contemporains. Lié à la réalité mais détaché par sa production littérisée, tout récit de meurtre présuppose une transposition verbale de l'acte de sorte que la fiction semble avant tout s'affirmer en tant que création intellectuelle. Se distingue ici toute l'ambiguïté de la figure criminelle : le récit de meurtre repose sur l'exposition du vraisemblable.

Dans sa quête de sens, l'écrivain ne peut se contenter de la méthode naturaliste ; la matière qu'il examine nécessite un savoir humaniste corrélé à l'application d'une stratégie scientifique personnelle. Ce type d'écrits reflète des vérités sociales prédéterminées par la parole médiatique. La relation consubstantielle qui lie le fait divers au récit de meurtre nous incite alors à considérer ces séquences comme des formes fictives en ce sens où elles exhibent certaines réalités par le prisme d'une conscience narrative unique, tout en transfigurant cette vérité sociale par le truchement du *logos*. Or, tout *muthos* passe par la médiation du *logos* et de fait n'est que la traduction verbale d'une personnalisation du monde. La diversité de ces mises en récit doit alors se lire comme un enrichissement pluriel. En effet, si l'histoire du crime se structure à partir d'une linéarité d'action, soit un personnage A tuant un personnage B, nommer un récit de meurtre implique de reconnaître la diversité des formes qu'il emprunte. Ce récit, s'il s'insère dans un paysage littéraire, codifié par les préoccupations populaires qui sont relayées par les bavardages de presse, s'articule pourtant à partir d'un épisode

¹⁴ « *L'âge d'or du roman se situe sans doute au XIX^e siècle de Balzac à Zola. Le genre se proposait alors d'être le miroir de toute l'époque, le romancier était l'historien du présent, un docteur ès sciences sociales* », Raimond, M. *Le roman*, Paris, A. Colin, 2011, p. 31.

¹⁵ Flahaut, F. « Récits de fiction et représentations partagées », in Flahaut, F. Heinich N. Schaeffer, J. –M. [et al.]. *Vérités de la fiction*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 37.

symbolique : la scène de sang. La révélation de l'acte criminel n'occupe qu'une place concise dans l'ensemble romanesque : quelques lignes, ou parfois quelques pages suffisent à sceller le destin des victimes tout en érigeant la figure criminelle. Ce constat justifie le choix de l'intitulé *récit* par rapport à celui de *roman*. Une même difficulté lie pourtant les deux termes : un obstacle épistémologique préliminaire qu'il est nécessaire d'explicitier. Par récit, il faut entendre un type d'énoncé. Le récit accomplit avant tout un devoir de transmission et de narration de faits réels ou fictifs. La structure de sa forme textuelle conforte la lisibilité et la mémorisation des énoncés et son sens englobe différentes formes romanesques.

Pour définir le récit de meurtre, il convient également de revenir sur la distinction entre criminel et assassin, laquelle nous ramène à la classification des déviations. Le déviant se marginalise du groupe social en outrepassant les normes comme l'indique Georges Picca, « *Le "déviant" est l'individu qui s'écarte par son comportement, ses opinions, ses attitudes, des modèles et des normes caractérisant son groupe d'appartenance et, par référence, auquel il sera jugé. Le déviant s'oppose à la majorité du groupe social qui est conformiste.* » L'acte criminel n'est ainsi qu'une composante de la déviance. Cette première distinction entre le groupe social « normal » et le déviant nous exhorte à percevoir les criminels comme un groupuscule marginal et hiérarchisé. Ce propos est partiellement développé au sein de certains romans feuilletons comme *Les Habits Noirs* de Féval, dans lesquels on découvre des criminels influencés par leur environnement urbain. Mais, la nuance entre criminel et assassin est sensible. Le premier n'en vient pas au meurtre directement ; il expérimente d'autres méfaits (vol, agression, viol, crime organisé) avant de devenir assassin. Le second se définit par l'acte spécifique. Il conviendra d'analyser les criminels qui tuent, pour les comparer aux différents meurtriers présents dans notre corpus. Suivant une démarche de criminologue, nous distinguerons les différents profils d'assassin, leurs modes opératoires, leurs antécédents et les scènes de crime puisque l'écrivain utilise en effet un discours scientifique afin d'authentifier son récit.

A cela s'ajoute une théâtralité omniprésente : il s'agit de jouer le meurtre, de distinguer le récit du fait divers par l'artifice de la fiction. L'écart entre ces deux formes distingue le travail du journaliste de celui de l'écrivain ; la narration des faits, le suivi de l'enquête sont enrichis par l'analyse implicite que propose le romancier. Par dépassement de l'entreprise journalistique, l'écrivain prête une portée sociologique à son récit.

Considérons ainsi le récit comme un type de structure textuelle prédéfini, étroitement lié aux problématiques sociales et contemporaines. La narration du crime participe à un schéma

communautaire qui oppose aux comportements validés par la société, ceux dits déviants. En effet, ce type d'écrit s'affilie au projet journalistique de dénoncer les failles sociales et humaines tout en informant les citoyens des dangers présents autour d'eux. Le récit de meurtre révèle l'invisible et transforme le lecteur en spectateur de l'altérité.

Derrière le mot *meurtre* se devine une foule d'images et de faits relatifs à ce que le lecteur contemporain sait de cet acte. Chaque chaîne, chaque journal apportent quotidiennement sa ration d'affaires criminelles. Le crime de sang est omniprésent : dans les séries, les films, les livres, les jeux. Il est donc impossible de découvrir ces récits sans les assimiler à un des imaginaires de prédilection du Septième Art. En un sens on retrouve la présence du XIX^e siècle dans notre environnement immédiat ; il apparaît ainsi aisé de se projeter dans ce type de récit.

L'écriture du crime renvoie donc à une réalité angoissante. L'auteur confronte ses lecteurs aux dangers qui l'entourent et cette prise de conscience se renforce d'autant plus lorsque la narration du crime fictif fait partie intégrante du journal.

Chaque écrit est à comprendre dans une temporalité précise, indissociable de sa forme. Aussi, l'analyse critique du comportement social parachève l'ambition de dégager une notion littéraire : il s'agit d'observer et de comprendre comment étaient perçus les actes meurtriers par les écrivains de cette période. Le contexte historique apparaît comme essentiel : l'esprit républicain s'impose difficilement, il scinde la France entre les partisans de l'ordre et ceux du progrès. La Commune se solde par une semaine sanglante qui marque profondément les esprits. Si le socle idéologique républicain naît véritablement grâce aux réformes sociales engagées par une République « conservatrice »¹⁶, une succession de crises politiques vient ébranler ce nouveau modèle : on pense à l'affaire Boulanger ou encore, les scandales politiques dont le plus célèbre reste celui de Panama. L'affaire Dreyfus divise les français, encore affectés par les velléités franco-prussiennes. Niant toutes formes d'autorité, les Anarchistes entre 1892 et 1894 font régner un climat de terreur par leurs attentats ; le président Sadi-Carnot est assassiné par un militant en hommage à Ravachol. En parallèle à ces éléments majeurs, la criminalité prend des formes nouvelles. Relayé par la presse à grande distribution, les actes délictueux fascinent l'opinion publique. Les rapports de police sont transmis par le biais de ce média, ainsi que les démarches juridiques – à l'instar de *la Gazette des tribunaux* qui diffuse officiellement les comptes rendus juridiques et les suivis d'enquête,

¹⁶ Gambetta défendait ainsi des valeurs telles que la famille, la propriété, la justice et la liberté afin de rassurer le peuple.

ou le *National Police Gazette* à New York. L'affaire Troppmann connaît dès lors un retentissement sans précédent. Gaboriau élabore son roman *L'affaire Lerouge* à partir d'un fait divers, celui de la veuve Célestine Lerouge. D'autres crimes marquent les esprits à l'époque, tels que le lynchage d'Alain de Moneys en Dordogne, supplicié pendant deux heures avant d'être brûlé par la foule en août 1870, ou encore celui de « La malle sanglante » découverte en 1889 à Lyon, qui devient un véritable sujet littéraire. Les crimes passionnels – de l'empoisonnement au vitriol, en passant par l'infanticide – font nombre et permettent de donner un second souffle à la figure de la femme fatale, déjà prisée par les romantiques.

Cette pluralité criminelle trouve pour écho juridique la revendication de la sécurité. De nouvelles sanctions sont prises : les meurtriers peuvent échapper à la peine de mort par l'exercice de travaux forcés « à temps » ou à perpétuité.

Le romancier s'inspire de ces portraits criminels mais son rôle est avant tout d'expliquer l'acte, d'accompagner le lecteur dans sa tentative de déchiffrement du Mal.

En outre, le décryptage de l'acte de sang correspond à l'écriture d'un fantasme. Pour les romantiques, l'assassinat peut tendre au Sublime : son caractère artistique a été loué par Thomas De Quincey autour d'un débat visant à reconnaître le meurtre comme un chef d'œuvre. La forme esthétique qu'il emprunte par le récit, grandit l'acte et lui confère une portée moralisatrice. Cependant, s'ils suivent les traces des romantiques, les romanciers de cette *fin-de-siècle* donnent une toute autre dimension à leur récit en s'aidant des observations et explorations comportementales fondées par la méthode thérapeutique psychanalytique. A la désillusion décadente, issue d'un Romantisme noir latent, s'ajoutent les connaissances nouvelles en matière de crime. *L'Ecole positiviste italienne* influence le concept de criminalité : les travaux de Lombroso fondés sur la théorie du criminel-né, ceux de Garofalo qui définit l'« *état dangereux* » du patient afin de comprendre la délinquance, et la classification sociale des criminels que propose Ferri trouvent un retentissement immédiat dans la production littéraire. En cette fin de siècle, écrire le meurtre revient à exprimer une peur fondamentale, celle de la déviance. L'Autre est représenté comme un être imprévisible que l'on essaie d'expliquer par son code génétique, sa physiologie ou son éducation. L'imaginaire noir se nourrit des recherches sur le genre humain – ce constat éminemment moderne peut être reporté sur notre société contemporaine. L'homme devient la principale victime de cette mode scientifique : il est l'objet de sa propre étude.

Or, si l'écrit demeure dans ce hors-temps achevé par sa forme, éternel par son sens, il est moderne et décadent, sincère et fictif, à l'image de son créateur. Son caractère prolixe rend complexe l'analyse car différents niveaux de lecture sont présents dans ce type de récit. Le discours est organisé suivant des codes spécifiques puisqu'il s'agit de proposer une vision particulière du crime de sang. Le choix des mots, le langage du crime et sa mise en forme favorisent l'immersion du lecteur dans le contexte spécifique. Le stéréotype romantique du criminel pervers et démoniaque ne se suffit plus : le danger rôde, omniprésent tandis que les assassins se dissimulent sous le masque de la banalité.

La parole du crime renvoie ainsi à des stratégies énonciatives ; un nouveau profil d'assassin prend forme dans un souci d'adaptation au monde moderne. Les villes ont un nouveau visage : elles représentent désormais un terrain idéal à l'accomplissement des plus vils desseins. Les criminels élaborent de nouvelles méthodes pour parachever leurs actes ; l'immensité des cités, élaborées à partir du génie d'Hausmann permet de dissimuler aisément le crime de sang et les manigances des meurtriers passent inaperçues au milieu de la foule.

De plus, l'imaginaire décadent fondé sur le rêve – favorisé par les paradis artificiels – et l'apport des légendes, amplifie la portée symbolique du crime. L'ésotérisme fascine et inspire de nombreux auteurs favorisant un regain du fantastique essentiellement incorporé à des formes brèves, afin de mieux surprendre le lecteur.

A la fin du XIX^e siècle, on assiste ainsi à la naissance d'une culture du crime. Les récits de meurtre se subdivisent en catégories romanesques tout au long du siècle suivant (roman d'énigme, thriller, roman noir, roman à suspense, etc.). Aussi, cette définition du récit se restreint à une époque précise et nécessairement, nous devons garder à l'esprit qu'il s'agit d'un écrit gestatoire. Avançons avec prudence en nous fiant aux sages paroles de Paul Ricœur dans *Temps et Récit 2* : « *Le roman est un immense chantier d'expérimentation qui bannit toutes les conventions.* »¹⁷ Évoluant toujours, le romanesque ne se laisse pas définir aisément. C'est seulement en s'engageant dans l'analyse archéologique de ses différentes formes que nous pourrons, peut-être, en extraire une vérité littéraire.

Dans cette démarche, le récit de meurtre sera de prime abord analysé comme une configuration narrative protéiforme et complexe. En effet, il conviendra de déchiffrer la séquence du crime, isolée de son ensemble, dans le dessein de différencier les diverses formes

¹⁷ Ricœur, P. *Temps et récit II*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 17.

de récit présentes à l'époque. Dans un second temps, il s'agira de montrer comment et pourquoi l'écriture du meurtre s'est constituée comme un genre à part entière à cette période ; cette approche pluridisciplinaire se segmentera en deux temps, dans lesquels il s'agira de recontextualiser l'écrit du meurtre en son temps puis de rechercher ses corrélations avec le réel. Le dernier temps de cette analyse nous invitera à enquêter sur le sens et les symboles du récit de meurtre. Littérisé, le crime use de la fiction pour parachever des mythes populaires. Ce dernier temps réunira ainsi des aspirations sémiologiques et esthétiques dans la mise en valeur d'un imaginaire du meurtre.

PARTIE I : La configuration narrative du récit

Un réseau d'images se présente immédiatement à l'esprit du lecteur de cette thèse lorsqu'il lit le syntagme *récit de meurtre*. Il imagine une configuration scénique, qui, comme un dispositif témoin, sert de pierre de touche à sa lecture. Cet automatisme mental met en évidence une caractéristique fondamentale du récit de meurtre : le fait que le passage à l'acte criminel possède une architecture narrative élémentaire. Le récit fonctionne alors « *comme un organisme [...] qui a ses propres lois, ses besoins internes* »¹⁸ mais sa trame, son essence nous ramène surtout à la notion de motif, apparue au XIX^e siècle. D'après la définition que proposent Greimas et Courtès dans l'article « Motif » : « *le motif apparaît comme une unité de type figuratif, qui possède un sens indépendant de sa signification fonctionnelle par rapport à l'ensemble du récit dans lequel il prend place.* »¹⁹ Le motif serait cette configuration narrative composée d'invariants fondamentaux – topoi, personnages-types, schéma narratif – se déployant sur « *un niveau structurel autonome et parallèle aux articulations narratives* ». Ce syntagme narratif stéréotypé, que Greimas appelle aussi « *micro-récit* », forme une unité figurative à la fois inhérente au récit et autonome ; néanmoins, à l'échelle de l'œuvre entière, un « *parcours narratif* » (Greimas) se déploie. Aussi, en tant qu'instant concis de la narration, fréquemment subordonné au « *récit-cadre* », l'épisode criminel n'en demeure pas moins protéiforme.

Cet aspect séquentiel du récit de meurtre nous engage alors à suivre deux approches complémentaires. Dans un premier temps, nous isolerons la séquence afin d'en déterminer ses caractéristiques essentielles. Au stade nucléaire du récit, nous délimiterons ses particules élémentaires – soit les composantes indivisibles de la matière du récit – afin de comprendre le fonctionnement interne du fragment narratif (Section I). Cependant, cette première entreprise serait aporétique sans son application immédiate dans l'ensemble romanesque. Le récit de meurtre demeure un fragment narratif indissociable de son contexte premier en ce sens où le récit-cadre détermine la fiction du crime. Au-delà du stade nucléaire du récit, il s'agira alors

¹⁸ Doubrovsky, S. *Laissé pour conte*, Paris, Grasset, 1999, p. 45.

¹⁹ Greimas & Courtès, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1969, p. 239.

de percevoir dans son expansion narrative, les assemblages dissociables des composantes secondaires, les variants à partir desquels naîtra la catégorisation en sous-genres romanesques (Section II).

Il faut donc suivre une méthode à la fois scientifique et judiciaire : à l'instar des détectives *fin-de-siècle*, nous collecterons les indices qu'égrène la fiction du meurtre. En cherchant l'indice, traditionnellement acquis dans la forme, nous deviendrons familiers du *paradigme indiciaire* de C. Ginzburg.²⁰ En effet, selon C. Ginzburg la vérité du récit réside dans les indices, les détails qui se dérobent au premier regard. Mis à l'épreuve, le lecteur est à l'affût de la moindre piste dissimulé dans la narration et apprend à observer le crime. Cette participation ludique et sociologique nourrit un travail de reconstitution de la scène. Véritable quête de sens, la lecture du meurtre passe alors par l'identification et le décryptage d'une forme du récit, sa contextualisation et sa portée historique.

²⁰ Ginzburg, C. *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.

SECTION I : Anatomie du fragment narratif. Les composantes élémentaires du récit de meurtre.

Dans cette architecture du romanesque se matérialise une logique narrative, un ensemble cohérent de données immuables qui constituent le noyau du récit de meurtre. En un sens, la séquence narrative nous ramène à la définition du motif : une configuration nucléaire conçue comme un dispositif actanciel autonome au thème invariant.²¹ L'échantillon du récit de meurtre laisse apparaître une composition élémentaire indéniable élaborée à partir de l'épisode temporel, des personnages-types et du registre dominant. Ces invariants canoniques – dont nous étudierons les fluctuations prototypiques fondamentales – constituent l'unité de ce récit, lui-même participant à la mécanique romanesque.

²¹ Vincensini, J. –J. « D'une distinction préalable à la définition des stéréotypes anthropologiques », *Ethnologie française*, XXV, 1995, Tome II, *Le motif en sciences humaines*, pp. 257-264.

CHAPITRE I : Un récit dynamique

« *Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'Instant.* »
Gaston Roupnel²²

Il paraît difficile de réduire toute scène criminelle au statut d'épisode tant l'impact qu'il produit est déterminant sur la suite du récit. Chaque lecteur entretient une relation particulière à l'écrit et accorde une importance plus ou moins marquée aux personnages. Or ce rapport est complètement remis en question par l'acte meurtrier. Pour l'écrivain *fin-de-siècle*, cette rupture du récit nécessite un certain nombre de précautions – comme l'écrit est majoritairement diffusé par la presse, l'épisode doit demeurer spectaculaire, choquant et inattendu.

La parenté avec les récits criminels des premiers romantiques se ressent dans l'esthétique du choc issue de cette théâtralité consubstantielle à la mise en mots du meurtre : le fait nodal se joue en un lieu choisi et à un moment précis de la narration de sorte que l'unité constituée par l'intrigue laisse apparaître les subtilités de ce micro-organisme textuel.²³ La complexité de cette notion réside alors dans sa multiplicité formelle puisque le récit coordonne des structures temporelles, spatiales et verbales tout en édifiant des identités spécifiques.

Le processus criminel : notions élémentaires

Toute forme romanesque a le privilège de pouvoir aménager des scènes spectaculaires et sanglantes à l'intérieur du récit. Ces épisodes éminemment descriptifs soulignent la fugacité de l'instant qui se dérobe tout en imposant l'acte violent. Paradoxalement, bien que cette séquence narrative repose sur une unité d'action, son caractère descriptif et ordonné nous saisit par le caractère minutieux des détails relatifs à la précipitation dynamique du crime. Cependant, cette cohérence du récit épouse une variété d'interprétations et de stratégies pour rendre compte le plus fidèlement possible de l'agir criminel.

Vraisemblablement, le récit de meurtre fonctionne comme une scène, un noyau dynamique décomposable. Cette caractéristique est notamment mise en lumière dans la définition du

²² Roupnel, G. *La nouvelle Siloë*, Paris, Grasset, 1945.

²³ Michel Guiomar avance l'idée que l'art « *peut en saisir l'Instant et le traduire, et l'état qui le suit.* » (*Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1967)

roman policier proposée dans l'étude des *Romans du crime*, « un roman évoqué par cette expression construit sa cohérence autour d'un crime, de ce qui l'a précédé, de ce qui le suit, donc, peut-être, de ce qui l'a provoqué et des conséquences qu'il entraîne. »²⁴ Or, si l'unité du récit tient à cette cohérence thématique, la narration du meurtre n'en demeure pas moins fragmentaire, elliptique et intuitive, organisée par une théâtralité de la transgression.

L'unité d'action première

Le récit de meurtre se construit à partir d'une unité temporelle invariable qu'il convient de préciser. L'action paraît relativement assez simple : un premier personnage souhaite attenter à la vie d'un second, il accomplit son dessein. Deux temps majeurs ressortent : la décision du projet criminel puis son accomplissement. Or, entre cette mise en perspective du meurtre et son parachèvement, plusieurs étapes narratives peuvent être actualisées dans la séquence ou s'échelonner à plus grande échelle. Afin de mieux comprendre le mécanisme de ce fragment temporel, nous pouvons adapter le schéma actantiel proposé par Claude Brémont au récit de meurtre. D'après ce schéma, nous pouvons observer l'importance du cheminement intellectuel – de la décision à l'action – dans la mise en œuvre du passage à l'acte. Deux situations sont envisagées : soit le projet criminel aboutit soit il est remis en question.

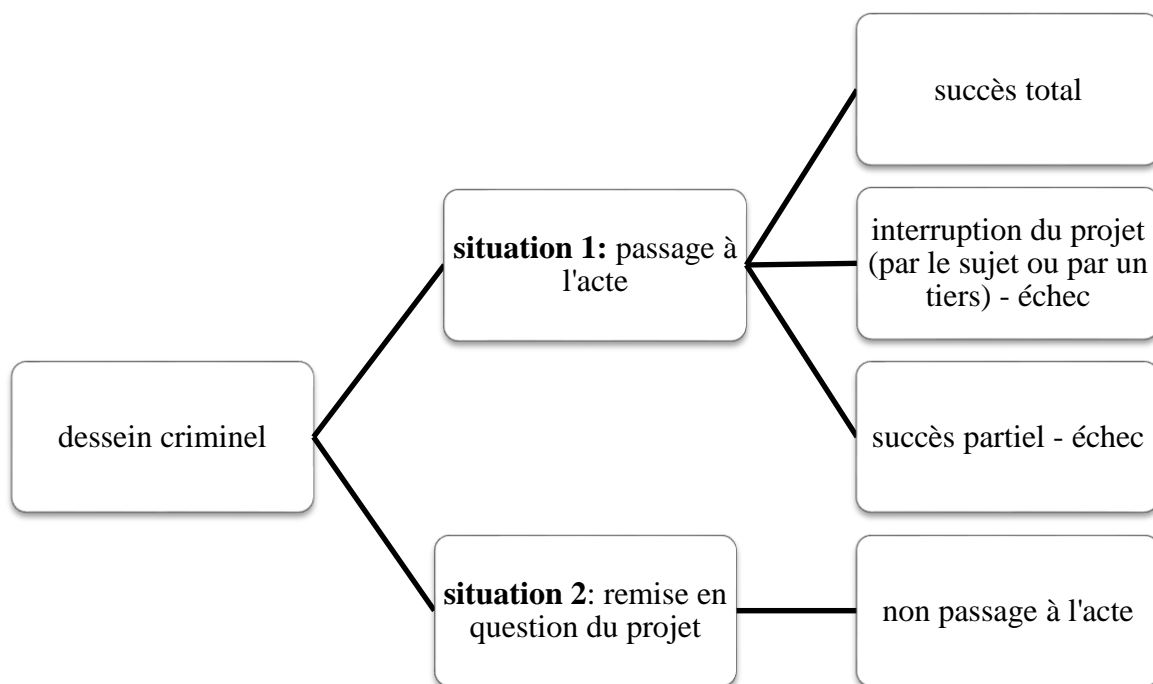


Figure 1: Processus du passage à l'acte

²⁴ Définition que nous pouvons compléter par celle que propose Sandor Kalai : « le roman policier trouve son identité grâce à la figure du détective et à la dynamique de l'enquête qui détermine sa structure » (« Du méchant vers le criminel : le cas du roman judiciaire », *Le Rocambole*, n°59-60, *Les fameux méchants*, été-automne 2012)

La remise en question du projet nécessite une vision plus générale de l'élément romanesque puisque le sujet construit sa révision du projet criminel dans une durée qui dépasse l'épisode. A la lecture de ce schéma, il semble que l'intention criminelle constitue une part fondamentale dans le récit de meurtre : le criminel peut remettre en question son choix à tout moment et y renoncer. Les situations de remise en question du projet et de renoncement sont plus rares dans notre corpus et nécessitent une lecture globale afin de percevoir le contraste entre les attentes induites par la motivation de l'agissant et l'impuissance criminelle au moment fatidique. Dans « Le vieux sbire »²⁵ de Mirbeau, l'intégralité de la nouvelle vise à justifier le projet d'assassinat du vieil homme dépeint comme un être malveillant, un avare ayant causé la ruine du pays, contrairement au narrateur qui conserve « *dans le pays, une réputation de probité et de bienfaisance* ». En philanthrope converti, le narrateur projette de tuer le cruel sénior, planifiant son crime dans les moindres détails ; il flatte ce dessein par des promesses émises au futur, autant de projections idéalisant son acte héroïque – « *je l'étranglerai... je l'étranglerai... me promis-je, répétant à haute voix ce mot qui me rassurait* » –, pourtant, lorsque le narrateur se trouve face à l'être perfide qu'il projette d'assassiner, son discours s'actualise par le glissement du futur au présent « *Sbire, je veux vous tuer.* » Le décalage verbal atteste de toute la difficulté du projet : alors qu'il est sur le point d'agir, le narrateur en appelle à cette volonté fondamentale qu'il avait amplement intellectualisée et justifiée dans le procès de ses pensées. Toutefois, l'exposition du projet à la victime fait avorter l'initiative criminelle. Dans ce passage, c'est bien *l'Idée* du meurtre qui séduit le narrateur plus que sa concrétisation de sorte qu'il ne peut agir et s'enlise dans son argumentaire face à cette victime idéale : « *je parlai de l'humanité, de la justice, de l'amour... Je ne savais plus quoi dire.* » Le passage de la volonté à l'agir constitue donc une étape délicate dans l'accomplissement criminel. On aurait donc ici un acte *potentiel*, virtuel, évoqué mais non accompli.

Lorsqu'il y a passage à l'acte, trois situations sont envisageables. Dans le premier cas, le dessein criminel aboutit. Dans *La Sanglante Ironie*, Rachilde propose deux crimes tramés comme des pièces abouties. Encouragé au crime par sa profonde misanthropie et la conduite de Grangille, son infidèle compagne, Sylvain commet deux homicides : premièrement, il bouscule le prétendant de sa bien-aimée du haut d'une falaise, puis, en clausule du roman, il

²⁵ Mirbeau, O. « Le vieux sbire », *Contes cruels*, T. I, éd. Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Librairie Séguier, 1990, pp. 382-6.

s'en prend directement à elle. Les succès criminels sont détaillés par le narrateur-meurtrier dans leur déroulement continu, à l'instar du meurtre de l'épouse adultère :

« Je me tournai, je pris le couteau, le tendis à Grangille, toujours souriant. Elle s'approcha lentement, secouée de frissons ; elle se pencha comme quelqu'un qui va vous embrasser les mains. Alors, d'un geste plus prompt que la pensée même du meurtre, je brandis le couteau et je l'enfonçais jusqu'au manche entre ses deux épaules. [...] Grangille tomba sans un cri, tuée, roide. »²⁶

La restitution de l'action, détaillant chaque mouvement du criminel ainsi que la dominante temporelle du passé simple permettent de visualiser l'organisation de l'événement. En outre, le circonstanciel de manière, « *d'un geste plus prompt que la pensée même du meurtre* » indique clairement le dépassement de l'idée par l'action. Le meurtrier ne s'encombre pas de réflexions comme le narrateur du « Vieux sbire » : pour lui l'action précède la formulation du dessein.

Le cas de la tentative de meurtre offre l'illusion du succès de l'entreprise criminelle. En effet, malgré le dommage subi et relevé par des spécialistes du crime (grâce au balisage des marques de sang et à la découverte de l'arme par exemple), la victime a survécu. L'état inconscient de la victime (ou parfois sa disparition) peut induire en erreur le lecteur ; l'illusion sera démystifiée par la suite du récit. Ce procédé, récurrent dans les feuilletons puisque déjà employé au début du siècle par A. Dumas ou E. Sue, se retrouve également dans les récits de Rocambole afin de créer un retournement de situation. L'épisode se base alors sur la certitude du succès criminel ; il prend souvent la forme d'une péripétie, d'un rebondissement dramatique ouvert comme dans *La Bande de la belle Alliette* d'Eugène Chavette. L'Ecureuil, sous le charme d'Alliette, se fait piéger et enfermer dans une cave après avoir raccompagné la jeune femme à son domicile. Dans la pénombre de ce lieu sordide, il devient le témoin-auditeur de la lutte opposant Micaud et Soufflard, deux truands trop accaparés à se battre pour réaliser la présence de l'intrus, puis l'Ecureuil étrangle Micaud avant de prendre la fuite. A la suite de l'épisode, les membres de la bande sont persuadés de la mort de leur comparse, certitude acquise lors de la descente dans la cave, « *Tous poussèrent un cri d'étonnement. Immobile et raidi, Micaud était étendu par terre. [...] Les lèvres étaient bleues, la langue un peu sortie et une trace brune lui cerclait le cou.* »²⁷ Pourtant lorsqu'ils reviennent sur les lieux du crime, les policiers comprennent que Micaud n'était qu'inanimé :

²⁶ Rachilde, et Lemmonier, C. *La sanglante ironie*, Paris, L. Genonceaux, 1891, p. 297.

²⁷Chavette, E. *La Bande de la belle Alliette*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1882, p. 42. Un résumé de l'œuvre est présent dans les **annexes**.

« *Le corps, en partie dépouillé, gisait sur le sol. [...] Ils se baissèrent pour le saisir. L'Écureuil s'arrêta subitement.*
 – *Tiens ! Il n'est pas mort ! S'écria-t-il.*
En effet, Micaud venait de rouvrir les yeux. Sous la poigne de l'Écureuil, l'asphyxie n'avait sans doute pas été complète, et Lemeunier, en volant à Micaud la cravate qui lui serrait le cou, lui avait sauvé la vie. » (p. 47)

Contrairement à la fin du précédent exemple, la réalité de l'agression se construit ici par étapes et à l'encontre d'une première situation.²⁸

En échappant à la mort, la victime peut attester du succès partiel de la tentative criminelle. En effet, dans ces situations, l'intention criminelle est jugée et ce, en dépit de l'inaccompli de l'acte. C'est notamment le cas dans *La corde au cou* de Gaboriau : après la tentative d'assassinat de Monsieur de Claudieuse et l'incendie de sa propriété, son domestique alerte le maire et révèle l'initiative doublement criminelle :

« *Il faut que j'aille chercher, pour le ramener avec moi, Monsieur Seignebos, le médecin...*
 – *Le docteur ! Y a-t-il donc quelqu'un de blessé ?*
 – *Oui, le maître, Monsieur de Claudieuse.*
 – *L'imprudent ! Il se sera jeté au danger, selon son habitude...*
 – *Oh, non ! C'est qu'il a reçu deux coups de fusil. [...]*
 – *Deux coups de fusil ! S'écria-t-il. Où ? Quand ? Comment ? De qui ?*
 – *Ah ! Je ne sais pas.*
 – *Cependant...*
 – *Tout ce que je peux vous dire, c'est qu'on l'a porté dans une petite grange, où le feu n'était pas encore. C'est là que je l'ai vu, étendu sur une botte de paille, blanc comme un linge, les yeux fermés et tout couvert de sang.*
 – *Mon Dieu ! Serait-il donc mort ?*
 – *Il ne l'était pas quand je suis parti.* »²⁹

La retranscription de ce dialogue confère une certaine théâtralité au récit. En effet, le résultatif du passé composé actualise la réalité du crime et sert de point de départ à l'enquête criminelle. Le rapport au discours direct met en évidence l'état de la victime tout en résumant la situation de départ. Dans ce cas, la définition de l'action est tenue en suspens par la dernière réponse du serviteur de sorte que la gravité du crime se concentre sur l'intention malveillante.

Dans le dernier cas, plus rare dans nos littératures, le bien-fondé du crime est remis en question ou interrompu au moment de son accomplissement. Cet ultime empêchement au crime peut être le fait d'un opposant ou de l'agissant renonçant au dernier moment à son projet. Cette situation semble liée à la situation 2 bien qu'intervenant plus tard dans la séquence. On en trouve un exemple dans le roman de Gaboriau, *Monsieur Lecoq*. Après le

²⁸ Il aurait été surprenant de lire que la tentative criminelle de l'Écureuil fut fructueuse : l'enquêteur, bien que contraint de s'en prendre au voleur, devait demeurer du côté des justes.

²⁹ Gaboriau, E. *La corde au cou*, Paris, Dentu, 1873, pp. 14-5.

succès de *L'affaire Lerouge* en 1866, Gaboriau cristallise les bases du roman policier par le truchement d'une méthode déductive – héritée d'E. A. Poe – propre à son jeune détective, M. Lecoq. Le lecteur suivra les aventures de cet intrépide enquêteur dans cinq romans, mais nous nous arrêterons plus longuement sur ce premier tome dans lequel l'auteur revient sur les débuts de Lecoq et son émancipation par rapport à son statut de sous-traitant exécutif du corps policier. Au début du roman, les policiers effectuent une ronde nocturne dans un quartier populaire mal famé ; les agents de la Sûreté entendent un cri provenant du cabaret la Poivrière et y font irruption. Aussi, le groupe dirigé par l'inspecteur Gévrol interrompt partiellement l'action engagée des malfrats :

« Un des agents se précipita vers une des fenêtres, et s'enleva à la force des poignets, il essaya de voir par les découpures ce qui se passait à l'intérieur.

Gévrol, lui, courut à la porte.

– Ouvrez !... commanda-t-il, en frappant rudement. Pas de réponse.

Mais on distinguait très bien les trépignements d'une lutte acharnée, des blasphèmes, un râle sourd et par intervalles des sanglots de femme.

– Horrible !... fit l'agent cramponné au volet, c'est horrible !

Cette exclamation décida Gévrol.

– Au nom de la loi !... cria-t-il une troisième fois.

Et personne ne répondant, il recula, prit du champ, et d'un coup d'épaule qui avait la violence d'un coup de bélier, il jeta bas la porte.

Alors fut expliqué l'accent d'épouvante de l'agent qui avait collé son œil aux découpures des volets. [...] Près de la cheminée, en travers, deux hommes étaient étendus à terre, sur le dos, les bras en croix, immobiles. Un troisième gisait au milieu de la pièce. À droite, dans le fond, sur les premières marches d'un escalier conduisant à l'étage supérieur, une femme était accroupie [...] En face, dans le cadre d'une porte de communication grande ouverte, un homme se tenait debout, roide et blême. »³⁰ (p. 306-7)

Le mécanisme de l'interruption est mis en évidence par le dynamisme des verbes d'actions et les prises de parole de Gévrol et de Lecoq (sous les traits de l'agent anonyme). Cette séquence se compose de trois temps forts : l'identification du crime – par les bruits de lutte et l'exclamation de Lecoq –, l'action décisive de Gévrol, préluée de l'expression type « *au nom de la loi* », et le spectacle d'un crime interrompu avec deux témoins. L'intervention policière révèle la présence d'un fait criminel et engage l'enquête. Dans ce cas, le projet de meurtre est absent du récit et appelle une reconstitution de l'action.

Cependant, cette structure de l'agir n'est pas universelle dans les récits criminels de l'époque. Elle suppose de suivre l'action dans son déroulement chronologique et par là-même elle tend à être écartée du « *roman policier archaïque* ». Cela nous incite à nous interroger sur la nature

³⁰ Gaboriau, E. *Monsieur Lecoq*, in *Les enquêtes de Monsieur Lecoq*, Paris, éd. Thierry Chevrier, coll. Omnibus, 2011, p. 306-7.

même du récit de meurtre : s'agit-il d'une séquence complète, dans laquelle le processus du crime est détaillé dans sa cohérence chronologique ou peut-on admettre l'épisode du crime dans son incomplétude, à l'instar des romans policiers qui n'obéissent pas à la même logique ?

L'unité d'action secondaire : l'archétype policier

Admettons que le récit de meurtre puisse être examiné de manière fragmentaire. L'action est abordée par une construction inverse dans la mesure où le lecteur relèvera l'absence de données primordiales. En effet, ce type de récit s'ouvre généralement sur l'achèvement de l'épisode par la découverte du crime. Dans cette situation, le crime, sa valeur, son auteur et ses moyens échappent à la lecture et invoquent une reconstruction ultérieure de l'événement. La saisie de l'épisode semble ainsi complexe dans la mesure où le meurtre se présente comme une action finie, un élément à observer dans son achèvement.

Le schéma qui émerge progressivement prend pour point de départ la scène manquante à reconstituer – c'est tout l'enjeu du récit d'enquête. Par conséquent, l'épisode dépend davantage de l'ensemble romanesque auquel il appartient contrairement au cas dominant du premier schéma qui offre une analyse linéaire du crime. En effet, l'ellipse du meurtre par le récit conduit à une reconstitution des faits par l'enquête : au moment de la découverte du corps, l'exposition du dessein s'établit après coup. Dans « La petite Roque », le facteur Méderic découvre le corps d'un enfant près de la futaie du maire au début du récit : « *Soudain, il s'arrêta net, comme s'il fut heurté contre une barre de bois ; car, à dix pas devant lui, gisait, étendu sur le dos, un corps d'enfant, tout nu, sur la mousse. C'était une petite fille d'une douzaine d'années. Elle avait les bras ouverts, les jambes écartées, la face couverte d'un mouchoir. Un peu de sang maculait ses cuisses.* »³¹ L'enquête énonciative débute par une description méthodique des éléments qui composent cette scène de crime. Le meurtre devient ainsi le véritable point de départ d'une réflexion criminologique. Le corps de l'enfant est présenté comme un inanimé dès le départ, contrairement au premier schéma où le processus du passage à l'acte est circonstancié au moment des faits.

L'impuissance du narrateur à saisir le détail du crime nourrit l'ambition de comprendre le phénomène criminel, de trouver son auteur, ses moyens et ses causes. Cette seconde perspective assume une réalité journalistique et policière : il s'agit de retranscrire le crime ancré dans le fait divers. La construction du récit emprunte par conséquent un éventail d'éléments aux revues juridiques. La fiction imite une démarche éminemment historique,

³¹ Maupassant, G. de, « La petite Roque », *Contes et nouvelles*, T. II, Paris, Gallimard, 2008, p. 619.

privilégiant la logique des faits ; nous suivons ainsi le cheminement de l'enquête, malgré quelques écarts temporels – ellipse, prolepse, analepse – nécessaires à la mise en place du mystère.

De cette manière, nul ne peut empêcher le premier crime de se commettre et quoi qu'il arrive, nous devons reconstituer le puzzle des événements par la lecture de la scène de crime pour pouvoir appréhender l'auteur des faits et retracer son agir criminel.

Il en est ainsi dans *Le numéro 13 de la rue Marlot*. Ce roman appartient à la série *Mémoires de détective* dans lesquelles on retrouve les aventures de William Dow enquêteur analyste faisant preuve d'une rigueur scientifique et criminologique atypique. Dans *le numéro 13 de la rue Marlot*, le récit débute par la découverte du corps d'un inconnu dans le couloir d'une résidence calme du Marais. De cette manière, le premier chapitre pose l'énigme du crime en situation initiale, occultant le récit de meurtre par l'aspect résultatif de la découverte :

« Le cadavre, un des pieds pris dans la rampe de l'escalier, gisait la tête sur la dernière marche et couché sur le côté gauche. Il avait au cou, du côté droit, une blessure qui semblait peu profonde, mais dont le sang avait jailli avec une certaine abondance, bien que la carotide n'eût pas été touchée ; et le capitaine aperçut, en soulevant légèrement le mort, la manche de corne d'un couteau qui sortait de ses vêtements et dont la lame disparaissait entièrement dans son côté gauche, au bas ventre. »³²

René de Pont-Jest nourrit sa description d'une foule de détails sur la posture du corps ; plus encore, les déductions du capitaine sont rapportées de manière implicite. En effet, une simple écorchure fait l'objet d'un examen minutieux et d'explications judiciaires. Le corps est analysé avec soin, comme en atteste le rapport préliminaire établi par les premiers agents arrivés sur les lieux. Dans ce second cas, le récit se construit à partir de l'ellipse d'action : la description méthodique des traces du passage de l'assassin permet d'envisager l'acte du criminel dans une analyse analeptique. La présence – ou quelquefois l'absence – de corps fait foi de l'infraction commise. L'action réside alors dans la quête de vérité qu'elle engage.

Cette unité d'action, d'où se dégage l'expression *récit de meurtre*, se scinde ainsi en deux approches du crime. Dans le premier cas, le récit d'action participe à une dynamique romancière, il s'agit alors d'une séquence inhérente au récit premier respectant une chronologie des faits propre à un travail de retranscription. Dans le second cas, le récit d'action s'inscrit dans une dynamique policière, soit un récit elliptique, mystérieux qui expose l'acte commis pour engager l'analyse judiciaire du phénomène criminel. Dans le cas du récit policier, deux récits de meurtre se répondent au début et à la fin du roman : le premier,

³² Pont-Jest, R. de, *Le numéro 13 de la rue Marlot*, Paris, Dentu, 1877, p. 8.

elliptique, pose l'énigme du crime, le second, final et précis, recompose la dynamique du passage à l'acte.

Un récit éphémère

- *Saisir l'impossible présent*

La séquence narrative du récit de meurtre semble éphémère. Elle pose le problème de l'instantanéité de l'action, complexe à retranscrire car il s'agit d'un moment fugace et mystérieux. Comment écrire le meurtre sans décomposer l'instant ? Comment produire un récit réaliste tout en rendant compte de son caractère fugace ? L'exposé méticuleux de la mise en scène du passage à l'acte représente un atout littéraire et commercial essentiel et justifie la présence de cette situation de l'action qui ne peut combiner réalisme et surabondance descriptive.

Corrélativement, dans tout récit de meurtre se conjuguent dynamisme et lenteur jusqu'à ce que l'acte parachevé impose une finalité temporelle – telle que l'entend Paul Ricœur dans sa définition : « *les vertus de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle de l'action totale et complète.* » On peut aussi se demander si derrière la frustration qu'engendrent la rapidité de cette scène – qui semble nous échapper toujours – et le foisonnement des détails descriptifs s'augure la volonté d'accrocher le lecteur ou de l'empêcher de lire la scène.

Dans ce sabotage temporel se distingue surtout la prise en compte du caractère éphémère de l'existence : le passage de vie à trépas échappe à l'homme, qui, hébété devant ce phénomène commun pressent l'invisible transition. De nombreux modalisateurs de temps enrichissent ce sentiment de vacuité face à l'incompréhensible. Cette particularité temporelle souligne toute la singularité du meurtrier, demeurant souvent fasciné par cette rupture au monde qu'il provoque sans la maîtriser absolument, puisque la précipitation l'emporte toujours et la vie disparaît.

- *Un récit fragmentaire et illusoire*

Le lecteur peut facilement se laisser duper par l'impression que le récit offre dans son ensemble ; néanmoins tout ne peut être révélé dans cette scène habilement préparée. La collecte d'indices s'accomplit au fil du récit : l'épisode meurtrier se lit comme un aperçu, un instant éphémère de la narration qui, étonnamment, cache plus qu'il n'expose. En effet, cette séquence génère un questionnement sur les modalités du crime – et ce d'autant plus quand

nous lisons des récits *post homicidium* au cours desquels la reconstitution se fait pas-à-pas après la découverte du corps.

Délimiter l'unité d'action fondamentale du récit criminel constitue une véritable difficulté : le lecteur réalise que quelque chose lui échappe alors même qu'il vient de lire l'épisode. Cette précarité temporelle du phénomène criminel, plus ou moins marquée selon les textes, invite à analyser le traitement du temps dans l'épisode.

Les structures temporelles du récit de meurtre

Les trois phases du récit de meurtre

- Terminologies de départ

Un des premiers obstacles qui se présente dans l'analyse de la séquence tient à la saisie de l'acte : la retranscription romanesque ne respecte pas nécessairement la logique temporelle des faits, virtualisant le rapport au temps. L'écart entre le temps du récit et le temps de l'histoire incite à s'interroger sur l'organisation du moment criminel dans sa représentation séquentielle.

Même si cette unité d'action réside aux fondements de ce type de récit, nous pouvons différencier du récit *ante homicidium*, le récit *inter homicidium* et le récit *post homicidium*³³. Cette construction latine rappelle un usage psychiatrique³⁴ et juridique – les termes *ante delictum* et *post delictum* sont utilisés en Droit. Le choix du substantif *homicidium* se construisant à partir du verbe latin *caedo, is, ere, cecidi, caesum*, abattre, frapper, tuer, permet d'évoquer directement et de manière neutre le geste criminel.³⁵

Mais déjà se pose une difficulté liée à l'ordre du récit, à savoir la question des délimitations de l'épisode. Il s'agit alors de chercher dans le texte, dans ses contours temporels immédiats,

³³ L'analyse du meurtre dans son déploiement temporel s'établit sur deux niveaux puisque nous retrouverons ces trois phases criminelles à l'échelle de l'ensemble romanesque.

³⁴ En psychologie, l'approche psycho-criminologique propose une compréhension de la situation infractionnelle en combinant trois axes principaux : la position subjective de l'individu (sa dynamique psychique, son histoire, son passif psychiatrique), le contexte social et la scène de crime (le mode opératoire est segmenté en trois temps : la période pré-criminelle, la période criminelle et la période post-criminelle). Les investigations sur la période pré-criminelle signifient la dynamique d'émergence de l'agir criminel en tenant compte du contexte dans lequel il apparaît. Le cheminement criminel est ainsi reconstruit jusqu'au crime. Les analyses concernant la période criminelle se focalisent sur le *modus operandi*, le comportement vis-à-vis de la victime et ce qu'elle représente dans l'esprit du déviant. La période ultérieure à l'acte rend compte du rapport du sujet à son crime soit comment il intègre psychiquement l'infraction dans son univers mental.

³⁵ La construction de ce terme s'établit à partir de l'usage juridique des syntagmes *ante delictum* et *post delictum*. Ici nous ne pouvons parler de délit, puisqu'il s'agit d'un crime. Les termes *nex, necis* mort violente et *caedes, is* massacre, furent rapidement laissés de côté car tous deux renvoient à des pratiques restrictives et désuètes tandis que le verbe *Interficio, is, ere, feci, factum* accentue davantage l'interruption de la vie. Il fallut ainsi renouer avec le terme juridique homicide, du latin *homicidium, ii, n*, et l'adapter à un usage temporel. En renonçant au terme juridique *Crimen, inis* jugé trop généraliste, nous désignons ici une catégorie spécifique d'actes criminels.

ce qui annonce le crime et ce sur quoi aboutit la scène. Contrairement à l'ensemble du récit qui autorise des infidélités chronologiques, l'épisode conserve une cohérence temporelle par la juxtaposition récurrente de *l'ante-inter-post homicidium*. Ainsi l'étude de l'alternance des temps dans l'épisode décisif fait ressortir la présence d'un schéma récurrent. Trois phases organisent cette séquence : la préparation de l'acte, par anticipation du discours (temporalité de la décision), l'accomplissement du crime (acmé du récit) et la phase de contemplation (aspect résultatif).

- *Mise en application*

Ces trois étapes apparaissent nettement dans le second meurtre commis par Sylvain dans *La Sanglante Ironie*. Contrairement à son premier crime, issu d'une situation fortuite, son second meurtre ne joue nullement sur la dissimulation accidentelle. Sylvain décide de tuer sa concubine après qu'elle lui annonce sa décision de le quitter. Tandis qu'elle avoue avoir toujours su qu'il était responsable de la mort du meunier qui la courtisait, tous deux scrutent le couteau de Grangille déposé sur la table. L'assassin dévoile alors ses intentions : « *N'oubliez jamais votre couteau, Grangille, c'est l'unique recommandation que puisse vous faire un assassin.* » Le discours direct permet d'agencer la scène de meurtre par un effet d'annonce et de mise en garde. L'ambiguïté de la situation ressort par cette parole déterminante et le syntagme « *l'unique recommandation* » renforce cet effet : l'article défini tend à souligner le caractère singulier de ce conseil, de cette manière Sylvain annonce l'imminence de l'assaut. La tension culmine dans cette situation où paradoxalement le criminel garde son calme face à sa conjointe qui prend conscience de son sort.

Toutefois, si les faits se succèdent avec une conformité temporelle avérée, le décalage entre les deux adjuvants ressort grâce à un ralentissement explicite de l'action. L'attitude du narrateur, figé dans une continuité inquiétante bride l'avancée de Grangille comme l'atteste l'adverbe de manière ; le syntagme « *secouée de frissons* » ainsi que la comparaison finale contribuent à scléroser l'enchevêtrement des actions et préparent la scène de sang.

Par conséquent, l'accomplissement du meurtre contraste avec l'étape précédente. En effet, le destin de Grangille est scellé dans cette courte phase où le récit s'accélère et l'action prédomine. Plusieurs éléments participent à cette précipitation : l'adverbe en position initiale ou encore l'adjectif « *prompt* » souligne que le geste prime sur la pensée. Pourtant, là encore, le récit du meurtre porte en lui la marque de l'impuissance à saisir l'éphémère : au passé simple de l'intention criminelle succède immédiatement l'imparfait de l'accompli.

La dernière étape s'engage, laissant place à une contemplation symbolique mais néanmoins furtive et ironique : « *Une seconde, je vis plantée, droite, dans ses chairs, cette phrase écrite en brun sur bois jaune : souvenir d'amitié. Grangille tomba sans un cri, tuée roide.* » (p. 297)

Le meurtrier s'attarde sur un détail, l'inscription sur l'arme offerte à la victime ; l'élément descriptif trouve une portée tant ironique que méditative. Le récit se dérobe sous le regard du lecteur par une alternance de passages lents et rapides pour suivre le meurtrier dans son recouvrement des faits. La chute de Grangille clôt le passage, toujours au passé simple, comme pour souligner la fatalité de l'issue.

De cette façon, l'écrivain propose une lecture *image par image* de l'éphémère : il s'agit là d'une manière d'historiciser le présent. Si le récit de meurtre se plie aux modalités temporelles consensuelles, l'écrivain a loisir de modifier cette matrice par le jeu des subjectivités du temps, articulant l'élément dynamique au cadrage du moment.

Le pouls de la séquence

Afin de retranscrire une temporalité de l'éphémère, les écrivains du meurtre effectuent un travail de décomposition de l'instant. Le paradoxe créé par la fuite du temps reste néanmoins sensible car, en dépit du fait que la description étire minutieusement le précieux incident, le dynamisme de la scène raccourcit toujours davantage l'exposé des faits. Ici réside tout l'enjeu du principe d'actualisation de l'éphémère, le romancier procédant à « *un subtil réglage de la vitesse du récit dont il précipite ou ralentit l'allure selon l'importance de ce qu'il a à raconter* »³⁶ comme le souligne Michel Raimond. Par conséquent, les trois temps qui se distinguent dans la séquence sont régis par un système dynamique approprié. En effet, si l'imminence du meurtre se traduit par une forme de basculement narratif, soulignant le passage de l'attente à l'action, sa finalisation ressort par la dominance descriptive finale. Des temporalités dissemblables cohabitent donc dans la séquence qui débute par une rupture et se clôt par une pause descriptive.

- *Éléments d'analyse de l'ante homicidium*

La tension dramatique s'installe tout au long de *l'ante homicidium*. Généralement, il s'agit d'un élément descriptif qui précède la dynamique du passage à l'acte. Ce changement temporel peut prendre la forme d'un glissement du récit au discours ou de la pensée à l'action. On assiste ainsi, soit à une accélération du rythme du récit, soit à une rupture totale. Ces deux rythmes du récit ne nécessitent pas les mêmes aménagements textuels.

³⁶ Raimond, M. *op. cit.* p. 167.

Dans le premier cas, le crescendo se construit durablement dans ce qui précède le fragment. Ce souci de contextualisation se retrouve dans de nombreuses nouvelles de Maupassant : la peinture réaliste contribue à situer le meurtre dans une continuité sociale et plausible. Dans « L'ivrogne »³⁷, Maupassant met en lumière la dangerosité d'un marin rendu fou par l'alcool. Jérémie rentre auprès de son épouse après s'être grisé à l'eau de vie avec son comparse Mathurin. Peinant à tenir debout, il parvient tant bien que mal à rentrer chez lui et l'idée d'un crime ne tarde pas à émerger en lui. Titubant et chutant, il éprouve des difficultés à ordonner ses idées comme le soulignent les passages descriptifs faisant état des incohérences de son esprit : « *il ne bougeait point ; il restait là, assis par terre, dans le noir, cherchant ses idées, s'accrochant à des réflexions incomplètes et trébuchantes comme ses pieds* ». Ce désordre intellectuel est renforcé par l'alternance récit/discours direct qui fait état de sa difficulté à parler et fait ressortir l'affleurement d'idées déviantes. La récurrence anaphorique retient notre attention : « *dis-mé qui que c'était, Mélina ? Dis-mé qui que c'était. Je te ferai rien* », puis, « *dis-mé qui que c'était, Mélina, ou j'vas faire quéque malheur* », et enfin « *dis-mé qui qu'c'était, Mélina, ou j'vas cogner, j'te préviens.* » La variation syntagmatique souligne l'impatience et l'énervement de Jérémie relatifs à ses difficultés à s'exprimer. En effet, tandis que Mélina demeure totalement endormie et vulnérable, Jérémie se laisse envahir par l'obsédante idée d'une infidélité : de cette suspicion point d'abord une promesse de non-violence mise en évidence par le futur simple « *je te ferai rien* ». Rapidement, son discours dévie vers la mise en garde, l'imminence du crime ressort par l'apparition du futur proche « *j'vas* ». Dans le dernier syntagme, ce même futur proche est renforcé par le passage au présent. Cette occurrence particulière met en valeur le glissement progressif du futur au présent de sorte que le discours actualise la proximité de l'épisode *inter homicidium* par la mise en évidence d'une tension. Ainsi, l'idée de crime domine progressivement le champ de lecture.

- *Eléments d'analyse de l'inter homicidium*

Plusieurs stratégies sont adoptées afin de mettre en évidence le cœur de la séquence. La vitesse du récit peut s'apparenter à celle d'une scène, assumant une part de théâtralité et d'équilibre entre discours et récit. Reprenons le récit de Maupassant, « L'ivrogne » : la tension criminelle atteint son acmé lorsque Jérémie localise sa victime,

*« Alors, affolé de rage, il grogna :
"Ah ! T'étais là, saleté, et tu n'répondais point ! »*

³⁷ Maupassant, G. de, « L'ivrogne », *Contes et nouvelles*, T. II, Paris, Gallimard, 2008, pp. 94-99.

Et, levant sa chaise qu'il tenait dans sa poigne robuste de matelot, il l'abattit devant lui avec une furie exaspérée.»

Dans ce cas, la parole de l'assassin sert de pierre de touche à l'action criminelle. Toutefois, l'écriture du crime semble davantage régie par la description. Malgré le dynamisme de la scène, l'usage de la pause demeure paradoxal, immortalisant le geste criminel par l'utilisation du participe présent et du passé simple. Cette impression d'arrêt sur image revient fréquemment dans les récits de meurtre qui privilégient le ralentissement de l'action afin de mieux rendre compte du détail de l'épisode.

Que ce soit par l'usage de la scène ou de la pause, le récit assume son appartenance à la fiction. L'usage du sommaire ou de l'ellipse se rattache essentiellement à une rigueur mimétique. Effectivement, la narration peut emprunter au journal la forme du fait divers afin de condenser l'événement criminel. L'épisode est alors détaillé dans sa relecture journalistique. Ce type d'occurrence apparaît dans les feuillets policiers ou romanesques qui font écho à un premier récit de meurtre. Le crime est néanmoins perçu comme abouti, enrichi par un enchevêtrement de données. Cette temporalité empruntée élude pourtant *l'inter homicidium* car le récit se concentre sur la découverte du corps, la recomposition de l'action n'est que spéculative.

Cependant, dans « Le crime au père Boniface », Maupassant intègre de manière atypique un fait divers à son récit afin de rendre compte de la fascination qu'exerce le fragment criminel sur le facteur Boniface, lecteur assidu de ces petits récits des désordres quotidiens :

« Les faits divers le passionnaient. Ils étaient très nourris ce jour-là. Il s'émut même si vivement au récit d'un crime accompli dans le logis d'un garde-chasse, qu'il s'arrêta au milieu d'une pièce de trèfle, pour le relire lentement. Les détails étaient affreux. Un bûcheron, en passant au matin auprès de la maison forestière, avait remarqué un peu de sang sur le seuil, comme si on avait saigné du nez. "Le garde aura tué quelque lapin cette nuit", pensa-t-il ; mais en approchant il s'aperçut que la porte demeurait entr'ouverte et que la serrure avait été brisée. Alors, saisi de peur, il courut au village prévenir le maire, celui-ci prit comme renfort le garde champêtre et l'instituteur : et les quatre hommes revinrent ensemble. Ils trouvèrent le forestier égorgé devant la cheminée, sa femme étranglée sous le lit, et leur petite fille, âgée de six ans, étouffée entre deux matelas. »³⁸

Nous reconnaissons ici cette propriété du sommaire à ne pouvoir dépasser sa fonction récapitulative par l'énoncé de la découverte du crime. Mais, curieusement, l'impression de compte-rendu qui caractérise habituellement ce type de récit n'apparaît pas dans cet extrait : l'emprunt au journal est inhérent à la narration, dépourvu des irrégularités temporelles présentes habituellement pour signaler le passage au récit journalistique. Cette

³⁸ Maupassant, G. de, « Le crime au père Boniface », *Contes et nouvelles*, T. II, *op. cit.* p. 169.

synchronisation atypique a pour vertu de souligner le fait que le père Boniface marque une pause dans son travail tant il est accaparé par la lecture du fait divers.

En règle générale, le récit de meurtre assume une initiative de reconstitution du phénomène criminel – ce principe fait notamment loi dans les romans policiers, où le récit d'enquête permet de reconstituer le récit de meurtre. Lorsque le récit de meurtre respecte l'ordre chronologique de l'événement, la difficulté à saisir le passage de vie à trépas est évidente.

Toutefois, un cas d'ellipse parfaite se retrouve dans le roman des Goncourt, *La fille Elisa*, dans lequel l'élément criminel est absent de l'épisode : seuls *l'ante* et le *post homicidium* sont détaillés.³⁹ Ce non-dit crée un sentiment de fuite et justifie l'entreprise juridique d'une reconstitution de la scène dans l'ensemble de l'œuvre. Mais pour rendre compte de l'importance de l'ellipse, il convient d'analyser l'épisode dans l'œuvre, ce que nous verrons plus amplement dans le chapitre IV avec ce même exemple.

- *Éléments d'analyse du post homicidium*

La difficulté à saisir l'instantanéité de l'acte de sang ressort par le contraste entre *l'inter homicidium* et le *post homicidium*. En effet, il est complexe de *dire* le meurtre dans toute sa réalité. C'est pourquoi l'écrivain use de subterfuges mis à sa disposition pour pallier cette difficulté ; il alterne points de vue, descriptions, et effets de style. Par conséquent, le *post homicidium* peut se définir comme une pause descriptive qui contraste avec la scène du passage à l'acte. La contemplation finale, véritable arrêt sur image, concourt à l'appréciation de l'horreur de la scène dans sa pleine vérité. Jean Lorrain met en valeur ce temps contemplatif d'une fascination morbide dans *Monsieur de Phocas* notamment. Dans ce roman, le personnage éponyme est conduit à assassiner son ami Ethal, dans un accès de colère. L'ultime vision du cadavre obéit alors à une esthétique de l'horreur : « *La tête gisait sur l'épaule, la bouche hideusement ouverte : la main aux bagues avait glissé sur sa poitrine, je la posai à côté de lui sur un coussin.* » (p. 249) Le meurtre est mené de la main d'un artiste et répond à une nécessité esthétique primordiale. Trois temps se succèdent dans ce passage : l'imparfait contribue à la contemplation du cadavre, le plus-que-parfait est utilisé pour décrire la main d'Ethal, portant le bijou empoisonné et le passé simple souligne la contribution du narrateur à son œuvre. Chaque élément temporel est utilisé en référence au rapport spécifique qu'entretient le criminel-spectateur avec le résultat qu'il attend. Enfin, un ralentissement narratif se perçoit dans le récit *post homicidium* ; l'aboutissement espéré de la séquence prend la forme d'une pause descriptive résultative.

³⁹ Goncourt, E. de, *La fille Elisa*, Paris, La boîte à documents, 1990.

Les récits policiers tendent à débiter la narration à partir de cet élément inhérent à la séquence, d'une part, afin de laisser dans l'ombre ce qui la précède, mais aussi pour concentrer l'attention du lecteur sur le phénomène criminel. L'intérêt consiste alors à saisir ce qui nous est laissé de l'événement passé. C'est notamment le cas dans *L'Agence Taboureau* de Pierre Delcourt. Le roman débute par la découverte du corps de Madame Frochot, une marchande habitant au 4^{ème} étage du numéro 25 du passage Milton :

« Au milieu de la pièce, on voyait, étendu sur le ventre, le corps de la marchande. Madame Frochot était simplement vêtue, comme une femme qui vient de procéder à sa toilette de nuit. [...] Ses pieds étaient nus et déchaussés. Les deux hommes se baissèrent et roulèrent le cadavre de la dame Frochot. Au moment où ils le retournaient, la tête retomba lourdement en arrière et frappa le parquet en rendant un son mat. Le cou était tranché entièrement jusqu'aux vertèbres cervicales qu'on pouvait voir à nu. »⁴⁰

A l'instar de l'extrait de « La petite Roque », ce passage crée de l'attente contrairement au récit *inter homicidium* qui répond à une tension narrative. La séquence invite alors à accomplir un travail de reconstruction narrative sur une autre échelle, comme nous le verrons plus tard. Déjà, nous pressentons la présence d'au moins deux dynamiques temporelles fondamentales et incompatibles.

Le récit d'une crise

Excepté pour les cas de romans policiers construits sur la reconstitution de la séquence, le déroulement de l'action criminelle, l'*inter homicidium* à proprement parler, prédomine dans l'épisode. Il convient alors de rechercher les possibilités d'écrits du crime dans sa dialectique du temps de l'histoire et du temps du récit. En effet, la question du récit est liée à une gestion du temps particulière qui implique une conscience du temps, comme le souligne Giorgio Israël, « dans le récit s'exprime la forme irréductible de l'expérience humaine, et [...] inversement l'exigence de vérité de toute œuvre narrative c'est le caractère temporel de l'existence humaine. »⁴¹ L'implication narrative se perçoit dans la manière de situer le moment criminel. Ce rapport au temps est majoritairement le fruit d'une narration ultérieure, dans la mesure où le crime est envisagé au passé, en tant qu'acte achevé. Le récit de meurtre se constitue à partir d'une unité d'action en train de se dérouler de sorte que la démesure de l'acte tend à isoler la scène par rapport au récit-cadre. L'exposition du crime déviant marque également une rupture du récit et agence un autre temps d'écriture parmi la succession de péripéties sous-jacentes à toute construction narrative. Temps fort de la narration, le meurtre

⁴⁰ Delcourt, P. *L'agence Taboureau (célérité et discrétion)*, Paris, J. Rouff, 1881, pp. 10-1.

⁴¹ Israël, G. « *Modèle récit ou récit modèle* », in Grignon, Claude, Jean-Yves Grenier, et Pierre-Michel Menger, *Le modèle et le récit*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 418.

peut être perçu comme l'aboutissement d'une tension narrative, plaçant dès lors le lecteur entre agitation et contemplation. C'est par exemple le cas dans « L'ivrogne » puisque le passage à l'acte de Jérémie est symptomatique de sa psychose alcoolique :

*« Alors, affolé de rage, il grogna :
"Ah ! Tétais là, saleté, et tu n'répondais point !" Et, levant la chaise qu'il tenait dans sa poigne robuste de matelot, il l'abattit devant lui avec une furie exaspérée. Un cri jaillit de la couche ; un cri éperdu, déchirant. Alors il se mit à frapper comme un batteur dans une grange. Et rien, bientôt, ne remua plus. La chaise s'envolait en morceaux ; mais un pied lui restait à la main, et il tapait toujours, en haletant. »*

Cet épisode, s'il contraste avec le rythme du récit-cadre, répond toutefois à une attente instaurée par les différentes manifestations de Jérémie au discours direct. Cette gradation de la colère trouve ici son apogée comme en témoigne l'ultime prise de parole du criminel avant son meurtre. La précipitation et la rage caractéristiques de son ivresse génèrent la véhémence de la scène. L'action criminelle est détaillée du premier coup infligé à l'aide d'une chaise à l'acharnement final de l'ivrogne avec le débris de l'arme. Étonnamment, l'emploi du passé simple qui tend à estomper cette distance instaurée par le procédé d'écriture confère une impression de simultanéité. Genette met en évidence ce paradoxe lorsqu'il note que la narration est une situation temporelle fixe d'essence intemporelle.

L'instant criminel s'écrit sous l'inspiration du désir de braver l'interdit, de dire l'indicible. Cette tentative de saisir l'impossible est renforcée dans le récit onirique au cours duquel le fantasme du meurtre est soumis aux lois du rêve – distorsion du temps, de l'espace, juxtaposition de réalités et confusion des sentiments altèrent le réalisme du rêve. De même, le fantasme du crime hypothétique prend vie dans le roman *Monsieur de Phocas*, alors que le narrateur observe le corps d'une femme endormie, bien avant la séquence du meurtre d'Ethal. Il se laisse rapidement envahir par une pulsion criminelle sans précédent : *« Et j'ai vu le moment où mes mains crispées allaient étreindre la dormeuse à la gorge, oui, à la gorge, et la serrer, jusqu'à ce qu'elle ne respirât plus. J'aurais voulu l'étrangler et la mordre, l'empêcher de respirer surtout. »*⁴² Dans ce temps de l'impossible, le narrateur assimile désir et pulsion devenant spectateur de cet acte qu'il projette hors de lui ; l'usage du passé composé fait ressortir cette étrangeté troublante du Moi qui se scinde et dévoile la bête endormie dans l'abîme de l'inconscient. L'écriture du crime fantasmé a cette particularité de révéler à l'homme une bestialité familière. Le conditionnel final ramène le songeur à la réalité, celle de l'inaccompli et de la mesure. La narration peut également s'inscrire dans une cohabitation de deux systèmes verbaux quand apparaissent plusieurs niveaux diégétiques mais aussi dans le

⁴² Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*, *Œuvres romanesques*, T. III, Chécy, Ed. Alain Toupie, Coda, 2010, p. 105.

système des confessions. Cependant cet usage empiète légèrement sur l'étude diégétique des récits.⁴³

Une problématique temporelle s'impose dès lors que l'on s'interroge sur la mise en récit du crime : l'écriture décompose l'instant dans l'espoir de parvenir à une vérité absolue. La fiction déjoue alors la frustration et l'incompréhension du réel afin de proposer des réponses et de relancer un questionnement sur l'acte interdit. Procurant le recul d'une lecture historique et l'anticipation des comportements humains, l'écrivain s'engage ainsi à divulguer l'éternel mystère de la pulsion. Insérer la séquence du crime revient ainsi à « *monnayer un temps dans un autre temps* », de sorte que l'unité d'action dépend d'une unité de temps virtualisée.

Cohérences du lieu

Démessure de l'espace criminel

Dans cette schématisation de l'action criminelle, on peut se demander en quoi le lieu contribue à la valorisation du passage à l'acte. La question du lieu n'est ici abordée que dans sa complémentarité avec l'unité d'action et la temporalité particulière du récit. Nous serons amené à observer quelles vérités ces paysages criminels esquissent d'un point de vue historique, social et symbolique. Mais, pour l'instant il s'agit de percevoir l'usage narratif du lieu dans la séquence, en tant qu'élément figuratif fondamental.

Dans toute pièce de théâtre, la présence des éléments du décor, au même titre que leur absence, est constitutive de l'exposition d'un fait. De manière similaire, on peut s'interroger sur la place consacrée au lieu dans l'épisode criminel, s'il intervient en *ante*, *inter* ou *post homicidium* et quelle en est sa valeur.

Nullum crimen sine loco

Bien que l'on parle de scène de crime, le lieu occupe un rôle secondaire en comparaison aux faits rapportés. L'écrivain décide de l'occulter ou au contraire de l'utiliser comme paramètre supplémentaire dans la retranscription du crime.

- *Le rôle du lieu dans l'ante homicidium*

L'espace du crime précède la seule séquence criminelle et n'obéit pas aux mêmes règles de l'architecture textuelle. La construction de l'environnement criminel se fait durablement dans

⁴³ Notons qu'il s'agit là d'un usage rare dans l'épisode criminel : le décalage temporel que provoque cette forme, apparaît soit dans ce qui précède ou prolonge le récit criminel.

le texte. Toutefois, dans les quelques lignes qui précèdent le meurtre, quelques éléments topographiques participent à la mise en place d'un contexte spécifique.

Tout récit de meurtre construit une intimité : que le lecteur assiste à l'acte au moment des faits ou qu'il collecte les indices de l'épisode elliptique sur la scène de crime, la présence du corps aménage toujours du privé dans le public. La littérature rapporte ici une réalité troublante : l'assassinat, la découverte du corps ainsi que toute agression rendue publique déplacent le conflit invisible, le fait caché sur la scène populaire. Par conséquent, le choc que provoque le récit de meurtre tient à cette révélation d'une réalité à la fois proche et secrète. La singularité de cette intimité réside dans l'opposition du dehors et du dedans analysée par Bachelard dans *La poétique de l'espace* car, en dépit de la diversité des lieux du crime présentés par les auteurs *fin-de-siècle* – l'assassin peut commettre son méfait dans un lieu caché, un coin de rue, une chambre discrète, ou, au contraire, exposer devant ses semblables la grandeur de sa transgression. La caractéristique spatiale qui lie ces récits tient alors à cette intimité recomposée.

Dans l'excipit de *La conquête de Plassans*, la lutte entre Mouret et l'abbé Faujas est décrite de l'intérieur de la maison,

« Le fou [...] sauta sur l'abbé Faujas. Sa plainte lugubre s'achevait dans un hurlement tandis qu'une crise le tordait au bord de l'escalier. Il meurtrissait le prêtre, l'égratignait, l'étranglait.

- Marthe! Marthe! Cria-t-il.

Et il roula avec le corps le long des marches embrasées ; pendant que Mme Faujas, qui lui avait enfoncé les dents en pleine gorge, buvait son sang. Les Trouche flambaient dans leur ivresse, sans un soupir. La maison, dévastée et minée, s'abattait au milieu d'une poussière d'étincelles.»⁴⁴

Par l'usage du *travelling* arrière, Zola dissocie le dedans et le dehors, invitant le lecteur à découvrir les causes de l'incendie criminel. La maison est ainsi dépeinte comme le lieu du mystère. Seul le lecteur, en tant que confident privilégié, est autorisé à pénétrer les secrets de cette intimité de l'horreur.

La maison, que Bachelard identifie comme le lieu rassurant par excellence⁴⁵, peut devenir le terrain de prédilection de l'assassin. Dans la mesure où l'espace confiné dissimule plus qu'il n'expose, le criminel peut commettre ses méfaits sans craindre d'être surpris. Cette caractéristique se retrouve dans la nouvelle de Mirbeau, « La chambre close ». Dans ce récit, le narrateur fait les frais de sa gentillesse lorsqu'il raccompagne chez elle une jeune enfant

⁴⁴ Zola, E. *La conquête de Plassans, Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. T. I, Paris, R. Laffont, 2002, p. 1071.

⁴⁵ « La maison voit, veille, surveillance, attend ». Bachelard, G. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1972, p. 48.

égarée. À cause d'intempéries, les parents de l'enfant proposent « *cordialement* » au narrateur leur hospitalité pour la nuit. Or, ce dernier réalise qu'il est pris au piège dès lors qu'il tente d'ouvrir une fenêtre de sa chambre : « *J'étouffais dans cette chambre. Avant de me mettre au lit, je voulus respirer un peu d'air du dehors, et malgré l'orage qui grondait, j'essayai d'ouvrir la fenêtre. C'était une fausse fenêtre [...] l'idée me vint de soulever la trappe de la cheminée : fausse cheminée. Je courus à la porte : la porte était verrouillée.* » (p. 256-7) Le piège dans lequel est tombé le narrateur tient donc à l'illusion de l'espace domestique recomposé. Le lieu confiné a cette propriété de rassurer les victimes, d'annihiler tout esprit de méfiance. Mais le *dehors* n'en est pas moins dangereux car l'assassin sait s'approprier le lieu ouvert et y planifier son crime.

Le criminel prend également en compte le paramètre du contraste lumineux. L'omniprésente pénombre occupe une place de choix dans *l'ante homicidium*. Dans « La vendeuse d'ambre », Marcel Schwob opte pour une approche sensorielle lorsqu'il décrit le meurtre de la marchande :

« *On entendait couler l'eau entre les pilotis. Le courant frappait les perches de battements liquides. [...] Le silence s'établit tout à fait parmi les bruits de l'eau.*

Tout à coup, il y eut une courte lutte au bout de la chambre, un frôlement de deux corps, des gémissements, quelques cris aigus, et un long souffle d'épuisement. Le vieux se leva à tâtons, prit le filet en poche, le lança, et, tirant soudain dans leur glissière les planches où s'était couché la vendeuse d'ambre, il découvrit l'ouverture qui servit à la pêche de nuit. Ce fut un engouffrement, deux chutes, un bref clapotis. »⁴⁶

Plusieurs éléments sonores compensent le manque de repères visuels et permettent d'imaginer le crime de la marchande ainsi que la dissimulation de son corps. Cependant, la séquence élude la question des moyens mis en œuvre dans cet assassinat et propose une lecture impersonnelle du crime – comme en attestent les articles indéfinis. La contribution au crime de l'aïeul constitue le seul élément qui se distingue dans cette pénombre.

De même, l'hermétisme du lieu peut permettre de garder secrète l'identité des personnages qui s'affrontent. Dans *La Bande de la belle Alliette*, Soufflard et Micaud s'affrontent dans une cave plongée dans l'obscurité et seul le nom de Micaud est prononcé pendant cet épisode – il faudra attendre le chapitre suivant pour que le second criminel soit nommé. L'action criminelle elliptique contribue au mystère de cette scène : l'identité de l'étranglé est révélée lorsqu'Alliette fait irruption dans la cave. Les circonstances du crime jouent ainsi un rôle capital dans son accomplissement ; la nuit présente un avantage incontestable pour le meurtrier, de même que les étendues vides et les lieux confinés.

⁴⁶ Schwob, M. « La vendeuse d'ambre », *Œuvres*, Paris, Phébus, 2002, p. 157.

En outre, la séquence isolée fait considérablement ressortir le champ restreint du crime. Les descriptions de l'espace du meurtre constituent un apport supplémentaire afin d'accentuer le caractère instantané du passage à l'acte. Il apparaît dès lors que le lieu participe à la définition de l'agir criminel. L'assassin, s'il ne peut s'affranchir de cette intimité essentielle, doit apprendre à composer avec. Par conséquent, même si le crime varie de l'intime au spectaculaire dans sa mise en scène, l'expérience de l'assassin ressort dans son aptitude à se soustraire au lieu.

Pourtant, le terroriste de Lorrain dans « L'impossible alibi » ne réalise pas cette dissociation. Parue dans les « Histoires de masque », cette nouvelle également intitulée le « Récit du musicien » propose d'analyser la topique du masque à travers la relecture d'un tableau de L.W. Hawkins. Elle met ainsi en scène un anarchiste préparant un habile stratagème pour mettre en scène son attentat. Il place ainsi un substitut visible par les passants de sorte que la présence du mannequin « *liseur* » qui le remplace soit attestée par « *deux sergents de ville battant leur quart* ». Directement après l'explosion, le criminel remplace son substitut pour pouvoir s'adresser aux sergents : « *L'homme au geste meurtrier se levait et allait ostensiblement à la fenêtre ; il se penchait en dehors, et demandait aux agents la cause de ces flammes et de ce bruit [...] Les agents l'avaient vu, son alibi était bien établi.* » Son stratagème tient à la bonne gestion des paramètres temporels et spatiaux. Quand bien même le crime prend l'aspect spectaculaire de l'attentat, on retrouve une forme d'intimité : le lieu est certes public mais sa forme narrative met en perspective les pensées du criminel et donne un rendu de sa folie. Le terroriste isolé dans l'espace, lieu censé constituer et confirmer son alibi, est confronté à sa propre aliénation⁴⁷ lorsqu'une « *petite vieille en deuil* » pénètre dans la chambre : « *elle était l'Anarchie, l'anonyme et terrible et despotique Anarchie* ». L'immobilité du criminel, ce temps de repos succédant au dynamisme de sa machination devient une conjoncture idéale dans la dissociation du Moi : dans cet espace clos, il dénoue la problématique de son être et réalise l'impossibilité de s'affranchir de l'objet de son allégeance, jusqu'à ce que « *l'homme au geste meurtrier* », soumis à l'Autorité de ce personnage symbolique qu'il vénère ne puisse retenir sa main, « *Et toute sa face se révoltait dans une indicible épouvante... Et l'explosion retentissait, fracassante.* » Dans ce cas, la gestion de l'espace est un paramètre primordial dans la constitution de l'alibi du criminel.

⁴⁷ L'obscurité joue également un rôle prédominant en ce sens où elle révèle les défaillances de l'esprit du criminel : « *et c'était la nuit soudaine, le mystère angoissant des ténèbres plus denses, le feu à demi mort, les flammes assoupies sur les tisons à demi consumés, la terreur grandissante dans la chambre noire et hantée* », Lorrain, J. *Histoires de masques, Œuvres romanesques*, T. IV, Chécy, éd. Alain Toupin, Coda, 2014, p. 246.

- Le rôle du lieu dans l'inter homicidium

La (discrète) contribution du lieu à l'exposition du crime

Nous avons vu que l'action criminelle est au cœur de *l'inter homicidium*. Le format de la pause prime sur les autres usages temporels. Néanmoins, les articulations géographiques tendent à s'estomper au moment du crime. On serait alors tenté de percevoir les contours spatiaux du crime comme des artifices, des éléments secondaires qui disparaissent au profit de l'action.

La brièveté et la célérité de l'épisode contribuent à l'effacement de l'espace du meurtre. Dans cette scène primordiale où le dynamisme et le discours prédominent, les descriptions du décor se figent afin de créer un contraste avec l'énergie de la scène. Maupassant joue sur cette distorsion dans sa nouvelle « Le garde ». Suite à l'incendie criminel qui ravage la ferme de son maître, Cavalier tire sur le coupable en fuite, en l'occurrence son neveu Marius. Dans cette scène, le cadre bucolique tend à se dissoudre au profit de l'élément criminel de sorte qu'apparaissent clairement les distinctions entre pause et scène tel que l'entend Paul Ricœur :

« A peine eût-il ouvert la porte de l'écurie qu'un corps souple et rapide, lui passant entre les jambes, le précipita sur le nez. C'était Marius, fuyant de toutes ses forces.

L'homme, en une seconde, se releva. Il voulut courir pour rattraper le misérable ; mais, comprenant qu'il n'y parviendrait point, et affolé par une irrésistible fureur, cédant à un de ces mouvements irréfléchis, instantanés, qu'on ne saurait ni prévoir ni retenir, il saisit son fusil resté par terre, tout près de lui, épaula et, avant que j'eusse pu faire un mouvement, il tira sans savoir même si l'arme était chargée.

Une des cartouches que j'avais mises dedans pour annoncer le feu n'était point partie ; et la charge atteignant le fuyard en plein dos, le jeta sur la face, couvert de sang. Il se mit aussitôt à gratter la terre de ses mains et de ses genoux comme s'il eût voulu encore courir à quatre pattes, à la façon des lièvres blessés à mort qui voient venir le chasseur. » (p. 354)

Dans le premier segment, la juxtaposition de circonstanciels de temps et de lieu permet de visualiser la fuite de Marius. Le mouvement semble décomposé – comme en attestent les participes présents – si bien que le lecteur peut prendre des repères et ce juste avant l'accumulation d'actions. Peu d'éléments relatifs au cadre apparaissent dans le troisième temps de l'extrait – les « *cartouches* », la « *terre* » – ce passage épuré n'en demeure pas moins efficace dans sa caractérisation et porte l'accent sur le comportement animal de la victime. La démesure des faits monopolise l'attention au détriment de l'arrière-plan.

Toutefois, le rôle du lieu n'est pas des moindres dans la mesure où il concourt à la mise en place de l'épisode. Dans la séquence isolée, on note la présence d'indices scéniques constitutifs de la réputation du lieu. Ainsi, dans « *Masques de Londres et d'ailleurs* », Jean

Lorrain étudie le potentiel littéraire du quartier des Docks⁴⁸. Cet espace ouvrier présente un potentiel exploitable pour les malfrats : la nuit, le brouillard et de le dépeuplement des quais en font une scène de crime idéale. Ainsi, l'arrière-plan, s'il n'occupe qu'une place secondaire, devient ici un paramètre primordial.

Le décor valorise la mise en scène et l'exposition du méfait dans la mesure où, comme dans la composition d'un tableau, le regard lit la scène dans son ensemble pour pouvoir décomposer ensuite les éléments qui prennent part à son plaisir esthétique. Si le motif dynamique occupe le premier plan, le décor et les objets utilisés par l'assassin et sa victime complètent et contextualisent les faits.

Par conséquent, les indications spatiales peuvent sembler absentes, désordonnées, irrégulières, mais ce choix narratif humanise la scène puisque de cette manière le narrateur propose une vision du monde. Dépouillé de sa forme, le meurtre perdrait de sa spécificité et de son sens.

Une présence ambiguë : le lieu criminel ou l'harmonisation parfaite

Au-delà d'un simple paramètre de mise en scène, le lieu peut devenir un véritable complice de l'action criminelle. Les éléments descriptifs du décor témoignent alors de l'harmonisation du forfait dans son paysage.⁴⁹ En effet, l'assassin peut tirer profit de certaines configurations spatiales afin de faire passer son crime pour accidentel. Les espaces agrestes ou maritimes s'avèrent de véritables lieux-complices pour le meurtrier. Dans « La petite Roque », la jeune victime est dissimulée dans une futaie ; sa découverte se fait au hasard d'une promenade. Dans « Les eaux muettes » de Mirbeau, le capitaine Jean Donnard est jeté à l'eau par ses hommes ; l'étendue maritime dépeuplée scelle ce mystère.

Le meurtrier peut élaborer son stratagème à partir d'une configuration spatiale complice. Dans *La Sanglante Ironie*, Sylvain exploite la dangerosité du lieu à ses fins. Après avoir rejoint le courtisan de Grangille en haut d'une pente, il profite de l'excès de confiance – le dépassant en taille et en force – et des prises de risque du meunier, qui se reculant « *sur l'extrême bord du sentier* », côtoie sans le vouloir « *la terrible pente de la fosse, où les cimes des chênes*

⁴⁸ « *Le long de ces interminables quais qui bordent la Tamise à l'Est de la cité, plus loin que White Chapel et les faubourgs mal famés de la ville, quartier de baraquements et de vastes hangars, peuplés seulement dans la journée d'une armée grouillante de magasiniers, d'ouvriers du port et de débardeurs, et qui, dès sept heures du soir, se changent en équivoque et morne solitude, toute sa population diurne ramenée dans les faubourgs.* » Lorrain, J. *Le vice errant, « Masques de Londres et d'ailleurs », Œuvres romanesques T. V*, Chécy, éd. Alain Toupin, Coda, 2015, p. 22-34.

⁴⁹ Vax, L. *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris, P.U.F, 1987, p. 122 : « *dans le domaine du fantastique, tout, au contraire, est complicité. Complicité des lieux et des habitants : les fantômes affectionnent les demeures désertes et les jardins abandonnés. Complicité du héros et de la victime : la victime est attirée par l'ogre. L'attrait peut n'être d'abord que fascination de l'étrange.* »

poussant dans le bas venaient au menton, où la route était là comme un pont sans parapet »⁵⁰ pour prendre par surprise son ennemi et le projeter dans le vide. La pénombre et la solitude du lieu taisent le meurtre. Seule la parole du narrateur lève le voile sur les faits, scellant cet aveu par le contrat de lecture.

L'activité criminelle peut également transformer un espace en lui conférant une mauvaise réputation. L'atelier de Claudius Ethal dans lequel l'artiste empoisonnait ses modèles, acte motivé par le désir artistique d'atteindre le teint idéal, est ainsi altéré par l'invisible omniprésence de la mort : « *J'errais et chancelais dans une atmosphère de massacre et de meurtre ; comme une odeur de sang flottait dans cette salle.* » (p. 234) Ces « *épidémies du meurtre* » que dénotait Lorrain dans ses « *Masques de Londres* » nourrissent les inquiétudes populaires et les fantasmes de sorcellerie locale. Dans « *La marchande d'oubliés* », l'accumulation de morts par empoisonnement mis sur le compte de la diabolique marchande tend à transformer le quartier en lieu maudit. Or, ces éléments débordent la séquence narrative et déploient le motif criminel bien au-delà du récit de meurtre.

La dangerosité du lieu lorsqu'elle n'est pas envisagée à sa juste mesure par la victime devient un élément criminogène. Ce manque d'évaluation du terrain ressort dans les récits de voyage où l'exotisme du pays inconnu et la fascination qu'il procure tendent à en atténuer les menaces. Maupassant exploite ce motif de l'exotisme dans « *L'horrible* » à travers deux anecdotes issues de la presse. Dans la seconde anecdote, l'auteur évoque « *La Mission Flatters* » et la transformation des survivants en anthropophages. Cette évolution est conditionnée géographiquement non seulement par la traversée du désert mais aussi par la méconnaissance du lieu et des conditions d'existence qui sont requises pour la survie en milieu hostile. Le lieu n'est pas seulement un paramètre contextuel : il conditionne la conduite criminelle des soldats. Ce caractère criminogène du lieu nous ramène à la définition du *Récit poétique* de J. -Y. Tadié lorsqu'il explique que l'espace peut devenir un personnage à part entière du fait de cette « *communication maintenue tout au long du récit poétique entre le personnage et l'espace* »⁵¹. La participation du lieu prend alors une valeur symbolique reposant sur la communion du personnage avec le lieu. Rachilde met par exemple en évidence l'influence particulière de la lune sur la Marivonnec dans « *La buveuse de sang* ». L'évocation de la lune ne constitue pas un simple motif isolé dans la séquence criminelle : l'astre devient un témoin et un complice silencieux de l'infanticide commis dans la pénombre du bois. Le satellite spectral fait l'objet de personnifications qui insistent sur l'étrange osmose

⁵⁰ Rachilde, *La sanglante ironie*, op. cit. p. 158.

⁵¹ Tadié, J. -Y. *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, Tel, 1994, p. 78.

entre la criminelle et cet astre criminogène : « *Une heure s'écoule, solennelle, où plus rien ne bouge mais là-haut, lentement, insensiblement, la face de la Morte d'effroi s'avance de son vol muet de vampire et cherche.* » (p. 72) L'immuable fantôme qui plane au-dessus de la jeune mère est représenté comme responsable du néonaticide. Sa progression morbide tout au long de la nouvelle confère une profondeur poétique au récit. En effet, cette harmonie entre les intentions criminelles de la mère et l'influence de la lune fait référence à la magie noire, aux cultes qui dépendent des cycles lunaires : « *Elle aspire, elle hume, elle attire à sa bouche ouverte en puits d'or, tout ce qui est de l'esprit ou du sang.* »

Il semble difficile d'isoler la séquence criminelle tant l'harmonie avec le lieu annonce le passage à l'acte. Les nuages, notamment, présagent l'imminence du drame :

« *Des nuages passent en galopant dans la rafale et derrière ces noirs étalons du Diable, on voit, par instant, luire la Lune, au mince croissant, qui talonne leurs croupes comme un éperon d'or. Ils sont si bas, ces nuages, qu'ils semblent pendre sur les bruyères, toujours brunes et sombres comme des plaques de sang séché. Le vent fait bruit de draps de mort qui claquent. Tous les morts doivent se débattre, cette nuit, et pleurer, à longs torrents de larmes, leurs anciens crimes.* »

Le lieu convoque un réseau de symboles angoissants d'où émane une atmosphère propice à l'accomplissement du crime. C'est dans cet espace où se réunissent fantômes et ombres mortifères que la Marivonnec accouche, dans « *un creux de marécage au milieu de la lande, la pluie l'a raviné, la boue l'a ouaté, et la sorcière la bénira.* » La musicalité créée par l'harmonie sonore et la régularité des syntagmes poétise le lieu végétal et prélude l'instant où, aveugle de douleur et victime de son ignorance, elle étrangle son nouveau-né qu'elle perçoit comme un démon. Le crime de la Marivonnec s'accorde avec ce paysage sylvestre et nocturne au point que, levant le poing vindicateur à la lune, elle dénonce l'influence de l'astre. L'ultime occurrence du refrain présent tout au long de la nouvelle – « *la Lune brille ; la Lune, fleur de feu qui vit du sang des femmes !* » – souligne une dernière fois le pouvoir transcendant du satellite sur la femme. Les rôles sont inversés : l'objet céleste devient un personnage capable d'influencer le comportement de la Marivonnec. Dans ce cas développé par J. -Y. Tadié – « *les hommes sont à peine des hommes quand l'espace devient dieu, c'est-à-dire personnage* » – le lieu devient porteur d'intentions criminelles. La jeune femme se transforme alors en un élément du décor en ce sens où elle appartient à l'unité spatiale du meurtre, agencée par un onirisme omniprésent. Dissocier l'élément criminel de l'ensemble

spatial dans lequel il est présent peut ainsi constituer un véritable défi tant le lieu porte l’empreinte de son histoire.⁵²

- Le rôle du lieu dans le *post homicidium*

Dans le troisième moment de la séquence, le récit aménage une pause descriptive. Si dans *l’inter homicidium* l’illusion du récit guide le regard du lecteur en l’intéressant davantage à suivre l’action, le dernier moment descriptif propose une harmonie finale. L’espace happe l’action dans une phase contemplative nécessaire. Le corps se fond dans son environnement comme dans un tableau. C’est là tout l’enjeu de la pause contemplative finale : proposer une vision aboutie du crime au détriment d’une écriture simultanée.

Dans le récit policier, le meurtre accompli est mis en valeur par l’atmosphère particulière qui émerge dans cette séquence ; l’intimité atypique qui lie l’assassin à la victime les isole du monde tant et si bien que la découverte du corps remet en question l’équilibre social apparent. Dans ce cas, le *post homicidium* sert de pierre de touche à la recherche scientifique des preuves. Une écriture détaillée de la posture du corps et des moindres éléments du décor qui suscitent l’attention des enquêteurs est essentielle. Cette démarche vise à retrouver les traces discordantes du passage du meurtrier. L’analyse du lieu constitue alors une étape initiale importante, un préalable à l’énonciation de *l’inter homicidium* reconstitué.

Ainsi, la séquence narrative du récit de meurtre se construit à partir d’une unité temporelle invariable. En effet, bien que l’on puisse ôter certaines de ses composantes, la structure temporelle fait loi dans ce segment narratif dans la mesure où le récit se développe à partir de l’accomplissement du crime. L’étude nucléaire du récit permet de rendre compte de son processus dynamique, de sa configuration temporelle – et de la virtualisation de l’action éphémère, le lieu contribuant à cet effet. Le récit de meurtre permet donc d’analyser image par image la dynamique du passage à l’acte.

⁵² Si Zola débute l’écriture de *La Fortune des Rougon* par la description du cimetière de l’aire Saint-Mitre, c’est bien dans le dessein d’expliquer quelles influences implicites cet espace sordide aura sur la généalogie corrompue qui l’intéresse. Aussi chaque pièce des Rougon-Macquart met en évidence cet indéfectible lien entre déterminisme spatial et devenir criminel. Zola, E. *La Fortune des Rougon, Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d’une famille sous le second Empire*. T. I, Paris, R. Laffont, 2002, pp. 17-280.

CHAPITRE II : Les acteurs du crime

Le récit de meurtre s'articule autour de ses deux principaux acteurs : l'assassin et la victime se rencontrent dans cette scène fatale qui les définit à travers des rôles séquentiels.⁵³ Ces protagonistes sont irremplaçables dans le canevas initial – mais ils se diversifient, se multiplient et s'organisent de manière différente. L'épisode propose alors un portrait condensé tourné vers un agir, par la représentation d'un état, d'une maîtrise du corps en mouvement.

Depuis la *Poétique* d'Aristote, la valeur de l'être fictif a fréquemment été associée à une action ; cette solidarité entre l'Être et l'Agir fut soulignée par Barthes et Greimas, ce dernier reconnaissant au personnage son appartenance à une "*sphère d'action*". Or, cet "*agissant*"⁵⁴ n'offre qu'une vision partielle de l'être puisqu'il est ici déterminé par son rôle. On peut alors se demander quelles informations concernant les agents et les patients ressortent dans la séquence.

Dans ce chapitre, nous proposerons une analyse du personnage conforme à son origine épistémologique, la *persona, ae* – qui renvoie au masque emprunté par les comédiens antiques – ne désigne qu'un fragment de vie mimé et adapté à la fiction. Au sein de la séquence du meurtre, le personnage apparaît comme une réduction de l'être en ce sens où le lecteur se focalise sur le masque proposé, soit sur une interprétation du crime qui offre un champ de possible pour construire une typologie scénique originale. Le *modus operandi* retiendra également notre attention car le choix de l'arme apporte du sens à la scène de sorte que l'inventaire semble nécessaire. Toutefois, cette approche limite l'analyse de l'être à l'étude des rôles du crime ; *a contrario*, la complétude identitaire de l'Être fictif s'échelonne à

⁵³ Christophe Cevellon rappelle la difficulté humaine à s'accoutumer à une vie mesurée : « *Si l'homme a tant besoin d'être rappelé à la mesure, c'est qu'au moins pour lui, la mesure fait problème.* » *Mesure et démesure*, Paris, PUF, 2003, p. 33.

⁵⁴ Cette dénomination est empruntée à Aristote, « *bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnages en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions* », *Poétique*, Paris, Seuil, 1980, 1450a.

⁵⁴ On retiendra notamment la typologie classique de Le Senne qui prend en considération trois éléments de base – l'émotivité, l'activité, et le retentissement des représentations primaires ou secondaires – pour distinguer des types de comportement.

la mesure de l'œuvre intégrale. Cette quête des individualités représentées nécessite un décryptage spécifique que nous développerons dans le chapitre V de sorte que, par le biais de ces deux approches, l'explication du crime est perçue tantôt comme reflet d'un état d'âme, tantôt dans la continuité, le suivi des comportements déviants, victimologiques ou héroïques.

Une scène de confrontation

Depuis le XIX^e siècle, les spécialistes du crime ont envisagé des typologies criminelles en isolant l'agir de chaque cas recensé. *L'Ecole positiviste italienne* distingue ainsi *le criminel-né* reconnaissable à partir de ses stigmates déformatifs et de son irrécupérable dangerosité, du *criminel d'habitude*, récidiviste servant ses intérêts personnels, du *criminel-aliéné*, affecté de troubles mentaux.⁵⁵ D'autres typologies, anatomiques et caractérologiques ont également vu le jour en cette fin de siècle et ont bien évidemment influencé les hommes de lettres. Dès cette époque, les scientifiques semblent bel et bien persuadés de pouvoir déterminer une catégorie criminelle grâce à des éléments physiologiques et comportementaux. Ces déterminismes biologiques et sociologiques inspirèrent de nombreux écrivains. Néanmoins, le portrait du criminel évolue et son acte s'obscurcit par les justifications qui lui sont imparties.

Le portrait de la victime s'est également diversifié de sorte qu'au couple manichéen qui opposait le vil italien à la beauté candide de sa victime à l'époque romantique succède une multitude de connexités criminelles. Même si la même matrice demeure dans tout récit de meurtre, ce thème est enrichi par plusieurs hypothèses de relations entre meurtrier et victime.

Les facettes du meurtrier

Nommer le criminel fictif revient à le définir selon la combinaison d'un comportement détachable de son unité intrinsèque et des caractéristiques de sa détermination existentielle. Au regard de la simple séquence du meurtre, il convient d'isoler l'assassin de son histoire afin d'observer sa conduite ; ce présent distillé par l'écrit prête du sens à l'agir criminel. Dès lors, il est possible de regrouper ces différents profils d'assassins en opposant leur nombre, leurs comportements et leurs méthodes. Or, ce qui domine réellement dans cet épisode, c'est un sentiment particulier. L'inavouable saveur du crime est cernée au plus près dans ce déchiffrement de la psychologie meurtrière par l'écriture d'une émotion qu'engendre l'acte de sang.

⁵⁵ Ferri ajoute à cette première arborescence le cas du *criminel d'occasion* et celui du *criminel passionnel*.

Ce travail identitaire se subdivise en deux familles d'Agir : la première vise à présenter un comportement pathologique du crime, soit une modification évidente de l'équilibre mental du sujet mise en exergue par une forme d'excès du sensible tandis que la seconde repose sur l'étude d'un personnage ordinaire, prisonnier d'une situation inextricable.

- L'altérité émotionnelle du criminel

Dans l'imaginaire collectif, le meurtrier est souvent assimilé à un être bestial et violent, impossible à confondre avec le commun des mortels. Sa singularité tiendrait à cette rage apparente qu'il ne peut contenir. Il peut s'agir d'un regard étrange, d'un physique particulier et singulier reflétant son origine sociale ou d'une démarche inquiétante : le physique de l'assassin trahirait nécessairement ses mauvaises intentions. Pourtant, le personnage du dandy tueur voit le jour dans les récits victoriens, pérennisé par le récit du mystérieux Dorian Gray. Entre ces deux extrêmes se développe toute une série de profils émotifs.

On pourrait en effet rattacher ces dissociations à « La Théorie des Humeurs » explicitée dans *Les Ecrits Hippocratiques* dont l'influence demeure importante dans notre culture et dans les théories criminelles. D'après Hippocrate, notre corps serait constitué de quatre humeurs qui coïncident pour permettre le bon équilibre physique et psychologique des individus. En cas d'excès humoral, l'état de santé du sujet encourt des risques. Ces éléments peuvent conduire à quatre comportements déviants relatifs à quatre tempéraments : le *Sanguin*, le *Flegmatique*, le *Bilieux* et l'*Atrabilaire*. Il peut paraître réducteur de figer le meurtrier dans une catégorie humorale, néanmoins, par le biais de cette piste, nous tâcherons d'analyser la gestion des émotions de l'assassin telles qu'elles sont décrites dans ces scènes capitales.

A de nombreux égards, il semble que la colère soit le péché qui sied le mieux à l'assassin qui, lorsqu'il voit rouge ne parvient plus à réfréner ses pulsions de sang. L'outrance du personnage *Bilieux* trouve son origine dans son tempérament impulsif. Au moment du passage à l'acte, le *Bilieux* s'abandonne à un état second. Il s'agit d'un être passionné qui peine parfois à dissocier le désir érotique de la pulsion meurtrière à l'instar de Jacques Lantier.⁵⁶ Au chapitre XI de *La Bête Humaine*, le héros ne parvient plus à contrôler son désir de meurtre quand il se

⁵⁶ « L'auteur d'une infraction éprouve ou reconnaît rarement avoir éprouvé du plaisir dans la commission de son acte. Cependant tout geste criminel violent recèle peut-être en soi une forme de plaisir par la recherche de sensations fortes s'accompagnant d'une décharge d'endorphines. » Bénézech, M. « Le plaisir dans le crime de sang », in Devésa, J. –M. (dir.) *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine page éditeur, Arts, littérature et langage du corps, 2007, p. 19.

trouve confronté à « *l'ivresse trop forte de cette nudité de femme* ». ⁵⁷ Le passage criminel fait état de cette confusion des sentiments par l'incorporation lexicale d'éléments relatifs à l'assouvissement d'un plaisir de chair et l'accomplissement du désir de meurtre. Ainsi, Jacques Lantier est excité par la vision de cette gorge blanche et par l'odeur de la peau de Séverine : « *Le cou nu se tendait, si blanc, si délicat, d'une irrésistible tentation ; et l'odeur chaude et âpre, souveraine, achevait de le jeter à un furieux vertige, un balancement sans fin, où semblait sa volonté, arrachée, anéantie.* » La double occurrence de l'adverbe d'intensité souligne l'autorité de la perspective : la vision du cou de la victime offert à son bourreau pousse le criminel à agir. Puis, la souveraineté de son parfum, mise en évidence par l'apposition centrale justifie l'ivresse de Jacques, dépouillé de toute volonté. Cette confusion des sentiments prend alors une valeur toute symbolique – dans *Le Timée*, Eros et Thanatos sont représentés par leurs similitudes, tant ces aspirations contraires, Création et Destruction, peuvent mener à de semblables excès. Lantier, en proie à l'excitation confond désir et aspiration à la destruction, il se laisse spolier par *l'irè* atavique pour devenir une bête humaine : « *Il fixait sur Séverine ses yeux fous, il n'avait plus que le besoin de la jeter morte sur son dos, ainsi qu'une proie qu'on arrache aux autres. La porte d'épouvante s'ouvrait sur ce gouffre noir du sexe, l'amour jusque dans la mort, détruire pour posséder davantage.* » De l'expression du regard comme moteur du désir à l'espoir d'accomplir un besoin sauvage de chasseur, la nature criminelle se dévoile. Dans cette scène de meurtre, Lantier qui avait coutume de refouler ses pulsions divergentes, ne parvient plus à se maîtriser et voit une cohérence dans son acte : la forme infinitive finale parachève le raisonnement du tueur, qui conçoit alors le meurtre comme une ultime expression passionnée. Le crime du bilieux recouvre la forme d'une explosion émotionnelle dans la mesure où le personnage ne parvient plus à réfréner ses passions, il ne peut plus refouler le désir abominable qui le ronge. L'assassin qui éprouve cette nécessité de tuer interroge le lecteur, sensible à cette forme de *pathos* qui émane de cet être singulier. C'est en effet l'image d'un homme dépossédé de sa raison et incapable d'agir autrement qui se pérennise à travers cet exemple. Dans le cas de Jacques Lantier, une colère sourde parachève son geste, une rage meurtrière profonde et héritée de ses aïeux. Le bilieux se laisse submerger par sa colère : asservi par ses désirs, il décompense ⁵⁸. Il se dédouble au moment du crime en ce sens où il est animé puis dépassé par

⁵⁷ Zola, E. *La Bête Humaine, Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. T. V, Paris, R. Laffont, 2002, chap. IX.

⁵⁸ De la même manière, Hardel, dans *La bande à Fifi Vollard*, reste sur les lieux du vol afin de commettre un crime : « *tous, excepté, Hardel, nature de bête fauve, dont la perspicacité instinctive, exaspérée encore par la mutilation qu'il venait de subir, ne rêvait que sang et carnage. [...] Il s'était rué avec la rage aveugle d'un*

une rage transcendante qui le rend étranger à lui-même. L'alcool encourage ce comportement dans « L'ivrogne », la violence du marin n'étant ici qu'une conséquence de l'excès d'eau-de-vie. Ce thème de l'ivresse criminelle convient parfaitement au bilieux qui soumis à la démesure de la colère s'ignore dans son agir. Cette ivresse peut prendre la forme d'une dépossession érotique telle que la présente Dujardin dans « La vierge en fer ». ⁵⁹ Dans cette nouvelle, nous suivons la visite d'un musée de torture par un jeune couple dans un groupe guidé, jusqu'à ce qu'ils fassent halte devant la vierge en fer. Alors que Lucy fait semblant de rentrer dans le mécanisme meurtrier, par jeu et par provocation, le fantasme de l'étreinte funeste exhorte l'amant à déclencher le mécanisme du piège dans un mouvement précipité. Ce coup de folie maniaque, cet attrait pour le terrible, l'amène à provoquer la rencontre entre le Beau et l'Effroyable.

Cet état de crise peut également être encouragé par des sentiments annexes au désir tels que la jalousie ou l'envie. C'est le cas de Mouret qui, aveuglé par la jalousie, assassine l'abbé Faujas dans l'incendie final de *La conquête de Plassans* (p. 1071-2). Dans cet épisode, le criminel est dépersonnalisé par le substantif « *le fou* » ; sa folie contamine l'épouse Faujas, transformée en goule sanguinaire. Le récit dépourvu d'éléments physiologiques, insiste sur la bestialité du personnage que l'on identifie par « *sa plainte lugubre* », son « *hurlement* » et par les verbes d'action qui caractérisent la fureur de l'assassin. Ici, la colère devient pathologique comme en atteste la subordonnée temporelle introduite par « *tandis que* » : bien que le récit soit dépourvu d'éléments physiques, Mouret est décrit comme la victime de la crise qu'il subit. Ce mouvement de torsion révèle également une altération physiologique du criminel, étranger à lui-même. ⁶⁰

La colère est souvent associée à un état d'ivresse tant l'esprit écarte toute forme de cohérence rationnelle. Alors que Jacques Lantier file le parfait amour avec Séverine, la jalousie de Flore prend à son tour le pas sur la raison, ce qui la conduit à développer son obsession criminelle : « *Elle ne raisonnait pas, elle obéissait à l'instinct sauvage de détruire* » (chap. X). D'autres illustrations de cette bile criminelle affluent dans les récits de Mirbeau, Schwob et Maupassant, à l'instar de « *Jadis* » où deux tentatives criminelles sont relatées par le biais de la lecture de faits divers : « *une femme pour se venger d'une maîtresse de son mari, lui avait brûlé le visage et les yeux* », et « *une demoiselle de magasin, déjà mûre, s'était laissé choir*

bouledogue sur le malheureux marchand de diamants. » Guérout, C. *La bande à Fifi Vollard*, Paris, Rouff, 1880, chap. XXVII, p. 142.

⁵⁹ Dujardin, E. « La vierge en fer », *Les Hantises*, Paris, Vanier, 1886.

⁶⁰ Cette jalousie criminelle se retrouve dans le portrait de plusieurs personnalités criminelles zoliennes telles que Roubaud battant son épouse, ou les sœurs s'entredéchirant dans *La Terre*.

entre les bras d'un jeune homme ; puis, pour se venger de son amant, dont le cœur était volage, elle lui avait tiré un coup de revolver ».⁶¹ Ces coups de colères ravageurs mettent l'accent sur le fait que les criminels sont déraisonnables, habités par l'esprit rageur de *l'iré* terrible.

L'état bilieux peut également résulter d'une irritation nerveuse et morale due à une situation répétitive vécue comme une réelle injustice par le meurtrier. L'impatience laisse alors place à la fureur : le meurtrier cherche à faire cesser promptement la gêne provoquée – comme dans « La chanson de Carmen » de Mirbeau⁶² où le chant entêtant de la femme pousse le narrateur au meurtre. Dans la nouvelle de Richepin, « Pft ! Pft ! », La victime est un bourreau des cœurs qui a coutume de ponctuer ses phrases d'un petit souffle orgueilleux. Cette attitude conduit un savant très épris d'elle à l'assassiner lorsque, après lui avoir demandé de révéler ses sentiments, elle émet son « railleur Pft ! Pft ! » : « Alors, il perdit complètement la raison. De ses deux mains aux doigts crispés, il empoigna le cou de la femme, ce cou si blanc, si délicat, qu'il adorait, et il le serra sans pitié, longtemps, longtemps. »⁶³ Désir et haine s'entremêlent dans ce passage ; le motif du cou lactescent participe à cet effet. Le glissement de l'adoration à la possession criminelle est exhibé dans une écriture de l'excès : à la démesure du désir répond l'insensibilité du meurtrier. La répétition de l'adverbe final insiste sur la satisfaction de rendre permanent l'acte de possession. La révolte que suscite l'autre peut ainsi éveiller le bilieux.

Cet emportement peut se communiquer, se propager, se partager dans la mesure où l'homme enragé influence considérablement son entourage. Il peut alors tenir tête aux nantis et recouvrir l'image du révolté afin de guider le peuple. Zola privilégie des crimes commis dans ces moments de rage, à l'instar d'Etienne Lantier exhorté à assassiner Chaval suite à « *une brusque folie du meurtre, un besoin de goûter au sang* ». En effet dans *Germinal*, l'action emprunte ses propriétés au récit historique ; elle se déroule en quelques lignes privilégiant un caractère épique, lors desquelles l'auteur évoque une rage meurtrière transfigurée en une révolte, une lutte sociale et humaine. Apogée d'une insurrection populaire, l'explosion de la colère ouvrière n'en demeure pas moins l'initiative d'un personnage en lutte avec son *Mal héréditaire*. La colère du frondeur est ainsi relayée et décaplée par le nombre.

⁶¹ Maupassant, G. de, « Jadis », *Contes et nouvelles*, T. I, Paris, Gallimard, 1996, p. 182.

⁶² Mirbeau, O. « La chanson de Carmen, conte à la manière d'Edgar Poe », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.*

⁶³ Richepin, J. « Pft ! Pft ! », *Cauchemars*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1892, p. 11.

Le *Sanguin* se caractérise par son excès d'humeur gaie. A priori inoffensif, il peut perdre de vue la portée de ses actes. Mirbeau décrit deux sanguins dans ses *Contes cruels*, M. Cléophas Ordinaire dans le « Joyeux drille » et Hurtaud dans « Le colporteur ». En dépit de leur apparence bienveillante, les personnages de ces récits représentent de véritables dangers car ils ne perçoivent pas la gravité de leur geste. Dans le « Joyeux drille », M. Cléophas Ordinaire raconte avoir tué accidentellement son oncle et son père lors d'une partie de chasse de son enfance : « *Ils avaient été foudroyés ! Ah par exemple ! Ce n'était pas mal pour le début d'un aussi jeune chasseur, et j'avais lieu d'être fier de ce résultat. Mais j'étais en même temps très surpris, très embarrassé, et je ne savais vraiment pas à quoi me résoudre.* » Si l'enfant est partagé entre fierté et surprise, il adopte progressivement un comportement sanguin comme en témoigne la réponse décalée qu'il fait à sa mère : « *En vérité, ne sachant pas quelle attitude prendre, et si je devais tirer vanité de ce coup rare, ou bien pleurer, je balbutiai bêtement : - J'ai fait...j'ai fait ...Un coup double, donc !* » Le second crime qu'il narre est un attentat des voies ferrées visant avant tout son épouse. Il apprécie le fait de reconnaître parmi les corps mutilés celui de sa femme : « *était-ce là assez génial, ce que j'avais combiné là !* ». La présence du discours accentue le décalage entre l'horreur des meurtres accomplis et la béatitude de l'assassin, enjoué par ses méfaits. Dans cet extrait, le narrateur laisse éclater sa joie après ses narrations, faisant part d'une ironie morbide : « *il faillit s'étrangler à force de rire* », « *M. Cléophas Ordinaire trépigna, dansa sur sa chaise. Toute sa face de tomate dodue et rougeoyante s'alluma d'une illumination de joie* ». Si son caractère sanguin atteint son apogée ultérieurement aux actes commis, il semble qu'il y ait une véritable progression dans ce comportement. Le physique du criminel-conteur participe également au contraste créé par le récit dans la mesure où Cléophas Ordinaire est représenté comme un bon vivant.

Dans « Le colporteur », le narrateur partage sa première expérience de criminel non sans ironie : « *étant tout gamin, j'ai tué ma sœur, et de la plus comique façon du monde, je vous assure* » (p. 310). De manière similaire au précédent exemple, la confession du meurtre prend un aspect allègre et ludique, comme si le narrateur renouait avec une cruauté infantile. Le stratagème de l'enfant mêle innocence et vice ; en effet, par jeu, il fait boire la bouteille de foie de morue à sa sœur, récompensant chacune de ses gorgées par une pastille de chocolat, « *à chaque cuillerée, je lui donnais une pastille, et elle avalait la cuillerée d'huile pour manger la pastille de chocolat ; si bien qu'elle but ainsi, cuillerée par cuillerée, et pastille par pastille, toute la bouteille.* » La répétition des gestes crée un effet comique : l'imparfait participe à ce rendu progressif de l'action, de même que les syntagmes prépositionnels à valeur cumulative, « *cuillerée par cuillerée* » et « *pastille par pastille* ». Le jeu de l'enfant est

aussi accentué par la participation de la victime à son empoisonnement ; on assiste à un déplacement du sujet, passant de la première personne à la troisième, de l'assassin à la victime. Cependant, pour Hurtaud, ce récit criminel qui pourrait prendre un sens tragique n'a pour seul effet que de l'amuser : « *Hurtaud laissa échapper un petit rire, doux et léger comme un son de flute, un petit rire qui gonflait et faisait onduler, sur sa cuisse les plis de son ventre, d'un mouvement de vague expirante.* » Comme dans le cas de Cléophas Ordinaire, le physique du meurtrier contraste avec sa nature criminelle. Les narrateurs sanguins caractérisés par leur embonpoint et leur bonne humeur savourent la confession de leurs méfaits. Plaisir du crime et plaisir du récit se confondent ainsi dans ces deux cas. Ces personnalités du crime semblent perdre de vue la gravité de leurs actes et n'y voient seulement qu'un comique de situation. On note ici la difficulté à présenter la réalité de ce cheminement intellectuel. Mirbeau utilise la méthode de l'anecdote pour faire ressortir ce caractère sanguin : il dépasse la simple séquence émotionnelle pour l'étendre à un état général et joue sur les analepses pour dresser un parallèle entre l'événement raconté et l'état actuel du conteur. Cette délectation criminelle se retrouve également dans « La tête coupée » : le narrateur apporte la tête décapitée de son ami à son épouse et ce uniquement par provocation. Son meurtre devient l'origine de sa transformation tant il l'enorgueillit de force et de courage : « *D'un coup de rasoir, je lui coupais la tête, et le tronc. [...] Moi, si faible tout à l'heure, moi, qu'un enfant, d'une poussée de ses petits bras, eût jeté par terre, je me sentais dans tous les membres une force invisible.* » (p. 288-9) Puis, confronté au visage d'horreur de sa femme enlaidie par la peur, le narrateur exulte, victorieux et cruel :

« *Alors je la regarde. Elle est comme pétrifiée, avec ses yeux fixes tout grands ouverts dans leur cercle rouge. Pourtant son nez remue et son menton a complètement disparu dans la bouche. Je m'écrie :
- Ah ! Ah ! Ah ! Que je t'aime ainsi ! Et que tu es laide !
Et j'éclatais de rire...* » (p. 291)

Cet enthousiasme pour le crime tend à associer le sanguin au modèle du sadique dans la mesure où ces formes d'exaltation se retrouvent également dans des spectacles de torture à l'instar du *Jardin des Supplices* ou du portrait de Gilles de Rais dans *Là-Bas*. La jouissance meurtrière prend nécessairement un caractère sadique, mais elle peut être aussi liée à d'autres motifs, être subsidiaire à un zèle moderne et novateur. Par amour de la science, les hommes dévient du chemin vertueux pour se laisser aller à un plaisir interdit. Dans « La fée Dum Dum », l'officier anglais confesse sa fascination pour la petite balle pouvant traverser dix

hommes alignés. La folie de Sombrekeyer⁶⁴ s'apparente aussi à un caractère sanguin ; ivre de vitesse, il repousse les limites du train qu'il conduit dans une insatiable quête d'absolue.

Le *Flegmatique* se caractérise par son caractère calme. Vraisemblablement, il renvoie l'image d'un homme capable de garder prise sur lui-même en toute situation. Insensible et rusé, il dissimule habilement ses vices. L'image du juriste criminel ou du scientifique sans état d'âmes répond à cette définition. Ce sont là des assassins méticuleux, précis et organisés maîtrisant à l'excès leurs sentiments. Lorsqu'il agit seul, l'assassin flegmatique ne se laisse pas aisément attraper. Son récit est inédit, il est transmis par la postérité ou par un aveu volontaire du criminel, conscient de sa différence. Dans « Un fou » de Maupassant, seule la confession couchée par écrit et lue dans le testament du magistrat trahit ses crimes ; sans cette découverte faite par le notaire, le défunt conserverait l'image d'un « *honnête homme* ». L'assassin impassible est le plus effroyable entre tous car il relève du génie tant il arrive à duper et à composer avec son environnement social. Souvent cette gestion des sentiments masque un travail collaboratif, construit en amont et anticipé. De tels récits figurent dans les feuilletons où les complots criminels sont passés au crible comme ceux des récits de bande. Le récit peut également privilégier une forme hétérodiégétique afin d'exposer des natures criminelles en action, et parallèlement, la réaction d'un observateur. Mirbeau propose ainsi le portrait d'une femme criminelle particulièrement flegmatique dans sa nouvelle « Le bain ». Récemment marié à Clarisse, Joseph Gardar se voit encouragé par son épouse à prendre un bain juste après le repas en dépit du risque d'hydrocution. Le décalage créé entre l'horreur du malaise de Joseph Gardar et la placidité dont Clarisse fait preuve trahit le caractère flegmatique de la jeune épouse :

« Puis, subitement, ses yeux agrandis montrèrent le blanc de leurs globes renversés et striés de filets rouges. Il essaya de se soulever, ses mains battirent l'eau d'un mouvement faible et crispé, et il s'affaissa, glissant au fond de la baignoire, dans un grand bouillonnement.

Clarisse, les lèvres un peu pincées, murmura :

*- Ah ! Mon chéri, ce n'est pas gentil, ce que tu fais là ! »*⁶⁵

La nouvelle mirbalienne « Le petit gardeur de vaches » – récit dans lequel le narrateur, révolté par le sadisme d'un enfant torturant un chat, assassine le garçon décline cette même incapacité à coucher sur le papier le ressenti du criminel – l'expression extradiégétique place le lecteur face à l'irrationalité d'une cruauté pubère. Le Flegmatique semble ainsi dépourvu de la moindre émotion lors du passage à l'acte.

⁶⁴ Debans, C. « Sombrekeyer », *Les drames à toute vapeur*, Paris, Plon, 1890.

⁶⁵ Mirbeau, O. « Le bain », *Contes cruels*, T. II, Paris, éd. Pierre Michel et Jean-François Nivet, Librairie Séguier, 1990, pp. 59-63.

La mélancolie a longtemps été considérée comme un péché capital tant elle peut conduire aux pires dérives. Si pour l'écrivain romantique elle représentait une nécessité primordiale à l'esthétique prônée, *l'Atrabilaire* de cette fin de siècle se saisit davantage par son côté pathologique. En effet, personnage à l'image du siècle finissant, le meurtrier tributaire de son humeur noire est affecté par un ennui morbide. Cette forme aiguë de dépression se manifeste avant et après le crime de manière introspective. Minhar et Vallette proposent ainsi de sonder un esprit criminel tourmenté dans *A l'écart*. Dans ce roman, le narrateur passe à l'acte sans commenter son geste, pourtant à cette froideur première apparaissant en incipit, succède la justification d'un mal-être profond.⁶⁶

Un autre cas exacerbe cette théorie atrabilaire. Dans « Les hantises de l'hiver », Mirbeau développe le thème d'un criminel théorique, subissant l'ennui pascalien.⁶⁷ Sujet à de profondes langueurs, le narrateur joue avec une araignée dans l'intimité de sa chambre. Il s'imagine ainsi dialoguant avec l'arachnide, laquelle lui conseille de devenir araignée plutôt que mouche : « *Pourquoi as-tu voulu être mouche, quand il t'était si facile d'être comme moi, une joyeuse araignée... Vois-tu, dans la vie, il faut manger ou être mangé... Moi, j'aime mieux manger.* » Le fantasme du meurtre de l'araignée apparaît comme une issue à cette morosité insupportable, même si l'hypothèse de ce crime ne valide pas forcément le succès de cette échappatoire : « *Et quand même j'aurais été l'araignée humaine, quand même j'aurais joui de la joie du meurtre !... Est-ce que j'aurais été heureux, plus heureux ?* » (p. 196)

La théorie des humeurs d'Hippocrate peut paraître quelque peu fantasque et osée pour nos contemporains. Toutefois, il nous semblait intéressant de caractériser le personnage criminel par ses émotions. En outre, ces quatre tempéraments de l'excès furent étudiés par les penseurs du XIX^{ème} avant d'être contestés ou complétés dans d'autres théories. L'usage proposé ici ne suffit pas à définir complètement l'auteur du passage à l'acte sur toute la durée du roman, mais il permet déjà d'établir des tendances criminelles distinctes, pressenties par les auteurs *fin-de-siècle*. Par conséquent, si dans sa « Théorie des Humeurs », Hippocrate met en évidence les risques de l'excès humoral sans toutefois justifier le lien entre criminel et trouble pathologique, ces quatre tempéraments trouvent un second souffle dans la fiction criminelle

⁶⁶ Minhar, R. et Vallette, A. *A l'écart*, Paris, Champion, 2010.

⁶⁷ Nous pourrions également mentionner le poète dans le *Frontispice* du *Jardin des Supplices* qui raconte devenir criminel par ennui.

de la fin du XIX^e siècle. D'un autre côté, les littératures de l'époque témoignent de l'émergence progressive d'autres formes de criminalité.

- *Morale et crime : quand l'assassin est un autre familier*

Le récit de meurtre interroge constamment la normalité. Il institue une morale adoptée par le consensus général où le meurtre est rappelé à sa condition d'interdit fondamental. Néanmoins, le crime bouleverse parfois cette logique manichéenne. Le meurtrier porte alors les traits d'un individu quelconque sans antécédents avérés ni aucune tendance à la violence ; il est seulement prisonnier d'une situation où l'issue légitime ne peut être autre que le crime. Dans ce cas, le récit sonde le genre humain.

La nécessité du meurtre

Même si les motifs criminels sont explicités dans la continuité de l'œuvre, le comportement du meurtrier trahit ses véritables desseins pendant la scène capitale. Par conséquent aux criminels qui agissent pour assouvir un désir, par plaisir esthétique et sadique comme dans *Le Jardin des supplices*⁶⁸, s'opposent ceux qui commettent l'irréparable à défaut d'autres solutions.

Le crime peut apparaître comme la conclusion fatidique d'une situation sociale fragile. C'est notamment le cas des infanticides ; les géniteurs incommodés par une situation économique ou morale délicate se trouvent acculés et n'ont d'autres moyens que le crime du nouveau-né. La misère financière exhorte le narrateur de « L'enfant » de Maupassant à se débarrasser du nouveau-né, similairement à Rosalie Prudent consciente qu'elle ne pourra sustenter aux besoins de ses enfants. La décision du meurtre est ici relative à une situation dramatique, due à un manque de ressources ou un état de panique. Ainsi, dans « La buveuse de sang », la Marivonnec est enferrée dans des croyances populaires quand elle met au monde son enfant puisqu'elle « appelle tous les mauvais anges pour la délivrer » : « Un vient qui, de son doigts pointu, lui déchire le ventre. Alors, elle est furieuse, elle est ivre de colère, elle le saisit à la gorge, il est tout petit. »⁶⁹ Par misère intellectuelle et méconnaissance des lois naturelles, la mère assassine son enfant qui, comme le souligne l'italique du déterminant initial, est perçu comme un démon. Les multiples appositions rendent compte de la confusion qui fait autorité dans l'esprit de la criminelle ; sa vulnérabilité physique et mentale se transforme en dangerosité.

⁶⁸ « C'est le sadisme qui est le Mal : si l'on tue pour un avantage matériel, ce n'est le véritable Mal, le Mal pur, que si le meurtrier, par-delà l'avantage escompté, jouit d'avoir frappé. » Bataille, G. *La littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, 1990, p. 14.

⁶⁹ Rachilde, « La buveuse de sang », *Contes et nouvelles*, Paris, éd. Mercure de France, 1900, p. 80.

Pour le narrateur de « La confession », la présence de l'enfant issu d'une relation extraconjugale est envisagée comme un accident qui pourrait nuire à ses projets de vie. Le crime se présente comme l'élément de résolution à une situation contraignante et subie, celle d'entretenir un enfant illégitime. La faute qu'il confesse est celle d'un crime par négligence, orchestré dans le seul but d'une reconquête du contrôle de sa vie.

L'aspect dramatique de ces scènes populaires tient au manque d'alternatives des criminels ; chacun d'entre eux se retrouve dans une situation de retranchement où la seule issue semble être le meurtre.

L'assassin contraint à tuer pour sa survie développe une forme de besoin primaire, qui, s'il n'excuse pas tout, peut néanmoins expliquer l'acte sanglant. Maupassant revient sur l'épisode cannibale de la Mission Flatters dans « L'horrible » où il note que la faim et le désespoir peuvent transformer des soldats en survivants anthropophages : « *Alors les survivants comprirent qu'il allait falloir s'entre-dévoré, [...] ceux qui restaient se séparèrent et se mirent à marcher un à un dans le sable mou, sous la flamme aiguë du ciel, à plus d'une portée de fusil l'un de l'autre.* »⁷⁰ Dans un autre ordre d'idées, une forme d'anthropophagie mystique, de vampirisme, est également évoquée dans « L'élixir de vie » où le désir d'immortalité conduit M. Vincent à aspirer l'énergie vitale des enfants dont il est en charge.

Dans certaines situations, le meurtre n'est qu'une conséquence d'un premier fait criminel comme par exemple, lors d'un vol ou d'une évasion où les potentiels témoins représentent un danger pour l'homme en fuite. Dans *La bande à Fifi Vollard* Marius avoue avoir été contraint de tuer le gardien Duschens lors de son évasion du bagne. Dans un premier temps, le prisonnier se risque à se saisir du sifflet – « *dont je voulais l'empêcher de faire usage à tout prix, même au prix d'un meurtre* » – mais face à la virulence du surveillant armé d'un casse-tête, le détenu n'a d'autre solution que de l'attaquer.

Le vol doublé d'un meurtre apparaît dans plusieurs récits de crime comme « La charrette » de Marcel Schwob dans lequel le criminel confesse n'avoir eu d'autre choix que de tuer le témoin de son larcin.⁷¹ Dans « L'assassin », Camille Debans peint un criminel pris de remords :

⁷⁰ Maupassant, G. de, « L'horrible », *Contes et nouvelles*, T. II, *op. cit.* p. 119.

⁷¹ Schwob, M. « La charrette », *Œuvres*, *op. cit.* p. 81 : « *Sa main avait glissé sur la banquette et y avait marqué des doigts. Charlot regarda les traces noirâtres et secoua le dormeur. [...] – Des doigts, cria Charlot, des doigts rouges ! Tu ne les as pas... / - Et comment aurais-tu fait ? Tu demandais s'ils avaient gueulé. Oui, qu'ils gueulaient, assez pour faire descendre toute la gendarmerie.* »

« Oh ! Pourquoi m'a-t-il entendu, celui-là ! Je n'avais pas envie de le tuer. Je n'y pensais pas. Je voulais l'argent, rien de plus. Je n'étais pas armé. Il a fallu qu'il me saute au collet, l'imbécile. [...] Et il faisait un bruit ! Je ne sais pas ce qui m'a passé devant les yeux. C'est comme ça quand on devient meurtrier, il faut croire... Pauvre homme tout de même ! Je l'ai pris à la gorge et j'ai serré... serré avec ces deux mains qui étoufferaient un lion ! »⁷²

Cette situation de contrainte fait également loi dans les récits fantastiques tels que « La livrée de Nessus » où l'objet maudit dicte sa loi au porteur de la livrée, le rendant criminel malgré lui, mais encore « In anima vili » de Danville qui combine ce même stratagème de soumission avec le processus de l'hypnose, puisque l'hypnotisé accomplit le dessein criminel de son hypnotiseur. Cette situation d'emprise est mise en exergue par Lorrain dans « L'impossible alibi » : le meurtrier n'étant que la main de l'idéologie anarchiste.

Les crimes commis par des êtres cupides se différencient de ceux commis par obligation. Deux agir se font face : une attitude d'obtention pour l'avare, et une attitude de défaut précédemment présentée. Le crime d'argent peut être mûri dans un projet de privation de l'autre. C'est le cas du meurtre de Tante Phasie dans *La Bête Humaine*. L'impatience de Misard est accentuée lors du décès de l'héritière : « Tante Phasie était morte, le jeudi soir, à neuf heures dans une dernière convulsion ; et, vainement, Misard, qui attendait près de son lit, avait essayé de lui fermer les paupières. »⁷³ L'adverbe central met en évidence l'obstination et l'empressement du meurtrier. Ce comportement tourné vers l'obtention du gain déshumanise la victime. Le corps du criminel trahit ainsi son dessein.

Une lecture pathologique ne suffit pas à définir le criminel. Pour certains auteurs, leur méfait n'est que la conséquence d'une situation dramatique. Ces représentations de la misère humaine, du besoin et de l'absence de choix permettent de saisir l'aspect humaniste du projet narratif.

Le devoir et l'absence de loi

Suite au conflit de 1870, les écrivains se sont interrogés sur les récits de guerre et la différence entre meurtre et devoir. Un questionnement précède la distinction qui s'établit entre le crime de guerre et le meurtre en temps de paix dont les exemples les plus saisissants sont l'acte commis par l'anarchiste contre la loi et le soldat exécutant un ordre. Dans « Au pied d'un hêtre (Souvenir du 18 novembre 1870) », un soldat français attache un déserteur prussien à un

⁷² Debans, C. « L'assassin », *Histoires de tous les diables*, Paris, Dentu, 1882, p. 250.

⁷³ Zola, E. *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. T. IV, Paris, R. Laffont, 2002, ch. X. p. 309.

hêtre avant de l'exécuter. Sourd aux supplications du prisonnier, il le supprime avant de le dépouiller :

« "Toi, bon français, supplia-t-il... Moi, plus guerre, moi femme là-bas... Moi, petits enfants... Moi pas mourir !" Je disposai les hommes à dix mètres de l'arbre. Les fusils étaient chargés : "Toi, pas me tuer, gémissait le prisonnier... puisque moi, plus guerre, jamais, plus guerre." Cela me fendait le cœur... J'avais envie de pleurer, à l'entendre jargonner de la sorte. Mais, ma foi !... Feu ! Commandai-je... »⁷⁴

L'enchâssement des paroles du Prussien et des commandements du soldat met en évidence le renoncement du soldat à un quelconque sursaut de pitié. Dans « L'horrible », nous retrouvons une situation semblable lorsque les soldats s'acharnent sur « *un petit homme singulier, vieux, sans barbe, d'aspect vraiment surprenant* » (p. 416) suspecté d'être un espion ; le lynchage de la victime dénonce le besoin de violence des soldats frustrés, en quête d'un bouc émissaire, et ressort comme un moment de libération cathartique. Dans un autre ordre d'idées, le devoir d'accomplir une action moralement juste exhorte le narrateur du « Petit gardeur de vaches » à tuer l'enfant sadique. Son action est motivée par le fait que l'âme meurtrière du jeune se lit dans ses yeux :

« Rien. Pas un mot, pas un geste. Rien que ses yeux hallucinants qui entraient en moi, me pénétraient, comme une lame de surin. Alors je me jetai sur lui, et de mes poings convulsés, je lui broyai la gorge. - Assassin ! Assassin ! Assassin ! Criaï-je. » (p. 339)

La dénonciation de la nature criminelle scandée à trois reprises finalise et justifie à elle seule le passage à l'acte. L'action criminelle se mène au nom d'une logique éthique, d'une quête contre le Mal. L'anarchiste manifeste cette primauté de la doctrine sur la loi universelle dans le tableau de « L'impossible alibi ». Dans ces cas, le laisser-aller à la bestialité devient le substrat d'une idéologie dominante. Cette expression de la nécessité se perçoit également dans les récits de vengeance où l'assassin s'enquiert de la certitude d'accomplir un acte justifiable puisqu'il agit conformément à un idéal moral déviant. C'est cette même motivation qui pousse le narrateur du « Vieux sbire » à caresser son projet meurtrier et c'est en son nom que « La marchande d'oublies » justifie ses crimes.

- *Le meurtrier, les criminels*

Si la majeure partie des romans met en scène des meurtriers solitaires, pour certains auteurs le crime est l'initiative d'un groupe. Toutefois, l'action diffère considérablement suivant le nombre de criminels du fait de la délégation des difficultés rencontrées pendant l'accomplissement du forfait. En effet, le tueur doit prendre en compte la force physique et intellectuelle de sa cible ; il doit mettre au point un moyen de soumettre sa victime tout en

⁷⁴ Mirbeau, O. « Au pied d'un hêtre (souvenir du 18 novembre 1870) », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.* p. 321.

gérant l'environnement de son crime. Il doit aussi anticiper les conséquences de son acte : veiller à rester discret, dissimuler les traces de son passage et gérer les dommages psychologiques dont il peut souffrir après l'accomplissement de son dessein.

Quatre groupes de criminels existent : le criminel solitaire, tel Monsieur de Phocas qui fait figure de misanthrope sans état d'âmes, le binôme – dans cette structure particulière le duo suit d'autres fins, scientifiques ou pécuniaires, à l'instar des assassins qui sévissent dans « Crimes de Londres et autres masques ». Le groupe ou la bande suit également des desseins matériels même si le meurtre n'est pas toujours le fait du groupe mais plutôt d'une individualité déviante. Contrairement à ces trois premiers groupes, la foule se définit par son manque de cohérence, son chaos et sa virulence. Or, son mouvement dépend souvent de l'instigation d'un personnage revendicateur – « *les crimes des foules résultent généralement d'une suggestion puissante, et les individus qui y ont pris part sont persuadés ensuite d'avoir obéi à un devoir. Tel n'est pas du tout le cas d'un criminel ordinaire.* »⁷⁵ L'engagement diffère donc suivant le nombre d'assaillants car lorsque le passage à l'acte s'organise en groupe, l'idée de meurtre se diffuse et se transforme à mesure que l'information est transmise.

La victime

Dans *l'inter homicidium*, la victime occupe une position mineure par rapport à celle de son assaillant, celle d'un corps surpris, figé par la peur puis la mort. Tantôt surprise ou résolue à mourir, tantôt animée par l'instinct de survie, la victime révèle une facette identitaire des plus intéressantes au moment du crime et la spatialisation du meurtre conditionne sa sélection.

- Les états d'âme de la victime

Généralement, la victime s'étonne du fait d'être victime. Ce sentiment prédomine lorsque l'agressé connaît son attaquant et que rien ne lui laisse présager qu'il court un quelconque danger en sa présence. L'expression de surprise et de panique se lit notamment dans « L'assassin » de Maupassant, quand le supérieur du criminel, déconcerté par l'attaque, n'éprouve « *aucune douleur* » au moment où son employé lui plante un couteau dans la gorge. Cet étonnement fondamental se perçoit plus nettement encore dans le discours de l'agressé et dans les descriptions relatives à l'affaiblissement progressif de la victime. La résignation exagère cette propriété de la victime destituée de son libre-arbitre. Dans « Le bonheur dans le crime », la Comtesse empoisonnée se résigne au sort qui lui est réservé. Alors qu'elle vit ses derniers instants, elle avoue au médecin tout savoir du complot dont elle est

⁷⁵ Le Bon, G. *Psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1908, p. 97.

victime. Cependant elle ne peut se résoudre à ce que son nom et son titre soient salis par la révélation posthume de l'identité du meurtrier et de la relation adultère entretenue à l'origine de ce projet. La Comtesse décide ainsi de faire le sacrifice de la vérité.⁷⁶ Les victimes ne sont plus aussi pures qu'elles le paraissaient pour les romantiques ; le contraste sublime entre des personnages aux desseins contradictoires n'intéresse plus autant les écrivains. Désormais il faut trouver des réponses, expliquer l'acte dans un processus social délimité.

- Le meurtre de masse

La destruction massive s'opère consubstantiellement à celle du lieu altéré. Que ce soit en temps de guerre, suite à un attentat ou à un accident, les victimes sont décrites dans leur anéantissement. Mais cette propriété définit également le lieu. Ainsi dans le « Joyeux drille » de Mirbeau :

« A peine deux kilomètres avaient-ils été franchis que boum ! Bing ! Patatras ! Les trains se rencontrent, se montent l'un sur l'autre, se broient, s'enflamment... Les machines explosent... Des bras, des jambes, des crânes, des troncs épars, toute une bouillie de chair humaine s'agglutinait à toute une pulvérisation de bois, de fer et de cuivre... Total : 150 morts, 212 blessés et parmi les morts, méconnaissable, complètement mutilée, ma femme. »

L'hypotypose privilégie les parties du corps sur le tout, grâce à l'énumération d'éléments anatomiques. L'absence de verbe contribue au spectacle de ces chairs entremêlées dans le désordre des mutilations. Cette incohérence des corps déchiquetés répond à la collision des deux trains, jusqu'à ce que les victimes fassent corps avec la mécanique dans « *une pulvérisation de bois, de fer et de cuivre* ». Le dénombrement total des victimes ne fait que corroborer cette description et contribue à la mise en valeur finale de la véritable cible du meurtrier.

Le troisième personnage : acteur ou spectateur ?

La narration fait rarement intervenir des personnages secondaires dans cette scène. Cependant, s'ils sont présents, ils se rangent pour la plupart du côté de la victime ou du criminel devenant adjuvant ou opposant. Les personnages secondaires opposants et adjuvants au crime ont une présence minimisée pendant l'acte ; ils peuvent observer, encourager ou interrompre l'évènement. Alors que Françoise encourage son époux Buteau à violer sa sœur Lise, celui-ci se délecte du spectacle offert par les deux femmes : « *Buteau, ricanait, sans*

⁷⁶ « *Je ne veux pas, quand je serai morte, que le Comte de Savigny passe pour l'assassin de sa femme. Je ne veux pas qu'on le traîne en cour d'Assises, qu'on l'accuse de complicité avec une servante adultère et empoisonneuse ! Je ne veux pas que cette tache reste sur ce nom de Savigny, que j'ai porté.* » Barbey d'Aurevilly, J. « Le bonheur dans le crime », *Les Diaboliques*, Paris, Pocket, 1999, pp. 100-162.

intervenir, en coq vaniteux pour lequel deux poules se battaient. »⁷⁷ Si dans l'épisode du viol, son épouse l'enhardit par la virulence de son discours, l'homme reste quant à lui dans une posture passive tout le long de la lutte. Une fois le meurtre accompli, bien qu'étonné de l'issue du combat, l'époux se range aux côtés de la criminelle, fuyant d'un même mouvement et devenant ainsi adjuvant. Une répartition des rôles se met en place lorsque plusieurs personnages participent au même crime de sang. Les opposants apparaissent peu dans la mesure où ils ont vocation à interrompre le crime par leur présence dissuasive. C'est le cas du policier ou du justicier qui cherche à empêcher le meurtre à l'instar de Monsieur Lecoq⁷⁸. Narrateur de la scène de sang ou simple spectateur, le troisième personnage trouve difficilement sa place dans la séquence criminelle. Ainsi Jacques Lantier absorbé par la vision du meurtre de Grandmorin ou encore le narrateur de « L'homme voilé » de Marcel Schwob, qui, plongé dans un état second, assiste impuissant à un meurtre dans le wagon qu'il occupe. Cependant, il existe toujours des foules spectatrices et passives telles que les spectateurs de l'incendie commis par Mouret en clausule de *La conquête de Plassans*. Leur présence actualise le décalage entre la vérité du meurtre et son spectacle.

A chaque crime, son arme

Dans toute partie de *Cluedo*, les joueurs doivent associer une arme à un criminel. Si ce mode aléatoire de caractérisation des hypothétiques criminels laisse envisager plusieurs histoires de sang, l'écrivain œuvre quant à lui, à souligner la fragilité de l'existence humaine par l'exploitation d'une de ces éventualités. Dans ce scénario sélectionné, les moyens mis en œuvre pour agir constituent une étape cruciale dans la personnalisation du criminel ; en effet, à chaque meurtrier sa méthode et « à tout choix de vie, répond un choix de meurtre »⁷⁹. Tantôt soucieux de laisser le moins de traces possibles, tantôt plongé dans un état second négligeant le détail des indices qu'il égrène derrière lui, chaque assassin adopte une façon spécifique de procéder.⁸⁰ Le choix de l'arme dépend du rapport que le criminel entretient avec sa victime, compte tenu de la spécificité de la relation qui se noue par cet acte définitif⁸¹ car « *le meurtre*

⁷⁷ Zola, E. *La Terre*, op. cit. p. 1041.

⁷⁸ Nous parlons ici du Lecoq de Gaboriau.

⁷⁹ Thomas, L. –V. *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975.

⁸⁰ Le choix de l'arme participe également à un effet esthétique non négligeable en atteste la confession de Maldoror : « *j'aime la grâce et l'élégance jusque dans les appareils de la mort.* » De Lautréamont, C. *Les chants de Maldoror*, Paris, Lettres françaises, 1991, Chant II.

⁸¹ Dans « La main » d'Henri Lavedan, l'époux réfléchit habilement à l'arme qu'il devra employer pour assassiner son épouse : « *De l'instant où je sus qu'elle me trompait, je n'eus qu'une pensée, une obsession : la tuer, et je cherchais les moyens les plus pratiques pour mettre à exécution ce dessein. Serait-ce le jour ou la nuit ? La frapperais-je avec un couteau très affilé, bien pointu ? Verserais-je dans son verre, au milieu du repas,*

[...] *suppose qu'une arme, ou un projectile, pénètre violemment dans un corps.* »⁸² Cette définition nécessitera quelques révisions dans la mesure où certains objets sont détournés de leurs usages premiers à des fins criminelles, c'est par exemple le cas lors d'attentats ou dans des situations où le crime s'improvise. Enfin, le cas du meurtre sans arme apparente, cet idéal du crime parfait sera tour à tour envisagé dans des récits fantastiques et dans des récits policiers.

Nous nous focaliserons ici sur les armes mais nous pouvons remarquer que le meurtrier peut aussi torturer, violer, détruire le corps de sa victime : ces dégradations manifestent alors la volonté de soumettre l'autre, de le posséder entièrement.⁸³

Le choix de l'arme dépend également du sexe de la victime et du criminel. En effet, les femmes, inférieures en taille et en force, utilisent plus fréquemment des armes qui les tiennent à distance de leur cible, telles que le poison ou le vitriol. Un intérêt stratégique se dégage progressivement dans cette sélection des moyens criminels. Nous pouvons d'ores et déjà différencier plusieurs types d'armes en nous référant à cette distance – ou au contraire cette proximité – que veut instaurer le meurtrier vis-à-vis de sa victime.

Corps à corps, armes blanches et mobilier détourné : le meurtre à portée de mains

- *L'étreinte du criminel*

Le romancier du crime tend à nous prouver qu'il est aisé de tuer tant il y a d'éléments autour de nous qui peuvent être utilisés à cette fin. L'homme peut faire de ses mains l'instrument pratique de son dessein. De même les meurtres commis au sein de la cellule familiale font souvent l'économie des armes. Il est aisé d'ôter une vie aux êtres les plus faibles à l'instar de « L'enfant » de Mirbeau, « *Alors je saisis l'enfant par les pieds et rapidement, comme on fait pour les lapins, je lui assène sur la tête un vigoureux coup de main.* »⁸⁴ La comparaison avec l'animal de proie déshumanise le nourrisson et révèle toute la simplicité de ce *modus operandi*.

Les femmes sont aussi représentées comme des victimes faciles. Dans « Le meurtrier » : « *Elle eut un cri rauque d'angoisse, bien vite étouffé, car je lui serrais la gorge, enfonçant*

tandis qu'elle aurait la tête tournée, une de ces poudres blanchâtres qui amènent la mort foudroyante comme par enchantement ? La strangulation peut-être ? À l'aide d'une cordelette savonnée ; non... Avec les doigts, c'est plus sûr ! Je fus longtemps avant de me décider ; toutes ces manières variées avaient chacune leur charme, toutes me tentaient également. » Prince, N. *Petit musée des horreurs, Nouvelles fantastiques cruelles et macabres*, Paris, Laffont, Bouquins, 2008, p. 736.

⁸² *Romans du crime, op. cit.* p. 91.

⁸³ Dans « Moi » de Beaubourg, le narrateur désire torturer des corps de femmes et d'hommes comme on retire des ailes à des mouches.

⁸⁴ Mirbeau, O. « L'enfant », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.* p. 190.

mes mains crispées, heureuses dans cette chair chaude délicieusement. [...] Et l'enlaçait toujours de la mortelle étreinte. »⁸⁵ L'attribution métaphorique de l'adjectif mis en apposition « *heureuses* » permet de définir le geste des mains du point de vue du narrateur ; il est complété par l'adverbe de manière rejeté en position finale, trahissant ainsi la délectation du criminel. Maupassant s'interroge sur la vengeance d'une main coupée dans deux nouvelles : dans « La main », le membre démoniaque laisse le cou de sa victime « *percé de cinq trous qu'on aurait dit faits avec des pointes de fer, était couvert de sang* » (p. 1120) et dans « La main d'écorché », on retrouve sur le cou de la victime « *les empreintes profondes de cinq doigts.* »⁸⁶ La strangulation fait partie des techniques criminelles les plus récurrentes dans la littérature de l'époque. Cette manière de tuer donne un certain nombre d'indications sur l'état psychologique et physique de l'assaillant puisque l'étranglement nécessite de la détermination et de la force. Jean Lorrain met en évidence cette caractéristique dans le fantasme du meurtre de Phocas, où les mains du rêveur sont comparées à des serres :

« Et mes deux mains, saisissant la gamine à la gorge, l'étendirent tout de son long sur le lit ; de toutes mes forces je pesais sur elle, lèvre à lèvre et les yeux attachés sur ses yeux. "Sotte, petite sotte !" Étouffais-je entre mes dents. Et pendant que mes doigts s'enfonçaient lentement dans sa chair, je regardais ravi s'irradier le bleu foncé de ses prunelles, je sentais ses seins palpiter sur moi. » (p. 238)

Cet acte répond plus à une pulsion qu'à un acte prémédité⁸⁷. L'adverbe de manière rappelle le précédent extrait : le même mouvement d'écrasement s'observe, les mains se perdent dans « *la chair* » des victimes. L'étouffement dérive de cette technique assassine et nécessite d'identiques dispositions ; la Marivonnec étouffe ainsi son nourrisson avec aisance du fait de sa supériorité physique.

- La lutte et le lynchage

Les récits de lutte au corps à corps instituent une forme d'équité : ce sont des adversaires qui s'affrontent avant de devenir un criminel et une victime. Dans le duel initial qui oppose Marius au gardien dans *La bande à Fifi Vollard* les ennemis disposent tous deux d'une arme – « *il était armé d'un casse-tête, et moi je tenais un couteau tout ouvert à la main* »⁸⁸ – et l'issue du combat dépend de la célérité de Marius qui après avoir arraché le sifflet du gardien, enchaîne les actions – « *Lâchant sans hésiter la main qui tenait le sifflet et maintenant celle qui était armée du casse-tête je levai le bras et frappai. J'avais touché juste. Je sentis la lame de mon couteau disparaître entièrement dans sa gorge.* ».

⁸⁵ Danville, G. « Le meurtrier », in Merello, I. *Contes de l'impossible, op. cit.* p. 52-3.

⁸⁶ Maupassant, G. de, « La main d'écorché », *Contes et nouvelles*, T. I, *op. cit.* p. 6.

⁸⁷ C'est le cas du meurtre final dans *Bruges-la-Morte*, dans « Carmen » ou encore « La livrée de Nessus ».

⁸⁸ Guérault, C. *La bande à Fifi Vollard, op. cit.* p. 22.

A l'inverse, les scènes d'acharnement à mains nues et de lynchage se construisent à partir d'une iniquité. Dans « Les fous » de Lermina⁸⁹, le narrateur entreprend de disséquer le cerveau de sa victime afin de sonder les mystères de son psychisme. Il accomplit son crime pendant que sa cible est endormie, soit en position de totale soumission. La dissection tourne rapidement au carnage, le fou pouvant laisser libre cours à sa pulsion.

Dans les scènes de lynchage ou d'acharnement populaire, les armes apparaissent comme des attributs de la colère du peuple, au même titre que leurs voix. Le lynchage de Rabalan dans le conte de Mirbeau insiste sur cette virulence populaire dans l'apothéose criminelle. De même, les paysages de foule témoignent d'une véhémence sans pareille. Dans ces écrits, la violence est résultative.

- Le mobilier détourné

Certains objets du quotidien peuvent être détournés de leur usage habituel ; dans « L'assassin » de Maupassant, il s'agit d'une paire de ciseaux, d'un crucifix pour le meurtre de Carmen⁹⁰, d'une chaise dans « L'ivrogne », d'un coussin pour Rosalie Prudent, d'un bâton dans le lynchage de « Rabalan » de Mirbeau. Tout objet ainsi sollicité par opportunité peut devenir l'arme du crime.

- Armes blanches

Mais l'image la plus pérenne demeure celle du criminel à l'arme blanche, dont la filiation iconographique et la publicité ont été largement diffusées par la presse. La fiction fait écho à une actualité sanglante, comme en atteste le grand nombre d'occurrences de crimes au couteau dans notre corpus : « L'autre » de Scheffer utilise un « *petit poignard* », le narrateur de « Moi ! » de Beaubourg fait une tentative à l'arme blanche.⁹¹ De nombreux exemples se succèdent ainsi du « Substitut » de Danville, à « L'homme double » de Schwob dans lequel « *la gorge de la victime avait été coupée par une main exercée* », en passant par la découverte macabre faite par Lolif dans *Le crime de l'Opéra*⁹² : l'image de l'assassin au poignard ne cesse de se déployer. Dans cette dernière scène, la lumière inonde la pièce et permet à Lolif de percevoir distinctement « *un affreux spectacle* » : « *La femme en domino blanc et noir était morte, égorgée ; le poignard qui lui avait troué le cou, était resté dans la blessure.* » L'effroi que suscite la présence de l'arme dans le cou est redoublé par le choix du verbe, vulgarisant l'action meurtrière. Notons que l'arme trahit la criminelle dans la mesure où elle dégage une

⁸⁹ Lermina, J. « Les fous », *Histoires incroyables*, Paris, L. Boulanger, 1885.

⁹⁰ Il s'agit de la première arme que trouve le meurtrier. Mirbeau, O. *op. cit.* p. 264.

⁹¹ Beaubourg, M. « Moi ! », *Contes pour les assassins*, Paris, Perrin et cie, 1890.

⁹² Du Boisgobey, F. *Le crime de l'Opéra*, Paris, E. Plon et cie, 1880.

certaine féminité puisqu'il s'agit d'un poignard dissimulé dans un éventail, semblable à celui d'une « *Andalouse de romance* » (chapitre IV, T. I). L'arme peut également caractériser des méthodes relatives à une époque donnée ou à un usage importé d'une contrée étrangère. Ainsi dans « *L'homme voilé* », Schwob illustre un meurtre commis par un étranger : « *L'homme voilé tira un couteau du Turkestan mince, effilé, dont la lame évidée avait une rigole centrale, et coupa la gorge au voyageur comme on saigne un mouton.* »⁹³ Ses méthodes sanguinaires et son accoutrement trahissent le mystère de ses origines et la comparaison finale laisse entrevoir une pratique culturelle. La lame peut également avoir une symbolique sexuelle, comme le couteau de Grangille dans *La sanglante ironie*, qui n'est autre qu'un présent du meurtrier à sa victime. Parfois réévaluée par son absence, l'arme blanche crée la permanence d'une menace par les lésions qu'elle cause et nécessite une reconnaissance par la preuve. Ces traces apparaissent sur le corps et les vêtements de la fille Elisa, sur le cadavre trouvé dans « *La chambre close* », sur « *La charrette* » des deux voleurs dans le conte de Schwob ou encore sur le sol de *La chambre du crime*.⁹⁴ Ces marques de sang actualisent l'absence de l'arme tranchante. Le dépeçage des noirs dans « *Maroquinerie* » élude également le processus criminel, par la simple mention du résultat.

Cependant, l'arme blanche ne se limite pas au seul couteau. Toute une palette d'objets de torture réinvente le crime à partir du tranchant d'une lame. La traditionnelle guillotine, véritable ombre historique qui plane sur tout le XIX^e rejaillit dans « *En moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire* » de Richepin :

*« La guillotine se dressait, brandissant en haut de ses deux longs bras le couperet à la lueur sinistre d'éclair. Et il allait mettre le pied sur ce plancher infâme, être couché sur cette bascule, poser son cou sur ce demi-cercle dont l'autre moitié lui emboîterait aussitôt la nuque. Et alors, brusquement, comme un coup de foudre, la lame triangulaire tomberait. Elle tombait !... »*⁹⁵

De même, Armand Charpentier met à l'honneur l'échafaud dans sa nouvelle « *Le poète assassin* » : « *il se tourna vers la guillotine, s'étendit de tout son long sur la planche, sans être touché par la main d'un valet de bourreau, puis passa sa tête dans le trou en criant : tirez la fi...*

La syllabe celle resta dans sa gorge ; sa tête roula dans le panier. »⁹⁶ De manière distincte, *La vierge en fer* représentée par Dujardin emprisonne la méthode de son art et envisage une forme sophistiquée du meurtre. Dans ces trois cas, l'instrument de mort instaure une

⁹³ Schwob, M. « *L'homme voilé* », *Œuvres, op. cit.* p. 103.

⁹⁴ Chavette, E. *La chambre du crime*, Paris, Dentu, 1875.

⁹⁵ Richepin, J. « *En moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire* », *Cauchemars, op. cit.* p. 186.

⁹⁶ Charpentier, A. « *Le poète assassin* », in Prince, N. *Petit musée des horreurs, op. cit.* p. 179.

théâtralisation du crime. Dans son article « *Armes blanches pour romans noirs. Les fantasmes de la lame sanglante dans le roman populaire du XIX^e* »⁹⁷, René Garguilo rappelle les différents symboles associés aux armes : l'épée symbolise la vertu chevaleresque, la dague se retrouve dans le roman historique, le poignard est la forme la plus noble du couteau et le couteau est employé comme instrument du sacrifice, outil de vengeance et de justice – rappelant les récits bibliques. Dans nos récits le couteau est fréquemment évoqué, mais son emploi ne se restreint pas à sa fonction mythique. En effet, il est rattaché à un usage commun et populaire, en tant qu'outil de boucher et comme arme essentielle et facile d'accès pour ceux qui s'aventurent dans les bas-fonds.⁹⁸ De même, l'usage du poignard se démocratise. Nous pouvons également mentionner le fait que les instruments médicaux contendants usités par le savant fou commencent à être associés à cet imaginaire noir.⁹⁹

Les armes à distance

- *Puissance de feu*

L'ingéniosité du crime bénéficie de l'engrenage moderne qui anime le siècle entier. A mesure que la criminologie fait ses preuves, le criminel et son écrivain comprennent que d'une part, l'arme peut devenir un prolongement de sa volonté, palliant la distance qui le sépare de sa cible et d'autre part, que son salut tient à cet éloignement.¹⁰⁰

Le criminel peut employer plusieurs méthodes pour maintenir à distance sa victime. Les armes à feu contribuent à cette prise de précaution tout en associant l'image du tueur à celle du chasseur. Dans « La grande-Brière », Schwob transforme Marianne en habile chasseuse

⁹⁷ Vareille, J. –C. Constans, E. et Centre de recherches sur les littératures populaires Limoges, *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle : Actes du colloque international de mai 1992 à Limoges*, Limoges, PULIM, 1994.

⁹⁸ Le couteau de Soufflard est personnifié car il annonce le crime à venir : « *À peine entré, Soufflard sortit de sa poche de côté le long et massif couteau volé chez Rigobin et le posa sur la cheminée. Ce couteau avait une terrible éloquence ! Il disait que demain, à la même heure, une mère, et peut-être sa fille, qui s'étaient endormies ce soir heureuses du présent et confiantes dans l'avenir, ne seraient plus que deux cadavres sanglants.* » (*La Bande de la belle Alliette*, chap. X) De cette manière, le feuilletoniste renoue avec la vision romantique de l'arme comme prolongement identitaire majeur telle qu'elle est mise en évidence par Christine Marcandier-Colard : « *les armes célébrées par le Romantisme ne sont pas forcément des objets, mais des métaphores.* » (Marcandier-Colard, C. *Crimes de sang et scènes capitales, essai sur l'esthétique romantique de la violence*. Paris, PUF, 1998, p. 246)

⁹⁹ Louis Vax insiste sur ce détournement de l'objet : « *L'adualisme est une forme extrême de la contamination. Les instruments médicaux les plus anodins peuvent paraître à l'anxieux chargés de vertus maléfiques. Et le psychiatre lui-même, qui a exploré les prétendus abîmes de l'âme, a quelque chose du mauvais prêtre et du sorcier.* » Les instruments du scientifique participent à son appareil mystérieux, à l'instar de Célestin Gardanne « *s'étant couvert d'un paletot de fourrure, d'un chapeau-melon, ... et muni d'instruments mystérieux et indispensable.* » Beaubourg, M. « Célestin Gardanne », *Contes pour les assassins*, op. cit. p. 157.

¹⁰⁰ « La fée Dum Dum » idéalise la puissance de l'arme à feu : « *on dirait un nom de fée dans une comédie de Shakespeare... La fée Dum-Dum ! Une fée qui, rieuse, légère et blonde, saute et danse parmi les bruyères et les rayons du soleil.* » Mirbeau, O. « La fée Dum Dum », *Contes cruels*, T. II, op. cit. pp. 374-8.

qui scrute sa cible avant de faire feu. Dans « Le garde », l'oncle tire sur son neveu en fuite sans anticiper son acte. Ces techniques criminelles parachèvent l'acte et ne le dissimulent pas. L'emploi du fusil peut nécessiter un contexte de guerre spécifique, révolutionnaire (comme dans « La terreur future » de Schwob) ou anaphorique de 1870, mais il peut également être rattaché à l'imaginaire de la chasse. Dans « Histoire de chasse », le bossu privilégie cette arme pour abattre son rival,¹⁰¹ afin de faire passer le crime pour un accident : « *Qu'ai-je donc à redouter ?... Rien, absolument rien... Cela se passe tous les jours... On croit tirer un faisan, et c'est un homme que l'on tue !* » Les occurrences du revolver prennent toutefois une place de plus en plus importante, conférant un aspect sophistiqué et moderne au crime – à l'instar de « Moi ! » de Beaubourg.

- Acides et autres fléaux modernes

Les attaques au vitriol, bien qu'omniprésentes dans les récits de presse, sont moins considérées dans ces littératures. Dans « Jadis », Berthe lit des « *dramas d'amour* » à son aïeul : « *Et Berthe commença. C'était une histoire de vitriol. Une femme, pour se venger d'une maîtresse de son mari, lui avait brûlé le visage et les yeux.* »¹⁰² Dans « La Criminelle » de Jules Lermina, la meurtrière tente de se soustraire à la justice en se vitriolant, mais seules ses lèvres sont abîmées par le corrosif. Ce type d'acte vengeur, s'il est isolé dans la fiction du crime, renvoie bel et bien à une réalité de l'époque.

L'envers de la modernité ressort également par les meurtres de masse, les attentats anarchistes et les accidents de train. L'image du train incontrôlable est devenue un lieu commun de la littérature, la machine symbolisant l'excès du progrès dans sa démesure criminelle. Elle est le fait d'un conducteur avide de vitesse – « Sombrekeyer » – ou cherchant à obtenir vengeance – le « Joyeux drille ». Cette machine infernale prend un sens érotico-criminel dans *La Bête Humaine*, puisqu'il s'agit d'une scène de meurtre mais également d'une arme pour Flore. La modernité parachève alors les désirs de vengeance (à l'exception de Sombrekeyer).

La torture peut également instaurer une certaine mise à distance de la victime. Dans « Colonisons », le colonel se targue d'avoir trouvé un « *truc* », une astuce mettant à profit les conditions environnementales pénibles pour tuer avec inventivité : « *ce truc, le voici... Ils n'étaient pas mouches, mes amis... Lorsque nous avons capturé des Arabes révoltés, je les faisais enterrer dans le sable, tout nus, jusqu'à la gorge, la tête rase, au soleil... Et je les*

¹⁰¹ Mirbeau, O. « Histoire de chasse », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.* pp. 46-50. « *Je vais tuer cet homme, n'est-ce pas, tout à l'heure ?... Après lui, il en viendra un autre, après cet autre, un autre encore !... Je les tuerai tous... Et ils viendront toujours, comme les alouettes qu'un coup de fusil et en fuite, et que la folie pousse à revenir voler au-dessus de celle qui, blessée, bat de l'aile, entre les chaumes des sillons...* »

¹⁰² Maupassant, G. de, *Contes et nouvelles*. T. I, Paris, Gallimard, 1996, p. 182.

arrosais comme des choux... Au bout de quelques minutes, les paupières se gonflaient, les yeux sortaient de l'orbite, la langue tuméfiée emplissait les bouches ouvertes, et la peau craquait presque, se rissolait sur les crânes nus... Ils mouraient en faisant d'affreuses grimaces...» Cette technique permet de dénoncer le caractère barbare des colons et accentue l'inversion des rôles.

- *Poison, magie et maîtrise de l'accidentel : du stratagème de l'invisible*

Tuer sans laisser de traces : voici la recette du crime parfait. Pour ce faire, l'assassin méthodique s'organise et travaille son art afin de le rendre inexplicable. Le recours à la magie, au camouflage, aux sciences de l'esprit et à la kabbale nourrit l'écriture *fin-de-siècle*, avide de savoirs, d'ésotérisme et de défis impossibles.

Le poison

Thème qui pourrait sembler désuet tant il a inspiré d'auteurs des siècles – et décennies – précédents, l'empoisonnement fonctionne toujours sur les derniers temps du XIX^e.¹⁰³

Bien que son arme nécessite un contact direct avec sa cible, l'empoisonneur se tient à distance de sa victime : cet éloignement lui garantit sa sécurité. En effet, même si « *l'empoisonnement se prête moins facilement que l'usage des armes à feu à une mise en scène dramatique qui construit le récit autour d'un ou de quelques moments forts* »¹⁰⁴, son usage a l'avantage de pouvoir passer inaperçu s'il est maîtrisé.¹⁰⁵ Jean Lorrain s'intéresse tout particulièrement à l'habileté des Lépillier. Le poison n'est utilisé que lorsqu'ils sont parvenus à isoler complètement la jeune femme. L'aliment toxique peut également être employé à des fins esthétiques comme dans *Le vice errant* : l'artiste a recours au poison pour parfaire un projet artistique, le venin poétise le corps sans vie, en le blanchissant. Cet usage se retrouve dans *Monsieur de Phocas*, Claudius faisant poser ses modèles au milieu de « *merveilleuses fleurs éveilleuses de pâleurs et de cernes [qui] contiennent, paraît-il, le germe de la phthisie dans*

¹⁰³ Ce procédé nécessite toutefois un apprentissage spécifique. Dans *Les amours d'une empoisonneuse*, Emile Gaboriau rapporte l'initiation de Sainte-Croix aux poisons par Exili, le célèbre chimiste ou « *alchimiste du néant* », empoisonneur du XVII^e siècle dont le nom est « *synonyme de meurtre et de poison* ». Ce « *disciple de René et de la Tophana, héritier des secrets mortels des Médicis et des Borgia, Exili, le terrible empoisonneur* », est décrit comme un commerçant – « *aux uns, il vendait la mort de leurs parents, aux autres, celle de leurs ennemis* ». L'empoisonneur est comparé à un démon, un tentateur qui apporte une solution mortelle pouvant aider Sainte-Croix et sa maîtresse. L'empoisonneur présente son ouvrage comme un art à part entière. Exili accepte de prendre Sainte-Croix comme disciple après qu'il a fait l'éloge de ce savoir criminel. C'est là le point fort de cette relation maître-disciple : il faut de l'orgueil, de la fierté pour ériger le crime en art.

¹⁰⁴ *Romans du crime, op. cit.* p. 29.

¹⁰⁵ Barbara Michel rappelle ainsi dans *Figures et métamorphoses du meurtre* les propos de P. Cannat : « *un tel assassinat, s'il est parfaitement réussi, laisse en effet intacte la situation matérielle et la situation morale de la meurtrière. Celle-ci continuera à trouver autour d'elle la considération générale que lui valent sa position matérielle, son veuvage, son remariage s'il n'est pas trop précipité.* » (Cannat, P. « Les meurtrières de leur mari », *Revue pénitentiaire et de droit pénal*, 1953, pp. 64-81.)

leur parfum. Par amour de la beauté, par ferveur des carnations délicates et des regards noyés de langueur, ce Claudius Ethal empoisonnerait ces modèles ! » La domesticité, les métiers de bouche et la relation soignant –patient constituent des situations privilégiées pour transmettre l'élément toxique à la victime : dans « La marchande d'oublies » la vendeuse empoisonne ses clients, dans « Le bonheur dans le crime » Eulalie échange les fioles médicinales de sa maîtresse et Misard contamine la nourriture de son épouse dans *La Bête Humaine*. La proximité avec la victime constitue un élément crucial dans ces situations puisque le criminel atteint sa cible lorsqu'elle baisse sa garde – à l'occasion de soins ou de repas, par exemple. A défaut de telles situations, le criminel doit user de stratagèmes pour agir à l'insu de tous. Dans ces cas, sa méthode relève du génie, à l'instar du procédé du masque dans « Masques de Londres et d'ailleurs » qui provoque des noyades en pleine rue ou de l'épingle empoisonnée dans *Le crime de l'omnibus*¹⁰⁶ où l'absence de blessures apparentes et la scène de crime rendent hermétique le déchiffrement des causes du décès. Il faudra compter sur le hasard d'un oubli de canne, pour que Freneuse découvre l'épingle dorée.

Accident ou crime parfait ?

Encore aujourd'hui distinguer le crime de l'accident représente une difficulté importante. Le meurtre parfait n'est-il pas celui que l'on identifie comme casuel? L'insoupçonné assassin peut tirer profit de l'adéquation entre la vulnérabilité de sa cible et les conditions de l'environnement, ce que nous avons précédemment perçu comme un terrain propice à l'accomplissement du crime. Dans « La confession », Maupassant insiste sur cette simplicité d'action en présentant un cas de néonaticide provoqué par une hypothermie. Ce qui pourrait se définir comme une simple négligence est en réalité un meurtre prémédité :

« Je soulevais doucement les couvertures qui cachaient le corps de mon enfant ; je les rejetai sur les pieds du berceau, et je le vis tout nu. Il ne se réveilla pas. Alors je m'en allai vers la fenêtre, tout doucement, tout doucement ; et je l'ouvris. Un souffle d'air glacé entra ainsi qu'un assassin, si froid que je reculai devant lui [...] l'air mortel qui entraît toujours [...] tout à coup une petite toux me fit passer un épouvantable frisson des pieds à la tête. »¹⁰⁷

Il en va de même dans « Le bain » où Clarisse provoque le malaise de son conjoint en l'incitant à prendre un bain chaud au moment de la digestion. L'enquêteur collecte toutes sortes d'indices pour retracer le *modus operandi*. Le corps de la victime permet *a priori* d'asseoir une grande partie des hypothèses qu'il formulera dans la mesure où il porte les traces de l'action criminelle. Or, dans le cas d'absence de corps, comment certifier la cause du

¹⁰⁶ Du Boisgobey, F. *Le crime de l'omnibus*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1882, chap. II.

¹⁰⁷ Maupassant, G. de, « La confession », *Contes et nouvelles*, T. II, *op. cit.* p. 375.

décès ou même la présence de la faute commise ? Gardons en souvenir le meurtre de Basil dans *Le portrait de Dorian Gray* que l'ami chimiste de l'assassin parvient à faire disparaître grâce à un processus de dissolution à l'acide. Les causes du crime peuvent être effacées ou encore camouflées dans un paysage dangereux. C'est le cas des paysages nocturnes, des lieux confinés ou des « *eaux muettes* ». De même, l'incendie efface les preuves par le spectacle d'une destruction totale ; cette initiative est adoptée dans *La conquête de Plassans*, *La Terre*¹⁰⁸, ou encore dans *L'assassin du percepteur*. Dans le roman d'Elie Berthet le détail du double assassinat d'un couple de vieillards « *qui passaient pour riche* » repose dans le secret des flammes : « *Puis on avait dévalisé la maison et on y avait mis le feu, dans l'intention de cacher le crime.* » (p. 5) Le neveu du domestique dans « *Le garde* » provoque quant à lui un incendie criminel : « *je fus réveillé au milieu de la nuit par les aboiements furieux de Bock. Et je m'aperçus aussitôt que ma chambre était pleine de fumée. Je sautai de ma couche, j'allumai ma lumière, je courus à la porte et je l'ouvris. Un tourbillon de flammes entra. La maison brûlait.* »¹⁰⁹ Le feu est personnifié tout au long de la description¹¹⁰ avant que l'identité de l'incendiaire soit révélée. En outre, les auteurs de l'époque apprécient tout particulièrement le motif de la chute. Deux occurrences retiennent notre attention dans les *Contes cruels* de Mirbeau : dans « *Le colporteur* » comme dans « *En traitement* », le narrateur pousse sa victime dans le vide,

« *A ce point précis à notre rencontre, le passage était si étroit qu'il était impossible à deux hommes de le franchir de front sans s'aider mutuellement, et avec quelques précautions [...] Et comme, il me tendait sa main, l'imbécile, le triple imbécile, d'une poussée, d'une chiquenaude, je lui fis perdre l'équilibre.* »¹¹¹

Une autre occurrence apparaît dans *La sanglante ironie*, Sylvain poussant son rival du haut d'une falaise. Lermina élabore un peu plus cette topique dans sa nouvelle « *Le clou* » : Maurice Parent déjoue la répétition de l'accident – prévu « *de telle sorte qu'il dut récemment se produire pendant [l']absence* » du tueur – par son explication méthodique du stratagème criminel.

¹⁰⁸ « *Pas possible de raconter qu'il s'était mis lui-même en un pareil état. Dans leur rage à le pilonner, ils lui avaient fait rentrer le nez au fond de la bouche ; et il était violet, un vrai nègre. Un instant, ils sentirent le sol vaciller sous eux : ils entendaient le galop des gendarmes, les chaînes de la prison, le couteau de la guillotine. Cette besogne mal faite les emplissait d'un regret épouvanté. Comment le raccommodez à cette heure ? On aurait beau le débarbouiller au savon, jamais il ne redeviendrait blanc. Et ce fut l'angoisse de le voir couler de suie qui leur inspira une idée.*

– *si on le brûlait, murmura Lise.* », Zola, E. *La Terre, Les Rougon-Macquart*, T. IV, *op. cit.* p. 1077.

¹⁰⁹ Maupassant, G. de, « *Le garde* », *Contes et nouvelles*, T. II, *op. cit.* p. 352.

¹¹⁰ « *Les flammes, sortant brusquement par les ouvertures d'en bas, léchaient le mur, arrivaient à lui, allaient l'enfermer* » ; « *le toit de chaume craqua par le milieu, au-dessus de l'escalier qui formait, en quelque sorte, une cheminée au feu d'en bas ; et une immense gerbe rouge s'éleva dans l'air, s'élargissant comme un panache de jet d'eau et semant une pluie d'étincelles autour de la chaumière.* », *op. cit.* p. 352.

¹¹¹ Mirbeau, O. « *En traitement* », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.*

Magnétisme, mysticisme et autres sortilèges

Déjà exploité sous la plume romantique et réactualisé par les recherches sur le psychisme et l'attrait pour l'occultisme, le recours à des forces spirituelles devient une technique incomparable pour accomplir un dessein criminel. Le meurtrier est alors représenté comme un savant ou un magicien, soit celui qui détient la clef de ce pouvoir. Dans « L'Elixir de vie », l'étrange M. Vincent absorbe les vies de ses jeunes victimes par simple magnétisme. Héritier du *Centenaire* de Balzac, ce sorcier dévoile son don au narrateur en lui précisant que : « *Nulle science n'est abominable, reprit-il gravement. Le scalpel aux mains du chirurgien peut être un outil de meurtre ; l'hypnotisme et la suggestion dont vous me parlez peuvent être des instruments de crime* » (p. 102) « L'envoûteur » de *Lermina* utilise des figurines ou des photographies pour tuer à distance ses cibles :

« *"Point ne me sera besoin de modeler une figurine, non plus d'y infuser, en l'empruntant à mes énergies intimes, une vie factice, car sa vie à elle, une parcelle de sa vitalité, je la possède, ... en ceci..."Et il brandissait la photographie que je reconnaissais si bien [...] Et je le vis qui, penché sur l'image adorée, lentement lui enfonçait une pointe dans le cœur.* » (p. 122)

Ce renouveau du vampirisme est pourtant devancé par la manipulation de l'esprit : l'art de la suggestion œuvre comme stratégie imparable pour déléguer son crime. Car la peur est reine dans les récits *fin-de-siècle* ; les écrivains s'appliquent à disséquer ce phénomène, de l'angoisse à la terreur, dans un déchiffrement de l'esprit humain. Ainsi, l'artiste provoque une syncope au voyageur qui partage son wagon dans la première partie du *Jardin des supplices*. Au début le narrateur veut l'étrangler mais c'est la peur de l'homme qui s'éveille et voit l'imminence du crime ; c'est elle, et elle seule, qui est à l'origine d'une congestion cérébrale.

Que serait un crime sans son assassin et sa victime ? L'attribution de ces deux rôles constitue effectivement un invariant nécessaire au bon fonctionnement de la séquence narrative. Même si les rôles se diversifient comme nous avons pu le voir, le véritable travail de créativité littéraire se perçoit dans la détermination du caractère criminel et dans le *modus operandi* : le passage à l'acte doit être actualisé par ces deux éléments. La perspective adoptée apporte également une coloration essentielle au micro-récit mais nous devons l'analyser sur une plus grande échelle pour en percevoir les nuances.

CHAPITRE III : Le registre de la séquence

« L'identité se niche dans ce qui est le moins contrôlé, se lit dans ce qui échappe à la censure. C'est de la singularité et non de la régularité que procède le sens. »

Carlo Ginzburg¹¹²

Dans l'unité figurative du récit de meurtre, le choix du registre occupe une place primordiale en ce sens où il dévoile un inconscient du récit. En effet, des émotions contraires se mêlent dans ce condensé d'actions car il s'agit là de l'écriture d'un bouleversement capable de transformer le lecteur, de l'atteindre dans ses convictions et sa connaissance de l'homme.

De surcroît, la difficulté de limiter l'action meurtrière au substrat d'un registre tient au foisonnement littéraire de la fin du siècle, à l'apogée de ses contradictions. Le meurtre offre plusieurs possibilités d'écriture – du drame à la scène réaliste, du récit fantastique à l'anecdote cruelle – et interroge le rapport au réel qu'il instaure. L'étude kaléidoscopique de ce phénomène fait ressortir la richesse de cette époque de sorte que le récit de meurtre parachève l'espoir d'une insatiable prolixité formelle.

Réalismes du récit de meurtre

Le manichéisme romantique s'estompe progressivement en faveur des théories déterministes présentées par l'*Ecole positiviste italienne*. La vision du Mal s'actualise et nécessite un décryptage scientifique. Myriam Watthée-Delmotte et Metka Zepancic reviennent sur le bouleversement du paysage social dû à l'apparition de la pensée Positiviste, ce « *désarroi lié à la mise en place chaotique de l'ère industrielle* » : « *Le mal [...] ne se comprend plus comme l'effet de l'action d'une puissance satanique extérieure, mais s'explique par la détermination d'un milieu, par le produit d'influences croisées dont le point de rencontre est l'obscur inconscient d'un individu.* »¹¹³ La pensée positiviste imprègne les récits de l'époque de sorte que la fiction se donne pour mission d'entériner la théorie scientifique. La séquence du crime

¹¹² Ginzburg, C. *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 2010, p. 167.

¹¹³ Zupančič, M. et Watthée-Delmotte, M. *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français : 1850-1950*, Paris, l'Harmattan, 1998, Introduction, p. 20.

sert alors d'exemple, contribuant à authentifier et à dénoncer certaines réalités sociales. Dans trois situations, nous pouvons observer une amplification du caractère réaliste de la scène : en effet, le réalisme peut être au service d'une démonstration déterministe dans le cas notamment des récits zoliens ou servir de pierre de touche à l'analyse didactique de l'enquêteur. Le cas du récit de guerre met aussi en valeur un usage exagéré du registre réaliste.

Le crime se démontre

Le registre réaliste sert de préalable à l'enquête sociale ; à mi-chemin entre récit de presse et récit scientifique, l'écrit du meurtre combine minutie du compte-rendu journalistique et irréfutabilité du raisonnement scientifique. Pour représenter la situation extraordinaire du passage à l'acte de manière réaliste, l'écrivain emploie des descriptions minutieuses et référentielles. Par conséquent, l'effet de réel dépend du caractère authentique et vraisemblable de cette séquence narrative.

Dans le chapitre XI de *Thérèse Raquin*, le couple adultère provoque la noyade de Camille, l'importun époux, lors d'une ballade fluviale. L'*ante homicidium* repose sur une fresque picturale dans laquelle chaque élément est porteur d'une signification mélancolique ou mortifère amorçant d'ores et déjà l'épisode criminel :

« Le crépuscule venait. De grandes ombres tombaient des arbres, et les eaux étaient noires sur les bords. Au milieu de la rivière, il y avait de larges traînées d'argent pâle. La barque fut bientôt en pleine Seine. Là, tous les bruits des quais s'adoucissaient ; les chants, les cris arrivaient, vagues et mélancoliques, avec des langueurs tristes. On ne sentait plus l'odeur de friture et de poussière. Des fraîcheurs traînaient. Il faisait froid. [...] Les promeneurs se tassaient. Assis au fond de la barque qui coulait avec l'eau, ils regardaient les dernières lueurs quitter les hautes branches. Ils approchaient des îles. Les grandes masses rougeâtres devenaient sombres ; tout le paysage se simplifiait dans le crépuscule ; la Seine, le ciel, les îles, les coteaux n'étaient plus que des taches brunes et grises qui s'effaçaient au milieu d'un brouillard laiteux. »

Des éléments référentiels permettent de visualiser la scène de manière détaillée – la description du cadre s'élabore à partir de données sensorielles précises telles que la luminosité, les bruits ou la présence de promeneurs. Néanmoins, un climat particulièrement angoissant naît de ce foisonnement de détails : la symbolique du crépuscule, le lexique de la mélancolie et le caractère mortifère du fleuve annoncent l'imminence du drame – le dépréciatif « rougeâtre » contribue à cet effet de même que la disparition du paysage impressionniste dans un « brouillard laiteux » de masses informes. Le caractère référentiel de la scène se développe dans l'*inter homicidium* où plusieurs éléments participent au réalisme de cette scène :

« Alors Laurent se leva et prit Camille à bras-le-corps. Le commis éclata de rire.

— Ah ! Non, tu me chatouilles, dit-il, pas de ces plaisanteries-là... Voyons, finis : tu vas me faire tomber.

Laurent serra plus fort, donna une secousse. Camille se tourna et vit la figure effrayante de son ami, toute convulsionnée. Il ne comprit pas ; une épouvante vague le saisit. Il voulut crier, et sentit une main rude qui le serrait à la gorge. Avec l'instinct d'une bête qui se défend, il se dressa sur les genoux, se cramponnant au bord de la barque. Il lutta ainsi pendant quelques secondes.

— Thérèse ! Thérèse ! Appela-t-il d'une voix étouffée et sifflante.

La jeune femme regardait, se tenant des deux mains à un banc du canot qui craquait et dansait sur la rivière. Elle ne pouvait fermer les yeux ; une effrayante contraction les tenait grands ouverts, fixés sur le spectacle horrible de la lutte. Elle était rigide, muette.

— Thérèse ! Thérèse ! Appela de nouveau le malheureux qui râlait.

À ce dernier appel, Thérèse éclata en sanglots. Ses nerfs se détendaient. La crise qu'elle redoutait la jeta toute frémissante au fond de la barque. Elle y resta pliée, pâmée, morte. Laurent secouait toujours Camille, en le serrant d'une main à la gorge. Il finit par l'arracher de la barque à l'aide de son autre main. Il le tenait en l'air, ainsi qu'un enfant, au bout de ses bras vigoureux. Comme il penchait la tête, découvrant le cou, sa victime, folle de rage et d'épouvante, se tordit, avança les dents et les enfonça dans ce cou. Et lorsque le meurtrier, retenant un cri de souffrance, lança brusquement le commis à la rivière, les dents de celui-ci lui emportèrent un morceau de chair. Camille tomba en poussant un hurlement. Il revint deux ou trois fois sur l'eau, jetant des cris de plus en plus sourds. »

La diversité des points de vue enrichit l'épisode et oriente l'analyse comportementale des différents acteurs de cette scène. Laurent monopolise le passé simple et guide l'action criminelle tandis que sa victime semble déconcertée par ce changement de comportement – comme en témoigne ses prises de parole au discours direct. Cette scène se déroule sous les yeux de Thérèse, complice impuissante devant l'effroyable spectacle, isolée « toute frémissante au fond de la barque ». La richesse descriptive de ce passage invite à percevoir distinctement le geste criminel et l'évolution des personnages : la complice, « le meurtrier » et la victime, Camille luttant pour sa survie coûte que coûte comme en atteste l'animalisation finale – il arrache « un morceau de chair » puis il n'est plus qu'un « un hurlement », ses « cris de plus en plus sourds » signalant sa disparition. L'authenticité de la scène dépend ainsi de ce foisonnement de détails et de l'actualisation du discours des personnages. L'intimité réaliste de la scène s'intègre cependant dans un projet plus ambitieux comme nous pouvons le voir dans le *post homicidium* où Zola analyse l'univers mental du criminel :

« Les canotiers, dont il avait entendu les chants derrière la pointe de l'île, arrivaient à grands coups de rames. Ils comprirent qu'un malheur venait d'avoir lieu : ils opérèrent le sauvetage de Thérèse qu'ils couchèrent sur un banc, et de Laurent qui se mit à se désespérer de la mort de son ami. Il se jeta à l'eau, il chercha Camille dans les endroits où il ne pouvait être, il revint en pleurant, en se tordant les bras, en s'arrachant les cheveux. Les canotiers tentaient de le calmer, de le consoler. »

Le lecteur suit le sauvetage du couple et perçoit le désespoir rendu par Laurent. Ainsi, le passage à l'acte expose la duplicité du couple adultère. L'usage répété du passé simple met en valeur l'attitude désespérée feinte par Laurent, de même, l'accumulation de participe présent ligne 7 montre avec quelle habileté l'assassin dupe les témoins. La description détaillée de cette scène de crime repose ainsi sur des éléments référentiels précis. En outre, elle met en lumière la relation déséquilibrée du couple adultère – Thérèse étant reléguée au rang de spectatrice du crime – et l'imposture de Camille. Le réalisme de l'épisode permet donc d'exposer certaines caractéristiques sociales.

Zola prolonge cette « *expérience véritable que le romancier fait sur l'homme, en s'aidant de l'observation* »¹¹⁴ dans son histoire sociale des Rougon-Macquart tout en développant une forme de tragique moderne dans la mesure où chaque destinée est vouée à s'achever dans la corruption et la destruction. L'inévitable se produit à mi-chemin entre l'exigence scientifique de la démonstration et le déroulement tragique de vies dont on connaît l'issue. Le caractère réaliste de la scène sert alors d'autres fins.

Le crime se déchiffre

De même que dans les récits zoliens, l'exigence réaliste participe au bon fonctionnement de récits policiers. Il s'agit pour les feuilletonistes de donner toutes les clefs au lecteur pour parachever son éveil à l'investigation. Le récit connaît alors une portée didactique dans la mesure où l'auteur livre une méthodologie dans l'analyse du phénomène criminel – la détermination de certains comportements, le vocabulaire technique et référentiel directement intégré dans la scène de crime reconstituée, l'organisation narrative structurée comme un raisonnement.

Lorsque le récit de meurtre suit une dynamique policière, tout doit être mis en œuvre pour guider le lecteur dans l'analyse du crime. Dans *Le coup d'œil de M. Piédouche*, le détective possède un talent d'observateur unique qu'il partage avec ses interlocuteurs. Au début du roman, Piédouche suspecte un porteur de sac de ne pas être ce qu'il paraît. Il énonce deux arguments qui font mouche : il remarque de prime abord qu'il est trois heures du matin et ce n'est pas l'heure à laquelle le charbon est livré, en second lieu il s'interroge sur le contenu du mystérieux sac et l'identité du porteur – « *je vous parie cinq louis que cet homme est un voleur et que le sac qu'il porte est plein d'objets volés* ». Alors que le suspect cherche un escalier pour descendre sur la berge, les trois passants le suivent et Piédouche, afin de confirmer sa conviction intime signale au suspect qu'il souhaiterait lui acheter du charbon.

¹¹⁴ Zola, E. *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier et Cie, 1890.

Acculé, le coupable prend la fuite, laissant sur place le sac dans lequel gît un corps. L'analyse du cadavre qui succède à cette scène est conduite par le détective expérimenté, ce dernier sondant en premier lieu l'opalescence de sa peau : « *A la clarté de la lune qui montait dans le ciel, ils avaient aperçu deux pieds nus, deux pieds dont la blancheur ressortait vivement.* » (p. 51) Piédouche déduira de cette observation que le corps est celui d'une femme d'un milieu aisé – « *les pieds sont soignés comme ceux d'une Duchesse ou d'une fille à la mode* ». La connaissance se construit à partir de l'observation méticuleuse du sujet afin d'associer des particularismes à un milieu social par exemple.

L'aspect structuré de ces cheminements ressort grâce à la présence d'un lexique scientifique, parfois physiologique, ainsi que d'une grande description du geste criminel reconstitué. La présence de liens logiques contribue à l'élaboration de la démonstration. Ainsi, dans le chapitre III du *Petit vieux des Batignolles*, la scène de meurtre est analysée par le narrateur qui fixe dans son esprit chaque élément du décor de cette chambre :

« D'où j'étais, accoté contre le chambranle de la porte, mon regard embrassait l'appartement entier. [...] Il paraissait évident, d'ailleurs, que les conjectures du juge d'instruction et du commissaire de police étaient exactes, et que le pauvre vieillard avait été assassiné la veille au soir, au moment où il se disposait à se coucher. En effet, le lit était ouvert, et sur la couverture étaient étalés une chemise et un foulard de nuit. Sur la table, à la tête du lit, j'apercevais un verre d'eau sucrée, une boîte d'allumettes chimiques et un journal du soir, la Patrie. [...] Ces détails, je les avais constatés d'un coup, sans effort, sans pour ainsi dire que ma volonté y fût pour rien. Mon œil remplissait le rôle d'un objectif photographique, le théâtre du meurtre s'était fixé dans mon esprit comme sur une plaque préparée, avec une telle précision que nulle circonstance n'y manquait, avec une telle solidité qu'aujourd'hui encore je pourrais dessiner l'appartement du "petit vieux des Batignolles" sans rien oublier, sans oublier même un bouchon à demi recouvert de cire verte qu'il me semble voir encore par terre, sous la chaise du greffier. »

Bien que peu initié à cet exercice, le narrateur puise dans ses facultés scientifiques pour remonter à l'explication du phénomène criminel et déduire de cet environnement figé un *ante homicidium* ; il déduit l'heure approximative du crime à partir de tous ces éléments trahissant la dernière activité de la victime. Le parallèle entre l'œil du médecin et l'objectif photographique est ici éclairant puisque la description semble atemporelle, pérennisée dans l'esprit du narrateur. Lorsqu'il analyse le corps de la victime, le narrateur vulgarise sa pensée tout en demeurant précis :

« Ce malheureux vieillard me parut avoir de soixante-dix à soixante-quinze ans. Il était petit et très maigre, mais solide certainement et bâti pour passer la centaine. Il avait beaucoup de cheveux encore, d'un blanc jaunâtre, bouclés sur la nuque. Sa barbe grise, forte et drue, paraissait n'avoir pas été faite depuis cinq ou six jours ; elle devait avoir poussé depuis qu'il était

mort. Cette circonstance que j'avais souvent remarquée chez nos sujets de l'amphithéâtre ne m'étonna pas. »

Les verbes de perception occupent une place primordiale dans cette description : tout passe par le prisme d'une vision du meurtre. La lecture est ainsi guidée par le regard d'un expert médico-légal ; il émet des suppositions, renforcées par l'adverbe « *certainement* » ou l'imparfait d'habitude « *elle devait avoir poussé* », afin de proposer des hypothèses de lecture du corps. Cette démarche prend pour pierre de touche de solides connaissances en médecine – comme en atteste la fin de l'extrait.

Le récit de meurtre peut également participer à l'exposition des faits dans le récit judiciaire. Dans ce cas, la reconstitution de l'événement prend une valeur démonstrative. Le roman policier se construit effectivement comme un puzzle : le lecteur dispose de certains éléments de départ qui lui permettent d'envisager une version du crime à partir d'un récit de meurtre lacunaire concentré sur l'immédiat *post homicidium*. Cette démarche appelle une reconstitution de la scène à la fin du roman qui corrobore ou évince les conclusions issues de l'analyse préliminaire. Cette étape narrative clôt la réflexion sur le crime et amène une résolution définitive à la question du meurtre.

Le crime se dénonce

Pour décrire la guerre, les auteurs ne se contentent pas de représenter fidèlement la réalité. Ils amorcent une critique de la politique militaire par plusieurs procédés d'amplification, mêlant registre épique et pathétique. Le surplus de données référentielles accroît le caractère effroyable de ces scènes de barbarie à l'instar de « *La terreur future* » de Marcel Schwob.¹¹⁵ Dans ce conte, l'essence épique naît de l'hypotypose de l'omniprésente terreur. Les éléments traditionnels de l'épique sont au rendez-vous, à commencer par la déshumanisation du peuple, victime des « *organiseurs de cette Révolution* ». Présenté comme une masse informe, le peuple est désigné par des termes collectifs – les « *haies humaines* »¹¹⁶ – ou un singulier à valeur générale : « *Il y eut un cri poussé par la poitrine générale des révoltés, et un élan qui secoua la Cité.* » Ce cri dévoile l'uniformité d'un mouvement collectif, tourmenté par les mêmes assaillants. Tout au long de la nouvelle, les corps se mêlent aux débris créés par les

¹¹⁵ Schwob, M. « La terreur future », *Œuvres, op. cit.* pp. 228-32.

¹¹⁶ L'effet de masse est mis en évidence par la structure de la métaphore filée, dans laquelle on note plusieurs accumulations et des structures anaphoriques : « *Des haies humaines reculaient sur les places, poursuivies par d'autres haies humaines qui avançaient implacablement ; la bande qui fuyait agitait tumultueusement ses bras étrangement illuminés ; la bande qui marchait, serrée, dense, réglée, résolue, avec des membres qui agissaient en cadence sans hésitation, sur des ordres silencieux.* »

armes modernes de cette révolution sous la forme d'accumulations. De troublantes personifications des éléments en ruine nous interpellent :

« Les grands édifices tremblèrent, brisés par en-dessous ; un roulement jamais entendu franchit la terre d'une seule onde ; les flammes montèrent comme des fourches saignantes le long des murs, avec de furieuses projections de poutres, [...] les balcons sautèrent, tordus ; les laines des matelas rougirent capricieusement, comme des braises qui s'éteignent, aux fenêtres distendues ; tout fut plein d'horribles lumières, de traînées d'étincelles, de fumée noire et de clameurs. »

L'évocation chaotique se prolonge par la présence de multiples comparaisons et métaphores – « *La cité n'était qu'un rideau de flammes, tantôt claires, tantôt bleu sombre, avec des points d'intensité profonde où on voyait passer des noirceurs gesticulantes* », cette métaphore accentue la déshumanisation progressive des habitants de la cité, comme le souligne la structure négative et réductive en début de phrase et l'évocation finale des hommes perçus comme des « *noirceurs gesticulantes* ». Les hommes sont également évoqués comme une masse de regards qui constitue un tout informe et effrayant :

« Il y avait là des yeux largement ouverts, à force d'étonnement stupide, et des yeux durs par les rayons noirs qu'ils lançaient, et des yeux rouges de fureur, miroitant des reflets de l'incendie, et des yeux luisants et suppliants d'angoisse, et des yeux pâlement résignés, où les larmes s'étaient arrêtées, et des yeux agités de tremblements par la prunelle qui voyageait sans cesse sur toutes les parties de la scène, et des yeux dont le regard était intérieur. Dans la procession des faces blêmes, on ne voyait de différents que les yeux ; et les rues, parmi les puits de lumière sinistre qui se creusaient à l'angle des trottoirs, semblaient bordées d'yeux mouvants. »

L'énumération des différents regards qui composent le portrait de cette foule chaotique est mise en valeur par le syntagme anaphorique « *et des yeux* » à valeur accumulative. En dépit de la multitude d'émotions dépeintes, ces individualités sont unies dans une même forme déshumanisée afin de symboliser la terreur générale. Tout au long du récit, le spectacle épique est mis en évidence par une écriture hyperbolique – « *une marée de mort* », « *une forêt de doigts* » - et cumulative, où les verbes d'action se multiplient pour mieux souligner la richesse de cette peinture d'une ville en flammes :

« Il y avait aussi des nœuds d'hommes, groupés trois à trois, quatre à quatre, cinq à cinq, entrelacés et obscurs, au-dessus desquels tournoyait l'éclair des sabres droits de cavalerie et des haches affilées, volées dans les arsenaux. Des individus maigres brandissaient ces armes, fendant les têtes avec fureur, trouant les poitrines avec joie, décousant les ventres avec volupté, et piétinant dans les viscères. »

L'exagération est mise en évidence par l'usage particulier des verbes, que ce soit par l'imparfait « *tournoyait* » dans la première phrase, ou par les cinq participes présents de la seconde phrase, la violence est présentée de manière théâtrale et virulente. La présence d'oxymores et de tournures antithétiques – « *les fusils formaient une seule rangée de bouches*

meurtries » – et d'éléments ironiques – le constat innocent des deux orphelins, « *la petite, retirant la cuillère qui gonflait sa joue, dit à mi-voix : c'est drôle, papa et maman sont partis avec leur chambre, – il y a de grosses lampes rouges dans la rue, et l'escalier est tombé.* » – font ressortir la présence d'un registre polémique qui accompagne l'écriture épique. De même, les bourreaux sont qualifiés de manière impersonnelle afin de les identifier davantage sous des traits caricaturaux, sensibilisant ainsi le plus grand nombre de destinataires. Avec la présence d'un réalisme épique, nous assistons véritablement au spectacle d'une démesure qui, dans le cas du conte de Schwob dépasse largement la simple séquence.

La dénonciation du caractère criminel de la guerre se perçoit également par l'usage d'un registre pathétique. Ainsi, dans *La Débâcle*, nous pouvons relever une situation sérielle : à trois reprises, des adieux sont prononcés annonçant l'imminence d'un drame. La première occurrence se situe juste avant la mort de Françoise – « - *au revoir Françoise. / - au revoir, messieurs* » – écrasée par un obus sous les yeux de son fils :

« *Et, à cette seconde même, il y eut un épouvantable fracas. C'était un obus qui, après avoir démoli une cheminée de la maison de Weiss, tombait sur le trottoir, où il éclata avec une telle détonation, que toutes les vitres voisines furent brisées. Une poussière épaisse, une fumée lourde empêchèrent d'abord de voir. Puis la façade reparut, éventrée ; et là sur le seuil, Françoise était jetée en travers, morte, les reins cassés, la tête broyée, une loque humaine, toute rouge affreuse.* »¹¹⁷

La seconde occurrence apparaît lorsque Maurice et Jean sont emportés par deux mouvements de foule opposés, au début de la Commune – « *au revoir, Maurice ! / – au revoir, Jean !* » – alors que tous deux cèdent « *à la fatalité violente de cette séparation, restant quand même le cœur plein l'un de l'autre.* » Enfin, l'« *adieu éternel* » d'Henriette à Jean, après qu'il a abattu Maurice obéit à la même structure. La répétition de l'adieu signale la rupture dramatique du lien social, fraternel, maternel, amical, amoureux par la guerre.

Ainsi, par l'usage du registre réaliste, didactique et épique nous pouvons voir que le récit de meurtre se transforme en une peinture surchargée, amplifiée et parfois même invraisemblable. Le réalisme de la séquence narrative ne se contente pas d'accomplir un dessein sémiotique : il est au service d'une démonstration ou d'une critique.

Ecrire la démesure

Si le réalisme semble à bien des égards nécessaire pour dire le meurtre dans son déroulement, le meurtre se construit souvent comme un drame. En effet, bien que l'ambition d'expliquer le

¹¹⁷ Zola, E. *La Débâcle, Les Rougon-Macquart*, T. V, *op. cit.* p. 799.

crime constitue un enjeu fort dans la mise en fiction du crime, il n'en demeure pas moins un thème dramatique. L'affiliation aux représentations romanesques du meurtre romantique se ressent de manière incontestable conférant à la séquence criminelle une issue tragique et pathétique parfois exagérée par une ironie mordante ou poétisée à souhait.

Le drame et son impact

La question se pose de savoir si cet effet tragique ou pathétique fait loi dans les récits. De prime abord, la scène de meurtre semble avoir vocation à inspirer des émotions fortes telle que la terreur, la pitié ou même la fascination. Cette séquence qui fonctionne comme un segment cathartique se nourrit de la verbalisation de l'inhumain. Le lien avec le théâtre se fait promptement en ce sens où se perçoit toute l'importance de la mise en tension portée à son acmé.¹¹⁸ Raphaël Baroni dans son article « *Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique* »¹¹⁹ estime que « *la tension dramatique implique la prise en compte de l'acte de lecture* » de sorte que le suspense génère la dramatisation de la narration tout en encourageant la participation du lecteur. Cette intensité fondamentale ressort dans le cas des confessions d'infanticide. Dans « La confession » de Maupassant, l'aveu de l'infanticide invite à la compassion : le narrateur de cette confidence, contraint de tuer sa progéniture, revient sur cet épisode douloureux. Le tumulte émotionnel du narrateur est mis en relief par l'enchevêtrement de ses pensées et la description de ses actions. *L'ante homicidium* valorise l'indignation et la colère du narrateur qui se sent piégé autant par sa concubine que par la présence de l'enfant : « *Une colère terrible grandissait, qui me serrait la gorge, une colère qui touchait à la folie... à la folie ! Certes, j'étais fou, ce soir-là !* » (p. 375) Alors qu'il se retrouve seul avec l'enfant, le narrateur analyse avec douleur le dilemme auquel il se trouve confronté : « *Mon existence était finie ! Comment sortirais-je de cette situation ? Comment reculer, et comment avouer ? Et j'aimais celle qui devait devenir votre mère, d'une passion folle, que l'insurmontable obstacle exaspérait encore.* » Les tournures exclamatives et interrogatives prennent à partie le lecteur et renforcent l'aspect pathétique de cette situation. Le lien qui unit les destinataires au narrateur de cette confession contribue également à cette incidence dans la mesure où la détresse du père connaît un impact direct sur l'histoire des récepteurs fictifs. Le narrateur semble sous le joug d'une force transcendante :

¹¹⁸ La scène de sang est un moment de panique : la quintessence de l'angoisse s'accomplit par l'abandon à la vision cauchemardesque.

¹¹⁹ Baroni, R. « *Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique* », *Littérature*, n°127, 2002.

« Comment ai-je accompli ce que j'ai fait ? Le sais-je ? Quelle force m'a poussé, quelle puissance malfaisante m'a possédé ! Oh ! La tentation du crime m'est venue sans que je l'aie sentie s'annoncer. Je me rappelle seulement que mon cœur battait affreusement. Il battait si fort que je l'entendais comme on entend des coups de marteau derrière des cloisons. Je ne me rappelle que cela ! Mon cœur battait ! Dans ma tête c'était une étrange confusion, un tumulte, une déroute de toute raison, de tout sang-froid. J'étais dans une de ces heures d'effarement et d'hallucination où l'homme n'a plus la conscience de ses actes ni la direction de sa volonté. »

Les questions proleptiques au début de l'extrait soulignent une tendance à l'ellipse narrative due à la douleur qu'inflige l'infanticide et à la perte de contrôle du narrateur, qui se considère comme la victime d'une « force » ou d'une « puissance malfaisante ». L'amplification des deux dernières lignes renforce cette impression, suscitant ainsi la pitié du lecteur. De même, le « Oh » vocatif rend compte du désespoir du narrateur ; la faute est en outre atténuée par la comparaison centrale qui renvoie à l'amplification de l'idée obsessionnelle du crime. Le lecteur assiste à l'aliénation progressive du narrateur : rongé par le remord, il cherche à recomposer l'événement criminel. Cette épreuve douloureuse se poursuit dans *l'inter homicidium*, par l'exposition d'une situation inhumaine au cours de laquelle le père attend près du berceau que son enfant soit envahi par le froid : *« Et je restai debout près de la fenêtre, n'osant pas me retourner comme pour ne pas voir ce qui se passait derrière moi, et sentant sans cesse glisser sur mon front, sur mes joues, sur mes mains, l'air mortel qui entrainait toujours. Cela dura longtemps. »* La culpabilité du narrateur domine ce passage : ce dernier éprouve avec difficulté la douleur de l'attente comme le souligne l'accumulation et les syntagmes à valeur temporelle. L'affectivité du narrateur est mise à mal d'autant plus quand l'enfant toussote ; il se précipite sur la fenêtre pour mettre un terme à l'agonie. Le mal étant fait, le narrateur insiste sur les remords qu'il éprouve d'avoir causé la mort de son fils pris d'une fluxion de poitrine. La confession est ainsi destinée à émouvoir et tend à rapprocher le lecteur de ce père acculé au crime. On note une certaine qualité lyrique dans le conte de Maupassant, mais cette propriété poétique se dégage de manière plus prononcée dans « La buveuse de sang » qui aborde également la question de l'infanticide. Une place importante est accordée à la fonction expressive du récit, par le jeu des rimes – le syntagme « *la Lune brille ; la Lune fleur de feu qui vit du sang des femmes* » revient de manière anaphorique dans tout le conte, comme dans un poème. Le lyrisme ressort également dans le meurtre d'Ethel, dans le roman de Jean Lorrain, par la mise en évidence d'un personnage tourmenté, exhorté à commettre l'irréparable.

Le passage à l'acte fait figure de crise : il remet en question les valeurs morales des personnages. Dans *La Criminelle* de Jules Lermina (1881), Madame Dolé cherche à récupérer

les lettres qu'elle a écrites à son amant ; pour ce faire, elle envisage de le rémunérer. La situation initiale amorce la trame dramatique ; écrasée par la culpabilité, M^{me} Dolé souhaiterait racheter ses fautes. L'amant devient maître-chanteur et ridiculise son ancienne maîtresse. Or, lorsqu'il sort un revolver et menace tout d'abord de la tuer puis d'envoyer les lettres au mari et à son enfant, la situation s'inverse : « *affolée, somnambulique, M^{me} Dolé avait saisi le revolver qui était resté sur la table, le lui avait appliqué en plein crâne, si près, que la détonation avait étouffé et que les cheveux avaient été roussi... L'homme était tombé en avant, sur la table, les deux bras étendus...Mort...* » La jeune mère devient meurtrière pour défendre son rôle de mère et d'épouse ; le passage à l'acte résulte de cette tension narrative.

Le recours au *pathos* paraît également essentiel dans les feuilletons criminels où les situations dramatiques sont nombreuses. Dans *Le crime de la rue Monge* de Pierre Zaccone, le roman se clôt sur une scène particulièrement tragique dans laquelle l'intrigante Roma assiste, impuissante, au meurtre de son fils :

« *Ce fut le signal que Jacques attendait. D'un mouvement rapide, il pressa la détente de son arme, et deux coups retentirent, suivi presque aussitôt de deux cris de détresse et de rage... L'un avait atteint Karpol à l'épaule, le second avait frappé le Vicomte en pleine poitrine. Il roula sanglant aux pieds de sa mère ! Ce fut effrayant ! Roma poussa un cri rauque, dans lequel elle mit toute son âme, où vibra tout son amour maternel, et elle se jeta éperdue, farouche, affolée, sur le corps de son fils.* »¹²⁰

Les tournures exclamatives rendent compte de l'horreur de la scène et le parallélisme de construction renforce l'aspect pathétique. La torpeur de cette mère impuissante soulignée par l'amplification finale contribue au même effet. Le roman-feuilleton puise traditionnellement dans ce type de représentations pour proposer des drames modernes. L'enjeu est ainsi de susciter des émotions fortes pour que l'effet cathartique opère sur le plus grand nombre de lecteurs.

Rire et crime

La narration du meurtre peut être humoristique, satirique ou polémique, accomplissant ainsi un même devoir cathartique tout en engendrant une réflexion originale sur l'homme. Dans ce cas, l'humour prend la couleur de la nature de son récit : il est noir, sombre, terrifiant et le lecteur se surprend à rire de ces situations terriblement monstrueuses.

Les procédés principaux usés à cet effet reposent sur le décalage et l'exagération. Mirbeau s'emploie tout particulièrement à travailler une ironie mordante dans certains de ces récits sanglants, à l'instar du récit « *En traitement* ». Le narrateur M. Poule écoute le récit de M.

¹²⁰ Zaccone, P. *Le crime de la rue Monge*, Paris, Dentu, 1890, p. 421.

Tarte qui séjourne dans la même résidence. Habituellement « *sec, nerveux, maniaque, de gestes fébriles, de voix insolente, et qui s'irritait à propos de tout de de rien* » (p. 470), M. Tarte se montre soudain « *d'une gaieté affectueuse* » et confesse qu'un crime est à l'origine de cette transformation. Dans *l'ante homicidium*, le personnage rapporte les motifs qui l'ont poussé au meurtre : suite aux recommandations de son médecin, M. Tarte, atteint de pharyngite chronique séjourne dans cette résidence de soin. Cependant, la machine qu'il est censé utiliser pour pallier son mal est quotidiennement occupée par un homme dont il ne perçoit que le front – d'abord décrit comme « *un immense front, chauve et montueux, et pareil à une route de sable jaune entre deux berges de cheveux roux.* » L'exagération créée par la mise en apposition suivie de la comparaison souligne la jalousie et l'obsession naissante du patient privé de son soin. Jour après jour, M. Tarte fait face à ce front, mont visible du patient qui s'accapare la place tant convoitée. La synecdoque du front devient alors emphatique, valorisée par l'hypotypose : « *La première chose que j'apercevais en entrant dans la salle, c'était ce front... Et ce front semblait me narguer... Rire de moi... Oui, en vérité, il riait de moi... Jamais je n'aurai cru que le simple front d'un homme chauve pût contenir tant de provocations en si peu de cheveux.* » Cette situation encourage une réelle distorsion : le comparatif d'égalité final mis en évidence par l'adverbe de quantité « *tant* » auquel répond la locution adverbiale d'intensité « *en si peu de* » insiste sur le décalage entre la colère du narrateur et son origine. L'amplification complète ce décalage comique et ce front devient une figure obsessionnelle comme en attestent les exagérations, « *Je ne vis plus que lui, partout... Plusieurs fois, il me fallut raisonner, me retenir, pour armé d'un marteau, d'une massue, ne pas frapper ce front obstinément ironique et ricanant...* » Le moment du meurtre est également dominé par le décalage et l'amplification. Lors d'une promenade en montagne, M. Tarte se retrouve face à cet ennemi et profite de l'étroitesse du chemin pour lui faire perdre l'équilibre, « *d'une poussée, d'une chiquenaude* ». Le discours du criminel porte les marques de l'ironie – « *il tomba..." Ah ! Mon Dieu ! " s'écria-t-il. "Bonsoir, bonsoir, bonsoir !"* » – qui trahit sa satisfaction à voir disparaître l'objet de sa haine dans l'abîme. Dans le *post homicidium*, le criminel manifeste sa joie :

« *Je le vis rouler, rebondir d'un roc à l'autre... Et il disparut dans l'abîme... On a bien raison de dire que les paysages ne sont que des états de notre esprit... Car aussitôt, la montagne me parut resplendissante de beautés inconnues... Oh ! L'enivrante journée !... Quel apaisement !... Quelle sérénité !... Et comme il monte des abîmes une musique surhumainement délicieuse.* »

L'écart entre la chute de la victime et l'émerveillement suscité par le paysage est mis en évidence par le syntagme adverbial « *car aussitôt* » ; l'accumulation d'éléments exclamatifs

ainsi que l'adverbe de manière « *surhumainement* » insistent sur le décalage entre le crime commis et le déchiffrement des beautés naturelles. Puis, s'adressant à M. Poule, le narrateur se vante de son stratagème : « *Comme cela, voyez-vous, me dit-il après un court silence, c'est net, c'est propre... Je n'ai pas de sang aux doigts, ni de cervelle sur mes habits... Et l'abîme est discret.* » Le discours burlesque souligne l'équivoque entre la formulation et le sujet traité – Marcel Schwob emploie également ce procédé. Pour qu'un récit de meurtre fasse rire, les personnages doivent être désignés de manière caricaturale : dans le cas de M. Tarte, son nom et la gradation de son sentiment haineux constituent le socle du portrait satirique.

La fiction peut alors se doubler d'une portée polémique ou satirique, invitant à réfléchir sur des cas sociétaux et comportementaux. On pourrait ainsi considérer cet usage comme le paroxysme du récit de meurtre dans la mesure où l'écrivain fusionne plaisir de lecture et horreur du crime, manifestant un goût commun pour l'irrémissible, exorcisant une misanthropie naturelle par l'exercice du rire. L'anecdote semble le moyen idéal pour proposer ce travail cathartique. En effet, dans « La fée Dum Dum », la structure de l'anecdote use de plusieurs niveaux diégétiques ; l'expérience de l'officier est rapportée au discours direct sous la forme d'un échange :

« - *On dirait le nom de fée dans une comédie de Shakespeare... La fée Dum-Dum [...]*
- *La plus miséricordieuse de toutes les fées, car avec elle il n'y a plus de blessés !*
- *Ah ! Ah !*
- *Il n'y a que des morts !... C'est exquis !*
- *Exquis ! »*¹²¹

Les tournures exclamatives, la comparaison de l'arme à une fée sous la forme d'un superlatif « *la plus miséricordieuse de toutes les fées* » et l'usage répétitif du terme « *exquis* » témoignent du plaisir du conteur et de l'auditeur, métamorphosant ainsi le récit de guerre en récit de salon. Le meurtre prend la forme d'un sujet de bavardage, de manière décalée et ironique : la leçon de De Quincey qui concevait le meurtre comme un élément esthétique à part entière trouve une application atypique dans ce passage. L'expérience rapportée par l'officier suscite le ravissement de son auditeur et accorde une portée théâtrale aux faits :

« - *Eh bien mon cher ami, cette petite balle Dum-Dum a fait merveille ! Des douze hindous, il n'en est pas resté un seul !... La balle avait traversé leurs douze corps, qui n'étaient plus que douze petits tas de chair bouillie, et d'os littéralement broyés...*
- *All right! ... C'est admirable!*
- *Oui! Très admirable ! »*

¹²¹ Mirbeau, O. « La fée Dum Dum », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.*

La satire de la société est ainsi mise en évidence à travers l'attitude de l'auditeur avide d'histoires criminelles ; ce dernier perd de vue l'horreur des crimes contés et les considère comme des éléments artistiques.

Un récit troublant

Dans le cas du récit fantastique, l'écriture mêle réalisme et drame ; cependant, le lecteur est confronté à un phénomène qu'il ne saisit pas entièrement. C'est cet interstice – Roger Caillois parle d' « *un scandale, une déchirure, une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel* » – en sa qualité d'indéchiffrable qui fait toute la force du fantastique ; le mystère de l'altérité devient paradoxalement porteur de vérités.¹²²

Le caractère fantastique est particulièrement saillant, lorsque le registre épideictique domine dans la séquence narrative. Dans sa quête historique, Durtal soumet un portrait comportemental détaillé et terrifiant de Gilles de Rais afin d'analyser la progression psychologique du criminel sadique. Le détail de ses pratiques criminelles vise à percer à jour le monstre, à l'instar de cette description qui témoigne de la métamorphose du criminel : « *Et lorsque le sang gicle et que la pâte du cerveau l'éclabousse, il grince des dents et rit. Ainsi qu'une bête traquée, il fuit dans les bois, pendant que ses affidés lavent le sol, se débarrassent prudemment du cadavre et des hardes.* » La satisfaction criminelle ressort ici par le rire inhumain de Gilles de Rais. La comparaison atteste de la transformation de l'homme en monstre qui se réfugie dans les bois. Cette exagération des traits du criminel revient de manière récurrente dans le récit fantastique, dans la mesure où comme l'exprime Louis Vax, « *le monstre est fait de chaque frisson de l'insolite* »¹²³. L'assassin déshumanisé impose une difformité morale fascinante et effroyable constituant à elle seule un fondement du

¹²² « *La démarche essentielle du fantastique est l'Apparition, ce qui ne peut arriver et se produit pourtant en un point et un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où l'on avait à tort espéré le mystère à jamais banni [...] soudain se déploie l'inadmissible* » écrit R. Caillois. L'écriture de l'horreur dépend ainsi de la mise en valeur de figures symboliques mais elle peut également être mise en relation avec les caractéristiques fondamentales du fantastique telles que Charles Grivel les décline : il s'agit de prendre en compte l'importance de la lumière et de l'ombre (« *le fantastique est produit par le mouvement irréversible de son exploration même : plus cela s'éclaire et plus encore cela va s'obscurcir.* »), la nécessité d'une faille (« *pas de fantastique qui ne fonctionne sans sa faille* »), son intensité (« *pas de fantastique qui ne fonctionne sans son intensité* »), la présence d'une force négative supérieure (« *pas de fantastique qui ne fonctionne sans intervention de la superlativité négative* ») – Grivel, C. « Horreur et terreur : philosophie du fantastique », in Faivre, A. (dir.) *La littérature fantastique* (actes du colloque de Cerisy), Paris, Albin Michel, coll. *Cahiers de l'hermétisme*, 1991, p. 170-187. Dans une certaine mesure nous verrons que ces caractéristiques communiquent avec le récit de meurtre en ce sens où *l'insavoir*, la rupture, l'intensité et la superlativité négative participent à l'angoisse du lecteur du crime, et ce, quelle que soit la nature du récit. Le cinquième point mis en avant par Grivel connaît un retentissement plus complexe dans le récit de meurtre puisqu'il suppose également « *l'intervention de la figuration, soit un signe déclenchant la séquence fantastique.* » Peut-être est-ce là le déterminant nécessaire à l'écart entre crime fantastique et crime réaliste.

¹²³ Vax, L. *La séduction de l'étrange*, op. cit. p. 113.

fantastique. La présence de monstres intemporels tels que les vampires ou sorcières confère à l'acte criminel une portée symbolique. En déplaçant la réponse du côté du surnaturel, l'écrivain du crime peut choisir un chemin à rebours des travaux naturalistes, lesquels proposent une explication rationnelle au Mal.

A la fin du XIX^e siècle, on assiste à une hybridation du fantastique qui, s'il hérite des thématiques romantiques et gothiques – avec le thème du double, du monstre, du rêve étrange ou encore des pouvoirs surnaturels – tend à s'émanciper de ses formes archétypales. En effet, elle estompe les sentiments nobles et forts mis en œuvre dans ces drames amoureux pour proposer une approche intermédiaire entre le drame et le raisonnement positiviste.¹²⁴ Le récit fait l'éloge du surnaturel, de l'irrationnel en s'affranchissant, de nouveau, du rationalisme dominant¹²⁵.

Aussi, le récit de meurtre fantastique s'élabore à partir du scepticisme qu'il éveille – Jorge Luis Borgès dit ainsi qu'« *une chose est fantastique parce qu'elle est réelle, si réelle qu'elle en devient fantastique* ». En imposant une réalité déformée, l'écrivain propose une altérité souvent relayée par une narration homodiégétique ou autodiégétique qui rend compte du réalisme de cette scène impossible. Le lecteur doute alors, accordant foi à cette étrange confession qui pourrait révéler un possible. Lorsque le récit est mené par un narrateur-tueur, l'analyse des failles de la conscience dans le processus criminel met en évidence des caractéristiques incommensurables. Ainsi, les récits de fou accordent une place spécifique à l'étonnement qu'ils éprouvent lorsqu'ils sont sujets à l'oubli ou à la dissociation. Les objets maléfiques suivent ce même cheminement, soulignant une à une les étapes de la perdition du maudit. Dans « La livrée de Nessus »¹²⁶, le narrateur autodiégétique est possédé par l'esprit du vêtement qu'il porte. L'épisode criminel clôt le conte de sorte que l'intégralité de *l'ante homicidium* témoigne de l'influence de la livrée maléfique sur le narrateur. Toutefois, *l'inter homicidium* insiste sur l'aliénante allégresse qui transporte l'assassin au moment du crime. Alors qu'il rentre dormir chez son employeur après trois jours d'absence et d'ivresse, le narrateur est véritablement habité par le vêtement maléfique : « *Je sentis qu'une joie immense, presque voluptueuse, pénétrait en moi, coulait en moi, je ne sais quoi de puissant qui rendait à mes membres leur souplesse et leur force.* » Récepteur d'une inexplicable influence, le

¹²⁴ « *Entre le surnaturel et l'inconscient, le choix dépend au fond du crédit que le lecteur accorde à l'imaginaire, de sa capacité à douter de ce qui se présente à son esprit, de la confiance accordée à l'irrationnel pour reprendre la formule d'Albert Béguin.* » Le Guennec, J. *Etats de l'inconscient dans le récit fantastique : 1800-1900*. Paris, L'Harmattan, 2002, p. 156.

¹²⁵ De la même manière le Romantisme noir, fut défini comme la part d'ombre de la philosophie des Lumières.

¹²⁶ Mirbeau, O. « la livrée de Nessus », *Contes cruels*, T. I, pp. 448-468.

narrateur devient l'observateur désabusé du phénomène étrange dont il est victime. De même, lorsqu'il étouffe et étrangle sa victime, le narrateur ressent la présence d'une force supérieure : « *J'avais pris une poignée de foin que je lui enfonçai dans la bouche. Et, me relevant d'un bond, et tenant sous mes genoux, le maigre vieillard, je lui serrai, autour du cou, mes deux mains, où il me sembla que toutes les forces éparses de la terre venaient d'affluer.* » La manifestation fantastique implique également une moindre présence du discours en faveur de la description. Dans le cas de « La livrée de Nessus », l'intimité des pensées du narrateur, seul témoin de l'événement surnaturel, est retranscrite. Cette propriété confère au récit son caractère inédit et surnaturel dans la mesure où il s'agit d'un témoignage destiné à relever un phénomène dépourvu d'explication rationnelle. Certes, le meurtre est quantifiable, montrable ; pourtant son origine demeure mystérieuse. Par conséquent, le récit de meurtre fantastique repose sur une esthétique de l'omission : l'écrivain laisse une place importante à l'interprétation.

L'explication surnaturelle ou le témoignage d'un phénomène qui échappe à tout entendement manifeste cette même tonalité fantastique, notamment lorsque le narrateur assiste à un meurtre *invisible* comme dans le récit de Jules Lermina, « L'élixir de vie ». Le narrateur est un médecin qui analyse sa première patiente (*ante homicidium*), une enfant anormalement anémiée. Lorsque le locataire, M. Vincent, entre, l'enfant est étrangement attirée vers la porte :

« *A ce moment nous entendîmes un bruit de pas dans la première pièce.*
- *C'est M. Vincent dit la mère.*

La porte s'entr'ouvrit doucement ; mais au même instant, je vis le corps de la jeune fille se soulever, sa tête se tourner, ses mains se tendre du côté où ce bruit – presque imperceptible – s'était produit. Je soutins l'enfant et, à ma grande surprise, je sentis un effort suprême dans ce pauvre corps, comme si elle voulait s'échapper de mes bras : la porte s'était refermée, et la jeune fille retomba, morte !... Je poussai un cri, à la fois surpris et désespéré. Cette mort si rapide, sans agonie – cette extinction subite de la flamme vitale – me stupéfiait et j'éprouvais une sorte de colère contre mon inintelligence. Car en vérité, je ne comprenais rien à ce qui venait de se passer sous mes yeux ; il me semblait que j'étais en proie à un cauchemar. »
(p. 79- 80)

Le fantastique point dans *l'inter homicidium* grâce à l'incompréhension du narrateur. Il ne s'agit pas d'une scène de meurtre conventionnelle dans la mesure où il n'y a pas de « geste criminel » à proprement parler. Bien qu'il soit médecin, le narrateur est incapable d'apporter des réponses rationnelles à ce phénomène ; il propose ainsi une lecture sensible de l'événement comme le souligne la présence de nombreux verbes de perception tout au long de l'extrait. Manifestement, cet effort demeure insuffisant de sorte que le lecteur perçoit l'absence de données cohérentes capables de renseigner sur la cause de cette mort atypique.

En outre, l'arrivée de M. Vincent n'éclaire nullement l'événement, au contraire, elle amplifie le mystère car le narrateur ne voit jamais le vieil homme ; seules les paroles de la mère de la victime permettent d'identifier l'arrivant. Pourtant, le mouvement des mains de l'enfant qui se tendent « *du côté du bruit* » incite à révéler cette présence criminelle. Le narrateur s'étonne quand il sent bouger le corps de l'enfant dans « *un effort suprême* ». La présence du syntagme, peu cartésien, « *la flamme vitale* » met en évidence l'impuissance du professionnel de santé confronté à un phénomène qui dépasse sa compétence. L'épisode prend ainsi un caractère onirique du fait de son hermétisme. Le mécanisme de ce meurtre sans contact repose sur d'étranges flux d'énergie dont l'investigateur est un sorcier absent de la séquence criminelle.

L'analyse des registres permet de montrer le fait que le récit de meurtre construit un rapport au réel spécifique et variable. En effet, la séquence revêt différentes formes afin de transmettre un sentiment de malaise voire d'oppression. Chaque récit apporte une vision du crime, à travers des constructions identitaires et une proposition particulière du drame. Pour les auteurs de *Romans du crime*¹²⁷, il s'agit d'un récit qui a pour fonction de mêler « *conjointement l'horreur du tragique et la hideur commune* » ; ainsi, le récit doit surprendre et terrifier le lecteur, grâce à l'hybridation des sentiments que suscite la scène de meurtre.

L'étude nucléaire du récit de meurtre permet de mettre en évidence deux faits. Tout d'abord, ce segment narratif fonctionne comme un *micro-récit* possédant ses personnages-types, son champ spatio-temporel et son schéma actanciel. Dans ces premiers éléments, nous trouvons des variations élémentaires qui connaîtront des répercussions fondamentales à plus grande échelle. Cette composition narrative s'élabore à partir d'une construction dynamique associée à une temporalité précise et deux archétypes ressortent – une séquence romanesque et une séquence policière.

De plus, ce *micro-récit* peut jouer des rôles distincts comme nous avons pu le voir par l'analyse des différents registres littéraires associés au crime. A première vue, le récit de meurtre peut être relaté comme un épisode intégré dans un ensemble narratif plus vaste dans lequel il ne constitue qu'une péripétie. Aujourd'hui, les lecteurs sont accoutumés à lire des récits de meurtre dans tout type de roman car cette séquence s'adapte facilement à l'horizon littéraire dans lequel elle est intégrée et en cela on peut parler de motif littéraire du crime ou

¹²⁷ Haddad-Wotling, K. *op. cit.* p. 185.

d'épisode criminel. Mais le récit peut aussi jouer un rôle déterminant dans l'ensemble romanesque du fait du caractère atypique de l'action qu'il relate. Cette distinction se présente lorsque l'on étudie l'usage des registres dans la séquence narrative : dans tout autre motif littéraire, nous retrouvons des registres spécifiques associés à la thématique dépeinte ; or, dans le cas du récit de meurtre, les intentions se diversifient et dépendent du rapport à la réalité qu'instaure la séquence.

SECTION II : Le fonctionnement de la séquence criminelle dans l'ensemble romanesque

Maintenant que nous avons cerné les enjeux de la séquence criminelle, en tant que section autonome et moment fort de la narration, il convient de situer l'extrait dans son environnement narratif général. Nous noterons ainsi quels déploiements connaît la structuration temporelle du segment narratif portant sur le crime, en ce sens où les trois étapes majeures du crime trouvent un prolongement plus conséquent à l'échelle de l'œuvre. De même, la caractérisation des personnages repose sur une construction identitaire qu'il conviendra d'analyser et pose les jalons d'une réflexion sociologique. Bien que le récit de meurtre constitue le temps du vacillement, pendant lequel les différents protagonistes sont redéfinis par leur rôle d'acteurs du crime, cette nouvelle échelle permettra de concevoir leurs évolutions. Enfin, nous tâcherons d'explicitier la nature des liens qui se tissent entre la séquence et sa place dans un genre, cherchant ainsi à mettre en évidence la nature de ces différences romanesques.

CHAPITRE IV : Temps du meurtre

« Les mondes fictifs sont essentiellement fragmentaires, parce que le discours narratif est fini. Si, alors, nous définissons la narration artificielle comme incomplète, nous sommes capables de le faire seulement par analogie à la structure d'autres narrations, et par analogie à la structure des cours des actions dans les mondes possibles actuels. »¹²⁸

Le noyau narratif du récit de meurtre s'intègre dans une mécanique temporelle plus imposante. En effet, les articulations de la séquence avec l'ensemble du système narratif permettent de distinguer plusieurs catégories de récit et plusieurs configurations temporelles. Il s'agira alors de localiser la séquence dans le réseau narratif auquel elle prend part afin de distinguer les fonctions qu'elle y occupe. Simple péripétie ou temps fort de la narration, la séquence constitue un rouage de l'engrenage romanesque auquel elle prend part, parfois fidèle à une représentation chronologique des faits, parfois bouleversée par des analepses ou des ellipses. Par l'étude de ce *parcours narratif*, nous verrons que les inconstances du récit, où se juxtaposent plusieurs niveaux diégétiques contribuent à l'établissement des vérités du crime. Enfin, nous ferons cas de la fréquence du récit par l'étude des ouvrages dans lesquels les crimes se multiplient et se diversifient.

Situations de la séquence

Christian Metz expliquait que « *l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps.* »¹²⁹ Cette définition se prête particulièrement bien à la séquence criminelle, fragment concentré sur l'action éphémère. Loin de rompre définitivement avec le récit-cadre, cette strate narrative bouleverse la logique temporelle du récit de sorte que la tripartition temporelle du fragment narratif – récit *ante homicidium*, *inter homicidium*, et *post homicidium* – trouve un essor plus important dans l'ensemble romanesque. Cette variabilité narrative dépend de l'emplacement de la séquence dans la narration. Trois situations ressortent : le récit de meurtre peut se trouver en position initiale, médiane ou finale.

¹²⁸ Van Dijk, T. « Philosophy of Action and Theory of Narrative », *Poetics*, V, 1976, p. 327.

¹²⁹ Metz, C. *Essai sur la signification du cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.

La narration débute rarement par l'initiative d'une scène de meurtre complète et explicite. Néanmoins, le crime peut être mentionné dans la première partie d'un conte de manière anecdotique. Par exemple « Le crime au père Boniface » débute par la présentation des habitudes d'un facteur lors de sa tournée et sa lecture quotidienne des faits divers. L'évènement criminel est ainsi rapporté dans le premier tiers du conte afin d'explicitier les angoisses de Boniface.

En parallèle à cette présence exceptionnelle du récit de meurtre, nombreux sont les feuilletons qui débutent par le signalement d'un crime. Le meurtre est alors représenté dans son aspect résultatif par la découverte du corps et l'identification du crime. Le *post homicidium* occupe alors une situation inaugurale qui repose sur l'absence de *l'inter homicidium* et la nécessité de restituer la chronologie des faits. Cette forme archétypale du roman policier se constitue dans une multitude de récits présents dans notre corpus comme par exemple *Le coup d'œil de Monsieur Piédouche* ou « La petite Roque ».

Lorsque le récit se situe en position médiane, le meurtre peut soit, être relégué au statut de péripétie – le crime commis par Marius dans *La bande à Fifi Vollard* – soit constituer le temps fort de la narration – dans *Thérèse Raquin* par exemple.

En clausule, le récit de meurtre répond à une attente et joue là aussi le rôle de temps fort de la narration par un effet de chute. Cette situation reparait surtout dans les formes brèves qui accordent un soin particulier à cet effet final. Dans la mesure où il restreint l'acte à son essence, le récit court fait de sa brièveté l'argument d'un réseau d'attentes et met en application "*l'art de l'ellipse*" décrit par Milan Kundera¹³⁰.

Cependant cette première classification encourage un certain nombre de questions puisque le crime occupe une place plus ou moins importante selon son positionnement dans le texte. Tantôt présenté dans sa finitude comme point de départ de l'enquête, tantôt exposé comme le nerf narratif de l'intrigue ou bien relégué au statut d'épisode, le meurtre se décline sur un kaléidoscope d'hypothèses temporelles.

Classification temporelle des récits de meurtre

Il s'agit dès lors de déterminer les schémas temporels dans lesquels s'insèrent la séquence du récit de meurtre. Nous avons vu que le fragment narratif pouvait suivre une dynamique

¹³⁰ Kundera, M. *L'art du roman : essai*. Paris, Gallimard, 1986.

romanesque et une dynamique policière. Or, ces deux dynamiques se déploient différemment à l'échelle de l'œuvre intégrale.

Le récit déterministe

Ce premier schéma, construit sur la base d'une dynamique romanesque se décline abondamment dans les littératures dix-neuviémistes et propose une lecture fidèle de l'action en définissant ses origines et ses conséquences.

La structure chronologique arbore les choix des protagonistes : le lecteur accoutumé à cette perception linéaire du temps observe l'évolution du criminel dans son environnement par une narration majoritairement simultanée ou ultérieure. Cette étude sociale a prouvé son efficacité dans les romans naturalistes mais également dans des fictions fantastiques.

Malgré cette forme linéaire générale, la séquence du crime demeure mobile et plurielle : tantôt médiane, tantôt finale, elle varie, s'adapte à l'envergure du texte et attache une importance variable aux différentes étapes du récit.

- Une étude scientifique

Ce schéma présente un avantage de taille pour les auteurs naturalistes dans la mesure où l'écrivain peut diagnostiquer le meurtre comme la conséquence inévitable d'une somme de facteurs sociaux et génétiques.

Conformément à ce modèle, le cycle des Rougon-Macquart illustre parfaitement les idées développées par l'Ecole Positiviste Italienne, en ce sens où l'héritage atavique du Mal provoque l'enlisement décadent de chaque membre de cette famille.¹³¹ Dès 1869, Zola proposait une ébauche de ce schéma déterministe dans *Thérèse Raquin*. En effet, trois mouvements se dégagent dans cette œuvre : les premiers chapitres présentent le passage du Pont-Neuf, « *une sorte de corridor étroit et sombre* », lieu sordide qui « *prend l'aspect sinistre d'un véritable coupe-gorge* »¹³², la demeure des Raquin ainsi que la mercerie dont l'enseigne est écrite en rouge s'accordent parfaitement avec cet environnement criminogène et le portrait psychologique des protagonistes. Dès le chapitre second, le tempérament sauvage et mystérieux de Thérèse est mis en valeur – « *elle possédait un sang-froid suprême, une*

¹³¹ Ainsi, les portraits de Marthe et Mouret dans *La conquête de Plassans*. Marthe signale la ressemblance du couple avec leur grand-mère internée, Adélaïde : « *le plus singulier, reprit-elle pour cacher son embarras, c'est que nous ressemblons tous les deux à notre grand-mère. La mère de mon mari lui a transmis cette ressemblance, tandis que chez moi, elle s'est reproduite à distance. On dirait qu'elle a sauté par-dessus mon père.* » (Zola, E. *La conquête de Plassans*, op. cit. p. 883). L'héritage n'est pas seulement physique comme le pressent l'abbé Faujas : « *et il s'imaginait ce drame, cette femme et ce mari, parents de visage, que toutes leurs connaissances jugeaient faits l'un pour l'autre, tandis que, au fond de leur être, le levain de la bâtardise, la querelle des sangs mêlés et toujours révoltés, irritaient l'antagonisme de deux tempéraments différents.* » (p. 884)

¹³² Zola, E. *Thérèse Raquin*, Paris, Larousse, 2002, p. 7.

apparente tranquillité qui cachait des emportements terribles » (p. 15-6), « *Thérèse, gardait toujours son indifférence douce, son visage contenu, effrayant de calme* » (p. 18) – elle semble constamment se contenir. Cette strate *ante homicidium* instaure un climat inquiétant. La récurrence de certains termes péjoratifs tels que « *jaunâtre* » apprêté tant au lieu qu’au portrait de Thérèse contribuent à ce rendu troublant : le lecteur est initié quant à la tournure que les choses vont prendre. Ce prélude au crime constitue le point de départ de la démonstration naturaliste ; il s’agit de prouver l’inévitable déchéance des sujets étudiés. Rien ne peut empêcher la victoire du Mal sur le Bien : dans le milieu décrit seuls la corruption et le vice peuvent croître durablement. Ainsi, l’*ante homicidium* pose les jalons de la scène capitale (le chapitre XI) dans une continuité descriptive et analytique du genre humain. Dans le dernier tiers du roman, Zola envisage une réflexion post criminelle sur l’évolution du couple après le meurtre. Rongé par la culpabilité, ils ne parviennent pas à construire une relation saine et entretiennent une haine mutuelle. Cette tripartition qui s’étend sur l’ensemble du roman repose sur l’analyse psychique des coupables. Ce premier schéma met en évidence le caractère chronologique du récit de meurtre tout en dressant le portrait psychologique des personnages.

De même, dans « *L’ivrogne* », Maupassant crée un effet de surprise en intégrant une scène de meurtre. Scindée en deux chapitres, la nouvelle débute par une longue description des paysages normands et des coutumes maritimes. Le lecteur du *Gaulois*, dans lequel ce texte est publié une première fois, n’associe pas immédiatement le titre de la nouvelle à un récit de meurtre puisque l’auteur propose d’abord une peinture sociale des mœurs maritimes. Entraîné dans les déboires d’un duo de marins, le lecteur se focalise sur la fresque sociale et conviviale qui est portée à sa lecture. Cependant, le récit trompe les attentes du lecteur et justifie le particularisme de l’article défini du titre dans le second temps de la nouvelle durant lequel l’ivrogne en question assassine son épouse. Le troisième temps immédiatement lié à ce récit de meurtre constitue le temps de la description finale des restes de la victime. Dans ce type de récit, l’accent est porté sur le caractère fortuit du meurtre ; l’événement criminel, introduit seulement dans le second temps du récit, aménage de l’effroi dans le quotidien. Ces peintures criminelles se déploient surtout dans les contes¹³³. La séquence incite à relire ces préludes où dominant l’évocation de la nature et du milieu social, en vue d’y déceler les prémices du crime. La cohérence temporelle explicite contrebalance la critique implicite qui s’y dissimule.

¹³³ Ce schéma est notamment présent dans « *La grande-Brière* » de Schwob, « *La buveuse de sang* » de Rachilde, ou « *Les eaux muettes* » de Mirbeau.

Cette structure se retrouve dans les récits de savants fous comme dans « Célestin Gardanne » de Beaubourg ou dans les récits de Jules Lermina et de Camille Debans : les conteurs exploitent cette forme narrative afin d'étudier l'évolution des pathologies mentales. Dans « Les fous », Lermina attache une importance particulière au suivi du raisonnement du malade pour étudier non seulement le meurtre qu'il a commis mais aussi trouver l'intérêt scientifique que le malade a pu tirer à disséquer le cerveau de sa victime. L'attentat du « Sombrekeyer » de Debans est quant à lui intrinsèque à la soif d'adrénaline du conducteur de train. Notons que ces deux nouvelles éludent le détail du *post homicidium* pour privilégier la situation finale du récit de meurtre. En effet, les récits courts privilégient ce type de structure binaire : afin d'accorder une importance majeure à la scène de meurtre, les conteurs sont amenés à atténuer ou effacer le troisième temps du récit. Si elle est présente, cette troisième partie se concentre sur la conséquence immédiate du meurtre, afin de décrire l'attitude du criminel, son affectivité ou la découverte finale de la scène de meurtre par un tiers. De cette manière, dans de nombreuses nouvelles, le récit de meurtre constitue la chute de l'histoire. Cette structure déterministe se retrouve également dans plusieurs nouvelles dramatiques – comme par exemple « Rabalan » de Mirbeau où le lynchage du sorcier constitue un dénouement inévitable – car ce type de structure narrative permet de mettre en évidence un effet de gradation.

Ajoutons enfin que la pratique de l'empoisonnement sied parfaitement à cette structure temporelle. En effet, l'observation continue de la dégénérescence des victimes participe au processus criminel. Dans *Les Lépillier*, les causes du meurtre sont présentées dès les premières pages, puis, progressivement, le couple Lépillier confine l'héritière – la fidèle servante est d'abord renvoyée puis le courrier de la victime est intercepté et enfin ses amitiés naissantes sont évincées. En outre, le détail de sa dégénérescence physique se suit au fil du récit¹³⁴. Le troisième temps est également présent avec la découverte finale du crime par l'abbé.

« La marchande d'oublies » respecte aussi cette structure très conventionnelle dans laquelle se distinguent une situation initiale (la description d'une marchande de coco), un élément perturbateur (l'agression de la femme âgée par un soldat), une péripétie (une étrange épidémie

¹³⁴ « Mademoiselle de Cormon était méconnaissable... Etait-ce le reflet de ces vitres ternies, mais elle apparaissait au fond de cette salle si décomposée, si blême et d'une maigreur si pourrissante, que ses cheveux gris eux-mêmes en prenaient des tons verdissants sur sa tempe, Mademoiselle de Cormon était grise maintenant. » Lorrain, J. *Les Lépillier*, Paris, Giraud, 1885, p. 147). Puis, *Ibid.* p. 153 : « sa pâleur verdissait encore davantage au grand jour ; c'était un spectre, la Mort elle-même qui s'avavançait avec ces yeux sans regard. »

est remarquée), l'élément de résolution (identification de l'empoisonnement) et la situation finale (accusation de la marchande, justification qu'elle donne à son crime et sentence de mort).

- L'expérience de l'étrange

Les récits de crimes fantastiques respectent cette construction chronologique afin d'accentuer le caractère inexplicable du phénomène illustré. Dans « La main d'écorché », l'histoire de la main et de son propriétaire est détaillée¹³⁵ au début de la narration ; l'imminence du danger est donc esquissée, même lorsque l'acte se produit. De façon similaire, dans « Les embaumeuses », les deux frères logent chez des embaumeuses libyennes ; la disparition d'Ophélie et l'observation du travail mortuaire pendant que le narrateur se met en quête de son frère, amorcent l'évènement criminel. Ce premier temps est essentiel dans la mesure où il met en avant les pressentiments du narrateur autodiégétique ou homodiégétique.

Deux situations temporelles se distinguent alors. La première suit la même logique déterministe : le récit de meurtre est détaillé comme la conséquence absolue d'éléments préconisateurs. C'est le cas de « La livrée de Nessus » qui débute par la présentation du nouvel emploi du narrateur et son obligation à porter la livrée de son prédécesseur. Sous l'influence d'une force étrange, il se transforme progressivement jusqu'à fomenter le projet de tuer son employeur.¹³⁶

La seconde situation joue sur l'impossibilité de saisir l'aspect intelligible du meurtre : c'est ici l'idée de meurtre qui est exposée. Dans « L'élixir de vie », le narrateur ne parvient pas à soigner son premier patient. En dépit de la clarté de l'épisode qui explicite l'essoufflement vital de l'enfant, la nature du meurtre demeure obscure. Dans ces conditions, l'enquête menée par le narrateur rend intelligible le phénomène surnaturel et fait échouer la seconde tentative.

Or, *le post homicidium* ne répond pas forcément au mystère et peut laisser des questions en suspens. C'est notamment le cas dans « Les embaumeuses » : le narrateur, inapte à déchiffrer les causes du crime, conjecture sur le fait que les deux sœurs libyennes aient tué son frère pour l'embaumer et « *garder son beau corps* ». ¹³⁷

Le récit fantastique respecte donc l'ordre chronologique des faits tout en éludant l'aspect sanglant du crime. D'une certaine manière cette représentation chronologique des faits intensifie l'effet de réel qui étonne et dérange le lecteur.

¹³⁵ La nouvelle « La main » de Maupassant respecte le même procédé.

¹³⁶ Une autre variante se débusque dans « In anima vili » : le narrateur expérimente les effets de la suggestion sur son sujet d'observation et lui intime l'ordre d'assassiner par hypnose. Le récit se clôt sur le succès de cette expérience.

¹³⁷ Schwob, M. « Les embaumeuses », *Œuvres, op. cit.* p. 270.

La dynamique policière invite à une recomposition du récit. Dans ce type de narration, le récit débute par la découverte du crime pour s'ouvrir sur l'enquête en vue d'évaluer les circonstances du meurtre et dans un dernier temps restituer complètement les faits. Dans *Le roman policier français archaïque*, Jean-Paul Colin insiste sur l'importance de la référence à un ordre social antérieur, soit un « *ordre implicite* », disparu et envisagé dans son impossible recomposition.¹³⁹ Pour le lecteur du début du XXI^e siècle, ce processus est devenu un véritable leitmotiv du roman policier. Le temps du meurtre ne s'ancre pas nécessairement dans une construction chronologique comme en témoignent les interruptions du récit telles que les analepses et les prolepses. Ces participations sporadiques d'un sujet-personnage, intradiégétique ou extradiégétique, intensifient le mystère du crime par le jeu du brouillage des pistes.¹⁴⁰

Par conséquent, le récit de meurtre ne respecte pas forcément une chronologie avérée ; loin de son aspect séquentiel analysé premièrement, il peut disperser ses composantes au fil du texte. L'auteur égrène ainsi les indices qui permettront au lecteur de renouer avec la scène de meurtre.¹⁴¹ Dans ce type de temporalité du crime, la découverte du corps engendre un réseau

¹³⁸ L'article de Sandor Kalai « *Du méchant vers le criminel : le cas du roman judiciaire* » (*Le Rocambole*, n°59-60, *Les fameux méchants*, p. 43-53) met en valeur toute la spécificité de ce type de récits en reprenant notamment les deux modèles confrontés par Jean-Claude Vareille dans *L'homme masqué, le justicier et le détective* soit le roman judiciaire qui implique une analepse explicative conséquente dans le récit (comme dans les romans de Gaboriau) et le roman policier « *classique* », « *avec une structure plus linéaire, déterminée par l'enquête* », « *cette fois, le récit explicatif du passé se trouve à la fin du roman complétant le récit de l'enquête* ». Ces variations sont habilement étudiées dans cet article à travers quatre exemples saisissants.

¹³⁹ Colin, J. -P. *Le roman policier français archaïque*, op. cit. p. 41 : « *Pour qu'il y ait infraction, déséquilibre cela présuppose la présence d'un ordre [...] Le délit, en un mot, est cet accidentel singulier de la petite histoire, à la fois capital et insignifiant après quoi rien ne put plus être pareil, non parce qu'il transforme et bouleverse le monde, mais plus simplement parce qu'il fait naître, par son existence même, un récit qui a pour mission de conduire et d'assumer l'explication intégrale du geste incomplètement dévoilé, du mystère à demi occulté.* »

¹⁴⁰ Les feuilletonistes recourent souvent à ces processus afin d'épaissir le mystère. Dans *Le crime de la rue Monge*, une partie des manigances de Rigolo est éludée – lorsqu'il apprend le nom et l'adresse de Béraldi en usant de l'« *a b c du métier* ». Au contraire, lorsque Rigolo suit le suspect jusqu'à la ville de Cabrol, le déplacement spatial de l'action apporte un complément d'informations essentiel à l'appréhension de ce mystère – « *seulement un fait particulier s'était produit pendant qu'il filait le jeune homme, et ce fait allait changer la face des choses et la direction de ses recherches. Pour l'intelligence de ce récit, il importe que le lecteur connaisse les scènes étranges qui se passèrent à quelques jours de là, dans la petite ville de Cabrol du département du Tarn-et-Garonne. Ces scènes ont un lien étroit avec celles qui sont accomplies à Paris, et nous ne pouvons nous dispenser de les raconter.* » De même, la formulation proleptique amorcée dans « *La main* » d'Henri Lavedan – « *je voulais... mais je préfère ne rien vous dire à l'avance et ménager votre surprise en vous contant minute à minute la scène du meurtre.* » (Lavedan, H. « *La main* », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 737) – manifeste la volonté du conteur de gérer ses effets.

¹⁴¹ Le récit donne à lire un mystère à reconstituer : « *Ce fut ce scandale et cette épouvante : Lord Moosberry étendu sur le tapis, en tenue de soirée, le col de chemise déchiré, son plastron lacéré et tacheté de gouttes de sang comme si on l'avait étranglé. Les joues violettes, le cou marqué de coups d'ongles ne laissaient là-dessus aucun doute ; la table du souper avait été renversée, et la nappe, en glissant, était retombée sur le vieil homme,*

de questions en rapport avec l'identité du criminel et de la victime, la nature de leur relation, le *modus operandi* et les causes du passage à l'acte. Quelques données collectées sur la scène de crime contextualisent parfois cette découverte mais l'explication de l'engrenage criminel nous échappe. Aucune indication n'est laissée pour expliquer quels motifs animent le tueur. Ce type d'organisation temporelle constitue une situation intermédiaire privilégiée par certains feuilletonistes. Dans le cas du roman *Le crime de l'omnibus*, le lecteur assiste au meurtre de Bianca sans le savoir. Cette identification de l'acte après coup situe le récit dans un état intermédiaire : la chronologie des événements est respectée, néanmoins, la vérité du meurtre échappe au lecteur et requiert une reconstitution ultérieure.

D'autres feuilletonistes – tels que Gaboriau ou Elie Berthet dans *L'assassin du percepteur* – placent la séquence criminelle en première instance, après avoir présenté de façon fragmentaire la situation de départ ; la scène de crime en position initiale constitue dès lors le moteur de l'intrigue de sorte que tout doit participer à la reconstitution de son sens temporel et véritable.

La situation initiale de la découverte du corps repose sur le principe du non-dit, tel que le définit U. Eco : « *Si le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces du non-dit ou de déjà-dit restés en blanc, alors le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle.* »¹⁴² Le récit devient une enquête collective dans laquelle chaque indice relevé à compter de la découverte du crime participe à la capture de l'insaisissable séquence criminelle. De fait, une véritable attente est créée à partir de l'impuissance à lire le crime en temps réel : dans la confiance de l'écrit, le lecteur espère l'éclatement de la vérité et l'accomplissement de la justice.

Ce type de structure se retrouve souvent dans les récits d'enquête – l'explication qu'apporte le détective devenant un enjeu archétypal du texte – ou dans les récits d'étude psychologique où le devenir du criminel prend la forme d'une topique décadente. Il s'agit de déterminer le meurtrier, de déchiffrer son acte soit en tâchant de recomposer l'épisode soit en proposant une possibilité de reconstruction psychologique après l'acte. Ces deux versants temporels semblent liés par le même principe positif reconstituitif.

qu'elle recouvrait de plis de linceul. Dans la chambre à coucher, les valises avaient été saccagées ; plus une valeur ; des quatre-vingt mille marks gagnés dans la nuit même, aucune trace ; plus un bijou dans les écrins. Les voleurs avaient pourtant respecté ceux que le vieux joueur portait cette nuit-là ; les doigts de la victime avaient toutes leurs bagues et la montre sortie du gousset pendait encore avec les breloques accrochées à une boutonnière. » (Lorrain, J. « Le coup de grâce », *Histoires de masques, Œuvres romanesques* T. IV, *op. cit.* pp. 249-53)

¹⁴² Eco, U. *Les limites de l'interprétation*, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 27.

Dans *Le numéro 13 de la rue Marlot*, la découverte du crime se fait à partir du point de vue de M^{me} Bernier : « *Quand elle entendit tout à coup pousser au second étage un cri perçant. Reconnaisant la voix de M^{me} Chapuzi, elle se hâta de gravir l'escalier, mais en arrivant sur le palier, elle recula d'horreur. Appuyée contre le chambranle de sa porte ouverte et ne pouvant plus prononcer une parole, la vieille rentière lui montrait d'une main tremblante un homme renversé sur les premières marches de l'escalier du 3^e étage et baigné dans son sang.* »¹⁴³ Le sinistre signe de M^{me} Chapuzi suscite l'horreur. Le mouvement panoramique qui s'effectue à l'initiative de son geste contraste avec le caractère figé de cette scène. La description du corps de la victime contribue au rendu visuel de la posture et encourage le lecteur à débiter sa collecte d'indices. Cependant, le travail de recherche se déploie véritablement dès les chapitres suivants.

<i>Situation post-criminelle</i>	<i>Le temps de l'enquête</i>	<i>La recomposition de la séquence</i>
Découverte du corps	Découverte de l'identité des victimes et coupables, des causes et des circonstances	Réinitialisation du récit de meurtre et réponse juridique

Dans cet exemple, le temps de l'enquête s'étend du chapitre second jusqu'à l'avant-dernier chapitre. La reconstitution de la scène, de ses causes et de ses enjeux conditionne une recherche sur plusieurs terrains. En parallèle de l'enquête menée par le commissaire Meslin dès le chapitre second, William Dow entame des investigations personnelles. La collecte d'indice englobe alors les recherches formelles et officieuses : le commissaire Meslin établit l'heure du décès, l'âge de la victime ; il remarque « *une empreinte sanglante sur le mur, au milieu du palier, à hauteur d'homme* » (p. 17) puis établit que le lieu de la lutte se situe sur le palier du 3^e étage. De son côté, William Dow travaille à l'identification de la victime de sorte que les éléments du puzzle s'amassent au fil des chapitres. Le processus criminel retrouve sa cohérence par le biais de ces différents lieux décrits et dévoilés au sein de la même unité temporelle. Le dernier temps de la narration et les multiples témoignages recueillis contribuent à la mise en lumière finale¹⁴⁴ ; on obtient ainsi une ébauche des circonstances du

¹⁴³ Pont-Jest, R. de, *Le numéro 13 de la rue Marlot*, op. cit. p. 8.

¹⁴⁴ Dans *Le crime de l'Opéra*, le péruvien confesse avoir entendu le crime alors qu'il se tenait dans la loge voisine : « *quoi ! Madame, c'est encore vous ! La Marquise, au lieu de répondre, a frappé avec ce poignard-éventail que l'autre tenait probablement sur ses genoux... Il en avait été question pendant le premier colloque. Nous avons entendu un cri étouffé, deux ou trois gémissements, puis rien que le bruit de la porte, ouverte et refermée rapidement. La Marquise s'était enfuie, et l'ouvreuse ne s'était aperçue de rien. J'avais à peu près compris ce qui avait dû se passer. J'ai regardé par-dessus la séparation, et je n'ai rien vu. Le coup a été fait dans le petit salon qui est au fond de la loge. Alors, nous sommes partis...* » (chap. IV, p. II)

crime complétée par l'identité administrative de la victime et les raisons de sa venue au numéro 13. Ces techniques d'écriture sont encouragées dans les feuilletons : l'enquête lue dans son avancement quotidien dissipe les frontières entre fiction et réalité, d'où cette nécessité d'une temporalité linéaire ultérieure au crime accompli, à l'instar des comptes-rendus juridiques et politiques présents dans le journal.

Malgré le respect porté à la chronologie des événements, on note quelques analepses informatives dans *Le numéro 13 de la rue Marlot*, en vue d'indiquer la nature des relations qui lient les différents protagonistes. Cependant, même si l'auteur s'écarte sporadiquement de son sujet, il restaure le rythme de l'enquête – notamment en usant de métalepses « *N'écrivant pas ici un roman d'amour, nous nous garderons bien de peindre chacune des phases de la passion qui devait fatalement rapprocher deux corps meurtris et isolés.* » (p. 202)

Dans le dernier temps du récit, le fait que la résolution de l'enquête établisse non pas un crime, mais un simple accident est très déconcertant. En effet, le lecteur se laisse *désorienter* par les premières conclusions de l'enquête : « *Nœud et dénouement – qui sont les traits prototypiques de la séquence narrative – sont des moments de l'intrigue susceptibles de subir un grand nombre de manipulations dans leur mise en discours, voire d'être volontairement effacés pour désorienter le lecteur.* »¹⁴⁵ Par tout un jeu de transgressions et de manipulations du lecteur, il s'avère que la séquence criminelle manquante n'est en fin de compte qu'un accident dissimulant un drame familial. La résolution du mystère se clôt rarement sur une note positive telle que le non-lieu du numéro 13 ; néanmoins, le voile se lève sur l'identité du tueur par le biais – ou parfois à l'insu – de l'enquête¹⁴⁶, par une démonstration méthodique¹⁴⁷.

De la même manière, « Le substitut » suit cette structure elliptique : la découverte du corps de l'épouse de l'enquêteur est complétée par l'analepse précisant qu'il s'agit de la seconde victime de l'immeuble. Cependant le substitut trahit son double jeu : face à l'incompétence des policiers à identifier sa nature criminelle, il ne parvient pas à maîtriser son besoin d'exposer la vérité des faits – de même que dans « La petite Roque », Mersol éprouve le besoin de renouer avec son histoire. Dans « L'homme double », Schwob s'intéresse également à cette faiblesse de l'esprit du criminel. Si le conte se concentre sur l'interrogatoire de l'inculpé, trois temps se dégagent dans la narration à savoir, la description de l'inculpé par

¹⁴⁵ Baroni, R. *op. cit.* p. 110.

¹⁴⁶ Dans « La petite Roque » le maire est hanté par ses visions de sang et confesse son crime en dépit de l'incapacité des enquêteurs à remonter jusqu'à lui.

¹⁴⁷ Comme dans le conte de Lermine « Le clou » dans lequel la démonstration de l'enquêteur écarte la théorie de l'accident et aboutit sur un meurtre.

le juge d'instruction, l'analepse de la découverte du corps – « *un crime a été commis* » (p. 95) – puis le dialogue entre les deux hommes qui permet d'identifier le dédoublement de la personnalité du criminel.

La réponse de la justice occupe également une place importante dans les feuilletons comme l'illustre *Le crime de l'omnibus* ; en effet, si la résolution de l'enquête est établie au chapitre VIII, le récit se poursuit jusqu'à l'arrestation de Piédouche et de sa complice. Mais pour autant, cette réponse n'est pas nécessaire et dans certains cas l'identité du criminel ne doit pas être révélée au grand jour. Afin de préserver la mémoire de Madame Cambry, Nointel ne révèle pas l'identité de la meurtrière à la fin du *Crime de l'opéra*.¹⁴⁸

Enfin, la structure narrative de *L'agence Taboureau* retient notre attention : une analepse se développe sur la majeure partie du roman après la découverte du corps au chapitre I. Ce transfert temporel recouvre une linéarité mimétique des faits et permet d'expliquer le crime en revenant sur les événements qui l'ont précédé. Par conséquent, cette organisation narrative se situe à mi-chemin entre dynamique romanesque et dynamique policière.

Confession et anecdote : le second niveau diégétique

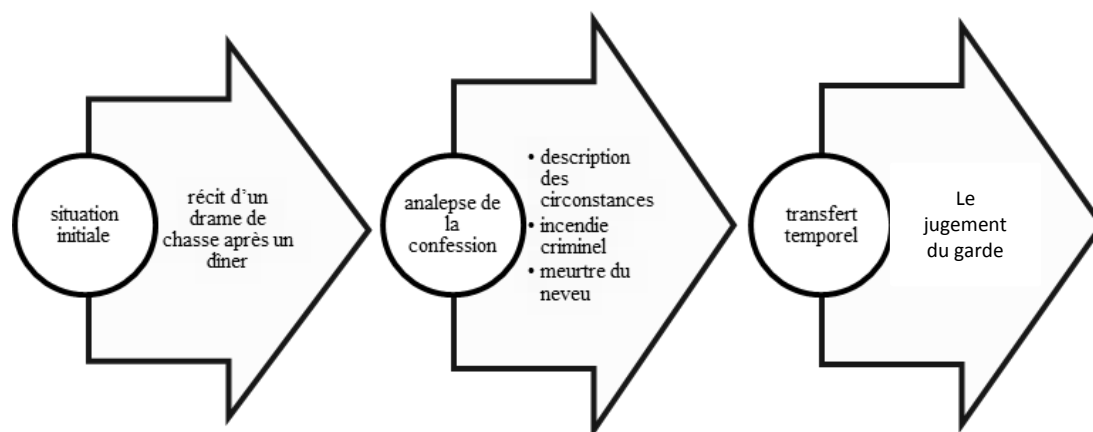
L'évènement traumatique du meurtre connaît un certain nombre de répercussions sur l'histoire, notamment lorsqu'il est relaté par un narrateur autodiégétique ou homodiégétique. Passant par le prisme d'une mémoire et d'une perception du temps, l'écriture condense l'agir criminel et devient parfois elliptique, compromise par les analepses dues aux insuffisances du souvenir. Le temps de l'histoire devient alors un mirage, un idéal inaccessible pour saisir le crime dans sa réalité. Néanmoins, au lieu de discréditer le récit, ces failles de l'esprit dérivent en un véritable motif littéraire. En effet, en acceptant de laisser transparaître le bouleversement émotionnel provoqué par l'acte de sang, les écrivains du crime donnent à leurs travaux une portée humaine et psychologique, de sorte que plutôt que de suivre une évolution chronologique et réaliste, plusieurs itinéraires temporels sont envisagés.

- *La confession*

¹⁴⁸ Du Boisgobey, F. *Le crime de l'Opéra*, op. cit. Chap. IX, p. II : « *Mon cher, il y a quelquefois dans la vie des mystères qu'il vaut mieux ne pas éclaircir. La femme qui a tué Julia est évidemment une femme du monde. Si, par hasard, elle était du monde où va ton oncle, s'il la connaissait, il se trouverait dans une situation atroce. Je me souviens de ce que j'ai éprouvé lorsqu'on soupçonnait Madame de Barancos. Souviens-toi de ce que l'arrestation de Mademoiselle Lestérel t'a fait souffrir.* »

Suivant ce modèle, la narration débute par un premier niveau dans lequel le narrateur rencontre le criminel – comme dans « Un assassin » d’Adolphe Retté¹⁴⁹ ou le médecin dans « Le bonheur dans le crime »¹⁵⁰ – le manuscrit appartenant au personnage déviant est compulsé ; la confession se situe alors dans un second niveau narratif. La découverte du manuscrit invite le narrateur du premier niveau à percevoir un aspect inconnu de la personnalité du propriétaire absent. Fidèlement à ce modèle, la découverte du journal d’un magistrat à bonne réputation dans « Un fou » de Maupassant lève le voile sur sa vraie nature. Le journal met également en évidence le fait que le magistrat, grâce à son statut juridique, peut user de stratagèmes pour se faire innocenter, en désignant notamment un coupable « idéal ».¹⁵¹

L’initiative de la confession amoindrit le rôle du premier niveau diégétique. Si « La chanson de Carmen » débute par la présentation du narrateur et l’aveu d’un meurtre commis deux ans auparavant, cet état initial sert de simple prétexte à la confession. Ce préalable achevé, le narrateur revient sur les faits. Dans « L’homme voilé », le premier niveau diégétique scelle la promesse initiale d’une confession imminente.¹⁵² Cette logique se retrouve dans « Le garde » :



¹⁴⁹ Retté, A. « Un assassin », *Œuvres complètes de Adolphe Retté*, II. Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1898, pp. 183-202.

¹⁵⁰ Un imaginaire propre au rôle du médecin est décliné par Barbey d’Aurevilly : « le médecin est le confesseur des temps modernes. » (p. 112)

¹⁵¹ D’autres récits de Maupassant suivent la même logique notamment « La confession » ou « Un parricide ».

¹⁵² Schwob, M. « L’homme voilé », *Œuvres*, op. cit. p. 99 : « Si ma tête tombe, je veux que ce récit me survive et qu’il soit dans l’histoire des existences une étrangeté vraie, comme une ouverture blafarde sur l’inconnu. »

Le dernier paragraphe ne renoue pas avec le premier niveau temporel mais débouche sur l'acquittement du garde ; le récit de meurtre et son aboutissement juridique priment sur le contexte de la confession. Le projet autobiographique du narrateur emprisonné de *La sanglante ironie* suit ce procédé : le narrateur s'apprête à confesser son crime en prison dans un premier niveau diégétique, auquel succède la structure déterministe du premier schéma.

Objet précieux renfermant tous les secrets du psychisme criminel, le journal permet de retracer la chronologie du passage à l'acte.¹⁵³ Jean Lorrain développe cette caractéristique dans « Un démoniaque », puis dans *Monsieur de Phocas*. Dans le premier chapitre de ce roman, le narrateur, double fictif de l'écrivain, reçoit le personnage éponyme chez lui et accède à sa requête de déchiffrer son manuscrit. La confession de ce curieux interlocuteur adopte alors, dès le second chapitre, la configuration d'une ample analepse externe qui ne s'achèvera qu'au dernier chapitre – « ainsi finissait le manuscrit de M. de Phocas ». Le narrateur du premier récit accepte le rôle d'intermédiaire : « *Je les transcris telles quelles dans le désordre incohérent d'une écriture trop hardie pour pouvoir être imprimée.* » (p. 60)¹⁵⁴ Le respect du temps de composition du journal ressort par l'énumération chronologique et ordonnée des dates d'écriture du diariste. Ainsi, le second chapitre, consacré à la présentation des premières traces du mal misanthropique qui habite le Duc, correspond à la période du 8 avril 1891 au 3 janvier 1895.

Progressivement, les dates d'écriture se rapprochent : les chapitres « L'oppression », « Les yeux », « Izé Kranile » qui renvoient à la période 1895-1897, permettent au Duc d'explicitier

¹⁵³ Dans « Un Legs » (Richepin, J. *Le coin des fous*, Paris, Flammarion, 1921, pp. 21-33), nous retrouvons cette forme narrative de la confession puisqu'il s'agit d'une lettre post mortem adressée à un légataire parisien de la part d'un savant provincial. Le récit épistolaire permet de lever le voile sur le mystère de cet original, isolé dans sa province. Le conte débute par l'étonnement du narrateur : « *du Diable si je pouvais m'attendre à être un jour légataire, pour si peu que ce fût, du vieux docteur Amable Cherpillaud !* » Ce legs est mystérieux dans la mesure où le père du narrateur et le défunt n'entretenaient qu'une relation formelle. Les conditions du défunt participent également au mystère du legs inédit : « *un pli scellé, lequel devait m'être remis en mains propres, sous la condition expresse que j'aurais, après avoir lu ce pli, à le brûler en présence du susdit notaire...* ». Aussi nous pouvons signaler deux occurrences du terme *romanesque* qui renforcent le caractère original de ce legs inattendu – « *quelque peu d'attrait que pût me promettre la confidence posthume d'un être insignifiant à ce point, ma curiosité en fut excitée, quand même, tant le romanesque est alléchant ! Et je pris le train* ». La passation du pli scellé, du notaire au légataire, se veut un instant captivant et pittoresque : « *le notaire me remit cérémonieusement le pli scellé, devant un grand feu de bois qui flambait comme s'il avait eu conscience d'avoir à remplir tout à l'heure un devoir tabellionaire. Ce feu et l'officier ministériel avaient une majesté qui m'obligea moi-même à briser majestueusement les cinq larges cachets de cire rouge. Je trouvais que nous étions, le feu, le notaire et moi, d'un grotesque achevé.* » Il y a une certaine obséquiosité fantastique et fantaisiste dans cette passation.

¹⁵⁴ De plus, le narrateur-premier manifeste sa sourde présence dans le paratexte par l'indication répétitive « *sans date* ».

ses goûts ; par une énumération désordonnée au chapitre III, Freneuse fait part de sa fascination pour les corps humains et confesse honteusement sa versatilité.

Le travail d'écriture de l'origine du Mal se prolonge aux chapitres « L'envoûtement », « L'effroi du masque », « Le guérisseur », sur une période d'un peu plus d'un an, de juin 1897 à juillet 1898. Cet intervalle nécessite un travail plus approfondi d'écriture : des premières traces de violence contre un chien dans « L'envoûtement » à la rencontre avec Ethal dans « L'effroi du masque », le narrateur confesse son obsession pour le regard et les masques. Cette époque est charnière dans la mesure où l'écriture est marquée par l'espoir de guérison. Tout un jeu d'analepses inhérent à la confession se retrouve dans ce roman, comme autant de souvenirs qui reviennent au fil de la plume ; l'analepse interne qui unit les chapitres VIII et IX a donc pour but de souligner l'influence d'Ethal sur le Duc.

Les chapitres « Série d'eaux fortes », « L'homme aux poupées », « L'œil d'Éboli » et « Liseur d'âmes » correspondent à la période mai 1898-septembre 1898. Cette durée renvoie aux premières initiations esthétiques de Freneuse. Ethal le guide dans cette descente aux Enfers de sorte que la perception du narrateur sur son ami évolue de l'admiration au dégoût.

Le temps du rêve d'opium interrompt le cours du récit sur cinq chapitres – « Quelques monstres », « Les larves », « Vers le sabbat », « L'opium », « Smara ». Cette nuit du 10 octobre 1898 dans l'intimité de l'atelier d'Ethal en présence d'artistes, esprits pensants et esthètes de ce milieu prisé, est annoncée dans « Quelques monstres ».

Les chapitres « Le sphinx » (daté du 9 nov. 1898) et « Sir Thomas Welcôme » (dépourvu de dates) sont essentiellement consacrés à ce personnage ; le chapitre XX restitue de manière anaphorique les paroles rapportées de cet ami qui a connu les mêmes angoisses que Freneuse. Alors que Welcôme part pour les Indes, Freneuse est maintenu à Paris par Ethal aux chapitres XXI et XXII – du 16 novembre au 2 décembre. Les analyses esthétiques se poursuivent, la pathologie du regard devenant davantage prégnante.

A partir du chapitre « Cloaca Maxima », le dernier tiers de la narration est engagé comme le souligne le commentaire du narrateur du récit premier : « *Ici des lacunes déroutantes, des erreurs de date involontaires ou voulues, des altérations d'écriture, une déconcertante incohérence dans tout le manuscrit, son auteur évidemment frappé par la maladie* ». En effet, les douze derniers chapitres correspondent au premier semestre de 1899, de janvier à juillet. Les failles temporelles se multiplient – par exemple aucune date n'annonce le chapitre « Les millions de Sir Thomas », la narration débute par l'unité déterminée définie relative « *avant-hier soir* » qui instaure une grande confusion. Puis la chute de Freneuse s'accélère, il erre dans les bas quartiers – « Le gouffre » en mars 1899.

En suivant le détail de cette chronologie, les tentatives du narrateur de se défaire de l'emprise de son ami ressortent ; sa reddition en Normandie dans laquelle il place tant d'espoirs, ne sera pourtant qu'une halte précédant l'épisode capital en avril 1899 (chapitre « Le refuge », puis « *Lasciate ogni speranza* ») ; dévoré par l'ennui, il regagne la capitale.

Le chapitre XXX scelle le destin du personnage, suivant les conseils de ses deux amis, il se rend à la rue de la Rochefoucauld pour étudier les « Gustave Moreau » – les incitations de ses deux amis en début de chapitre émergent de manière anaphorique. Le manuscrit de Duc lui permet de coucher par écrit ces quelques phrases perçues et emmagasinées dans sa mémoire. La répétition de ces deux éléments illustre la ténacité de ces conseils. Ces réminiscences se manifestent également avant que le crime soit commis. Les mises en garde de Tairamond sont réitérées comme un dernier avertissement : « *C'étaient bien là les propos de Tairamond, la légende redoutable établie autour du peintre, le bruit des cercles, l'écho de Londres. Et Barbe-bleue me convie à venir visiter ses mortes pour ce soir.* » La gradation se poursuit avec une première tentative de meurtre sur une prostituée (le 15 mai 1899, « Tu n'iras pas plus loin ») et les chapitres « Date Lilia » et « Le meurtre » consacrés à l'accomplissement du crime. La confession occupe ainsi une place résultative dans le récit. L'aveu du meurtre diffère cependant de l'ensemble du récit. En effet, Fréneuse confesse immédiatement son crime, mû par un sentiment d'héroïsme : « *J'ai tué Ethal ! Je ne pouvais plus ! La vie était devenue odieuse, l'air irrespirable. J'ai tué. Je me suis délivré et j'ai délivré, car, en supprimant cet homme, j'ai la conscience d'en avoir sauvé d'autres !* » Le temps coïncide avec le moment d'écriture¹⁵⁵ ; il n'est plus une reprise des faits vécus et collectés dans la journée, comme le souligne le passé composé.

La confession met en valeur le tumulte qui se joue dans l'esprit du criminel puisque l'incompréhension et la honte se mêlent successivement au sentiment d'avoir accompli ce qui lui semblait juste : « *J'ai tué Ethal ! Comment cela s'est-il fait ? Certes, je le haïssais, mais je le craignais encore plus. Et je suis encore là, essayant de rassembler mes idées à la lueur de ces deux candélabres dans le silence de la demeure endormie, et je ne peux pas ! Je ne peux pas ! Les mots et les images se heurtent dans ma pauvre tête vide.* » Cette narration simultanée exprime le bouleversement émotionnel du narrateur au détriment de l'ordre narratif nécessaire à la confidence. Fréneuse décide alors de convoquer le souvenir de cette nuit ultérieurement ; à cette fin, il renoue avec la forme temporelle générale employée dans son manuscrit : « *Ce fut très simple. Il m'avait dit : "à sept heures" ; à sept heures, j'étais*

¹⁵⁵ L'indicateur spatio-temporel – « *Paris 16 mai, quatre heures du matin.* » (p. 264) – inscrit néanmoins l'événement dans l'architecture chronologique du récit.

chez lui. » Le caractère radiophonique du langage décrit par Genette émerge dans ce passage en ce sens où le dire et le différé coïncident dans la même structure. Notons également que le temps de l'analepse a la particularité de commencer à mi-chemin du chapitre « Date Lilia » et de s'achever à la fin du suivant par la contemplation finale du corps d'Ethal. Enfin le dernier temps du roman, « La déesse » est dédié au *post homicidium* : les conclusions des enquêteurs (30 mai 9 heures du matin), le retour de Fréneuse sur les lieux du crime et son alibi, les rumeurs parisiennes sur le « suicide » d'Ethal (paris 5 Juin) sa dernière vision (le 9 juin), et son départ final (28 juillet). Il s'agit donc d'une narration qui se clôt sur l'issue de l'enquête et sur le devenir de l'assassin.

Les indications chronologiques du journal sont également appréciables dans la mesure où les trente-cinq chapitres étaient diffusés dans le quotidien *Le Journal* du 13 juin 1899 au 6 août 1900, soit à dates rapprochées de celles de l'histoire de Phocas de sorte que la date de parution du premier feuilleton avoisine celle du meurtre d'Ethal (dans la nuit du 29 mai 1899). Le récit forme ainsi une boucle entre réalité et fiction.¹⁵⁶

Cette structure temporelle qui met en évidence l'évolution mentale du criminel se retrouve dans *La confession d'un fou* de Léo Trézenik, œuvre dans laquelle le narrateur dévoile sa perception aliénée du monde. Persuadé que sa concubine le trompe avec son double, cet autre détestable et envahissant, le narrateur, rongé par la jalousie s'attaque à eux. Mais le passage à l'acte n'est que chimères : le concierge ne découvre qu'un seul corps à la fin de la nouvelle, celui du narrateur. En effet, alors que le narrateur confesse avoir tué son épouse et son double, ce qu'il concevait comme un double homicide n'est en réalité qu'une manifestation de son esprit malade. Le lecteur prend seulement conscience à l'épilogue qu'il suivait un présent irréel et fantasmé.¹⁵⁷

L'anecdote

L'anecdote suit un processus similaire par son usage du second niveau diégétique mais elle se caractérise surtout par son aspect mondain. En effet, le récit anecdotique est inséré dans la narration comme un exemple illustrant un jugement ou complétant le portrait d'un personnage. Dans *Monsieur de Phocas*, le narrateur relate quelques anecdotes criminelles lorsqu'il présente ses amis, Welcôme et Ethal. Ces parenthèses explicatives résument les rumeurs qui circulent autour des deux extravagants. Cette vocation à étayer un jugement confère une portée polémique à de nombreux récits courts lorsque le crime participe à une démonstration. Les débats consignés dans le frontispice du *Jardin des Supplices* ou dans les

¹⁵⁶ En **annexe**, un tableau explicite le cheminement diégétique de *Monsieur de Phocas*.

¹⁵⁷ Trézenik, L. *La confession d'un fou*, Paris, Ollendorf, 1890.

« Divagations sur le meurtre » instrumentalisent le récit anecdotique du crime afin d'appuyer un point de vue. Subséquemment, le premier temps de « Colonisons » prend la forme d'un raisonnement sur la bestialité, tandis que le récit du vieux colonel sur les pratiques du meurtre et l'exploitation des noirs complète cette démonstration. Les contes engagés de Mirbeau obéissent à cette logique temporelle – dans « Maroquinerie », le général raconte le secret de ses peaux tannées au narrateur. La forme de l'anecdote dépend ainsi de son contexte ; toujours sujette à un effet, elle bouleverse le rythme de la narration. Le chapitre « Masques de Londres et d'ailleurs » du *Vice errant* témoigne de ces transformations ; l'anecdote des crimes londoniens est arborée intrinsèquement à une conversation mondaine comme le souligne le retour final à la discussion de départ.

Ces discours sur le crime peuvent aussi aménager une réflexion sur le devoir de mémoire, la défiance et l'oubli. Dans « Au pied d'un hêtre », Mirbeau relate un épisode obscur de la guerre : la mise à mort d'un soldat par un colonel pour avoir tué un déserteur allemand. Il confronte ensuite le récit analeptique à l'attitude actuelle du colonel, enlisé dans la vantardise. Le récit de cette anecdote historique place le lecteur dans la confiance d'une vérité atemporelle.

Les anecdotes du crime ont pour particularité d'être abordées dans des milieux mondains tels que les salons – comme dans « L'horrible » où les deux anecdotes servent à illustrer un sentiment – ou après un dîner, moment propice à la réflexion et au débat. Il arrive également que l'environnement de l'anecdote soit effacé au profit des faits, à l'instar de « La fée Dum Dum » qui débute par l'élément singulatif « hier soir ». L'anecdote peut également survenir dans un lieu populaire, au hasard des rencontres : l'histoire du couple criminel dans « Le bonheur dans le crime » débute dans le Jardin des Plantes alors que le narrateur se promène en compagnie du docteur Torty – ce dernier débute son récit lorsqu'il reconnaît le couple criminel.

De plus, l'approbation sert de moteur à l'anecdote du crime. L'histoire expose, illustre, démontre la présence du crime et nourrit les conversations. Cette recherche d'adhésion est tirée à l'extrême dans « Un joyeux drille ».¹⁵⁸ Le premier niveau présente le physique de Cléophas et ne laisse en rien prélude la narration de sa conduite criminelle. Les retours au premier niveau diégétique ponctuent ses anecdotes criminelles, afin de rendre compte du plaisir du conteur.¹⁵⁹ « Une aventure » met également en évidence les différents

¹⁵⁸ Mirbeau, O. « Un joyeux drille », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* pp. 435-40.

¹⁵⁹ Cet état d'allégresse se retrouve chez le conteur dans « En traitement » et dans le « Colporteur ».

enchevêtrements narratifs provoqués par la rumeur¹⁶⁰ ; grâce à ces histoires de crime diffusées dans le café, Pierre Dufaille saisit le rôle qu'il a joué dans la vengeance de l'allemande la nuit du crime. Les ragots actualisent le récit et complète la perception unique du sujet de cette aventure.

L'anecdote apparaît ainsi comme un second niveau narratif dans la majorité des cas. Cependant, dans « Le meurtrier » de Danville, l'émergence d'un niveau supérieur se fait au stade final du conte. En effet, la narration homodiégétique se concentre a priori sur la pathologie mentale du narrateur. La thématique du dédoublement du moi se développe jusqu'à l'attaque de l'ombre, suivie d'un crime. Au stade du dénouement, le narrateur sort de « *l'épouvantable cauchemar* » et révèle l'incorporation de l'anecdote à un niveau supérieur par l'apparition du discours direct :

« "- *N'est-ce pas, Monsieur, que tout cela est bien étrange, bien peu vraisemblable ?... Et tout cela me terrifie de penser que ce peut être vrai.*"
L'inconnu, sans attendre ma réponse, et m'ayant salué fort courtoisement, se perdit dans la foule. »¹⁶¹

L'identification d'un narrateur, précédemment auditeur de l'anecdote modifie l'analyse que l'on pouvait faire de ce récit de prime abord ; cette ultime contextualisation délimite l'analepse rapportée.

Dans « Madame Herbaud », Madame Vautret rapporte à son employeur, Monsieur Armand, la rumeur qui circule sur l'ami du maître :

« *Monsieur Armand, ah ! Monsieur, quel malheur !*
- Hé bien ! Quoi, Madame Vautret, vous avez encore laissé tourner votre sauce ?
- Ma sauce, il s'agit bien de ma sauce... Monsieur Claudius, l'ami de Monsieur, qui vient de tuer madame Herbaud !
*- Madame Herbaud ! La femme du maire, diable ! »*¹⁶²

L'explétion du relatif « qui » met en exergue la différence de niveaux de langue ce qui ajoute au caractère anecdotique du discours, un aspect populaire et simple. Le juron final prononcé par le maître s'accorde avec cet environnement stylistique, conférant ainsi au récit, un aspect profondément théâtral. La rumeur rapportée par la domestique sert de point de départ à l'histoire du crime :

¹⁶⁰ Richepin, J. « Une aventure », *Cauchemars*, op. cit. p. 25 : « *Le lendemain, au café, il n'était bruit que d'un crime commis pendant la nuit. Un Baron allemand avait tué sa femme à coups de revolver. Il était libre sous caution, s'étant réclamé de son consul, à qui, du reste, il avait fourni l'explication suivante, certifiée véridique par la femme de compagnie de la Baronne. La Baronne avait été mariée quasi de force et détestait son mari, contre qui, paraît-il, elle avait des motifs de haine particuliers (on ne disait pas lesquels). Pour se venger de lui, elle l'avait fait empoigner, lier et bâillonner par quatre bravi (qu'on avait retrouvés, en effet, et qui avaient avoué). Ainsi réduit à l'immobilité, sans défense, le Baron avait été obligé d'assister à une scène d'orgie où sa femme s'était prostituée à un français, en outrageant à la fois et la fidélité conjugale et l'honneur allemand.* »

¹⁶¹ Danville, G. « Le meurtrier », in Merello, I. op. cit. p. 53.

¹⁶² Lorrain, J. « Madame Herbaud », *Œuvres romanesques*, T. I, Chécy, éd. Alain Toupin, Coda, 2007, p. 71.

« C'est ainsi que l'an dernier, par une belle et tiède après-midi de mai, j'appris par Madame Vautret, ma femme de ménage, que mon ami Claudius Aiguor, poète mystique et Swimburnien, venait, dans un accès de folie furieuse, d'étrangler la belle Madame Herbaud, pour ma part, la bourgeoise la plus odieusement bourgeoise de Moiteville et de ses environs. »

La reprise par le récit permet une relecture intradiégétique de l'épisode joué : le narrateur établit ainsi les différents statuts des protagonistes mentionnés : l'émetteur du discours, la femme de ménage, le criminel, Claudius Aiguor, et la victime. Il complète ces informations en pointant le caractère énigmatique et fascinant de Claudius et en donnant, le statut social de Madame Vautret, le superlatif surenchérit la répétition du terme *bourgeoise* et dresse un portrait négatif de la victime. La rumeur sert ici de point de départ et oriente le récit même s'il faudra attendre la confrontation avec Claudius pour une lecture complète du récit de meurtre.

- La lettre

La confession épistolaire aménage également plusieurs niveaux diégétiques dans la narration. Dans « Le petit gardeur de vaches », la narration débute par une adresse aux jurés :

« Messieurs les jurés,
Durant les longs mois de ma pénible détention dans la prison de C., j'ai acquis la certitude que les juges d'instruction, les Procureurs de la République, et, en général, tous les magistrats qui ont sur les hommes charge de vie et charge de mort, se font une effroyable et très fausse idée des actions humaines. »¹⁶³

Le premier niveau retranscrit la volonté de l'accusé d'exposer son méfait comme un acte légitime¹⁶⁴. A cette alternative succède l'analepse de l'entretien avec le juge, résolu à démontrer que le meurtre était assimilé à un vol, la faute juridique servant de fondement au projet épistolaire. Le dernier tiers de la nouvelle est consacré à la reprise des circonstances de son crime. La continuité temporelle place ainsi le récit de meurtre dans un carrefour entre confession et justification juridique ; de ce fait, l'organisation circulaire du récit explicite la situation initiale.¹⁶⁵

Le cas juridique

¹⁶³ Mirbeau, O. « Le petit gardeur de vaches », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* p. 334.

¹⁶⁴ Ainsi au début du discours de l'inculpé : « J'ai tué un petit gardeur de vaches dans les circonstances claires, évidentes, forcées, que je vais vous raconter ».

¹⁶⁵ A cette rythmologie particulière on peut ajouter le cas recensé par Eric Méchoulan dans *Le récit de vengeance au XIX^e* : « la découpe temporelle de la vengeance est double : tantôt vouée au surgissement de l'immédiateté, tantôt assignée à la lente méditation du calcul. Deux temporalités savoureuses : l'une, par son emportement et sa satisfaction instantanée, donne une beauté précoce de la vengeance immédiate, l'autre par sa rumination et sa jouissance différée, fixe l'éclosion d'une vengeance méditée [...] deux gestions excessives de la colère, deux aplatissements du temps, l'un dans son surgissement et sa disparition, l'autre dans son élongation et sa dissimulation. » (p. 185). L'acte vengeur se dote d'un caractère incontestablement historique qui nécessite l'implication personnelle d'un narrateur homodiégétique.

Le récit de meurtre peut également prendre la forme d'un rapport juridique. Le discours direct est alors privilégié, articulé par l'alternance d'un temps de narration employé pour mentionner les faits – le temps du crime – et d'un présent d'actualité – le temps du jugement. Dans cette situation la retranscription du temps du meurtre est sous-jacente à une démonstration du fait du criminel ou de son représentant juridique.

Le récit emprunte la structure du réquisitoire ou du plaidoyer pour l'adapter à un second niveau narratif. Dans « L'enfant » de Mirbeau, le plaidoyer de l'assassin insiste sur son contexte sociogéographique ainsi que les craintes de son couple face à cette nouvelle naissance avant de passer aux aveux. Pour le criminel, l'enjeu est ici de renouer avec cette vérité du meurtre grâce à la mise en valeur de déterminismes constitutifs. Dès lors, le récit prend la forme d'une confession parfaitement maîtrisée. Mais la véritable force de ce plaidoyer réside en la fonction dialogique du récit, soit la capacité à interpeller tant l'auditoire fictif que le lecteur. Le récit glisse du niveau diégétique propre à la confession à l'adresse journalistique. Le constat dérangeant qui achève l'aveu du meurtrier de « L'enfant » coïncide avec cette ambition :

« Maintenant, Monsieur le Président, écoutez-moi bien... Il y a dans le village de la Boulaie-Blanche, trente feux, c'est-à-dire trente femmes et trente hommes... Avez-vous compté combien, dans ces trente foyers il y a d'enfants vivants ?... Il y en a trois... Et les autres, les étouffés, et les étranglés, et les enterrés, les morts enfin ?... Les avez-vous comptés ? »¹⁶⁶

La forme du discours subvertit le temps de l'aveu ; en soulignant une réelle omniprésence du crime, le narrateur établit un lien entre le récit et l'actuel et se défait de sa culpabilité en la généralisant. Le discours du criminel siège donc à mi-chemin du rapport juridique et de la simple confession, afin de préciser sa parole oscillant entre justification et nécessité de l'injustifiable.

Ce discours du crime demeure analeptique, secondaire à la situation initiale – cette dernière correspondant en général à l'aveu aux Assises. Tel est le cas de la narration de « Rosalie Prudent » relevée au moment du jugement de l'accusée ; l'affaire relève du mystère dans la mesure où la mère avait prévu de garder l'enfant.¹⁶⁷ La situation de départ pose donc la difficulté du jugement de l'inculpée. La confession de Rosalie prend la forme d'une actualisation des faits au discours direct et l'analepse apporte les informations nécessaires

¹⁶⁶ Mirbeau, O. « L'enfant », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.* p. 192.

¹⁶⁷ « Il y avait vraiment dans cette affaire un mystère que ni les jurés, ni le Président, ni le Procureur de la République lui-même ne parvenaient à comprendre. » (p. 699)

pour comprendre le malaise des jurés au début de la nouvelle. De cette façon le récit forme une boucle temporelle : le syntagme final synthétise l'issue du jugement¹⁶⁸.

Dans *La fille Elisa*, les frères Goncourt privilégient également cette narration juridique. En effet, l'intégralité du roman doit répondre à la question initiale « *la femme allait-elle être condamnée à mort ?* ». L'article défini préserve l'anonymat du sujet, pique la curiosité du lecteur et donne le ton. Mais là encore la question du temps du meurtre est mise à mal : victime de l'hybridité des savoirs, le simple argumentaire juridique emprunte au récit policier sa volonté de recomposer le passage criminel.

L'incipit relate le stade de l'instruction pénale ; ce début atypique bouscule les habitudes de lecture. Gérard Delaisement identifie ce « *moment d'attente de la sentence* » comme un « *excellent moment de suspense* »¹⁶⁹ ; toutefois, bien que l'enquête inaugure la narration, l'auteur développe avant tout un axe journalistique et juridique en choisissant de dissimuler les faits dans un premier temps. De la même manière que dans les chroniques judiciaires, très populaires au XIX^e siècle, la nature du crime condamné est seulement signalée, comme si cet élément n'était que secondaire à la scène de jugement. Effectivement, le lecteur déduit d'abord la nature des faits à partir des pièces à convictions mentionnées (le couteau, la chemise ensanglantée). L'affaire est explicitée de façon secondaire : « *Chacun, en sa pensée trouble, sondait le drame obscur de ce soldat de ligne tué par cette femme, et chacun se répétait : la femme allait-elle être condamnée à mort ?* » Si le roman s'annonce comme fondé sur la signification de l'acte criminel, la réponse pénale réside véritablement au cœur du sujet au point de reléguer au second plan la séquence sanglante. L'épisode du meurtre est alors reporté tout au long du roman. Absent au début de la narration, il est attendu en clause de la première partie où apparaissent les conjonctures ainsi que le passif de la criminelle. Nonobstant, une ellipse temporelle efface la séquence du meurtre : seuls sont indiqués la tenue d'Elisa, son retour chez elle le soir et la déposition d'un témoin qui perçoit les doigts rougis de la criminelle. En effet, le chapitre XXXIV met en lumière l'impatience d'Elisa de rejoindre « *son soldat* » et ses discussions enfiévrées avec ses compagnes sur son soupirant. La toilette de la jeune femme est décrite avec un soin minutieux ainsi que le bleu de ses yeux « *angéliquement clairs* » qui ne préfigurent nullement l'imminence du drame. Pourtant la présence de trois lignes composées intégralement de points de suspension clarifie l'ellipse. La narration reprend le soir, au retour de la jeune femme, lorsqu'elle croise une autre prostituée de la maison : « *Marie [...] regardant par hasard les mains d'Elisa, remarquait*

¹⁶⁸ « *La fille Rosalie Prudent fut acquittée* », *op. cit.* p. 702.

¹⁶⁹ Goncourt, E. *La fille Elisa*, *op. cit.* préface.

que, sous les ongles, il y avait une petite ligne rouge comme aux ongles des femmes qui ont fait des confitures de groseille dans la journée. » Cet extrait de déposition est complété par la lecture d'une lettre d'amour conservée précieusement par Elisa et lue pendant le jugement. Eludée, la séquence du meurtre se devine, se déduit quand la mémoire de l'inculpée fait défaut. La valeur du récit juridique tient donc à sa capacité à réactiver la mémoire par la parole.

L'ellipse et la mémoire

- Ellipses partielles

De même que la violence du crime obscurcit la mémoire des protagonistes, le récit porte les stigmates de ces ellipses temporelles.¹⁷⁰ Dans le roman de Goncourt, Elisa peine à recomposer le souvenir du crime : cet embarras contribue à la caractérisation psychologique de la jeune femme. Son esprit s'arrête sur des éléments contextualisants et sensitifs – la chaleur, le bourdonnement des insectes, les odeurs « sucrées », l'ensemble bucolique avec les « bourgeons gonflés et luisant » des arbres – et le visage riant de son amant mais occulte des données essentielles. En effet, dans ses propos, Elisa laisse entendre que le soldat se serait « élancé sur elle, sur le couteau » ; cependant la découverte d'autres coups de couteau sur le corps de la victime annihile la théorie de l'accident – « oui ! C'est bien ainsi que les choses s'étaient passées... Mais les autres coups de couteau... ». L'immersion dans les pensées d'Elisa révèle sa difficulté à restituer les faits : « Quand elle avait vu couler le sang... était-ce assez singulier tout de même... alors elle avait été prise par un vertigo, par un besoin de tuer, par une furie d'assassiner... et elle l'avait frappé encore de quatre ou cinq coups... criant pendant qu'elle frappait, comme qui dirait un enragé en train de mordre, criant à l'assassiné. » L'ellipse arbore un enjeu psychanalytique en ce sens où elle révèle la douleur du souvenir. Obstacle à la réminiscence du crime dans sa logique et sa structure initiale, l'ellipse manifeste un effort de compréhension du cheminement que suit l'assassin¹⁷¹. Le manque d'informations est ainsi intrinsèquement lié au portrait psychologique de la criminelle.¹⁷²

¹⁷⁰ Néanmoins, le souvenir du crime peut devenir obsessionnel. Dans le récit d'Armand Charpentier, le criminel est hanté par le souvenir du meurtre : « la scène du meurtre hantait continuellement sa mémoire avec la crudité des moindres détails. » *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 174.

¹⁷¹ La pudeur des sentiments que lui interdisait son passé de prostituée est rendue de manière explicite : « au fait, pourquoi n'avait-elle pas confié cela à son avocat, à personne. » Goncourt, E. op. cit. p. 128.

¹⁷² Dans sa préface, G. Delaisement s'intéresse au rôle des analepses curatives de l'ellipse initiale : « Edmond nous place devant le fait accompli, devant un aboutissement qu'il faudra expliquer, justifier après coup par de subtils retours en arrière, par des plongées successives dans le passé de son héroïne. » Goncourt, E. *ibid.* p. 22.

Mais il n'est pas toujours possible de renouer avec l'épisode traumatique, tant pour la victime qui parvient à s'échapper des griffes de son agresseur que pour le criminel – le narrateur de « La marguerite » n'arrive pas à dissocier rêve et réalité, ne sachant si le meurtre appartient au réel ou au fantasme.¹⁷³

Les vertus thérapeutiques du récit contribuent à cette recomposition du temps. Dans les premières pages de « La chambre close », le narrateur se réveille à l'hôpital incapable de réassembler ses souvenirs ; ce premier temps de la narration laisse pressentir que quelque chose de terrible s'est déroulé. L'analepse curative de l'ellipse initiale révèle l'origine de la pathologie de l'inconnu. L'intensité du souvenir douloureux est telle qu'elle suscite un travail en amont avec le psychiatre. Dès la seconde partie de la nouvelle, la reprise de l'ordre des faits par la parole libératrice se clôt par le souvenir du piège dont il fut victime.

Dans « L'assassin » de Camille Debans, le récit débute par la description d'une rue étroite où l'on peut suivre un homme en fuite, paranoïaque et désorienté. Progressivement, la voix intradiégétique renoue avec le souvenir du crime ; les bribes désordonnées de sa mémoire retrouvent une certaine cohérence. L'absence de narration directe du récit de meurtre transfère l'intérêt sur les conséquences psychologiques de l'acte de sang sur son auteur – l'état du criminel s'aggrave jusqu'à son arrestation. « La charrette » de Marcel Schwob suit une logique semblable puisque le crime se devine au fil du dialogue entre les protagonistes sans jamais être rendu explicite. Ainsi, ces récits elliptiques tendent à illustrer le fait que le crime implique une importante rupture psychique.

- Ellipses totales

La disparition de la séquence criminelle peut également être due à l'incapacité du tueur à passer à l'acte. *L'ante homicidium* occupe alors une place prépondérante dans la mesure où les motivations criminelles sont longuement détaillées et suscitent l'impatience du lecteur. De même, certains récits s'achèvent sur la promesse ou le pressentiment d'un crime à venir. C'est notamment le cas de « Lanterne magique » exposant le tableau de chasse d'une veuve noire et présupposant une suite à ses succès, ou bien encore dans l'« Histoire de chasse » de Mirbeau lorsque le narrateur insiste dans un dernier temps sur la facilité à transformer un meurtre en accident de chasse.

¹⁷³ Danville, G. « La marguerite », *Contes d'au-delà*, Paris, *Le Mercure de France*, T. II, n° 13, janvier 1891, pp. 35-38.

On peut également constater l'absence de la séquence dès l'incipit du roman criminel. Minhar et Vallette assument le choix d'écrire le parcours psychologique d'un criminel après que l'acte est commis. Le premier chapitre s'ouvre alors sur l'accompli du meurtre qui prend essor via l'imparfait « *il ne remuait plus : je desserrai les mains, et lourdement il s'abattit* ». La forme de monologue intérieur déstabilise le lecteur peu habitué à connaître les impressions de l'assassin au moment de l'acte. Le récit échappe incontestablement au lecteur car l'enjeu n'est pas de recomposer la scène de sang : en vérité, le meurtre est relégué au second plan puisqu'il n'est que la conséquence du mal-être du narrateur, de son ennui et de ses tentatives pour se défaire de sa douleur. Malgré l'omniprésence du thème criminel, le récit de meurtre demeure complètement absent. En plaçant l'assassinat au seuil du roman, l'auteur transforme ce motif en outil d'analyse du tempérament criminel et concentre surtout l'attention sur la reconstruction psychologique du meurtrier.

Une peinture du crime

Le temps du récit n'apparaît pas toujours de manière évidente. Une forme d'harmonie temporelle est créée dans la narration du meurtre par l'unicité de la matière développée. Or, cet équilibre est mis à mal lorsque les représentations se multiplient et occupent entièrement l'environnement décrit. L'excès ne respecte pas la fixité temporelle et déploie la scène dans un présent paradoxal. Ce cryptage temporel va de pair avec la description d'un lointain, oriental, historique ou onirique, synonyme de fantôme et propice à la peinture de l'omniprésence du Mal. Dans *Bruges-la-morte*, l'émergence du désir criminel s'accorde avec les descriptions de la ville. Cette forme enchâssée du récit justifie l'occurrence criminelle dans une symbiose parfaite. Le meurtre obéit alors à des exigences esthétiques.¹⁷⁴

La recherche biographique sur l'histoire de Gilles de Rais dans *Là-Bas* occasionne l'énumération des crimes commis. Dans ces passages, l'omniprésence criminelle étouffe la lecture et fige le lecteur entre fascination et horreur. Le récit se construit sur la base d'une pause descriptive afin d'en faire ressortir la progression de l'hypotypose dans ce paysage d'horreurs.¹⁷⁵ Dans ce cas, le récit pictural n'occupe qu'une place concise de la narration. *Le jardin des supplices* consacre son second chapitre à la traversée du jardin où la torture fait loi ; l'onirisme domine ce récit, le narrateur se trouvant tant écœuré qu'affaibli par ce spectacle atemporel¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Rodenbach, G. *Bruges-la-morte*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1986.

¹⁷⁵ Durtal mentionne les crimes sur enfants ainsi que le procès de Gilles de Rais.

¹⁷⁶ Et répétitif, puisque la servante qui accompagne le narrateur et Miss Clara insiste sur cet éternel recommencement : « *La chinoise hochait sa tête grimaçante, et elle murmura, avec des yeux tristes, où la pitié*

Il peut également s'agir du temps du rêve, comme dans *Monsieur de Phocas* où plusieurs chapitres sont consacrés au délire du Duc de Fréneuse. Le passage onirique consiste alors en une succession de cauchemars et de délires, un paysage de mort et de désir sous le signe de la confusion.

Mais l'effet pictural ne se restreint pas toujours à un épisode : il peut en effet s'étendre sur l'ensemble du conte. C'est le cas des récits de guerre où s'illustrent l'omniprésence de l'horreur et de la violence. Schwob rend compte de « La terreur future » en illustrant un épisode révolutionnaire par le moyen d'une hypotypose descriptive. L'événement se fige sur l'intégralité du conte.

De cette façon, ce déséquilibre temporel se fait au profit d'une mise en valeur du lieu. Si parfois quelques repères font surface, le récit pictural se focalise surtout sur les transformations provoquées par le crime dans un espace donné, d'où ce caractère atemporel du récit.

Jean Lorrain tente cependant de déjouer ce critère par une ekphrasis. En effet, deux mouvements se dissocient dans « L'impossible alibi » : dans un premier temps, la narration se concentre sur la description de l'attentat. La description du lieu trouve une fonction décorative et explicative dans la mesure où l'espace déchiffré révèle l'agir du terroriste. Curieusement, la dominance de l'imparfait ne fige pas la narration, stimulée par plusieurs éléments dynamiques dépourvus de verbe : « *et, tout à coup, une grande clarté rouge, un geyser de flammes et un bruit effroyable.* »¹⁷⁷ Ce syntagme marqué par l'absence de verbe précise l'impossible fixation temporelle de ce mouvement imaginé à partir du tableau. La description dynamique du tableau se poursuit par la présentation de l'attentat et du stratagème criminel, l'arrivée du personnage allégorique de l'Anarchie – « *à pas menus, une petite vieille était entrée dans la chambre, une petite vieille en deuil, propre et discrète, un parapluie sous le bras, des mitaines aux mains, un chapeau cabriolet sur la tête. Elle était neutre et démodée avec un cabas en tapisserie au bout des doigts, un regard en tapinois embusqué sous des lunettes minces.* » – et le face à face entre son déférent.

La portée auto-analytique du second mouvement de la nouvelle permet d'identifier la description initiale comme une lecture d'œuvre :

« *Et cela s'intitulait l'impossible alibi, et tant de mystère, d'angoisse, de fantastique et d'effroi grandissant, dans ce cadre miséreux et cruellement*

maintenant remplaçait le dégoût : - Je la regarde dormir contre vous et je vous dis... Dans huit jours, je vous conduirai comme ce soir, tous les deux, sur le fleuve, rentrant du Jardin des Supplices... Et, dans huit années encore, je vous conduirai pareillement sur le fleuve, si vous n'êtes pas parti et si je ne suis pas morte ! »
Mirbeau, O. *Le jardin des supplices*, Paris, Gallimard, 1991, p. 269.

¹⁷⁷ Lorrain, J. « L'impossible alibi », *Histoires de masques, Œuvres romanesques*, T. IV, op. cit. p. 245.

moderne, tout cela constituait une poignante et injouable pantomime, une œuvre quasi géniale par l'obsession d'horreur du drame intime, atroce et lancinant. »¹⁷⁸

L'analepse explicative révèle l'ambition de l'écrivain de donner vie à ce tableau afin de rendre hommage au peintre Hawkins. Ainsi l'écrit invente et parachève l'œuvre ; ce dépassement se fait insidieusement dans la mesure où le lecteur ne comprend qu'il s'agit d'un tableau qu'à la fin de la nouvelle.

Récit(s) et crime(s)

Trois états du récit de meurtre apparaissent : le récit pictural – dans les récits de guerre ou peinture du crime – le récit singulatif et le récit itératif.

Ce dernier présente un intérêt particulier dans la mesure où il emprunte différentes formes. En tant que péripétie, le crime peut se multiplier et se diversifier dans une même œuvre. Les feuilletonistes illustrent ainsi toute une culture du crime. Dans *Le crime de l'Opéra*, plusieurs crimes se succèdent : le suicide de l'amant en position initiale déguisé en meurtre, le meurtre de Julia, ainsi qu'une succession de tentatives de meurtres, jusqu'au crime final. L'assassinat est donc envisagé comme point de départ de l'intrigue, élément de complication, de résolution et état final. Le meurtre constitue alors une péripétie qui contribue à parfaire un portrait social ou urbain. Des feuilletons comme *Les Habits noirs* de Féval, *La bande à Fifi Vollard* ou *La bande à la belle Alliette* multiplient les occurrences criminelles prenant souvent la forme d'études sur la délinquance et le comportement de criminels polyvalents. Le récit de meurtre n'est alors qu'un épisode secondaire, l'expression d'un phénomène urbain avéré.

Une autre famille de récit privilégie la double occurrence du meurtre, souvent dans les confessions ou narrations déterministes afin de mettre en évidence l'évolution d'un comportement criminel. Dans « Le colporteur », deux anecdotes du crime présentent l'assassin à différentes étapes de sa vie ; à la première expérience criminelle pendant l'enfance succède le témoignage d'un crime commis à l'âge adulte. L'itération du crime peut également faire ressortir l'influence de récits rapportés sur le narrateur : le passé trouble des amis de Fréneuse joue notamment un rôle déterminant dans son mûrissement criminel. La double occurrence criminelle apparaît également lorsque le crime ne constitue qu'une étape supplémentaire à la déchéance des personnages. Le meurtre contribue alors à la composition d'une peinture du Mal.

¹⁷⁸ Lorrain, J. *Ibid.* p. 247.

Roman du crime par excellence, *La Bête Humaine* expose l'omniprésence du meurtre. Plusieurs histoires de sang se juxtaposent illustrant différentes identités criminelles mues par des desseins distincts. Les parcours de Roubaud, Séverine, Jacques Lantier, Flore, Misard et Pécqueux obéissent à la rigueur déterministe prônée par le Naturalisme et s'étendent sur la période févr. 1869 – juil. 1870. A ces destinées meurtrières s'ajoute également celle du train, figure allégorique de la rage misanthropique, théâtre du meurtre de Grandmorin, de la lutte finale entre Pécqueux et Jacques et moyen de vengeance usité par Flore.

Mais en dépit de cette promiscuité due à l'enchevêtrement des vies des meurtriers, la tripartition nécessaire à l'explication du meurtre ressort constamment et caractérise chaque personnalité coupable. Le personnage de Jacques Lantier fait le pont entre ces différentes histoires criminelles : il n'est exclu que du premier chapitre présentant le complot entre Roubaud et son épouse. L'intérêt de ce récit en gigogne consiste à illustrer le processus de banalisation du meurtre sur un cercle social restreint. Par un effet de domino, les instincts criminels vont se réveiller successivement : celui de Roubaud, mari possessif et jaloux assassinant le président Grandmorin inspire Jacques Lantier. Le récit de meurtre offre ici un possible à Jacques Lantier, observateur admiratif de la scène aux allures de héros de tragédie ; bien qu'il tente de maîtriser ses penchants violents, il demeure en proie à la malédiction atavique qui frappe sa famille. De même, l'empoisonnement réussi de Phasie et les encouragements de Séverine à assassiner Roubaud font tomber les barrières morales que l'assassin s'était fixées.

La situation et la fréquence de la séquence narrative permettent de distinguer ses différentes fonctions : le récit de meurtre peut ainsi être subordonné ou coordonné à l'histoire. Dans le cas d'une subordination narrative, il s'agira d'un épisode tandis que dans le cas d'une coordination narrative, le récit de meurtre constituera un temps fort.

De plus, nous retrouvons les dynamiques policières et romanesques établies précédemment dans les six *parcours narratifs* proposés. Le récit déterministe obéit à une dynamique romanesque sur un niveau diégétique de même que le récit décomposé suit une dynamique policière sur un seul niveau également. Les cas de confessions ou de récits anecdotiques se déploient sur deux niveaux diégétiques avec une dynamique romanesque dans la narration de l'histoire du crime. Le cas juridique emprunte aux deux formes : le premier niveau diégétique constitue une scène elliptique dans laquelle le criminel et le crime sont présentés sans le *modus operandi*, le second niveau diégétique recompose la scène chronologiquement et, en général, à partir du point de vue du criminel ou de la victime. Les cas d'ellipses totales ou

partielles privilégient l'aspect mystérieux du récit tandis que les pauses descriptives, prenant la forme d'un tableau du crime proposent une lecture totale de la scène – mais paradoxalement complexe à saisir dans le détail.

Le récit de meurtre est ainsi majoritairement représenté dans son adhésion à une vision globale de l'action même si le processus d'omission tend à se généraliser à mesure que le récit policier s'impose sur les autres schémas du crime¹⁷⁹ afin de toujours mieux duper le lecteur dans une « narration trouée » où la vérité du meurtre n'est présente que de façon sporadique.

¹⁷⁹ Dans l'étude des *Romans du crime*, les chercheurs observent qu'un schéma se dessine, en prenant appui sur *L'affaire Lerouge* qui se base sur le procédé de la fausse piste afin d'égarer le lecteur jusqu'à la révélation finale.

CHAPITRE V : *Profilage. Une typologie dynamique du personnage de récit de meurtre.*

La caractérisation des personnages se développe bien au-delà du *micro-récit* et permet d'établir des profils types de criminels et de victimes. L'œuvre intégrale révèle surtout la *triade* assassin-victime-enquêteur, le héros romantique cédant peu à peu sa place au type de l'investigateur. La victime change également, elle « *n'incarne pas nécessairement l'innocence* »¹⁸⁰ dans la mesure où son sort peut s'expliquer, se justifier et parfois même se légitimer. Par conséquent les structures identitaires promulguées dans ces récits de crime ne peuvent se limiter à une étude *en action*, elles doivent être analysées *en devenir*.¹⁸¹ Il s'agira ainsi d'analyser l'évolution des trois protagonistes du crime et le jeu des perspectives dans le prolongement du fragment narratif.

Métamorphoses du meurtrier

Le comportement du criminel se définit rarement en dehors de la séquence. Il ne joue son rôle de meurtrier qu'à l'instant *t* du crime et autour de l'extrait se brodent les tenants et les aboutissants de sa déviance. Il faut alors suivre son parcours pour comprendre qui il est. L'attitude du meurtrier obéit à un schéma d'action, motivé et construit par la structure narrative qui l'englobe. Toutefois, ce personnage présente plusieurs facettes et ne se limite pas à son rôle de meurtrier. La perspective de son suivi romanesque paraît ainsi extrêmement liée à la question du temps dans la mesure où elle donne à comprendre les origines du passage à l'acte et la gestion émotionnelle du criminel après qu'il a agi. Cette étude permet notamment de savoir si son crime doit être isolé, envisagé alors comme un cas de folie passagère ou bien s'il certifie l'aboutissement d'un projet dont l'auteur a pris l'entière mesure avant de

¹⁸⁰ *Romans du crime. op. cit.* p. 167 : « *Le roman du crime ne préserve, de la triade, le méchant-l'innocent-le juste, que l'aspect le plus formel : la victime n'incarne pas nécessairement l'innocence, ni l'enquêteur la justice. Est posé d'emblée un monde pervers.* »

¹⁸¹ L'opposition entre ces deux notions nous ramène à celle émise par Aristote dans *la Métaphysique*, entre *l'energeia*, qui suppose un processus d'actualisation et qui implique un acte et la *dynamis*, soit la force virtuelle, latente qui renvoie à une force en puissance.

l'engager. Cela implique de lire l'homme dans son histoire, pathologique et sociale, afin de trouver l'origine de la faille et l'impact psychologique de son crime.

Le criminel en devenir

Dans la majeure partie des cas, nous avons vu que l'écrivain lève le voile sur le psychisme du tueur. Aujourd'hui encore, cette présentation paraît primordiale, tant cet autre agit à rebours du mode existentiel commun. L'écrivain du meurtre étudie ainsi un mouvement, intellectuel et physique afin de cerner le projet criminel dans sa plus parfaite complétude. Cette partie précède le crime sauf dans le cas du feuilleton policier où le mystère du meurtre appelle la reconstitution du mobile et du psychisme meurtrier par l'étude des preuves.

La personnalité déviante se construit, elle n'apparaît pas *ex nihilo* et certains signes laissent présager la dangerosité du sujet. Aussi, l'analyse comportementale du criminel en devenir permet de revenir sur les origines de ses tendances criminelles. Le personnage déviant se caractérise par ses habitudes, ses rapports sociaux et ses différents choix afin d'expliquer son acte. Cette exposition privilégie la médiation d'une voix omnisciente afin d'analyser le cheminement psychique du criminel. L'historicité de l'événement est enrichie par ce travail sur la construction d'un devenir. L'écrivain propose son hypothèse de départ pour prouver ou non l'existence de facteurs exogènes ou endogènes déterminants.

Le meurtrier de *La sanglante ironie* fait cas à part dans les typologies dix-neuviémistes. Ce dernier s'affranchit des théories déterministes de Durkheim et Lombroso ; il s'agit d'un homme de bonne famille, éduqué et non dépourvu de valeurs morales. Le roman, mené par une confession en voix interne à partir du point de vue du criminel, se construit en trois parties (*Education, Constatation, Exaspération*) afin de montrer quelle évolution psychologique suit l'assassin. Le narrateur cherche à exposer l'origine de ses tendances. Enfant, il avoue à son père préférer tuer un homme plutôt qu'un animal.¹⁸² Même si cette confession est interprétée comme un aveu patriotique, les intentions de Sylvain sont tout autres : « *Je ne songeais pas aux traditionnels ennemis, les Prussiens. Je songeais aux habitants du pays, aux gueux peuplant ce coin de Périgord noir, à tous ces ruraux stupides, nos ennemis bien plus réels, parce que plus intimes. On nous volait, on nous salissait surtout, et j'aurais volontiers décimé cette racaille à coups de revolver.* »¹⁸³ Sa soif de sang se

¹⁸² En cela, nous pouvons l'opposer au Duc de Freneuse de J. Lorrain : « *je me souviens qu'enfant j'aimais à torturer les bêtes ; et l'histoire des deux tourterelles qu'on m'avait mises une fois entre les mains pour me distraire, et qu'instinctivement, inconsciemment, j'ai serrées jusqu'à les étouffer, je ne l'ai pas oubliée, cette atroce histoire, et je n'avais que huit ans.* »

¹⁸³ *Op. cit.* p. 69. Dans de nombreux récits de Mirbeau, nous retrouvons cette aversion pour le monde paysan.

décline sur une vendetta locale, une aspiration pubère et héroïque à défendre le domaine et les biens familiaux. Le sociopathe ne perçoit pas le monde de la même manière que ses semblables. Son idéal de justice masque à peine une haine sourde et misanthropique en gestation.

De cette jeunesse il conserve le souvenir fragmenté d'une mélancolie passée, de phases dépressives qui durent des mois. Choqué lorsqu'il surprend l'adultère de sa mère, il sera meurtri du manque de reconnaissance du père, désireux de lui enseigner la chasse. Enfant, il tuera accidentellement son chat sauvage à la chasse et se jurera de ne plus jamais pratiquer cette activité. Cette haine sourde s'étoffe au fil des années, se retournant contre tous à travers l'unicité du principe de la vie : « *La vie m'exaspérait : je tuerais la vie...* » (p. 109) Cette palabre prophétise l'accomplissement criminel. La révélation de son ascendance criminelle contribue aussi à la prédiction du crime lorsqu'il apprend être le fils d'une suicidée : « *Dans les campagnes ce mot est l'équivalent de criminel* » (p. 139) La synonymie en vigueur annonce le meurtre à venir. L'étude des origines aide ainsi à identifier une cohérence dans le cheminement criminel. La présence d'esprit du narrateur de *La Sanglante Ironie* se traduit par cette démarche auto-analytique, dans une quête ultime de vérité pour comprendre cet agir censé lui échapper. Son crime n'est plus l'épisode d'une vie mais il constitue un aboutissement succédant à une crise identitaire profonde. Le détail de cette phase précédent le crime trouve un intérêt didactique. Il s'agit de révéler comment le projet de crime germe et progresse dans l'esprit du meurtrier jusqu'à son aboutissement.

Qu'il soit fou ou conscient de ses actes, l'homme se voit transfiguré par ses aspirations au meurtre. Il peut également prendre conscience de sa dangerosité et tenter de maîtriser ses pulsions. Cette phase de contrôle de soi est néanmoins limitée comme Zola le souligne dans *La Bête Humaine*. Un contraste s'établit entre les deux personnalités criminelles qui prédominent dans ce roman : Roubaud, le sous-chef de la gare du Havre qui devient fou de jalousie lors de l'aveu des infidélités de son épouse et Jacques Lantier. A leur manière, les deux hommes sont présentés comme des criminels en devenir. Dans le cas de Roubaud, la jalousie l'emporte au seuil du roman. Sa crise de rage est assimilée à un état d'ivresse, « *il ne se possédait plus, battait le vide, jeté à toutes ces sautes du vent de violence dont il était flagellé, retombant à l'unique besoin d'apaiser la bête hurlante au fond de lui. C'était un besoin physique, immédiat, comme une faim de vengeance, qui lui tordait le corps et qui ne lui laisserait plus aucun repos tant qu'il ne l'aurait pas satisfaite.* » (chap. I) Le mécanisme de la colère se déploie par la métaphore de la « *bête hurlante* » : son désir se transforme en

besoin vital et la démesure de sa colère présuppose déjà l'assouvissement du dessein meurtrier. Il s'acharne sur Séverine mais lui laisse la vie sauve – « *Cette femme, puisqu' il ne l'avait pas tuée tout de suite, il ne la tuerait pas maintenant.* » –, il n'aurait pu la tuer que sous le coup de l'impulsion, sous le coup de la colère liée à la trahison. Reçu et conscient de son impuissance à tuer de sang-froid sa traîtresse de femme, il reporte sa haine sur Grandmorin. Séverine, quant à elle, se laisse surprendre par la démesure de ce changement de comportement. En effet, l'animalisation fait ressortir la vraie nature de Roubaud : « *Qu'avait-il donc en lui, il y en avait tant sans colère ! Ce qui l'épouvantait, c'était de sentir l'animal, soupçonné par elle depuis trois ans, à des grognements sourds, aujourd'hui déchaîné, enragé, prêt à mordre.* » Il verbalise directement son projet criminel afin de se motiver et de se justifier auprès de la fautive : « *Pour que je ne crève pas, vois-tu, il faut avant ça que je crève l'autre... Il faut que je le crève, que je le crève !* » Roubaud obéit donc au profil d'un criminel désorganisé qui revêt temporairement une « *face d'assassin* ».

En parallèle, le parcours de Jacques Lantier fait cas d'une névrose criminelle, héritée de l'atavisme qui frappe sa lignée. Victime de ses pulsions, il tente de contrôler cette rage existentielle qui ressurgit à chaque désir sexuel. Sa passion glisse presque systématiquement en désir de meurtre, accentuant son impuissance à aimer. Lorsqu'il embrasse Flore au chapitre premier, le désir sexuel lui échappe et devient une « *férocity qui le faisait chercher des yeux, autour de lui, un crime, une pierre, quelque chose enfin pour la tuer* »¹⁸⁴. Il éconduit l'imminence du meurtre par sa fuite nocturne. S'il est conscient du « *mal abominable* » qui le ronge, la pudeur et la honte l'empêchent de communiquer sur cette tare. Le processus criminel est pourtant détaillé dans son ressenti : « *C'étaient, dans son être, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée.* » Cette incontrôlable soumission à l'animal qui domine son inconscient nécessite une prudence et une frustration permanentes du sujet. Désarmé, il est conscient de la dissociation dont il peut être victime. Seule la prudence l'invite à écarter l'alcool, qui le « *rend fou* » craignant ces « *générations d'ivrognes dont il était le sang gâté, [ce] lent empoisonnement, [cette] sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femme, au fond des bois.* » Cette lutte intrinsèque appelle une acmé criminelle. La retranscription de la pulsion telle qu'elle se fige dans l'esprit du malade permet de comprendre que cette maîtrise mentale ne pourra durer éternellement : « *Cette fille, cette fille qu'il avait voulu tuer ! Cela revenait en lui, aigu, affreux, comme si les*

¹⁸⁴ « *Ses regards rencontrèrent les ciseaux, luisant parmi les bouts de corde ; et il les ramassa d'un bond, et il les aurait enfoncé dans cette gorge nue, entre les deux seins blancs, aux fleurs roses* », *op. cit.* p. 60.

ciseaux eussent pénétré dans sa propre chair. Aucun raisonnement ne l'apaisait : il avait voulu la tuer, il la tuerait. » Le conditionnel qui clôt ce segment narratif suggère l'avenir criminel. La gestion de la pulsion n'est que temporaire.

L'ivresse criminelle apparaissait déjà dans *Germinal* à travers le portrait d'Etienne, le personnage messianique se laissant rattraper par l'instinct du sang ; lorsqu'il tient l'opportunité de se débarrasser de Chaval, « *une fureur homicide* » l'agite et prend le dessus, « *l'ivresse se tournait chez lui en un besoin de tuer* »¹⁸⁵. Dans ses notes préparatoires, Zola envisageait de faire d'Etienne un criminel, comme l'évoque Colette Becker : « *Etienne, le meneur de la grève, celui qui tient tête au capital, qui part, à la fin de l'œuvre, porteur d'espoir, a, dans le roman, une stature de Héros révolutionnaire. Mais ce statut, il ne l'acquiert que très tardivement. C'est d'abord, avant tout et longtemps, comme Meurtrier qu'il se définit dans le travail préparatoire.* »¹⁸⁶

La construction du projet criminel, en tant que travail collaboratif d'une bande, renouvelle le genre. Privilégié par les feuilletonistes, l'histoire du complot met en lumière le parcours des bandes dans une construction identitaire atypique. Les individualités qui composent le groupe sacrifient leur volonté individuelle au profit de la bande dirigée par une personnalité plus charismatique. Lorsque le complot est présenté *ante homicidium*, la dynamique du crime est mise en évidence par les interactions entre les différents malfaiteurs – souvent accompagnées de riches portraits psychologiques et sociologiques.¹⁸⁷ Ces échanges constituent un préalable à l'identification du rôle de chacun des protagonistes dans la programmation du projet. Dans *Le retour de Rocambole*, la description du leader, Rascal, signifie sa force et sa véhémence, « *un homme bâti en hercule, les manches retroussées jusqu'au coude, les bras et les mains rouges de sang* » (p. 3). Ce dernier se manifeste essentiellement par des injonctives et mène les opérations. La physionomie offre un certain nombre d'indications sur la dangerosité des

¹⁸⁵ Chaval évoque « *son envie de manger un homme lorsqu'il buvait.* » Zola, E. *Germinal*, Les Rougon-Macquart, T. IV.

¹⁸⁶ cf. Becker, C. « *Du meurtrier par hérédité au héros révolutionnaire. Etienne Lantier dans le dossier préparatoire de Germinal* », Site Item, 2007. Dans le premier plan de 1868, Zola envisageait Etienne Lantier comme « *un des cas étranges de criminel par hérédité qui, sans être fou, tue un jour dans une crise morbide, poussé par un instinct de bête* ».

¹⁸⁷ Dans *Le roman policier archaïque français*, J. -P. Colin propose d'analyser les caractéristiques des personnages qu'il identifie comme des « *agents de la rupture* » en séparant ces différents aspects du portrait psychologique, sociologique et physique : « *la notion de personnage dans l'univers fictionnel n'est pas aussi évidente dans le roman que dans les genres scéniques, pour de multiples raisons : alors que la pièce de théâtre ne contient, comme texte, que du verbal segmental, et rien d'autre, si ce n'est sous forme d'instructions hors-textuelles, le roman ne se contente pas de faire parler les êtres de fiction : il décrit et commente leur diction, ajoute au verbal imité tout ce qu'il faut pour que le lecteur assiste à leur parole, avec tout le suprasegmental étroitement attaché à cette parole en acte (même fictionnel) et aussi tout le descriptif, suppléant indispensable pour l'œil du lecteur.* » Colin, J. -P. *Le roman policier français archaïque. Un essai de lecture groupée*. Berne, Éditions Peter Lang SA, 1984, p. 145.

personnages décrits, une latence criminelle. Dans *Le type du criminel dans le roman français*, J. –C. Rioux démontre que « *tout excès ou tout défaut par rapport à la norme idéale est susceptible de fonctionner comme un indice de déséquilibre physique et, au-delà, de désordre intérieur, donc de propension au vice et au crime : cheveux trop abondants ou au contraire, complètement absents, bouche édentée ou à l'inverse trop bien armée, regard flamboyant ou œil éteint et terne, vitesse ou lenteur du débit verbal, puissance ou faiblesse de la voix, etc.* » (p. 242) Ces bizarreries du corps attirent le regard de l'enquêteur, habile physionomiste informé des théories des positivistes italiens. Par exemple, l'Ecureuil observe avec intérêt « *un être d'aspect bizarre, sordidement vêtu, un peu difforme, le front proéminent, la chevelure tombant en broussailles jusque sur ses yeux.* » (p. 74) Les portraits occupent une partie essentielle des feuillets dans la mesure où ils contribuent à la contextualisation de l'intrigue tout en ayant cette vocation idéologique mise en évidence par J. –C. Rioux : « *le portrait physiologique est un instrument idéologique destiné 1) à laisser croire que le mal n'est jamais vraiment caché, qu'il est toujours lisible sur le visage ou sur le corps, 2) à désigner l'intériorité criminelle comme un espace irrationnel mais sans mystère, 3) à situer l'origine du crime dans la "nature" du criminel et donc à occulter les déterminations sociales du mal.* » (p. 251) Le physique du criminel et de ses opposants est donc fortement stéréotypé puisqu'on continue de « *privilégie[r] les extrêmes : franche laideur ou beauté parfaite* » (J. –C. Rioux, p. 225). Le feuilleton *fin-de-siècle* décline davantage de nuances avec l'apparition de personnages ambigus – des voyageurs, des colonisateurs, des docteurs ou des parvenus capables de commettre des crimes à l'instar du général Simancas et du docteur Saint-Galmier dans *Le crime de l'Opéra*, comme le souligne Lolif « *Simancas et Saint-Galmier me sont trop suspects. / - Bah ! Ceux-là aussi ! Est-ce que vous auriez découvert qu'ils ont commis des crimes ? / Pas encore, mais je les crois très-capables d'en commettre. Ces gens-là ont des allures étranges.* » (Chap. V. T. I) Le potentiel criminel de Karpol, de Jacques Mayot et du Vicomte dans *Le crime de la rue Monge* est également souligné avec insistance. Ainsi, Karpol, cet « *être bizarre* » se caractérise par son physique hideux et ridicule, cette franche laideur soulignée par J. –P. Colin : « *quelque chose de grotesque, – de fantastique plutôt ! – cela tenait à la fois du monstre humain et du gnome de la cabale ! Les membres étaient difformes ; une gibbosité énorme avait poussé entre ses deux épaules hérissées d'angles osseux ; c'est à peine si l'on pouvait distinguer ses traits sous l'inculte chevelure qui tombait en broussaille sur le front. Mais sa chevelure ne cachait pas ses yeux. Deux escarboucles ! Deux jets de feu qui brillaient comme la pupille jaune des chats ou des tigres.* » Au contraire, Jacques Mayot dispose d'un physique avantageux, cependant l'assemblage de sa force, de sa

sensualité et de son regard mélancolique laisse présager le caractère complexe de ce personnage : « *c'était un homme de taille herculéenne ; le cou musculeux, le front un peu déprimé, les épaules développées et exceptionnellement robustes ! Le visage était glabre ; les sourcils épais, la lèvre sensuelle... Mais le signe particulier de cet ensemble où la force et la sensualité s'accusaient en lignes énergiques, était assurément l'œil dont l'inexprimable douceur, la profonde mélancolie semblaient un éclatant démenti donné à l'expression générale de la physionomie* » (p. 49)¹⁸⁸. Enfin, le Vicomte se caractérise par sa « *sombre énergie* » et la fausseté de son regard : « *une trentaine d'années, il était haut de taille ; ses cheveux noirs, coupés très ras, donnaient à sa physionomie une expression de sombre énergie à laquelle ajoutait encore son regard particulièrement dur et faux. A première vue on sentait que l'on avait affaire à une nature d'exception, réfractaire aux bons sentiments et que le contact du monde n'avait pu assouplir.* » Une anecdote contribue à renforcer l'aspect mystérieux du Vicomte : une de ses anciennes maîtresses, Fanchette, raconte être allée à lui par curiosité. Un soir, alors qu'elle s'était rendue à son domicile, elle tenta d'ouvrir un mystérieux coffret ; le Vicomte la surprit et, en véritable Barbe-Bleue, il la menaça d'un poignard. Le portrait se concentre sur le physique, l'énergie du regard, la dangerosité latente ou quelques scènes illustrant cet effet.

Les différents membres d'une communauté criminelle telle qu'une bande sont nommés de façon métonymique : en général, l'auteur se focalise sur des caractéristiques symboliques particulières – comme l'âge ou la corpulence – afin de les distinguer. Dans ce même exemple, le père Vulcain tire son surnom de son âge et de son comportement bourru alors que le personnage de La Rousse est identifié par sa chevelure. Ces désignations rappellent l'usage populaire qu'Eugène Sue faisait du nom de ses personnages. Les malfaiteurs sont également représentés conformément au milieu décrit tels Colin et le Père Vulcain :

« Leur costume plus que négligé, leur barbe inculte, leur teint terreux, l'expression inquiète de leurs regards, enfin l'absence de linge qui les distinguait l'un et l'autre, classaient ces deux individus dans une des catégories les moins honorables de la société.

Bref, un agent de police qui les eût rencontrés marchant dans ces chemins déserts de cette allure inquiète et précipitée, se serait défié et n'eût pas manqué de les filer. » (p. 4)

L'initiative de la poursuite qui lie enquêteur et criminel se retrouve dans les premiers romans policiers de Fortuné du Boisgobey ou Gaboriau, à l'instar du *crime de l'omnibus* où Binos et

¹⁸⁸ L'animalisation de Mayot (p. 51) renforce l'ambiguïté du personnage : « *tout à coup, Georges le vit presser fortement son front entre ses dix doigts crispés, et pendant qu'une sorte de rugissement grondait dans sa poitrine, il releva la tête par un mouvement de fauve acculé dans sa bauge, et fit un geste de consentement résigné.* »

Freneuse ont toujours un train de retard sur le couple Blanchelaine. Cette dynamique dépasse ainsi la seule définition du criminel en devenir puisqu'elle se pérennise par le passage à l'acte.

Le criminel accompli

A la brièveté de la séquence criminelle succède le détail de la transformation intrinsèque du meurtrier. Afin de comprendre cette scène d'assouvissement, deux attitudes prévalent dans les romans du meurtre : un état de complaisance du meurtrier et l'expression du déni, ou plus largement du refus, qui se traduit souvent par la fuite.

Après avoir commis un homicide, la plupart des assassins s'autorisent à être inactifs, passifs voire contemplatifs afin de tirer une entière satisfaction de leur ouvrage. Cette situation de béatitude du meurtre se retrouve notamment à travers le personnage du scientifique fou, extasié devant la grandeur de son projet abouti. Se devine ici un prolongement descriptif du *post homicidium*, dans la mesure où le criminel s'octroie une pause au cours de laquelle il associe son crime à quelques desseins scientifiques et humanistes. La complaisance du meurtrier ressort particulièrement dans les récits autodiégétiques ou homodiégétiques.

La seconde attitude, celle de la fuite, est contraire à la première : elle contraint le meurtrier à être constamment en mouvement. Cette attitude peut matérialiser l'emprise du remord de l'assassin, incapable d'assumer l'acte qu'il vient de commettre. Ainsi « L'assassin » de Camille Debans erre longuement dans la ville après avoir commis son crime ; mais le remords le ramène inconsciemment sur les lieux du meurtre. Zaccone rappelle les phases par lesquelles passe le criminel après avoir agi :

*« Au lendemain du crime l'assassin est troublé, ému, craintif ; il a peur... Le souvenir de l'acte épouvantable qu'il a commis pèse sur sa pensée... Il erre comme la bête fauve traquée, n'osant rentrer dans sa tanière, cherchant en vain un refuge qui lui présente quelque sécurité. Il n'en trouve pas. Il a beau se laver les mains, il y reste toujours quelques taches de sang qui s'attachent à sa peau, et dont l'acre odeur le poursuit en tous lieux. »*¹⁸⁹

De même, dans « Bérénice » de Marcel Schwob un assassin ne supporte plus le poids de la culpabilité et finit par se confesser. Néanmoins, le portrait du meurtrier en fuite peut aussi révéler la volonté de dissimuler les preuves du crime. Méticuleux, l'assassin affronte alors le génie de son alter ego, le détective, dans un jeu de piste policier. Dans ce cas, la présence du meurtrier se fait par le signalement de son absence (par la preuve, les traces de son passage), par sa présence altérée (par le jeu des masques, la création d'une nouvelle identité), ou encore par l'écriture parallèle de ses agissements comme c'est majoritairement le cas dans les romans

¹⁸⁹ Zaccone, P. *Le crime de la rue Monge*, op. cit. p. 296.

policiers actuels. Le lecteur suit simultanément des investigations policières et individuelles de l'enquêteur de génie, les complots du criminel jusqu'à ce que leurs routes se croisent.¹⁹⁰

La statique du criminel : portrait et trahison du corps

La vulnérabilité est généralement le facteur du passage à l'acte. Cet état fondamental ressort d'une certaine manière par l'attitude statique du meurtrier aboulique ou acculé par les forces de l'ordre.

Les faiblesses de l'assassin ressortent davantage lorsque celui-ci reste statique. En effet, la somatisation du passage à l'acte peut devenir une trahison du corps. Cette concentration de l'énergie criminelle est mise en valeur par le moyen de métonymies qui desservent les doutes du meurtrier. Dans *La poétique du roman*, Vincent Jouve s'attarde sur le fait que l'être est décrit dans son rapport à l'objet. Dans les récits de meurtre il s'agit avant tout d'un rapport au corps. La description métonymique se concentre sur des parties précises du corps, révélatrices de l'intention de leur porteur ; le regard de l'enquêteur se focalise ainsi sur la main ou une particularité de l'aspect singulier des différents suspects. L'expression du regard criminel revient de manière récurrente dans ces récits, conformément aux travaux criminologiques de l'époque qui accordent une valeur spécifique à la vérité du corps. Le portrait physique permet alors de déceler une suspicion de criminalité et d'envisager la culpabilité du personnage. Cette dangerosité en sommeil ressort tout particulièrement dans *Monsieur de Phocas*. Le Duc de Fréneuse est d'abord fasciné puis révolté par son ami Ethal. Au chapitre IX, le Duc explique l'aspect secondaire du portrait physique de son ami jusqu'à ce qu'il réalise la présence de « *toutes ces choses hideuses et même répugnantes* » qui composent l'anatomie du personnage qu'il compare à un kobold¹⁹¹, dont il voit une représentation au Louvre. Le portrait se fait en l'absence de l'intéressé par l'usage de la comparaison qui met en avant cette « *ressemblance odieuse* »:

« *Il en a la tête énorme, l'encolure épaisse, le torse trop long, comme dévié sur les jambes trop courtes, le je-ne-sais-quoi d'oblique et de tordu. [...] Les mains noueuses et poilues du nain, ses doigts crochus cerclés de bagues lourdes sont les mains et les doigts d'Ethal. Ethal a ce front bas, ces sourcils en broussaille, et ce nez bulbeux et renifleur ; cette bouche sarcastique est la sienne ; siennes ces paupières grasses et pesantes à l'abri desquelles une malice embusquée clignote et luit.* »¹⁹²

L'exagération souligne la manifeste dissonance physique d'Ethal. L'insistance descriptive se déploie ensuite par l'intermédiaire de structures répétitives et circulaires :

¹⁹⁰ Fortuné du Boisgobey s'initie à cette forme particulière du roman dans des feuilletons comme *Le crime de l'omnibus*.

¹⁹¹ Il s'agit d'une sorte de goblin issu du folklore de la mythologie germanique.

¹⁹² Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*, op. cit. p. 133.

« Cette physionomie malfaisante et sensuelle de Kobold déguisé en bouffon ducal, est, à crier, la physionomie de mon peintre. On sent en lui une âme attentive et sournoise, toute de luxure et d'ironie, une âme faunesque, que la morgue et le chant anglais costumant mal et, certes, les éclatants oripeaux et la sonnaillant marotte d'un fou seraient mieux que le frac, tant son être est une ambiguïté grimaçante. »¹⁹³

Une étrangeté interpelle le narrateur et l'incite à rechercher l'origine de cette difformité en la rattachant par analogie à d'autres créatures effrayantes. L'image du kobold bien que proche, demeure insuffisante au regard de Fréneuse ; le regard du narrateur s'arrête ensuite sur l'animalité de ce personnage, perçue dans *« cette poitrine velue, cyniquement offerte dans l'échancrure démesurée de ses cols, une poitrine de charretier, où semble tapie quelque affreuse araignée hérissée de poils noirs. »* Les mains d'Ethal sont également comparées à de nombreuses reprises à des serres afin de renforcer la dangerosité et la cruauté du criminel – *« sous la serre molle et pourtant tenace de cet homme au regard de vautour », « cette serre de vautour, par une bizarre hallucination rétrospective, je la voyais étreignant l'agonie du petit modèle italien. C'étaient ses doigts de volonté et de volupté cruelle, qui, certainement avaient hâté la mort de cet enfant. »* L'observation du corps d'Ethal atteint son paroxysme au chapitre XII, quand Fréneuse ne parvient plus à détacher son regard de la main de son interlocuteur, sourd à ses paroles : *« Je regardais, tout saisi, l'énorme main aux phalanges velues qu'il crispait, comme une serre, sur la chevelure alourdie du buste ; une serre, en vérité, une serre d'oiseau de proie, dont trois bagues étranges accentuaient encore le caractère féroce et animal, l'une au pouce, l'autre au médus, et la dernière à l'annulaire, trois grosses perles irrégulières et difformes, l'air de pustules de nacre qui, sur la main granuleuse et sèche du peintre, exagéraient encore le côté griffu de ses doigts. »* L'observateur se laisse accaparer par le détail de cette main démesurée et effrayante. L'obsédante identification à l'attribut animal est renforcée par la répétition de la comparaison, de même que son appareil de pierreries, qui loin d'embellir le membre, contribue à son animalisation. C'est seulement dans ces moments d'arrêts contemplatifs qu'un narrateur-témoin peut déceler la nature déviante de son interlocuteur.

Enquêteurs

Personnage à part, héritant de l'ambiguïté des héros classiques et du génie d'un surhomme, l'enquêteur se fait une place de choix dans les récits de meurtre. Pour les écrivains romantiques, fascinés par des figures héroïques telles que Vidocq et les nombreux enquêteurs qui eurent l'initiative d'écrire leurs mémoires, le détective est un homme aux qualités morales

¹⁹³ *Ibid.*

remarquables. Il n'en va pas de même au déclin du siècle. L'enquêteur s'écarte de toute morale : il devient vraisemblablement un double positif du meurtrier au service de la Justice et du Savoir. Il ne se contente plus de poursuivre le criminel : il analyse son comportement pour pouvoir anticiper ses faits et gestes.

Antagoniste de l'intelligence du meurtrier, l'enquêteur se veut un autodidacte à l'instar de Monsieur Lecoq. Dans son premier roman sur les aventures de ce singulier personnage, Gaboriau présente d'abord l'inspecteur Gévrol afin de mieux valoriser l'originalité du jeune Lecoq. Policier reconnu et apprécié de tous¹⁹⁴, le chef de la Sûreté Gévrol, surnommé *Général*, manque de perspicacité, fait souvent preuve d'orgueil,¹⁹⁵ et ne supporte aucune critique. S'il laisse l'anonyme policier inspecter les lieux, c'est seulement parce qu'il est certain de pouvoir ridiculiser son apprenti le lendemain de son entreprise. Mais ce « *champion de la police positiviste* » (p. 15) ne raisonne pas, il se contente d'établir de paresseuses constatations qui contrastent avec les premières déductions de Lecoq :

« - Nous sommes, je le jurerais, en présence d'un de ces crimes mystérieux dont les mobiles échappent à la perspicacité humaine... D'une de ces ténébreuses affaires dont la justice n'a jamais le fin mot.

Lecoq dissimulait un sourire :

- Oh ! Pensait-il, nous verrons bien !... » (p. 52)

Gévrol, conscient de ne pouvoir rivaliser intellectuellement avec cet adversaire redoutable, jalouse le génie de sa recrue. Au début du roman le lecteur est invité à penser que l'enquête sera menée par Gévrol car Lecoq est d'abord décrit comme un personnage secondaire, un anonyme – « *Un des agents se précipita vers une des fenêtres, et s'enlevant à la force des poignets, il essaya de voir par les découpures ce qui se passait à l'intérieur.* » (p. 8). Contrairement à Gévrol, Lecoq est dépeint comme un être instinctif¹⁹⁶ et fluet : il incarne une forme de renouveau de la recherche policière là où Gévrol semble enraciné dans l'habitude d'une méthode scientifique déjà désuète. Tout oppose les deux hommes : à la lassitude des années d'expérience de Gévrol répond cette « *vigueur peu commune* » qui émane du policier en herbe. Si le *Général* excède de calme face au crime, Lecoq maintient son esprit en état d'alerte. Cet engouement se renouvelle constamment par la découverte des indices laissés sur la scène de crime. Son histoire est celle d'un génie au parcours semé d'embûches, qui, au hasard des rencontres, a su transcender sa vocation d'enquêteur. Toutefois ses aptitudes extraordinaires auraient pu le mener à une brillante carrière dans le milieu de la pègre s'il

¹⁹⁴ « *Un serviteur des plus appréciés à la Préfecture et qui avait fait ses preuves.* » ; « *il savait à fond son métier et en connaissait les ressources, les ficelles et les artifices.* » Gaboriau, E. *Monsieur Lecoq, Les enquêtes de monsieur Lecoq, ibid.* chap. V, pp. 330-4.

¹⁹⁵ Ainsi son surnom : « *ce sobriquet caressait sa vanité* » (*ibid.*)

¹⁹⁶ Il base son raisonnement sur son intuition : « *je crois que les apparences nous trompent. Oui je sens quelque chose.* » (*ibid.* p. 15)

n'avait reçu les conseils de son ami et ancien employeur : « *Un jour, il ne put s'empêcher d'exposer à son patron un petit plan qu'il avait conçu et mûri, et qui eût permis de rafler cinq ou six cent mille francs sur les places de Londres et de Paris. Deux lettres et une dépêche télégraphique, et le tour était joué.* » Sa faculté à créer des plans infaillibles et son intelligence hors norme font de lui un adversaire redoutable pour tout criminel. Le conseil qu'il reçoit alors prend toute sa valeur : « *Quand on a vos dispositions et qu'on est pauvre, on devient un voleur fameux ou un illustre policier. Choisissez.* » Lors de sa première enquête son enthousiasme se double du désir de faire ses preuves. Il voit dans cette affaire l'occasion de révéler son talent : « *Il persévéra, voilant d'une fausse modestie son envie de parvenir, se fiant aux circonstances pour faire tôt ou tard éclater sa supériorité [...] Il n'avait plus à cacher sa joie, son œil étincelait. Comme un conquérant qui prend possession d'un empire, il frappa du pied le sol en s'écriant : - Maintenant, à nous deux !...* » Son arrivisme constitue un atout dynamique indéniable dans la mesure où il le conduit à mettre en valeur ses compétences exceptionnelles. L'intelligence est un leitmotiv depuis l'apparition du détective Dupin d'E. A. Poe ; nombre d'enquêteurs sont valorisés grâce à leur perspicacité. La supériorité intellectuelle du détective se manifeste également dans le portrait d'Aimé Buvard, agent de la Sûreté atypique décrit dans *Le crime de la rue Monge* :

« *Tout ce qui touchait à sa profession le passionnait outre mesure. Le mystère exerçait sur lui une attraction invincible, et il apportait dans ses fonctions un tact, une pénétration, une subtilité de perception qui l'avaient depuis longtemps désigné à l'attention et à la sympathie de ses chefs ; ce n'était plus un métier, c'était un art, et, depuis la célèbre affaire de la cellule n° 7, où il avait déployé de remarquables facultés, c'est à lui qu'on s'en remettait d'ordinaire du soin de faire la lumière sur les causes les plus sombre ou les plus compliquées.* »

Ces aptitudes marginalisent les investigateurs de sorte qu'une privatisation du rôle s'effectue progressivement. Dans certaines situations, des personnages inattendus s'improvisent enquêteurs. Pour Eugène Chavette, dans *La chambre du crime*, l'investigateur est un voisin nouvellement installé, le Freneuse de Fortuné du Boisgobey n'est qu'un passager dans *Le crime de l'omnibus*, de même que le narrateur du *Petit vieux des Batignolles* n'est invité à enquêter que parce qu'il s'intéresse au comportement suspect de son voisin policier. Contre toute attente, ces personnages font preuve de flair et s'illustrent grâce à leurs aptitudes déductives. Ces enquêteurs d'exception demeurent des invités particuliers à l'explication du crime et au déchiffrement de l'énigme.

Constamment en mouvement, l'investigateur ne recule devant rien pour affiner ses théories. Dans *Le crime de l'omnibus*, Binos n'hésite pas à expérimenter l'aiguille trouvée sur Mirza, le

chat de son ami Freneuse, afin de corroborer sa théorie d’empoisonnement au curare. L’animal meurt instantanément ce qui annihile la conclusion du légiste sur une mort accidentelle. D’après C. Ginzburg, l’enquêteur, à l’image de Sherlock Holmes, doit être gouverné par un instinct de chasseur et jouir d’une capacité cognitive extraordinaire dans la mesure où il se base sur « *des traces même infinitésimales* » pour « *saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement.* »¹⁹⁷ Véritable surhomme, mû par un impératif transcendant, il perçoit les détails du crime grâce à son usage parfait des sens. Les aptitudes exceptionnelles d’observateur de l’enquêteur sont souvent rappelées – à l’instar du *coup d’œil* du M. Piédouche de Fortuné du Boisgobey.¹⁹⁸ Les capacités d’observation uniques de Rigolo suscitent une attention particulière : « *Rigolo avait à cette époque une quarantaine d’années ; le visage était glabre, le front fuyant, l’œil perçant, quoique oblique et faux.* » (p. 17), l’enquêteur prétend « *avoir l’œil américain* » (p. 81), et met à profit ce don pour pouvoir trouver le bouton de manchette dans la chambre du complice (« *dans l’angle, à gauche de la fenêtre ; il faut que j’aie l’œil américain tout de même, car il faisait noir, et l’on n’y voyait guère.* ») Une anecdote policière illustre cette qualité : « *nos lecteurs se rappelleront peut-être l’anecdote de M. Allard, ancien chef de la police de sûreté qui, au bout de vingt années, reconnut un jour, dans la rue, un forçat fameux qu’il n’avait aperçu qu’une fois, pendant cinq minutes, sur les bancs de la cour d’assises où, par hasard, il était venu déposer. C’est ce qu’on appelle : avoir l’œil américain.* » (p. 82)¹⁹⁹. Dans *Le petit vieux des Batignolles*, le narrateur invité sur la scène de crime par l’inspecteur Méchinnet sent ses facultés d’observateur décupler grâce à l’exercice d’analyse de la scène de meurtre :

« *Ces détails, je les avais constatés d’un coup, sans effort, sans pour ainsi dire que ma volonté y fût pour rien. Mon œil remplissait le rôle d’un objectif photographique, le théâtre du meurtre s’était fixé dans mon esprit comme sur une plaque préparée, avec une telle précision que nulle circonstance n’y manquait, avec une telle solidité qu’aujourd’hui encore je pourrais dessiner l’appartement du "petit vieux des Batignolles" sans rien oublier, sans oublier même un bouchon à demi recouvert de cire verte qu’il me semble voir encore par terre, sous la chaise du greffier.* »²⁰⁰

Un changement s’opère chez le narrateur : il est invité à modifier son regard, à l’adapter à une attitude de recherche. Cet éveil à la recherche criminologique se fait à partir du regard, par la lecture médico-légale du théâtre du crime. Cette modification nécessaire s’accomplit aux dépens du détective puisque les efforts intellectuels que requiert la résolution d’une enquête

¹⁹⁷ Ginzburg, C. *Mythes, emblèmes, traces, op. cit.* p. 232.

¹⁹⁸ Du Boisgobey, F. *Le coup d’œil de M. Piédouche*, Paris, Ed. Payot et Rivages, 1999.

¹⁹⁹ De même, Fifi Vollard dispose de ce don d’observation, et lorsque Milord le talonne : « *son œil américain avait tout de suite aperçu les agents causant avec Pourassin et il avait aussitôt reconnu Milord à sa large encolure.* » (op.cit. p. 110)

²⁰⁰ Gaboriau, E. *Le petit vieux des Batignolles*, Paris, Dentu, 1876, p. 14.

se font au détriment des règles d'hygiène de vie – bien que Lecoq soit rattrapé par les exigences mécaniques de sa chair. L'énigme a cette propriété addictive qui détache l'enquêteur d'exception de ses semblables pour en faire un être hors-norme ; les besoins sont relégués au second plan jusqu'à la résolution de l'énigme. Nul doute que l'une des caractéristiques majeures de ce personnage soit son dynamisme surhumain.

Tantôt candide et impressionnable, tantôt humble et grossier, le second du détective sert de faire-valoir au déploiement intellectuel du protagoniste. Le père Absinthe met en évidence ces secondes caractéristiques. Lecoq choisit sa compagnie pour collecter les preuves car il apparaît comme le moins intelligent et le plus docile des policiers présents sur les lieux. Si les seconds Hastings ou Watson présentent un certain professionnalisme en leur qualité de militaire ou de médecin, le père Absinthe ne retient que la première de ces deux qualités : « *C'était un bonhomme de cinquante ans, qui, après un congé dans la cavalerie, était entré à la Préfecture.* » D'une grande rigueur, il obéit aux autres et aux ordres sans se questionner plus que nécessaire, exerçant « *son métier à l'aveugle, comme un vieux cheval tourne dans un manège* » : « *Quand on lui donnait un ordre, il l'exécutait militairement tel qu'il l'avait compris. S'il l'avait mal compris, tant pis !* » Alcoolique, dans un « *état de demi-lucidité* » quasi-permanent, il est décrit comme une brute insensible, un entêté²⁰¹, un personnage burlesque : sa fainéantise est telle qu'il s'endort même sur une scène de crime. Son surnom de Père Absinthe a pris le dessus sur sa véritable identité, le personnage dépassant la personne.²⁰² La « *véhémence du jeune policier* » tranche avec la paresse du père Absinthe surnommé affectueusement « *Papa* » par Lecoq. Le lien d'amitié qui unit les deux comparses tient au respect qu'éprouve le plus âgé des deux envers le jeune poulain ; au point qu'il sera le premier à lui attribuer le titre de *Monsieur*, comme reconnaissance de sa supériorité et preuve de son soutien indéfectible. Cette fidélité entraînera le Père Absinthe à se faire des ennemis au nombre de ceux de son ami²⁰³, « *Je n'ai rien à raconter, moi, répondit le bonhomme, sans retirer la pipe soudée à ses lèvres, je suis trop bête, c'est connu... Mais M. Lecoq pourrait bien vous apprendre quelque chose sur quoi vous n'avez pas compté. Ce titre : Monsieur, dont le vieil agent de la sûreté gratifiait son camarade, déplut si fort à Gévrol qu'il ne voulut pas comprendre.* » Il est d'abord insensible à l'enthousiasme qui anime Lecoq. Cependant, au

²⁰¹ « *Les entêtés de la trempe du père Absinthe.* » *op. cit.* p. 23.

²⁰² « *On avait su autrefois, puis oublié son nom* » *ibid.*

²⁰³ « *Par cette seule phrase, le Père Absinthe se faisait un ennemi de son chef. Mais Lecoq l'avait séduit. Il était du parti de Lecoq, lui, envers et contre tous, il était résolu à s'attacher à lui, à partager sa fortune mauvaise ou bonne.* » *ibid.*

fur et à mesure que le jeune policier aboutit dans ses démonstrations, son confrère abandonne son scepticisme premier, gagne en lucidité et par mimétisme contracte l'euphorie du génie, qu'il manifestera lorsque son ami sera dans une impasse : « *Si attristé qu'il fut, le jeune policier ne put s'empêcher de sourire. Il reconnaissait ses exhortations de l'instant d'avant. C'était le vieux qui devenait l'intrépide.* » Dès lors que Lecoq lui offre l'opportunité de participer à sa collecte d'indices, le père Absinthe lui témoigne un immense respect et une totale loyauté : « *Le bonhomme jura, puis se tut. Il subissait l'irrésistible ascendant d'une intelligence supérieure, d'une énergique volonté.* » Le détective apparaît ainsi comme une personnalité antinomique mise en abyme par rapport aux enquêteurs traditionnels. Ses méthodes peu orthodoxes et ses sens aiguisés offrent une alternative scientifique positive à la lecture du crime. D'après Michel Zérafra, les personnages principaux éprouvent le besoin : « *Non pas d'échapper au monde (ils en sont les victimes consentantes) mais de s'y soustraire : ils préfèrent réaliser secrètement l'intégrité de leur personne plutôt que de se soucrire aux conventions et aux stéréotypes sociaux.* »²⁰⁴ Cette caractéristique détermine complètement le détective incapable de contenir son génie dans les normes policières. Son investigation se fait parallèlement aux démarches officielles afin de donner du sens aux faits de façon complète. Il renouvelle ainsi le personnage du vengeur romanesque, empruntant à l'archétype sa soif d'idéal et son indéfectible courage ; toutefois, le détective, aliéné par son talent se replie sur lui-même. Le rôle du second ou de l'ami prend alors toute sa valeur, en ce sens où il symbolise un ultime point d'attache à la réalité, l'empêchant de sombrer à son tour dans la folie.

Détermination de la victime

Une des premières manifestations de la victime, identifiée en tant que telle, est son cri. C'est à l'affût de ce type de manifestation que les enquêteurs rôdent dans les quartiers malfamés de la ville, comme Lecoq et ses comparses au début du roman de Gaboriau. Dans ce roman, ce sursaut ultime du corps alarme le groupe de policiers et instaure les débuts de l'investigation : « *quand tout à coup un cri déchirant traversa l'espace* », un cri « *si affreusement significatif* » que « *tous restèrent immobiles, l'oreille tendue, retenant leur souffle, et bientôt un second cri, un hurlement plutôt, retentit* » (p. 7-8). Ce son unique fait suffisamment sens pour rassembler les hommes périphériques. De manière générale, l'enquête déshumanise la victime ; la

²⁰⁴ Zérafra, M. *Roman et société*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, p. 70.

fugacité du passage à l'acte crée du débat dans les littératures *fin-de-siècle* et les auteurs prennent conscience de certaines difficultés à transcrire le changement d'état de la victime.

Victime coupable

*La victime est-elle coupable ?*²⁰⁵ La mise en fiction du crime nécessite de revenir sur cette question qui fait débat au pénal. Le fragment fictif transmet une vision limitée de la victime, comme nous avons pu le voir dans la section précédente puisque celle-ci se laisse envahir par des émotions fortes et contradictoires.²⁰⁶ Or, le travail romanesque autour de cette séquence invite à reconsidérer les motifs qui ont conduit son assaillant à agir.²⁰⁷

La victime peut avoir une part de responsabilité dans l'attaque qu'elle subit. En effet, elle peut susciter une forme d'agacement et attiser la colère de son assaillant. Cette propriété se retrouve dans « Pft ! Pft » de Richepin ou dans « La chanson de Carmen » de Mirbeau. Ces deux récits déclinent une beauté mystérieuse adulée par le narrateur. Cependant toutes deux jouent avec les nerfs de leur amant : Madame Pft ! Pft ! scande ses phrases par son souffle hautain tandis que Carmen fredonne nuit et jour sa « *fatale et maudite chanson* ». Ces manies insupportent les narrateurs et les poussent à commettre l'irréparable. Dans ces deux exemples, la participation de la victime à son propre dessein est importante dans la mesure où chacune encourage son assaillant à agir en s'obstinant à répéter le chant ou le souffle agaçants. Le meurtrier autodiégétique se présente alors comme la victime de son crime. En effet, le narrateur de Carmen se définit comme un homme « *sensible et bon* » qui essaie d'analyser son acte : « *Alors pourquoi, pourquoi ai-je commis ce crime horrible ? Pourquoi ai-je tué, avec ce raffinement de calme férocité, – oui, pourquoi ai-je tué un être inoffensif qui m'aimait et que j'aimais, car je l'aimais, la pauvre et douce victime.* »²⁰⁸ Du portrait de Carmen on retient la beauté, la douceur et la bonté. Pourtant, son chant diabolique devient obsédant et insidieux : « *La chanson de Carmen avait pris toute ma vie. Elle hantait mes lectures, mes rêveries, mes travaux, mes prières. Elle s'était blottie au fond de mon cerveau et l'emplissait de son bruit stupide et tremblé.* » Dans cette situation ambiguë, l'innocence de Carmen, inconsciente et

²⁰⁵ Nous empruntons cette question fondamentale à l'ouvrage du même intitulé : Fattāḥ, Izzat A., et Ellenberger, H. –F. *La Victime est-elle coupable ? : Le rôle de la victime dans le meurtre en vue de vol*, Montréal, Presses de l'université, 1971.

²⁰⁶ Dans l'analyse psycho-criminologique, l'analyse de la scène de crime doit permettre d'établir ce que la victime représente aux yeux du criminel, ce qu'elle suscite comme figuration.

²⁰⁷ J. –P. Colin rappelle ainsi que « *l'axe de la connaissance : l'agresseur connaît toujours sa victime, en ce sens qu'il la sélectionne dans la foule des possibles : il ne lui tombe dessus qu'à coup sûr et pour un motif précis, sauf cas de folie. Quant au personnage agressé, il peut, lui aussi, connaître celui qui en veut à son bien ou à sa vie, mais ce n'est pas une condition nécessaire de l'agression.* » (*Le roman policier français archaïque*, op. cit. p. 197)

²⁰⁸ Mirbeau, O. « La chanson de Carmen, conte à la manière d'Edgar Poe », *Contes cruels*, T. I, op. cit. p. 261.

insensible à l'indisposition de son amant, contraste avec l'effet démesuré que provoque l'horripilante chanson. D'une certaine manière, la victime provoque son assaillant, dans la mesure où chacune de ses interventions altère un peu plus le jugement de l'autre et le transforme progressivement en criminel. Aussi, lorsque la jeune femme endormie fredonne les premières notes de son chant de prédilection, le narrateur souhaite seulement la faire taire :

« Et soudain, dans le silence de la chambre, une voix s'élève... La chanson ! La chanson ! Oui c'est elle, c'est bien elle qui est revenue. La voilà, je l'entends, la maudite, la criminelle chanson. Elle s'échappe des lèvres endormies de Carmen. Un flot de sang me monte au cerveau, un frisson me secoue le corps. Je lève le bras comme pour frapper... »

Richepin envisage différemment cet épisode en présentant une femme capricieuse et vaniteuse dont le souffle contribue à symboliser son caractère volage et hautain. Dans ce second cas, la femme assume entièrement sa fonction d'instigatrice du bruit agaçant, répondant à chaque manifestation de son compagnon par ce bruit. Son ultime provocation à raison d'elle :

« - Oh ! Monstre, monstre, s'écria le savant, je te tuerai donc, toi aussi. Oui, je te tuerai. Je veux savoir si tu en as un, de cœur, et ce qu'il y a dedans, enfin. Et je le saurai. Je le veux. Je le veux. [...] - Ce qu'il y a dans mon cœur ? répondit-elle sans s'émouvoir. Je vais te le dire, ce qu'il y a. Oh ! C'est bien simple, va. Il y a ceci. Et lui soufflant au nez, elle lui jeta encore son railleur : Pft ! Pft ! »²⁰⁹

Par conséquent, l'innocence de la victime est à repenser.²¹⁰ Les règlements de comptes entre bandits obéissent à la même construction ; dans le roman de Zaccone, Ventriloque tue Cœur d'Acier par crainte qu'il ne parle – il venge ainsi le Cornic, assassiné par Ventriloque.²¹¹ Le meurtrier du « Petit gardeur de vaches » légitime son crime par le comportement cruel de la victime : « *j'ai tué ce petit gardeur de vaches, parce que cela était juste, parce que cela était nécessaire* » (p. 335).

Le cheminement global du texte permet de comprendre l'histoire de la victime et d'expliquer quel fût son rôle dans le projet criminel. L'identité véritable de la cible apparaît donc dans les contours de la séquence des premiers romans policiers. Lorsque le crime se déroule dans l'incipit, l'enquêteur se voit contraint d'esquisser le profil de la victime ; si elle est inconnue, comme la femme retrouvée morte au début du *Coup d'œil de Monsieur Piédouche*, l'enquêteur tire des déductions sociologiques de son physique. Piédouche se base ainsi sur la beauté et la manucure de la défunte pour en déduire son appartenance à une catégorie sociale

²⁰⁹ Richepin, J. « Pft ! Pft ! », *Cauchemars*, op. cit. p. 10.

²¹⁰ Dans le *Frontispice du Jardin des Supplices*, le poète rappelle ainsi que « *L'irritation d'être troublé dans sa solitude peut déterminer des états d'esprit d'une grande violence et vous prédisposer à des actes fâcheux.* »

²¹¹ « *Il poussa un cri inarticulé et tenta de se servir de son poignard. Mais Ventriloque était particulièrement adroit et robuste. D'un geste énergique il le renversa sur le parquet et lui appliqua le canon du revolver sur la tempe. Cela s'était fait en moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire, le coup partait avant que Cœur-d'Acier eût fait un mouvement.* » Zaccone, P. *Le crime de la rue Monge*, op. cit. p. 234.

élevée. Lorsque l'identité de la victime n'est pas à établir, l'enquêteur s'intéresse à l'emploi du temps de la victime, à ses fréquentations et ses litiges connus publiquement.

La détermination de l'identité de la victime dans les premiers récits policiers va ainsi de pair avec la résolution de l'enquête puisqu'elle permet d'établir le mobile du meurtrier et de percevoir quels liens il entretenait avec sa victime. Plus rarement, la victime peut aussi n'entretenir aucun lien avec le meurtrier ; dans ce cas l'assassiné se saisit dès lors comme un objet de défouloir.

La victime et la connaissance du crime : résignation et instinct de survie

Le processus de l'empoisonnement s'envisage sur des durées variables. Lorsqu'il se prépare sur du long terme, la victime a le temps d'établir le lien entre la détérioration anormale de son état et son origine en envisageant la culpabilité d'un de ses proches. Dans *Les Lépillier*, la victime ne peut empêcher son crime dans la mesure où le couple criminel à son service veille à son isolement. Mais lorsqu'elle n'est pas complètement isolée, la victime d'empoisonnement peut se rebeller contre sa funeste destinée, en partageant ses doutes et ses craintes avec son entourage afin de trouver des alliés. C'est le cas de Phasie, consciente que son époux Misard l'empoisonne quotidiennement. Toutefois, ses multiples appels n'évitent pas le funeste sort qui lui est réservé. Dans ce cas spécifique, la passivité et le désintérêt des tiers contribuent tout autant que le meurtrier au décès de la victime.

Certains personnages luttent pour leur survie et parviennent parfois à déjouer le terrible projet de leur assaillant en faisant preuve d'instinct et de ténacité. Le narrateur de « La chambre close » parvient à s'extraire du piège du meurtrier. Emprisonné dans une chambre, le narrateur remarque la présence d'un corps décapité sous le lit et décide de placer le cadavre dessus afin de duper son assassin : « *A grand peine, je pus introduire le tronc décapité entre les draps, je ramassai la tête que je disposai sur l'oreiller, comme celle d'un homme endormi, et, ayant soufflé la bougie, je me glissai sous le lit. Mais tout cela machinalement, sans obéir à une idée de défense ou de salut. C'était l'instinct qui agissait en moi.* »²¹² La présence d'esprit liée à son instinct de survie ressort grâce à l'adverbe « *machinalement* » : évaluant les différentes perspectives de son emprisonnement et pressentant la tentative de meurtre dont il est sur le point d'être victime, il trouve suffisamment de ressources en lui pour mettre en place un stratagème. En règle générale, les crimes les mieux aboutis présentés dans les récits de meurtre se construisent à partir de la surprise de la victime. Dépourvu de cette qualité, le crime peut être compromis.

²¹² Mirbeau, O. « La chambre close », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.*

La foule, personnage ambigu

Souvent présent en toile de fond du crime, afin de commenter les faits ou de colporter la rumeur, le peuple constitue un groupe identitaire inquiétant qui hante la littérature française du XIX^e siècle. Lorsqu'un crime est commis, la foule tend à agir comme défenseur des opprimés et s'élève d'une voix pour désigner le coupable. Mais en dépit de cette intention louable, l'agir populaire glisse souvent dans la démesure révolutionnaire. Partial et colérique, le peuple est un acteur secondaire, informe et invisible, présent majoritairement dans les contours du récit. Son activité témoigne du parti pris des ignorants la plupart du temps. La véhémence populaire est souvent littérisée en référence à l'héritage révolutionnaire – Elémir Bourges dans son roman sur la Terreur représente ces mouvements populaires meurtriers par l'horreur des lynchages publics : « *Contre la porte était cloué un être humain, hideux, méconnaissable. Piqué au battant vermoulu, ainsi qu'une énorme chauve-souris, un soldat Bleu avait agonisé, sous les coups de la populace.* » (p. 7) Les agissements de la foule déshumanisée attisent la colère des soldats qui considèrent dès lors leur comparse comme un martyr de la folie populaire. Gustave Le Bon, dans son étude sur la psychologie des foules écrivait que, « *La force de la collectivité, outre qu'elle vaut esthétiquement comme objet de descriptions, illustre à la fois le déterminisme du groupe [...] et l'accentuation voire la modernisation d'un motif historique, celui des foules révolutionnaires en passe de devenir des masses au sens (mesuré) du thème.* »²¹³ Cette transfiguration massive de témoins en criminels se fait parfois par la médiation d'un porte-parole, à l'image d'Etienne Lantier qui promulgue un idéal de Justice et rassemble le peuple opprimé grâce à ses talents de leader. Dans ce cas précis, les mouvements vindicatifs des grévistes évoluent dans la démesure et donnent une image déshumanisée du peuple. Le groupe de mineurs grévistes, retranché dans son entêtement revendicatif, épuisé par la faim et la colère, clame rapidement une justice sanglante. Bien que parlant d'une voix, les revendications de la foule sont primitives en ce sens où le peuple demande « *du pain* », du sang par l'application « *de la justice* », et manifeste son acquiescement ou son refus vis-à-vis des différents intervenants. Les synecdoques se multiplient pour détailler les actions de la foule – « *des voix criaient* », les cris révèlent la virulence populaire, la volonté accusative de faire justice en désignant des coupables. La crise populaire et criminelle croît, la parole des grévistes devenant davantage menaçante à mesure que la faim et le désespoir gagnent le peuple. La foule érige ses héros et s'acharne contre les coupables ; lorsqu'elle désigne Etienne comme porte-parole et déloge

²¹³ Le Bon, G. *Psychologie des foules*. Paris, F. Alcan, 1908, p. 75.

Rasseneur de ce rôle, c'est une colère collective poussée par un désir punitif qui s'exprime : « *une femme cria d'une voix aigüe : à bas le traître* »²¹⁴. Bien que prononcés par un membre du groupe, ces mots violents sont répétés par « *mille voix* » alors que Rasseneur tente de calmer la foule. Dans ce passage, la foule au comportement sectaire et bestiale est comparée à un ouragan, indomptable et bruyant – cette image se prolongera plus loin, par la métaphore filée du torrent, « *d'autres camarades arrivaient toujours, on était près de mille, sans ordre, coulant de nouveau sur la route en un torrent débordé* ». Cette structure sociale particulière construite sur le socle de la camaraderie populaire disparaît au profit d'une armée désorganisée et massive. En effet, elle devient, « *une masse grossie encore, plus de deux mille cinq cent forcenés, brisant tout, balayant tout, avec la force accrue du torrent qui roule* »²¹⁵ ravageant la mine. Ainsi, lorsque la foule prend part à l'action, ses manifestations glissent aisément dans la démesure.²¹⁶

L'évolution des perspectives

Les narrateurs du crime

La perspective apparaît comme le moyen de transmettre une vérité particulière du crime. Quatre cas de figures seront envisagés : le narrateur-observateur, le narrateur-témoin, le narrateur-tueur et le narrateur-rescapé. Pour chaque phase narrative, il conviendra alors d'observer la distanciation établie entre le narrateur et son sujet d'analyse. Par exemple, pour le *post homicidium* à l'échelle globale du roman, le lecteur devra s'intéresser aux informations dont il dispose sur l'assassin : connaît-il son état psychologique ? A-t-il suffisamment de données pour le suivre à la trace ? Quels éléments lui manquent-ils ? Le rôle du témoin se distinguera également d'une focalisation zéro ou externe dépourvue de l'individualisme des perceptions du premier cas. Toutefois il serait trop fastidieux de relever chaque changement de focalisation à l'échelle de plusieurs romans, c'est pourquoi nous nous concentrerons sur l'instance principale.

- Le narrateur-observateur

²¹⁴ D'autres exemples se multiplient dans le roman, comme, « *Aux fosses ! A bas les traîtres ! Plus de travail !* » (chap. IV, P. V)

²¹⁵ *ibid.*

²¹⁶ Dans « Paysage de foule » (version de 1900), les griffes de la foule lacèrent le corps du mendiant : « *Celui-ci avait la face en sang... Tout d'un côté de la barbe arraché... La tête nue, son chapeau, son misérable chapeau ayant roulé dans la rue... Il s'éloigna... Tout tremblant sur ses jambes... Alors seulement, la dame, toute frémissante, remonta dans sa voiture, poursuivie par les huées de cette foule aux griffes et aux crocs de qui les doigts d'une femme venaient d'arracher un peu de chair humaine.* » Mirbeau, O. « Paysage de foule », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* pp. 411-7.

Dans ses *Carnets d'Enquête*, Zola annonçait son projet d'observer les dérèglements sociaux : « Seul le romancier, avec son sens du vécu, de la situation, de l'épisode symptomatique et du dialogue, peut découvrir, isoler et reproduire des traits de comportement, des signes de conduites, des bribes de conversation, des répliques, des échanges, qui à eux seuls dénotent une mentalité, composent un rituel social et dramatisent une condition. » Dans cette mesure, le foyer observateur se doit de recueillir les données de son étude en demeurant discret. L'analyse semble donc majoritairement guidée par une focalisation zéro, aménageant quelques glissements de perspective. L'objectif consiste ici à proposer une vision complète et faussement objective d'un milieu social opportun au développement de diverses criminalités. Par conséquent, le narrateur en sait davantage que ses personnages et étudie les altérations psychologiques du criminel. Au début de *La Bête Humaine*, Jacques Lantier éprouve des difficultés à réfréner ses pulsions lorsqu'il étreint Flore,

« Alors, lui, haletant, s'arrêta, la regarda, au lieu de la posséder. Une fureur semblait le prendre, une férocité qui le faisait chercher des yeux, autour de lui, une arme, une pierre, quelque chose enfin pour la tuer. Ses regards rencontrèrent les ciseaux, luisant parmi les bouts de corde ; et il les ramassa d'un bond, et il les aurait enfoncés dans cette gorge nue, entre les deux seins blancs, aux fleurs roses. Mais un grand froid le dégrisait, il les rejeta, il s'enfuit, éperdu ; tandis qu'elle, les paupières closes, croyait qu'il la refusait à son tour, parce qu'elle lui avait résisté. »²¹⁷

Au début de l'extrait, le foyer surplombe la scène en focalisation externe. Pourtant, une lecture du projet criminel de Jacques dépasse rapidement cette première impression. L'énumération des faits et gestes et l'hypothétique au futur antérieur témoignent d'un désir criminel avorté. Le point de vue externe permet de décrire le temps de la fuite, contrastant avec la lecture des pensées de Flore et l'interprétation qu'elle donne au curieux comportement de son partenaire. L'oscillation entre plusieurs focalisations confère une impression de grande liberté de mouvement dans la lecture émotionnelle des personnages en scène. La mobilité de ce foyer est décrite par Alain Rabatel comme un cas particulier remettant en question la notion même de focalisation externe²¹⁸ tant le jeu des focalisations enrichit la visualisation de la scène. Plus tard, dans le bouleversement de sa fuite, la focalisation glisse en point de vue interne par la médiation du discours indirect libre afin de révéler quelles angoisses agitent Jacques : « Il avait voulu la tuer, voulu la tuer, mon Dieu ! Il étouffait, il agonisait à l'idée qu'il irait la tuer dans son lit, tout à l'heure s'il rentrait. » Le narrateur-observateur joue sur plusieurs perspectives pour obtenir un rendu précis de la scène.

²¹⁷ Zola, E. *La Bête Humaine*, op. cit. chap. II.

²¹⁸ Dans « *L'introuvable focalisation externe, de la subordination de la vision externe au point de vue personnel ou au point de vue du narrateur* », *Littérature*, n°107, 1997, pp. 88-113, Rabatel considère Etienne Lantier comme un focalisé externe et focalisateur zéro.

Une structure archétypale s'instaure à mesure que l'idée du roman policier émerge et laisse apparaître la volonté de dépouiller le récit d'émotions ou de commentaires trop affectés. Dans *Le numéro 13 de la rue Marlot*, l'auteur détaille l'environnement du crime – la rue Marlot située dans « *le quartier le plus calme, le plus retiré du Marais* » – puis les relations qu'entretiennent les voisins, leur origine et leur statut social. La contextualisation est minutieuse notamment lorsqu'il s'agit d'expliquer la forme de l'escalier, lieu du présumé meurtre. Cette écriture du lieu passe par une focalisation zéro.

Ce statut d'observateur propose parfois une vision partielle du phénomène criminel, lorsque le narrateur dissimule volontairement certaines données à son lecteur pour accroître le suspense – cette propriété semble essentielle afin de pérenniser la vente d'un feuilleton. En effet, les premiers récits d'enquête passent souvent par le prisme de plusieurs focalisations ou se composent à partir de plusieurs géolocalisations en suivant différents personnages dans leurs pérégrinations singulières. Au début du *Crime de l'Opéra*, les perspectives sont alternées : le lecteur suit d'abord Julia d'Orcival au premier chapitre en focalisation externe jusqu'à ce que Golymine se donne la mort dans ses appartements afin de compromettre la réputation de Julia. La focalisation totale fait ressortir le trouble qui agite Julia lorsqu'elle doit effacer les preuves qui la compromettent : « *Elle saisit le bougeoir d'une main tremblante et elle avança vers la fenêtre. Sa gorge se serrait, ses lèvres étaient sèches, et elle éprouvait à la racine des cheveux la sensation que cause le contact passager d'un fer rouge. Chaque pas qu'elle faisait retentissait douloureusement dans son cerveau. Parfois, il lui semblait qu'elle entendait une voix, la voix de Golymine qui l'appelait.* » (p. 36) Le lecteur prend le temps de s'attacher à ce personnage dont il connaît les peines ; cependant ce foyer initial disparaît au profit de Darcy, présenté dès les premières pages aux côtés de Julia. La mort de Julia suscite un véritable étonnement au chapitre V puisque Fortuné du Boisgobey bouscule les habitudes du lecteur en sacrifiant un des personnages principaux.²¹⁹ Si les focalisations externe et totale dominent véritablement dans ces écrits, il est incontestable que l'apparition d'éléments propres à la focalisation interne permettent de jouer sur la fonction poétique du récit et donc d'atteindre le lecteur dans ses présupposés.²²⁰

²¹⁹ Du Boisgobey, F. *Le crime de l'Opéra*, op. cit. chap. V.

²²⁰ Dans *La fille Elisa*, la confession menée en focalisation interne, propre au témoignage est cerclée d'un point de vue externe. Cette structure se rattache au schéma du narrateur-observateur dans la mesure où la confession participe à la démonstration de la culpabilité de l'inculpée.

- Le narrateur-témoin

Le narrateur-témoin constitue un parfait intermédiaire entre le lecteur et l'histoire. Il se distingue du narrateur-auditeur d'un récit criminel, présenté parfois dans un premier niveau diégétique. Son rôle varie d'un récit à l'autre, suivant son implication dans l'affaire. Il peut participer à l'enquête comme corollaire à l'enquêteur, comme c'est le cas dans *Le petit vieux des Batignolles*, dans lequel le narrateur se lie d'amitié avec un locataire original. Le portrait de l'enquêteur de génie se fait ainsi à partir du point de vue de ce témoin, en focalisation interne. Cette relation particulière met en évidence l'admiration de l'étudiant en médecine pour l'inspecteur Méchinet. Cette amitié originale naît peu de temps après que le narrateur-témoin s'est adonné à l'observation de son singulier voisin : « *Par une belle après-midi, comme il sortait, je vis sa femme l'accompagner jusqu'au seuil de leur appartement, et là l'embrasser avec passion, en disant: – Je t'en supplie, Méchinet, sois prudent, songe à ta petite femme !* » En collectant des observations sur les mystérieux agissements de son voisin, le narrateur-témoin communique son intérêt pour Méchinet et justifie sa curiosité qui prend « *dans [s]on esprit des proportions fantastiques* » (p. 9). Invité à analyser une scène de crime, il observe le génie de son ami à l'œuvre et apporte sa contribution par ses remarques médico-légales. Le particularisme de cet état d'invité nous ramène à une remarque de J. –P. Colin concernant le non-professionnalisme de l'enquêteur : « *La grande recette du récit policier est de relayer l'incapacité du narrateur non pas par l'efficacité du policier officiellement chargé de mener l'enquête, mais par celle d'un personnage isolé, d'un héros particulier situé du côté de la "société" ou de ce qui la sape, et seul compétent pour délivrer les victimes et le lecteur du nœud qui les étreint.* »²²¹ La perspective du narrateur-témoin contribue à ériger le talent du génie autodidacte de sorte que dans les cas où le témoignage n'est pas directement relégué par la médiation d'un témoin ou acteur secondaire, le narrateur externe ou omniscient trahit son admiration par quelques signes d'affection glorifiant ainsi le talent du génie du crime. C'est notamment le cas dans certains récits de Gaboriau – à l'instar de *Monsieur Lecoq* – dans lesquels le portrait de l'apprenti enquêteur est toujours comparé, afin d'en accentuer la finesse d'esprit.

Le type du témoin idéal, le curieux vraisemblablement toujours au mauvais endroit au mauvais moment commence à poindre. Ainsi Darcy dans *Le crime de l'Opéra*, n'est nullement prédisposé à résoudre des enquêtes contrairement à son ami Nointel, mais il a un certain don pour être lié indirectement à des crimes de sang : « *et il ne put s'empêcher de faire*

²²¹ Colin, J. –P. *Le roman policier archaïque français, op. cit.* p. 50.

cette réflexion, qu'il était dans sa destinée d'assister en témoin invisible à des explications orageuses. Le soir, chez Julia, le jour, chez Madame Crozon, la situation était presque la même. Seulement, la veille, elle s'était dénouée par un suicide, et, cette fois, à en juger par le trouble où le retour du mari avait jeté les deux sœurs, elle pouvait se dénouer par un meurtre. » (Chap. II, T. I)

Les narrateurs-témoins se rencontrent aussi dans les récits fantastiques : le choix de cette perspective renforce le caractère surnaturel du phénomène observé. Si la personne utilisée dans les récits d'enquête varie de la première instance à la troisième, l'écriture à la première personne domine généralement les récits fantastiques. Le narrateur, lorsqu'il est témoin d'un phénomène surnaturel et criminel, connaît la victime ; il peut s'agir d'un ami, comme c'est le cas dans « La main d'écorché » ou bien d'une liaison, comme par exemple dans « L'envoûteur » de Jules Lermina. Dans ce conte, Camille, la bien-aimée du narrateur succombe à un sortilège sous les yeux du narrateur. Lorsque le mage Gérard poignarde la photographie de Camille, la destruction de l'image a des répercussions directes sur la jeune femme : « *Et quand je frappe, quand je blesse, quand je lacère cette image, coups, blessures et lacérations, comme le signe en le télégraphe, comme la voix en le téléphone, vont se répercuter sur l'être vivant... qui ne comprend pas lui, pourquoi il souffre, pourquoi il gémit, pourquoi il meurt.* » (p. 122) Le criminel explique ce processus au narrateur, impuissant devant un tel stratagème. Louis Vax notait déjà l'importance de cet ambigu éloignement du narrateur dans le récit fantastique :

« Les conteurs du siècle dernier ne sont plus à donner aux lecteurs l'impression que les événements ne les touchent que de loin. Ils nous en éloignent dans l'espace, dans le temps surtout. Le narrateur n'est pas la victime. Témoin privilégié, âgé et taciturne, il prend la parole au cours d'une soirée mondaine. Son récit s'insère naturellement dans le cadre de la conversation banale, de la soirée rassurante, de la société distinguée. Il nous entraîne vers un passé qui a la couleur éteinte du souvenir, un parfum de vieillesse, l'aspect fané des choses surannées. »²²²

Huysmans propose également le cas du narrateur-chercheur dans *Là-Bas* à travers l'enquête historique sur la vie et le comportement sociologique de Gilles de Rais. Cette recherche prend la forme d'un parcours atemporel dans lequel Durtal devient l'observateur de scènes de tortures dans une reconstitution fictive et littéraire. Ces glissements historiques idéalisent le statut du narrateur-témoin et sont davantage liés à celui du narrateur-observateur dans la mesure où l'historien recompose une réalité dans une démarche scientifique.

- *Le narrateur-tueur*

²²²Vax, L. *op. cit.* p. 118.

Largement mené par une première personne narrative, la perspective conduite par un narrateur-tueur envisage la question criminelle à partir d'une confession. En se mettant à la place du tueur, l'écrivain envisage les différentes phases traversées par l'assassin et les différents sentiments qui l'animent. Dans une perspective éloignée de la nôtre, Nathalie Heinich et Mickael Pollack considèrent l'approche biographique comme un élément de recherche privilégié en ce sens où les témoignages à la première personne sont reconnus comme « *de véritables instruments de reconstruction de l'identité, et pas seulement comme des récits factuels, limités à une fonction informative* »²²³. Le cadre d'une confession menée en focalisation interne arbore une charge émotionnelle incomparable lorsque le narrateur est l'assassin : l'explication de l'acte démesuré se fait par la verbalisation d'un déchaînement intrinsèque. Le statut de la confession, échelonné sur deux niveaux diégétiques, contribue à cette mise en exergue qui dépasse la simple condition informative du récit. C'est ce que Nathalie Heinich et Mickael Pollack identifient comme une rupture du silence, soit une forme psychologique du texte dans laquelle le passage à la confidence corrobore une simple lecture des faits : « *Les prises de parole en situation officielle, soit devant des commissions d'enquête dans le cadre de l'instruction d'une affaire, soit lors du procès, constituent les premières occasions de rupture du silence.* »²²⁴ La confession de Rosalie Prudent apporte du sens au crime dans la mesure où l'auditeur perçoit la détresse de cette mère incapable de choisir quel enfant épargner : « *Deux..., oui..., deux..., comme ça ! Je l'ai pris comme le premier, et puis je l'ai mis sur le lit côte à côte – deux. – est-ce possible, dites ? Deux enfants ! Moi qui gagne vingt francs par mois ! Dites, est-ce possible ? Un, oui, ça s'peut, en se privant... Mais pas deux ! Ça m'a tourné la tête.* »²²⁵ Lorsque le présumé passe aux aveux devant les instances judiciaires, l'interpellation directe parachève l'actualisation du récit. La retranscription juridique d'une confession conditionnée par la prise de parole s'élabore alors comme un véritable travail littéraire.

Le narrateur-tueur assume parfois un rôle de conteur en écartant cette portée juridique du texte. Notamment lorsqu'il confesse la présence d'un double permanent, insidieux et intrinsèque, lui imposant l'idée du meurtre. Dans « L'autre » de Scheffer, la conteuse identifie l'assassin comme le fantôme de l'ancienne maîtresse de son concubin, revenue d'entre les morts pour accomplir sa vengeance. Au moment du crime, l'Autre prend le contrôle du corps de la narratrice : « *Hier [...] mon âme à moi dormait profondément, et l'autre seule veillait en*

²²³ Cf. article Heinich, N. et Pollack, M. « *Le témoignage* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, année 1986, vol 62, N° 62-63, p. 4.

²²⁴ *Ibid.* p. 7.

²²⁵ Maupassant, G. de, « *Rosalie Prudent* », *Contes et nouvelles*, T. II, *op. cit.* p. 702.

moi. Comment elle avait fait pour endormir mon âme, je l'ignore, mais mon corps et mon cerveau faisaient tout ce qu'elle voulait, l'autre qui y habitait. » (p. 234) Cette dissociation sème le doute sur l'agir et la responsabilité de la criminelle. Dessaisie de son propre corps et de son libre-arbitre, la narratrice se réveille en ressentant la béatitude criminelle de son double et ne peut qu'observer l'état de la victime : « *Un cri étouffé sortit de sa gorge, et, dans l'élargissement subit de sa pupille, l'autre en moi, avec une joie féroce, lut une indicible terreur, car il avait eu le temps de la reconnaître.* » Une double instance narrative régit cette scène de meurtre ; la cohabitation des deux âmes suscite l'effroi de la victime, reconnaissant ce double dangereux au moment du crime. Plusieurs récits envisagent la question du comportement schizophrène : Léo Trézenik suit un cheminement similaire mené par la focalisation d'un narrateur-tueur, qui coexiste avec son double meurtrier.

Lorsque la confession est menée par une confession en focalisation interne, impliquant un second niveau diégétique, l'analyse se rapproche d'un monologue intérieur. Ainsi dans *La sanglante ironie*, ou dans « En traitement », le narrateur-tueur se laisse aller aux plaisirs du conteur et happe la présence du destinataire afin de partager ce qu'il éprouve pendant l'acte criminel ; la forme des analepses autobiographiques laisse transparaître l'inavouable.

Le narrateur-tueur peut également se faire plus discret, ne se manifestant que par la seule forme du discours direct. C'est le cas lorsqu'il se laisse duper par sa personnalité déviante à l'instar du juge criminel dans « Le substitut ». En effet, celui-ci confesse indirectement son crime en proposant aux policiers une hypothèse beaucoup trop étoffée :

« La rouge liqueur gicla d'abord avec force et par saccades rythmées hors des carotides tranchées, venant inonder la face de suite blêmie. Puis, avec des dégradations insensibles, le double jet diminua d'intensité, ruisselant enfin en minuscules gouttelettes de rubis sur la gorge tiède, vêtue ainsi d'un splendide filigrane de velours, rapidement foncé. Non, en vérité, vous, à qui jamais pareille chose n'arriva, nous ne vous imaginez pas quelques transports féroces et extasiés ravissaient le meurtrier !... Le lendemain, il jugea cet acte abominable, et douta de l'avoir commis... Bizarre contradiction de cette âme. »²²⁶

Cette prise de parole tant arrogante qu'imprudente permet de saisir l'état d'esprit du criminel et contraste avec l'ensemble du conte conduit par une focalisation externe.

La description des faits dépend ainsi d'une alternative narrative. Du témoignage au compte-rendu, une multitude de description de l'acte est à envisager ; ce choix détermine l'action par une personnalisation plus ou moins subjective du récit. Il s'agit souvent d'un type de récit extraordinaire, appartenant entièrement à la fiction, dans la mesure où il exprime de façon romanesque ce qu'il se passe dans une précision irréaliste.

²²⁶ Danville, G. « Le substitut », in Merello, I. *Contes de l'impossible*, op. cit. p. 59.

- Le narrateur-rescapé

La situation du narrateur-rescapé correspond à un cas rare dans la mesure où il atteste l'échec de la tentative criminelle. La focalisation interne accentue la portée du témoignage recueilli. L'exemple dominant dans notre corpus du récit d'un narrateur-rescapé réside dans « La chambre close » dans lequel la victime recompose son souvenir avec l'aide d'un médecin psychiatrique et parvient à expliquer comment il est parvenu à échapper à son sort. Une autre nouvelle développe cette thématique dans un plaidoyer juridique. En effet, dans « L'assassin » de Maupassant, le jeune avocat à la défense introduit de manière indirecte la parole de la victime en reprenant ses propos par la lecture de sa version des faits : l'aveu du narrateur-rescapé n'a alors qu'une valeur secondaire.

Ce cas du narrateur-rescapé est également exploité par une focalisation interne dans le face à face qui oppose Marius à son gardien dans *La bande à Fifi Vollard*. Néanmoins, si la parole de ce narrateur outrepassa la simple forme de la séquence criminelle pour se déployer sur la longueur du chapitre second, elle se limite toutefois à une partie du feuilleton et ne fait pas loi sur l'intégralité du roman – c'est là, une des vertus du feuilleton, entremêler les discours afin de rendre compte d'une réalité sociale.

Poétique des perspectives

Selon la perspective adoptée, le rôle du lecteur évolue. Si J. –P. Colin note qu'au début du XX^e siècle son rôle est déterminant et protéiforme – « *Le lecteur est donc tantôt un pôle de dialogue d'information policière, tantôt le témoin discret d'une scène langagière qui n'a pas besoin de lui pour se dérouler et se présente comme la reproduction fidèle d'un vrai passé plutôt que comme un discours sur ce vrai, transmission "adaptée" d'un événement absent.* »²²⁷ – pour le récit de meurtre de la fin du XIX^e siècle, le rôle du récepteur est à rattacher à son environnement historique et social et à son environnement journalistique puisqu'il faut tisser un lien commercial avec le client en nouant une amitié virtuelle par l'écrit. Ces caractéristiques trouvent une incidence directe sur l'écriture du meurtre, en ce sens où le lecteur se positionne tantôt comme récepteur, lecteur passif de l'écrit subversif, accueillant une réalité sordide de manière mesurée quand elle est diffusée par un intermédiaire – comme dans certaines confessions ou dans des cas de narrateur-rescapé ou narrateur-témoin –, tantôt comme récepteur actif du texte dans la mesure où il s'immisce dans l'esprit du criminel et dispose de l'explication irrationnelle du crime.

²²⁷ Colin, J. –P. *op. cit.* p. 87.

La construction identitaire s'élabore donc hors de la séquence du crime par le jeu des perspectives et la caractérisation des personnages. Le meurtre transforme les personnages comme en atteste la dynamique comportementale du criminel et de la victime. De plus, les investigateurs obéissent à une dynamique policière qui se développe tout le temps de l'enquête. Sans constituer des éléments archétypaux, ces données nous permettent néanmoins d'établir un profil dynamique des protagonistes du récit de meurtre qui servira de pierre de touche à l'analyse sociologique proposée dans la seconde partie (chap. X).

CHAPITRE VI : L'énigme du récit

« *La peur suscite l'enquête ; l'enquête réduit la peur.* »
Boileau-Narcejac²²⁸

Par essence, le meurtre demeure un mystère. Son sens, les personnalités qui lui sont associées et sa temporalité échappent à la connaissance et appellent une reconstitution des faits par des cohérences diégétiques. Or, cette propriété mystérieuse du récit prend des formes distinctes à cette époque charnière pour un genre en mutation et amène à reconsidérer la question de la forme.

Pour Louis Vax, dans *La séduction de l'étrange*, il convient de distinguer le *Vrai Mystère* qui conserve son opacité tout au long du récit, partant d'une situation mimétique pour progresser vers l'étrange, du *Faux Mystère* qui suit le schéma inverse en démystifiant la situation surnaturelle présentée à la lisière du récit. Dans l'écriture du meurtre, ces deux formes narratives qui s'opposent sont celles du roman policier qui explique le mystère dans son articulation raisonnée et celle du récit fantastique glorifiant l'acceptation du surnaturel. Cet « *abîme qui sépare mystère expliqué et mystère tout court* »²²⁹ caractérise le genre dans sa forme : le genre policier apparaît particulièrement dans le roman tandis que le fantastique privilégie des récits courts. Nous verrons pourtant quelles limites rencontre ce postulat au travers de cas atypique d'écrits du meurtre. Nonobstant, une troisième catégorie s'affranchit de cette bipartition ; si sous l'appellation *roman du crime* le récit suit également la volonté de démanteler le mystère, cette entreprise porte la marque d'un déchiffrement psychanalytique du Mal.

D'ores et déjà, des catégories de narration du mystère criminel instituent des formes spécifiques. Entre acceptation de l'Invraisemblable et déchiffrement de l'acte criminel, nous verrons quelles prises le récit entretient avec le réel. Il conviendra également d'analyser quelles manifestations du « *sentiment du mystère* » décelé par Louis Vax se retrouvent dans chaque catégorie et si cet élément constitue une nécessité ou un négligeable.

²²⁸ Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris, Payot, 1964, p. 15.

²²⁹ Vax, L. *op. cit.* Ch. IV, p. 89.

Les débuts du roman policier : l'énigme et son jeu²³⁰

Dans sa définition du roman policier, Yves Reuter souligne que dès les premières trames criminelles, plusieurs éléments propres au roman policier émergent : « *L'importance de l'enquête, le détective professionnel, le crime mystérieux et inexplicable, la place du raisonnement et de l'identification psychologique.* »²³¹ La recette du récit policier implique donc un problème aux allures inexplicables et un visionnaire capable d'élucider son sens de manière méthodique et singulière. Le meurtre impose une énigme par son aspect résultatif et par l'absence d'éléments explicatifs dans son immédiateté. Cette définition se prête au récit *post homicidium*, lequel ouvre des pistes de reconstitution de la scène elliptique.

Dans la situation initiale du *Crime de la rue Monge* de Zaccone, l'opacité de la scène ressort dans le paradoxe de son exposition. En effet, le chapitre initial présente les faits : l'action se déroule dans un immeuble tenu par Monsieur Rebard qui loue des chambres meublées au mois et à la nuit, où M. Lesparre, un négociant d'environ la cinquantaine « *fit monter sa valise, recommanda de le réveiller pour le premier train de la ligne de Lyon* » (p. 2) avant de s'enfermer à double-tour. Le lendemain, le client ne répondant pas, Rebard appelle le commissaire accompagné d'un serrurier pour découvrir l'origine de ce silence : « *Un spectacle saisissant se présenta alors aux regards du magistrat et de ceux qui l'accompagnaient. Un rayon de soleil éclairait obliquement la chambre, et, sur le lit qui occupait le fond d'une alcôve, on aperçut le malheureux Lesparre, étendu immobile et rigide, la poitrine trouée d'une horrible plaie béante.* » Si la description procède par un enrichissement de détails, cette démarche assume son caractère elliptique dans la mesure où le meurtre désigne un acte invisible, rendu permanent par la réalité physique du corps. Il faut alors chercher les traces, les indices qui permettent d'expliquer les faits et d'identifier le responsable de cette « *horrible plaie béante* ». Le sentiment du mystère réside dans cet écart entre ce que le réel nous donne à voir et ce qui est interprété, soit l'aspect didactique d'une réalité donnée. Ce type de récit de meurtre impose de l'indéchiffrable dans la mesure où son sens échappe à la connaissance directe et appelle une interprétation. Il y a donc décalage entre l'acte et sa valeur.

Pour démanteler le mystère dans sa complexité, le roman policier construit sa démarche à partir d'une collecte d'indices et de petits faits permettant de corroborer ou de réfuter la thèse

²³⁰ « *Le roman policier classique est une participation affective déguisée en jeu intellectuel* », Vax, L. *ibid.* p. 92.

²³¹ Reuter, Y. *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 8. De même dans le roman judiciaire qui d'après la définition de Sandor Kalai fait la transition entre le roman populaire et le roman policier nous découvrons un caractère « *fondamentalement hybride, tant au niveau des personnages et de la structure qu'au niveau des représentations qu'il élabore.* » (*op. cit.*)

du meurtre. Cette analyse est le fait d'une personnalité hors norme esquissée précédemment : l'enquêteur de génie. L'initiateur du genre, Edgar Allan Poe présente un être doté de ces capacités exceptionnelles de raisonnement dans le « Double assassinat de la rue Morgue ». Pour le français Dupin, la lutte contre le crime s'apparente à un jeu de stratégie dans lequel l'assassin et l'enquêteur se mesurent dans l'adversité et la rivalité intellectuelles :

« Supposons un jeu de dames où la totalité des pièces soit réduite à quatre dames, et où naturellement il n'y ait pas lieu de s'attendre à des étourderies. Il est évident qu'ici la victoire ne peut être décidée, – les deux parties étant absolument égales, – que par une tactique habile, résultat de quelque puissant effort de l'intellect. Privé de ressources ordinaires, l'analyste entre dans l'esprit de son adversaire, s'identifie avec lui, et souvent découvre d'un seul coup d'œil l'unique moyen – un moyen quelquefois absurdement simple – de l'attirer dans une faute ou de le précipiter dans un faux calcul. »²³²

La simplicité revêt une difficulté interprétative fondamentale. L'enquêteur doté de ces facultés de déduction appréhende le mystère par l'exercice scientifique du raisonnement méthodique.

Mais pour dissoudre la nébulosité de l'énigme, l'enquêteur cède à la démesure. Doté de capacités d'analyse hors normes et d'une intelligence surhumaine, il se laisse déposséder par l'enthousiasme de l'imagination. Pour Louis Vax, cette démesure, caractéristique de la méthode déductive de Dupin est à l'égale mesure du mystère proposé puisqu'elle est intuitive, immanente et parfois même inexplicable et hasardeuse.

Afin de pallier ce manque d'infailibilité du raisonnement archétypal, l'analyse de la séquence du meurtre s'organise méthodiquement. Cette méthode d'investigation met en application la théorie du paradigme indiciaire de Ginzburg²³³. Pour le critique, l'homme est doté de facultés de jugement et d'analyse uniques héritées des premiers hommes chasseurs qui lisent et interprètent les traces afin de comprendre le monde qui les entourent. Les spéculations se situent ainsi à l'origine de découvertes majeures, comme pressentiment d'une présence invisible à rechercher dans le détail, l'étrange, l'inattendu. Cette méthode d'analyse, ancrée dans notre nature humaine, nourrit une sémiotique qui relève ici d'« *Un comportement orienté vers l'analyse des cas individuels, que l'on ne pourrait reconstruire qu'au travers de traces, de symptômes et d'indices.* »²³⁴ Ginzburg associe ce comportement à trois exemples, celui de Morelli, de Sherlock Holmes et de Freud. La même matrice que celle de Dupin figure

²³² Jean-Claude Vareille souligne le fait que « *le coup de génie de Poe qui fonde le genre, est d'avoir senti que le raisonnement en tant que tel, c'est-à-dire la succession des déductions et des inductions, possédait à lui seul un intérêt dramatique, qu'il pouvait devenir à lui seul l'essentiel de l'histoire* » Vareille J. –C. « Préhistoire du roman policier », *Romantisme*, 1986, n°53, p. 31.

²³³ Nous ferons plusieurs usages du paradigme indiciaire, dans le chapitre VI, nous trouvons un usage premier et direct de ce paradigme tandis que dans la troisième partie nous en ferons un usage métadiégétique par la lecture de ce que la littérature nous dit d'une vision du crime à un moment donné par le symbole, l'inconscient du texte.

²³⁴ Ginzburg, C. « Traces, Racines d'un paradigme indiciaire », *op. cit.* p. 51.

dans le cas de Sherlock Holmes, puisque tous deux pressentent l'origine des faits criminels par la collecte d'indices imperceptibles. Mais cette faculté de juger semble pour Dupin – comme pour Ginzburg – relever d'une nature humaine : « *L'homme semble naturellement tourné vers la résolution d'énigmes, de mystères, Faculté, O combien stimulée par les exercices de mathématiques.* » Cette aptitude est également liée au principe d'échange du scientifique Locard créé à l'orée du XX^e siècle : selon ce spécialiste en criminalistique, tout criminel laisse nécessairement des traces de son passage dans la mesure où l'acte criminel implique un transfert, « *On ne peut aller et revenir d'un endroit, entrer et sortir d'une pièce, sans apporter ou prendre quelque chose qui se trouvait auparavant dans l'endroit où la pièce. Immanquablement, nous laissons des traces, comme un escargot marque son chemin de sa bave.* »²³⁵ Ce principe épistémologique amène à rechercher la trace, l'élément qui échappe à l'attention du criminel lors de ce transfert involontaire. *L'agence Taboureau* s'ouvre sur une séquence criminelle dans laquelle le corps de Madame Frochot est découvert à son domicile. Les policiers accompagnés du magistrat analysent la scène de crime et mènent un interrogatoire en suivant une méthode analytique et déductive. L'intérêt médico-légal ressort dans la description du cadavre : « *Les deux hommes se baissèrent et roulèrent le cadavre de la dame Frochot. Au moment où ils le retournaient, la tête retomba lourdement en arrière et frappa le parquet en rendant un son mat. Le cou était tranché entièrement jusqu'aux vertèbres cervicales qu'on pouvait voir à nu.* » A partir de l'observation du corps, Finot suppose que l'assassin devait « *avoir la main ferme* » et utiliser « *rasoir ou d'un instrument des mieux affilés* ». Les enquêteurs formulent plusieurs constats à partir des données relevées sur les lieux, tels que la présence d'une lutte :

- « - *Eh ! Eh ! Murmura le commissaire, il y a eu une lutte*
- *Et une lutte acharnée, ajouta Finot.*
- *Voici une pantoufle au pied de la table de nuit ; l'autre est assez éloignée de la première, la voilà, au pied du lit.* »

Néanmoins, la rigueur de cet exercice nécessite un travail d'imagination et de dépassement du simple visuel. Cette démarche particulière est rapidement menée par Finot qui perçoit du sens à partir des traces collectées. Finot propose ainsi une première reconstitution du crime qui servira de postulat de départ à l'enquête. Il déduit notamment l'heure du crime à partir de ces différentes observations :

- « - *Je crois maintenant pouvoir reconstituer le crime ; écoutez.*
- Il était minuit trente-cinq...*

²³⁵ Cette pensée rentre en connexion avec l'analyse de Sherlock Holmes dans « Peter, le noir » (1904) : « *j'ai enquêté sur beaucoup de crimes, mais je n'en ai encore jamais vu qui eussent été commis par une créature ailée. Du moment que le criminel se déplace sur ses deux pieds, il y a toujours un foulage, une dentelure, une éraflure, une modification minime de l'état du sol que le chercheur scientifique peut détecter.* »

- *Comment, se récria le commissaire, d'après les déclarations du concierge, cette heure ne peut concorder avec ce que vous dites, et, de plus, quel est l'indice vous permettant de préciser aussi exactement une heure ?*

Finot sourit :

- *Il était minuit trente-cinq minutes, et, je vais vous le prouver immédiatement. Regardez cette montre.*

- *Eh bien ?*

- *Elle marque minuit trente-cinq.*

- *Et puis ?*

- *Je l'ai ramassée là.*

Et il indiqua le pied du lit.

- *Elle est tombée de son porte-montre où l'avait accrochée la dame Frochot en se déshabillant. Voyez, le porte-montre en question est là, sur la table de nuit ; il n'est pas à sa place ordinaire, et, de plus, il est renversé. La montre a été arrachée dans la lutte, est tombée à terre et je le prouve. Voyez, elle est légèrement bossuée sur la cuvette [...] dans sa chute, la montre, s'est arrêtée, et l'heure qu'elle marque est bien celle qui existait au moment où, par une cause violente est arrivé l'accident qui a arrêté le mouvement. Cette réflexion, qui ressemble à un axiome de M. de la Palisse, est cependant des plus sérieuses, car l'accident était produit par une cause, et cette cause est justement celle que nous recherchons et que nous avons trouvée : la lutte. »*

(p. 12-14)

La demande du commissaire constitue une étape non-négligeable dans l'extrait, dans la mesure où son incompréhension souligne le talent de son interlocuteur pour mettre en pratique l'exercice prôné par Locard puis Ginzburg. En suivant le mouvement de sa pensée, il ressort que Finot détermine d'abord l'origine de la montre cassée (le porte-montre), puis tire ensuite différentes observations de la posture de l'objet d'origine afin de donner une cause à la chute – à ce postulat s'ajoutent les précédentes observations sur la tenue de la victime qui complète l'approche analytique –, enfin il reconstitue la chute de l'objet dans son esprit pour lier l'effet (l'arrêt du mécanisme de l'objet) à sa cause (la lutte au moment du crime). Cette décomposition imaginaire passe ainsi par un procédé analeptique construit sur une démarche scientifique. Contrairement à la pensée de Dupin qui procède « *par bonds* » (Vax), le raisonnement des récits d'enquête de la fin du XIX^e se veut le plus transparent possible.

Tout doit permettre de résoudre scientifiquement l'affaire criminelle, par le concours du policier, du magistrat ou de l'enquêteur de génie. Le déchiffrement de la scène de crime participe à la reconstitution de la chronologie des faits. Dans le but de déterminer l'identité du criminel, Finot prolonge sa recherche par l'analyse des substrats de sa présence physique et constate ainsi que le criminel s'est assis avec sa victime sur deux chaises « *je remarque sur la molesquine qui recouvre le siège, une tache, toute fraîche encore, de boue grisâtre, et sur le parquet, entre les pieds, la place à peine sèche de deux bottines ou souliers* ». Il note aussi la présence d'un lambeau de peau entre les dents de la défunte attestant du fait qu' « *au*

moment où l'assassin a saisi sa victime sur le lit, au paroxysme de l'effroi, de la rage, de la colère, du désespoir, [elle] a mordu la main de l'homme. »

Cependant, le raisonnement de l'enquêteur n'est pas infaillible. En effet, s'il fonctionne d'un point de vue spéculatif, il n'en demeure pas moins un produit d'imagination de l'enquêteur. Les failles de son interprétation peuvent néanmoins être à l'origine d'un travail d'analyse original voire servir les besoins de l'enquête. La fausse piste trouve un intérêt crucial : dans le roman *Le petit vieux des Batignolles*, les enquêteurs découvrent un papier près du corps sur lequel est tracé au sang le début du nom du présumé coupable – Monis... – or, le narrateur considère que ce mot n'a pas été écrit de la main de la victime :

« Qu'allais-je donc découvrir?... Poussé par une force mystérieuse et irrésistible, qui annihilait ma volonté, je pris entre mes mains, pour les examiner, les mains roides et glacées du cadavre... La droite était nette... C'était un des doigts de la gauche, l'indicateur, qui était tout maculé de sang. Quoi ! C'était avec la main gauche que le vieillard avait écrit ! [...] Prompt comme l'éclair, Monsieur Méchinnet s'était jeté à genoux près du cadavre. Ce que j'avais vu, il le vit, et mon impression fut la sienne, car se relevant vivement :

– Ce n'est pas ce pauvre vieux, déclara-t-il, qui a tracé les lettres qui sont là... »

Pourtant ce postulat qui invite à douter de la culpabilité de Monistrol, le neveu de la victime, est faux. Il faut attendre le moment de résolution pour découvrir que l'assassiné était gaucher, indice donné par la bouche même du véritable coupable :

« – Malheureusement, mon garçon, objecta Monsieur Méchinnet, tu as perdu la tête au dernier moment... Que veux-tu ! On n'est jamais complet !... Et c'est la main gauche du cadavre que tu as trempée dans le sang...

D'un bond, Victor se dressa.

– Quoi ! S'écria-t-il, c'est là ce qui m'a perdu !...

– Juste !

Du geste du génie méconnu, le misérable leva le bras vers le ciel.

– Soyez donc artiste ! S'écria-t-il.

Et nous toisant d'un air de pitié, il ajouta :

– Le père Pigoreau était gaucher !

Ainsi, c'est à une faute de l'enquête qu'était due la découverte si prompte du coupable. »

Si dans ce cas, l'erreur est nécessaire pour engager l'enquête, le crime du début du *Numéro 13 de la rue Marlot* débute par une erreur interprétative. Toute la démonstration judiciaire part de l'idée qu'il s'agit nécessairement d'un meurtre ; or l'enquête sur la victime aboutit sur un accident comme le révèle le privé William Dow. En effet, M. Rumigny est retrouvé avec le manche d'un couteau planté dans son corps. L'investigation criminelle exhorte les enquêteurs à découvrir les raisons qui ont amené la victime à être à cet endroit à ce moment précis. En confondant le porte-manteau sur lequel était suspendu un grand vêtement avec une personne et en s'attaquant à l'ombre, Rumigny se plante accidentellement le couteau et meurt

d'apoplexie. La démystification est alors complète en ce sens où l'erreur annihile l'hypothèse du meurtre. Baroni souligne qu'« *un bon roman policier se résout en général par l'échec du lecteur dans sa performance interprétative qui visait à anticiper la divulgation qu'offre le dénouement de l'œuvre* »²³⁶ ; cette propriété trouve un essor particulier lorsque l'enquêteur, présenté comme infaillible, se leurre.

Les duperies narratives peuvent également épaissir le mystère. Dans *Le crime de la rue Monge*, des zones d'ombre sont volontairement laissées afin d'embrumer l'esprit du lecteur, notamment l'entretien que Buvard et Rigolo ont au retour du benjamin à Paris : « *Mais sur ce point encore, il nous est impossible de renseigner le lecteur* ». Toutefois la matrice présente dans le roman policier actuel se plie aux exigences d'un format en gestation. Ces premières formes d'enquête émergent dans des feuilletons ou des nouvelles qui correspondent à deux extrêmes de récit, du plus riche au plus épuré.

Comme nos actuels feuilletons télévisés, la linéarité du schéma principal des romans feuilletons est amortie par l'aménagement sériel d'une multitude d'événements. Ce brouillage des pistes qui compromet une résolution simplifiée de l'enquête permet d'exposer le talent de l'enquêteur dans son application de la méthode positive, comme dans *Monsieur Lecoq* ou dans *L'agence Taboureau*.

Les cas de contes qui utilisent la structure policière pour dénouer le mystère du meurtre sont moins nombreux et nécessairement marqués par la présence du Juridique dans le récit. Dans « La petite Roque », Maupassant conforte l'ambiguïté identitaire du criminel par le jeu des perspectives dans les différentes phases de l'enquête. Le mystère est démantelé grâce au glissement en focalisation totale permettant de connaître les pensées criminelles du maire. Cette démarche se situe à mi-chemin entre le policier et le roman psychologique, dans la mesure où les révélations ne participent plus d'une enquête de terrain et nécessitent la connaissance du psychisme du criminel alors que l'enquête se trouvait dans une situation de « *blocage* » (Barthes).

Les conteurs qui s'essaient au cheminement policier visualisent le mystère du meurtre en tant que difficulté anthropologique : ils sont ainsi amenés à sonder l'esprit du criminel dans ces situations où l'enquête formelle atteint une situation aporétique. Marcel Schwob propose ainsi le portrait d'un « homme double » qui place le juge d'instruction dans l'embarras. Au moment de l'interrogatoire, et malgré la présence de preuves accablantes, l'accusé ne reconnaît pas sa

²³⁶ Baroni, R. *op. cit.* p. 117. Il évoque également Barthes présentant cinq stratégies discursives participant au retardement de la réponse dans le récit policier : leurre, équivoque, réponse partielle, réponse suspendue, blocage.

faute. Rigoureusement, le magistrat accompagne chaque preuve de son explication et se trouve dans l'étrange situation de révéler le crime à l'assassin,

« Alors le juge, prenant la parole, lui montra les inconséquences de son système. Il les lui montra, gardant une sorte de respect pour le personnage extérieur que l'homme représentait, comme une pitié pour son attitude affalée, ses raisonnements d'idiot. Il l'appela doucement "mon ami", en lui faisant toucher du doigt ses contradictions, il lui exprima son crime, parce qu'il ne semblait pas le comprendre. Il en fit ressortir la gravité, l'abomination ; insista sur toutes les preuves qui l'accablaient, et termina par une péroraison éloquente où il était dit que souvent le Président préférerait user du droit suprême à l'égard de ceux qui avouent. » (p. 96)

Le magistrat ne peut que constater que le prévenu ne correspond pas aux critères habituels du meurtrier. Dans ce cas précis, le meurtre était doublé d'un vol de bijoux, ce qui laisserait présupposer que l'assassin pourrait être disposé à reconnaître la faute pour laquelle il est inculpé en vue de profiter de la clémence du juge. L'attitude de l'inculpé étonne l'homme de loi ; seule la crise schizophrénique finale apportera du sens aux incohérences de ce comportement.

La mécanique judiciaire met en évidence les différentes phases de l'enquête dans l'affirmation de la vérité du crime. La déconstruction du mystère prend alors une valeur didactique dans la mesure où le récit initie à la pratique de l'enquête, apprenant au lecteur à collecter et associer des données scientifiques. Cette visée positive s'ouvre sur la collégialité de la recherche : l'idée étant d'apprendre à rechercher l'aspect singulier dans le but de déterminer une logique du crime. Pendant les trois dernières décennies du XIX^e, le roman se transforme et se scinde en différentes familles textuelles. Pourtant, le roman à énigme, le roman policier ou le récit de crime, présentent une même démarche d'investigation. Le mystère siège ici dans un souci d'identification : l'enjeu consiste à répondre aux questions que pose la scène de meurtre.

La place du mystère dans le roman du crime

La trame espérée d'un roman du crime expose une situation démesurée dans sa complétude la plus aboutie. L'élément énigmatique déviant se recherche dans son explication scientifique afin de cerner à quel moment l'homme glisse de la normalité à l'état dangereux.

A ces fins, le roman du crime ne dispose pas des mêmes moyens que le roman policier ; si les deux formats aménagent une place de choix au récit de meurtre, le premier privilégie son exposition dans la continuité du récit tandis que le second cherche à recomposer la séquence manquante. Cette opposition est ainsi signalée :

« Contrairement au roman policier, le roman du crime repose sur le détournement systématique des relations de cause à effet – en quoi il porte l’empreinte du roman réaliste et même naturaliste. Rappelons-en la donnée élémentaire : un crime est commis, et cet acte constitue le centre d’une intrigue. Dans le roman policier classique, on suppose à ce crime des origines (appelées mobile) et des conséquences (l’enquête); l’ensemble est bâti de telle sorte que l’enquête permette de revenir au mobile, en dessinant une boucle parfaite qui inscrit finalement meurtre dans une forme d’ordre : tout signe, appelé détail ou indice, renvoie à un ensemble, est signe de quelque chose, et l’origine comme la fin du crime sont assignables. [...] Le but de l’enquête et de rapporter le meurtre à ses origines, et un double parcours se dessine donc, parcours rassurant et réconfortant. »²³⁷

Alors que le crime impose du mystère dans le récit policier, le roman du crime envisage le meurtre comme une évidence démontrable dans une forme absolue de négation du mystère par la détermination romanesque ou scientifique du texte.

La nature criminelle reste cependant une source d’inquiétude invitant le lecteur à se demander comment l’homme peut s’affranchir de ses pulsions meurtrières. Pour les naturalistes, il s’agit de représenter le passage à l’acte comme l’issue fatale d’une pathologie mentale.²³⁸ L’auteur annonce l’épisode criminel : il laisse des indices qui esquissent les perspectives du projet criminel. Ainsi, quelques épisodes annoncent les crimes de Jacques Lantier : « Depuis qu’il avait quitté la chambre, avec ce couteau ; ce n’était plus lui qui agissait, mais l’autre, celui qui avait senti si fréquemment s’agiter au fond de son être, cet inconnu venu de très loin, brûlé de la soif héréditaire du meurtre. » (Chap. VIII) Les fantasmes de sang annoncent ainsi l’imminence du crime – « Je l’empoignerais au cou de la main gauche, et j’écarterais le médaillon en lui renversant la tête pour avoir la gorge nue. ». Le meurtre est représenté comme la conséquence évidente de sa maladie. Dans ce type de récit, la lecture du mystère se fait donc à l’échelle de la psychologie déviante.

Le roman décadent envisage le passage à l’acte comme l’aboutissement d’une catapse, l’issue du déclin moral du meurtrier. Le récit de meurtre décadent baigne dans une atmosphère mystérieuse, remplie de symboles et d’extravagances. Dans *Monsieur de Phocas*, le mystère circule par l’intermédiaire d’un personnage original dont la retranscription du manuscrit vise à défaire l’opacité – « Et c’est le Duc de Fréneuse que j’avais chez moi, feuilletant négligemment mes manuscrits du fin bout de sa canne, Fréneuse et ses légendes, son passé mystérieux, son présent équivoque et son avenir plus sombre. » Le sentiment de

²³⁷ *Romans du crime, op. cit.* p. 176.

²³⁸ Cette fatalité est tournée en dérision par Armand Charpentier dans « Le poète assassin » (in Prince, N. *Petit musée des horreurs, op. cit.* p. 174): « Par quelles circonstances en était-il arrivé à commettre ce crime ? Il n’en savait rien lui-même. Il avait été certainement le jouet d’une implacable fatalité. »

mystère se manifeste ainsi à partir de certaines personnalités. Pour Louis Vax, le statut du mystère est paradoxal : « *Le mystère ne demande qu'à n'être plus mystérieux. Le mystère, le désir, l'attente, l'incohérence, l'erreur, le mal sont des êtres instables et négatifs qui vivent de leur mort ou meurent de leur vie : le mystère veut être élucidé, le désir satisfait, l'attente comblée, l'incohérence supprimée.* » (p. 93) Pourtant, si le journal répond aux questions que se pose le premier narrateur sur la personnalité atypique de Fréneuse, ce travail se consolide par le récit de plusieurs expériences mystérieuses, et sa relation avec Ethal et Thomas Welcôme.²³⁹ Fréneuse est ébranlé par les histoires que lui raconte Ethal au sujet de leur ami commun ; il considère alors que « *l'énigme de son charme était peut-être même dans son crime.* » Inversement, le Duc considère de plus en plus Ethal comme un empoisonneur ; cette intuition encourage Fréneuse à tuer son ami. Dans ce cas, le mystère nourrit un dessein criminel.

Les nouvellistes empruntent souvent ce schéma afin de présenter une analyse comportementale qui passe par l'identification d'une présence mystérieuse. L'anormalité révélée suit alors le modèle d'une confession ou d'une rencontre avec l'être atypique par le truchement d'un virtuel intradiégétique comme mode de l'analyse comportementale.

Ainsi roman naturaliste, roman décadent et nouvelle du crime composent avec la même exigence : l'enjeu n'est plus de rétablir un équilibre mais au contraire de constater les effets d'un déséquilibre social.

Effervescence du mystère : le récit fantastique du meurtre

Le meurtre voit son sens s'obscurcir par l'écriture du surnaturel : le phénomène échappe à l'entendement et à l'analyse scientifique. Ce manque d'information passe par des objets littéraires spécifiques. Le recours à la magie – comme dans le récit de « L'envoûteur » –, à la force de l'inconscient – dans les récits sur la folie comme *La confession d'un fou* –, aux puissances surnaturelles – comme dans « L'élixir de Vie » de Lermina –, ou encore aux

²³⁹ Ethal et T. Welcôme ont tous deux commis des crimes : « *M. de Burdhes avait été trouvé assassiné dans une petite maison des environs de Londres où Welcôme avait l'habitude de se rendre et où tous deux et d'autres encore se retrouvaient, soi-disant pour célébrer les rites d'un culte inconnu rapporté de l'Extrême-Orient par M. de Burdhes [...] Si bien que le matin où M. de Burdhes fut retrouvé étranglé dans le sanctuaire de Woolwich, Sir Thomas Welcôme héritait de dix millions... Ce fut une fin tragique, obscure, fleurant à la fois le crime et l'au-delà. Le meurtre, en tout cas, fut commis par un être au courant des pratiques et des habitudes de la victime, car M. de Burdhes fut frappé au milieu de ses dévotions, une nuit qu'il s'était rendu à la petite maison du culte et y veillait pour l'accomplissement de quel rite ?... Avec qui ? Ou seul ? [...] Prévenu en toute hâte par Thomas Welcôme, je fus introduit par lui dans le temple. La police, déjà sur les lieux, avait respecté la position du cadavre... [...] Ainsi donc, Thomas Welcôme avait commis un meurtre.* » (Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*, op. cit. « Les millions de Sir Thomas »)

créations humaines telles que certaines armes – comme « La fée Dum Dum » – épaississent le caractère hermétique du mystère.

Dans l'écrit fantastique, le récit fait intervenir des éléments surnaturels greffés au criminel à l'instar du thème de la main hantée exploité par Maupassant, ou encore du vêtement hanté dans « La livrée de Nessus ». L'exotisme de pratiques étrangères peut également être perçu comme fantastique, comme c'est le cas dans la nouvelle de Marcel Schwob, « Les embaumeuses ». L'inexplicable assume une forme de suspense et correspond à une démarche contraire aux deux autres formes d'écriture du meurtre. La volonté de trouver des réponses précises et définies aux phénomènes surnaturels est mise à mal. Par conséquent, deux attitudes sont privilégiées : une attitude irrationnelle qui fera intervenir des moyens sensitifs, des lectures parallèles à la science dans une démarche explicative, et une attitude religieuse, d'acceptation soumise au phénomène paranormal.

« L'envoûteur » de Jules Lermina s'inscrit dans la première démarche. En effet, le narrateur est témoin d'un phénomène surnaturel et confie : « *Bien que curieux de sciences occultes, cependant je ne suis pas un naïf, et si parfois mon imagination m'emporte, je sais résister à ses entraînements en m'accrochant de toute mon énergie aux affirmations saines, rétrogrades si l'on veut, de la froide raison. Aujourd'hui, n'osant formuler moi-même une conclusion, je veux, dans ce qui va suivre, prendre le lecteur pour juge.* » (p. 113) Ce contrat de lecture représente un enjeu de lecture primordial : le lecteur doit ainsi répondre à la question « *l'homme dont je vais parler était-il un fou ou un criminel ?* ». Le narrateur précise, « *non pas seulement criminel d'intention mais criminel de fait... Autrement dit s'il est certain qu'il a rêvé un forfait, l'a-t-il commis et a-t-il pu le commettre ?* » L'analyse du *modus operandi* fait vraisemblablement défaut ; confronté à un meurtre inexplicable, il manque au narrateur certaines données pour comprendre comment associer l'assassin au phénomène dont il fut témoin. Il dispose ensuite les preuves à l'appui de manière analeptique : le statut de scientifique de Gérard – « *il me paraissait se livrer à des études de chimie, ou tout au moins de hautes mathématiques* » –, ses travaux en « *sciences naturelles... ou surnaturelles* ». Son regard inquiète suffisamment M. Solmes pour demander conseil auprès du narrateur lorsque le sorcier demande la main de Camille. Le narrateur, épris lui aussi de M^{elle} Solmes, mène son enquête sur l'étrange personnage et apprend qu'il s'adonne à la lecture de textes sur la nécromancie.

Le processus criminel est ensuite détaillé : après que M. Solmes a décliné la proposition de Gérard, le narrateur remarque que l'éconduit a volé un portrait de Camille. Il s'oppose directement à lui mais alors qu'il tente de le blesser, le narrateur perd conscience :

« Comme il ricanait, ma main se leva pour le châtier... Alors que se passa-t-il ? Aujourd'hui encore, je me demande si je n'ai pas été le jouet d'un hideux cauchemar... Et pourtant ! Pourtant ! Comme un bracelet de fer... Puis il me sembla que sous cette contrainte, j'étais entraîné, enlevé... Autour de moi, les rues, les maisons, tout passait avec rapidité vertigineuse... Puis les murailles s'ouvraient pour nous livrer passage, se refermant derrière nous, sans bruit...

Je me trouvai chez lui, chez cet homme, dans son laboratoire... »

L'onirisme déjà mentionné dans la séquence criminelle de « L'élixir de vie » occupe une place importante dans ce passage : le narrateur reconnaît avoir subi une atteinte mnésique (cet effet apparaît une seconde fois à la fin du récit, lorsque le narrateur se réveille chez lui le lendemain – *« puis tout disparut, et quand je revins à moi, j'étais dans mon cabinet, tenant ouvert devant moi un volume du nécromant Eliphaz Lévi »*). Le recours à la prolepse contribue à l'effet fantastique dans la mesure où tout laisse à croire qu'il a été manipulé par Gérard – comme en attestent les tournures passives au plus-que-parfait, et l'usage de la première personne du pluriel, qui laisse entendre que le narrateur accompagnait le magicien dans un état de soumission mentale. Cet état se prolonge tout le long de l'exposé du criminel :

« Il élevait au-dessus de sa tête le portrait adorable de Camille, de ma Camille ... Et il disait :

- Vous avez cru, n'est-il pas vrai, qu'on pouvait impunément se jouer de moi... On m'a repoussé comme un laquais [...] Je hais ce père arrogant, je hais cette fille, je vous hais : je veux me venger de vous trois, d'un seul coup...

Je ne répondais pas : je n'eusse pas été capable de prononcer une parole, pas plus que de faire un mouvement, ainsi qu'il arrive dans les rêves où les membres sont paralysés et la force abolie. »

Tout en exposant son mobile, l'assassin donne un exemple de ses talents d'ensorceleur sur la personne du narrateur. Profitant de son état, Gérard lui expose ses talents d'envoûteur ; en effet, ce dernier s'affilie à Ruggieri²⁴⁰ tuant à distance ses ennemis à l'aide d'aiguilles qu'il plante sur des figures – s'exerça ainsi sur l'un de ses professeurs, *« j'envoûte, torture à distance et tue qui je hais... »*. L'envoûteur utilise ce processus mystérieux pour assassiner Camille à distance :

« Il brandissait la photographie que je reconnaissais si bien...Et vers qui allait toute mon âme...

- Vous croyez, n'est-il pas vrai, continua-t-il, qu'il n'y a dans cette reproduction d'une forme, d'une physionomie, qu'un jeu de lumière... Ignorants ! Entre le corps qui se place devant l'objectif et la plaque sensibilité, il s'établit un courant, enlevant à l'être, comme dans une opération galvanoplastique, d'innombrables particules de sa propre matière, de sa substance, de sa vie, ... La chimie les fixe, rien de plus, et [...] entre cette représentation, qui vous semble morte, et l'être qui est là-bas vivant, il existe un lien que rien ne peut jamais rompre... De l'un à l'autre des fils innombrables subsistent comme un réseau de cordons électriques. »

²⁴⁰ Ruggieri, le conseiller de Catherine de Médicis, avait une réputation d'empoisonneur et de sorcier.

Le scientifique puise dans un vocabulaire de spécialiste et précise le déroulement de l'action magnétique ; il justifie enfin sa théorie en la mettant en pratique par le meurtre virtuel de Camille. L'explication, bien que complète, demeure suspecte, comme en atteste les failles mnésiques du narrateur ; cependant, le crime étant réalisé, la forme fantastique souligne l'importance du doute. De même, dans « la fée Dum Dum » ou « L'élixir de vie », il manque toujours un élément dans l'explication du processus,

« Le mystère n'est pas dans les choses, mais dans la lutte confuse d'une raison s'efforçant de reconquérir un monde qui menaçait de lui échapper. Il se nourrit de cette tension de la raison, il est l'effort de la raison qui ne se résigne pas au mystère : il ne s'alimente que de ce qui veut le détruire ! »²⁴¹

D'autres récits éludent complètement l'explication du phénomène surnaturel. Le mystère prend alors la forme d'un témoignage comme dans « La main » et « La main d'écorché ». Bien que l'histoire de ces objets maléfiques soit déclinée en début de nouvelle, et malgré les pressentiments des narrateurs qui perçoivent l'aura maléfique de la main, nulle explication n'est apportée au phénomène. Le narrateur de « La main », le juge d'instruction M. de Bermutier reconnaît ainsi le caractère inexplicable du phénomène dont il fut témoin :

« N'allez pas croire, au moins, que j'aie pu, même un instant, supposer en cette aventure quelque chose de surhumain. Je ne crois qu'aux causes normales. Mais si, au lieu d'employer le mot surnaturel pour exprimer ce que nous ne comprenons pas, nous nous servions simplement du mot inexplicable, cela vaudrait beaucoup mieux. » (p. 1117)

Dans « Les embaumeuses » le narrateur reconnaît les limites de sa connaissance et accepte le mystère de la mort de son frère, sans chercher à le percer. L'action surnaturelle qui brise la monotonie du réel nourrit un sentiment mystérieux :

« Souvent le mystère policier s'étale dès le premier chapitre : il n'était posé que pour s'évanouir. L'explication procure le même plaisir que le mot juste dans un problème de mots croisés. Le conte fantastique au contraire ne nous installe dans la réalité quotidienne que pour mieux nous entraîner vers le mystère. Dans le premier cas, le mystère qui scandalisait doit s'évanouir, dans le second cas, le mystère qui s'impose peu à peu doit être respecté. »

²⁴²

La volonté de pérenniser l'inquiétude et la curiosité du lecteur ne disposant d'aucun moyen pour déchiffrer le crime se perçoit dans ce choix narratif. La démarche fantastique est généralement envisagée dans le récit court afin de condenser le mystère en lui ôtant toute possibilité d'explication logique. Ainsi, pour Florence Goyet, l'art de la nouvelle réside dans cette tension oxymorique qui apparaît dans les derniers temps du récit ; en effet, dans le cas de la nouvelle fantastique, le crime apparaît généralement en clause du récit favorisant ainsi l'effet esthétique du choc.

²⁴¹ Vax, L. *op. cit.* p. 106.

²⁴² Vax, L. *ibid.* p. 103.

A travers ces trois gestions du mystère, le récit de meurtre propose une palette de constructions narratives qui servent de canevas pour les générations suivantes. Georges Auclair dans son article « Meurtre, inceste et énigme, étude comparée de presse », rappelle cette parenté fondamentale qui lie les récits criminels : « *Aussi bien qu'il s'agisse de l'énigme-problème ou de ce que l'on pourrait appeler l'énigme-mystère, par laquelle le fatum se manifeste sous la forme indéchiffrable d'une passion irrésistible ou d'un malheur immérité [...] l'énigme est une des figures majeures du monde du fait divers.* »²⁴³ L'indéchiffrable pouvoir du récit se pérennise dans les récits populaires et les faits divers se nourrissant de l'immortelle curiosité du lecteur, qui, fasciné par ce qui lui échappe, suit le narrateur dans son chiffrement du mystère, quelle que soit la voie.²⁴⁴

La notion de récit de meurtre invite ainsi à réviser la fixité des classifications romanesques. Tantôt épisode ou véritable temps fort de la narration, il se décline dans des contes, des romans, des feuilletons mais se construit toujours à partir d'invariants solides comme nous avons pu le voir dans cette analyse à deux échelles – le fragment et l'ensemble narratif. L'engrenage narratif du récit de meurtre, sa formule de base, repose sur une architecture temporelle à partir de laquelle se déploie tout un réseau de données figuratives et thématiques. Mais, la mise en perspective des genres littéraires dans lesquels se développe le récit de meurtre fait ressortir un second invariant : tout crime impose une énigme.

²⁴³ Auclair, G. « *Meurtre, inceste et énigme. Etude comparée de presse* », *Revue française de sociologie* 7, n°2, 1966.

²⁴⁴ Louis Vax note la nuance entre curiosité et suspense : « *la curiosité, en posant une énigme, crée l'attente de sa résolution et le suspense, en exposant une situation tendue dont une issue importante mais incertaine doit indéniablement découler, la mort ou la survie d'un personnage par exemple, stimule l'anticipation du dénouement.* » *op. cit.* p. 119.

PARTIE II : Vérité et fiction du meurtre

A la fin du XIX^e siècle, le passage à l'acte suscite un engouement unique de telle sorte que sa médiatisation devient le point d'ancrage de toute une culture du crime. Omniprésente et protéiforme, la mise en fiction du meurtre participe à cette effervescence culturelle. Un imaginaire du crime – avec son langage, ses codes, son savoir et ses porte-paroles – se développe à cette époque, empruntant au réel par sa « *réécriture de la contemporanéité* »²⁴⁵. Le récit entretient des rapports complexes avec la réalité et plusieurs degrés de virtualisation du meurtre se distinguent dans cet ensemble, nous invitant à nous interroger sur les usages du récit de meurtre et sa participation médiatique, scientifique et culturelle. Nous pouvons alors nous demander quelles vérités du meurtre se dissimulent dans ces récits hybrides et en quoi la fiction permet de déchiffrer certaines réalités sociales.

²⁴⁵ Kalifa, D. Régner P. et Thérenty M. –E. éd. *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éd. 2011, p. 1534.

SECTION I : La construction d'un imaginaire pérenne

« Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide. »

*Charles Baudelaire*²⁴⁶

Le XIX^e siècle se caractérise par sa pluralité littéraire. Comme l'indique Jacques Dubois dans son article « *Petite dialectique des genres littéraires et des classes textuelles* »²⁴⁷, les écrivains cherchent à rompre avec les normes par un travail de restructuration de l'écrit. Le récit renvoie ainsi à une manière de penser, d'écrire et de lire à une époque donnée. Il est vecteur d'un discours normativisé par des facteurs sociaux identitaires, codifié par la presse, et adapté par l'écrivain. C'est ainsi que tout discours s'enracine dans une entreprise de modernisation. Ce renouveau prend la forme d'une « *prolifération mal contrôlée de la spécificité générique. A chaque fois, il s'agit d'aller un peu plus loin dans la différence.* »²⁴⁸ Animés par la même volonté de se démarquer par l'originalité de leur ouvrage, les écrivains utilisent cependant un discours similaire. L'essor de la médiatisation lie l'écrivain à l'actualité qu'il commente, son œuvre ayant pour dessein de s'enraciner dans le présent afin de paraître vraisemblable. Dans sa définition du discours social, Marc Angenot assimile l'organisation textuelle du dicible à une totalité, à une actualité ; l'auteur parle nécessairement de son temps, que ce soit d'un point de vue formel ou d'un point de vue thématique. Tout ce qui est publié s'inscrit alors dans une temporalité précise : le dicible appartenant à un présent rendu immuable par la fixité de l'écrit, sa retranscription relève d'un état particulier de la langue à un moment déterminé et engage une analyse socio-historique.²⁴⁹ Nonobstant, l'écriture du crime varie d'une époque à une autre ; elle s'adapte au monde moderne, à ses inquiétudes sociales et à son développement scientifique. Parler d'un discours organisé autour de la problématique de récit de meurtre revient alors à s'interroger sur la façon de communiquer l'acte de sang. Ce constat permet de contextualiser le récit dans son environnement médiatique.

²⁴⁶ Citation reprise par Leconte de Lisle en référence à *L'Ecole païenne* de Baudelaire (1852).

²⁴⁷ *Écrire en France au XIX^e siècle : études présentées au colloque "Statut et fonction de l'écrivain et de la littérature en France au XIX^e siècle"* tenu à Rome les 7 et 8 octobre 1987 sous la direction de Antonio Gomez-Moriano et Graziella Pagliano, Paris, éd. Le Préambule, 1989.

²⁴⁸ *ibid.* p. 16.

²⁴⁹ « *Le romancier est l'historien du présent* » écrivait Duhamel.

En outre, écrire le meurtre sous la Troisième République implique de porter un regard critique sur l'actualité ; le récit engendre une relecture des faits divers qui associe la réécriture d'un événement sanglant à l'analyse comportementale de l'homme. L'écrivain s'inspire alors des travaux sociologiques et des avancées juridiques pour proposer une définition du crime. Dès lors, l'« *interdiscursivité générale* » soulignée par Marc Angenot²⁵⁰ révèle la prolifération du langage.

Force est de constater que l'écriture du crime fictif aboutit à un classement des comportements déviants coordonné aux catégories criminelles définies par les scientifiques ; par ce biais, le lecteur juge les différentes formes de criminalité et établit un champ de valeurs qu'il confronte à un état de la norme et de la justice. Ainsi, le discours structure les systèmes de pensées et impose un jugement de valeur. L'écrivain de la fin du XIX^e siècle œuvre pour le bien de la science, apportant sa pierre à l'édifice anthropologique d'une recherche en sciences criminelles. Il fait le bilan des connaissances qui le précèdent, apportant ses expériences et ses découvertes par son statut de contemporain.²⁵¹

En sus, le livre n'a de sens que s'il s'insère dans un projet de reproduction interprétative du monde. Il se nourrit du vivant dans la mesure où l'écrivain se sert du monde réel et de l'histoire comme pierre de touche à sa réflexion, à travers une pluralité de discours. Le récit de meurtre serait ainsi transmission, relai d'un savoir hybride et héritage d'une littérature du Mal réactualisé tout au long du XIX^{ème}, transfiguré par les découvertes récentes en psychologie et criminologie. La protéiformité du genre en fait sa force ; s'il subit l'influence de son siècle, la multiplicité des discours, la confrontation des points de vue, les différentes représentations de criminel et dénominations employées à son égard, permettent de brosser un tableau des représentations de meurtre. L'analyse du discours contribue alors au déchiffrement de ces types d'écrits : ils lient les descriptions des crimes et de leurs auteurs à un réseau de significations et de symboles propres à une époque. L'intention de l'auteur se nivelle dans cette strate discursive complexe. Étudier le discours organisé autour de la notion de meurtre revient alors à reconnaître que l'acte de sang littérisé est relatif à une construction sociale.

Arborescence lexicale du meurtre

²⁵⁰ Angenot, M. 1889 : *un état du discours social*, *op. cit.*

²⁵¹ Le précepte de Julien Gracq prend ici tout son sens : « *Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme, et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui.* » Gracq, J. « Pourquoi la littérature respire mal » *Préférences*, Paris, Corti, 1961, p. 864-865.

Dans son précis de *Criminologie Générale*, Yves Bianco-Brun souligne une étrangeté de la langue française : l'absence de verbe pour déterminer l'action des criminels. En effet, « *Les policiers enquêtent, les gendarmes arrêtent, les juges questionnent, les magistrats jugent, les tribunaux condamnent, les gardiens gardent, les bourreaux exécutent, les criminels... Mais que font donc les criminels ?* »²⁵² La périphrase fait nécessité pour déchiffrer l'agir du meurtrier, elle met en évidence la qualité de l'action, son geste répréhensible. Un choix lexical s'impose : certaines formulations privilégient le meurtre, d'autres son auteur. Cette double-désignation déjà complexe à formuler, a considérablement été enrichie par le langage argotique et stéréotypé de la fin du XIX^e siècle. Il conviendra de rappeler les différentes familles et degrés de criminalité distingués dans ces récits de meurtre, lesquels ne correspondent pas nécessairement aux réalités lexicales de nos contemporains, puis nous serons amené à déchiffrer le réseau proluxe d'images et de figures imaginaires qui se déploie autour de l'acte de sang.

Les mots et les maux

Analyser le lexique du crime revient à suivre une démarche de sociolinguistique en ce sens où ce qui se porte à notre étude n'est autre que le « *comportement verbal des individus* » (J. –B. Marcellesi). Ce choix lexical implique de se positionner par rapport aux conventions doxiques imposées par la société – Michel Foucault explique l'importance de ce phénomène sociétal dans *l'Ordre du discours*. Si le discours est le produit d'une réglementation sociale, la notion d'interdit reste intimement liée au devenir du discours criminel. Plusieurs degrés de verbalisation du crime se distinguent, de la suggestion au cru, du récit rassurant dans sa fictionnalité, au récit troublant par son réalisme. L'acte de sang nécessite d'être mis en valeur par un discours pesé et un lexique choisi. Il convient toutefois de différencier des synonymes trompeurs et fortement actualisés : *crime, meurtre, homicide, assassinat*.

Le crime désigne un acte déterminé seulement par sa gravité exceptionnelle. Dès 1895, Durkheim insiste sur le caractère généralisant du mot crime : « *nous appelons crime tout acte puni* ». Pourtant ce terme implique une qualité spécifique d'acte différenciable du délit (et, aujourd'hui, de la contravention). Il convoque un réseau d'actes rattachés à un investissement pulsionnel important. Aussi, la simple mention du mot *crime* dans le récit, ou dans le titre, fait appel à une pluralité d'interdits (les crimes d'argent, les crimes de chair, les crimes de sang).

²⁵² Bianco-Brun, Y. *Criminologie Générale*, Pessac, Energies étudiantes, 2005, p. 2.

La polysémie de ce terme est renseignée par son origine latine, *crimen, inis*, accusation, grief, inculpation. Par conséquent, le crime peut renvoyer à un acte de débauche ou un adultère.²⁵³

Toutefois, comme le rappelle Alain Bauer dans le *Dictionnaire amoureux du crime* : « *La définition du crime comme infraction par rapport à une norme pose par ailleurs la question de sa relativité : est crime ici et maintenant ce qui peut être parfaitement admis en d'autres temps et en d'autres lieux.* »²⁵⁴ La relativité de cet usage ressort notamment dans le roman de Rachilde, *La sanglante ironie*. Le narrateur apprend être le fils d'une suicidée, or, « *dans les campagnes ce mot est l'équivalent de criminel* » (p. 139). Cet archaïsme, rattaché à une forme de tradition rurale et religieuse justifie le rejet dont le narrateur est victime.

Contrairement au crime, les trois autres termes – *meurtre, homicide* et *assassinat* – renvoient à une infraction spécifique. La référence au *Code Pénal* rend compte d'une distinction épistémologique déterminante dans notre analyse : « *le fait de donner volontairement la mort à autrui constitue un meurtre. Il est puni de trente ans de réclusion criminelle* » (A. 231–1, CP). Le paragraphe consacré à l'assassinat complète et éclaire la distinction : « *le meurtre commis avec préméditation ou guet-apens constitue un assassinat. Il est puni de la réclusion criminelle à perpétuité.* » (A. 231–3, CP). L'origine arabe du terme assassin, *haschischins*, – soit la société secrète de meurtriers buveurs de haschich commanditée par Hassan ibn al-Sabbah au XI^e siècle – lui confère une étrangeté mystique qui connaît des répercussions importantes sur son usage. La préméditation du crime constitue le fondement de cette désignation contrairement au meurtre ou à l'homicide qui peuvent être involontaires. Le terme *assassin* laisse imaginer une professionnalisation de l'acte criminel à l'instar de la nouvelle « La livrée de Nessus » dans laquelle le narrateur remarque l'inquiétante appartenance de l'objet maudit à un *assassin*. En effet, l'employeur justifie l'enquête menée sur son nouvel auxiliaire : « *Vous comprenez, il me faut des renseignements précis et sérieux sur les serviteurs que j'engage... Car maintenant, je suis tout seul... Et si je tombais encore sur un assassin, ce n'est plus ma femme... C'est moi qui serais assassiné...* » L'emploi générique de l'article indéfini met en évidence la particularisation de l'assassin. Une seconde occurrence de

²⁵³ On retrouve une définition générale du crime dans l'introduction des actes du colloque international du CNRS, *Crimes et Criminels dans la littérature française*. Le crime peut ainsi avoir : « - *Un sens classique et littéraire : très grave violation de la loi civile ou de la loi morale ; avec ces précisions qui reviennent très souvent : parricide, inceste, inversion sexuelle et infraction à la loi religieuse : péché mortel.* / - *Un sens juridique : infraction grave punissable par la loi d'une peine afflictive ou infamante : crime de faux, crime de haute trahison, crime politique, crime d'Etat, crime contre la sûreté de l'Etat, crime de lèse-majesté, crime de guerre.* / - *Un sens courant : meurtre, assassinat, crime passionnel, crime crapuleux, crime parfait, crime gratuit.* / - *Un emploi par antiphrase pour une faute légère et excusable.* / - *Un emploi par exagération.* » (Foucart, Claude, et Centre d'étude des interactions culturelles Lyon. *Crimes et criminels dans la littérature française : Actes du colloque international*, 29 novembre – 1^{er} décembre 1990. CEDIC, 1990, p.22-23)

²⁵⁴ Bauer, A. *Dictionnaire amoureux du crime*, Paris, Plon, 2013, p. 214.

cet usage générique est présente un peu plus loin lorsque le narrateur marque certaines réticences sur la livrée du tueur qu'il doit porter pendant son labeur – « *encore, s'il n'avait pas été un assassin !...* »

Une autre occurrence mérite notre attention. Au début de *La Dégringolade*, un cri suspect interrompt la partie de whist dans le bar de l'allemand Putzenhofer. Les clients, le père Rivet, Peyrolas et le docteur Legris émettent d'abord l'hypothèse d'une simple bagarre. Or, ce postulat est rapidement laissé de côté lorsque les cris se renouvellent – « *au secours... à moi !* » – cet appel éveille les soupçons des joueurs et le docteur Legris remarque : « *on assassine quelqu'un* ». Le mot est fort mais il souligne un phénomène important ; les personnages se fient à ce qu'ils entendent, proposant ainsi de nouveaux contours à ce que les ténèbres de la ruelle dissimulent. Dans ce syntagme, l'action seule paraît certifiable, au détriment de l'identité des personnages, marquée par l'indétermination du pronom impersonnel placé en sujet, et du pronom indéfini complément renvoyant à une singularité indéterminée.

Dans *La conquête de Plassans*, nous pouvons également relever une forme pronominale originale et populaire : « *on pourrait bien s'assassiner chez ta mère, dit-il en enfonçant la tête dans l'oreiller d'un air furieux ; ce n'est certainement pas toi qui m'en apporterais la nouvelle* »²⁵⁵. Une expression similaire apparaît au début de *Monsieur Lecoq*, « *on s'égorge certainement près d'ici* ». Dans ce syntagme, le sujet impersonnel interroge le lecteur ; le geste intime suggéré par le verbe pronominal s'accorde difficilement avec cette indétermination de l'acteur.²⁵⁶

Le caractère criminel du suicide de l'amant de Julia d'Orcival met également l'accent sur une faiblesse terminologique. Après avoir découvert l'homme pendu chez elle, Julia envisage avec effroi les rumeurs à venir, « *qui sait si on ne dira pas que j'ai assassiné Golymine.* » Relevons ici le glissement syntaxique : la conduite impersonnelle de ce syntagme enrichit l'image d'une foule avide de récits sanguinaires, encourageant la rumeur, transformant le suicide en homicide, pire encore en *assassinat*. La particularité de ce récit tient à la volonté du suicidé de choisir son coupable. La note que Golymine laisse avant de mettre fin à ses jours, incrimine la jeune femme : « *C'est Julia d'Orcival qui m'a tué. Je désire que la somme contenue dans mon portefeuille soit distribuée aux pauvres de Paris, et je prie les autorités françaises de*

²⁵⁵ Zola, E. *La conquête de Plassans*, op. cit. p. 877.

²⁵⁶ Ou encore dans *Le crime de l'Opéra*, l'oncle Darcy s'exclame « *parlons-en de ta d'Orcival. Il s'en passe de belles choses chez cette belle petite, comme vous dites dans la haute gomme. La gomme ! Encore un bête de mot. On s'y pend chez la d'Orcival.* » (Chap. II, T. I) et pour parler du duel, au chap. I, T. II « *Il est déjà trop tard. On n'y verrait pas clair pour se couper la gorge* ». Ces deux extraits insistent sur le mode opératoire et le caractère impersonnel du crime.

faire remettre aux personnes qui les ont écrites les lettres qu'on trouvera. » Le pendu espérait ainsi qu'un domestique découvre le corps et remette les documents compromettants à la police. Ce projet, porté par la vengeance de l'amant éconduit, met en évidence l'aspect fondamental de l'intentionnalité dans l'accomplissement du crime.²⁵⁷ Dans *La corde au cou*, le *meurtre* désigne avant tout l'attaque, la démarche volontaire d'agresser et de blesser un individu. Le passage à l'acte devient secondaire : le meurtrier est alors celui qui *tente* de tuer. Dans *La Terre*, le mot d'*assassin* est lâché contre Jean qui blesse Buteau :

« Jean venait de rouler dans la paille, pris en traître par Buteau, qui, d'un coup de fouet, à ras de terre, heureusement amorti, l'avait touché aux jambes. Il se remit debout, il brandit son fléau dans une rage que décuplait la douleur. [...] Le coup, obliquant, tapa en plein sur le bras qui fut cassé net. L'os avait eu un bruit de verre qu'on brise.

- Ah! L'assassin! Hurla Buteau, il m'a tué!

Jean, hagard, les yeux rougis de sang, lâcha son arme. Puis, un moment, il les regarda tous, comme hébété des choses qui venaient de se passer là, si rapides ; et il s'en alla, boitant, avec un geste de furieux désespoir. »²⁵⁸

Le cri de Buteau permet à Jean de prendre conscience de sa dangerosité endémique. A la fin du roman, alors qu'il quitte définitivement ce milieu, Jean retourne ce terme dénonciateur contre Buteau et son épouse :

« Et sur la route seulement, lorsqu'il fut sorti de la cour, il brandit le poing vers la maison, en criant un seul mot, qui troua le silence.

- Assassins!

Puis il disparut dans la nuit noire.

Buteau était resté saisi, car il avait entendu la phrase grognée en rêve par le père Fouan, et le mot de Jean venait de l'atteindre en plein corps, ainsi qu'une balle. Quoi donc? Les gendarmes allaient-ils s'en mêler, à présent qu'il croyait l'affaire ensevelie avec Françoise? [...] Cela acheva d'angoisser Buteau, il en rentra si malade, qu'il laissa la moitié de son assiette de soupe.

Lise, mise au courant, grelottante, ne mangea pas non plus. »

Le mot lâché par dépit et couardise anime les craintes du couple criminel et institue un climat de méfiance et d'angoisse à l'origine du meurtre du père Fouan. Cette occurrence trouve ainsi une fonction à la fois expressive, en tant que subjectivisation d'un fait observé, et conative dans la mesure où elle désigne un comportement déviant. L'expressivité du langage apparaît notamment dans les usages inappropriés désignant des formes de criminalité. Elle peut avoir vocation à appeler un imaginaire social populaire. Dans *La Bête Humaine*, Roubaud présente le profil d'un criminel désorganisé qui revêt temporairement une « *face d'assassin* ». Cette

²⁵⁷ « Voilà donc sa vengeance, pensait Julia. Il s'est tué chez moi pour me perdre par le bruit que fera son suicide. Demain, tout Paris saura que Golymine, ruiné, déshonoré, s'est pendu dans l'hôtel de sa maîtresse... On dira bientôt de sa complice, car les histoires oubliées reviendront à la mémoire des femmes qui me jaloussent et des hommes qui me détestent. Qui sait si on ne dira pas que j'ai assassiné Golymine ? ... Et Darcy qui a entendu ma querelle avec ce malheureux ne démentira peut-être pas ceux qui diront cela. » (ch. I. T.I)

²⁵⁸ Zola, E. *La Terre*, op. cit. p. 928.

déviance extraordinaire fait appel à une vision contemporaine du meurtrier – encouragée par la construction des sciences criminelles au XIX^e siècle.

Dans le roman de Minhar et Vallette une occurrence signale l'importance de la nuance lexicale du terme *assassin* par rapport à ses synonymes. Le narrateur s'entretient avec son ami Malone sur un poignard pendu à une muraille. Malone émet une observation qui soulève l'intérêt du narrateur, pris d'une angoisse viscérale :

*« - On assassinerait proprement quelqu'un avec, dit-il très froid.
Pourquoi ce mot et de cet air ?... Je balbutiai :
- Assassiner... Bah assassiner, c'est certain...
Je me troublais, et, avec l'intense besoin de parler, retrouvais rien à dire. Il reprit :
- Assassiner, cela doit faire une singulière impression.
Je ne sais ce que je m'imaginai, car il me regardait en face en proférant cette phrase, et je fus brutal :
- Pas plus que de voir revenir un mort !
Nos regards se heurtèrent. Nous nous tûmes. [...] j'avais la certitude qu'entre cet homme et moi le fossé qui me séparait du reste de l'humanité n'existait point. » (p. 71)*

De l'objet à l'image, le mot suffit à bouleverser l'interlocuteur : l'aveu implicite du narrateur s'articule par la locution qui indique un rapport d'égalité (« *pas plus que* »). Le sens additif inhérent à cette locution rapatrie les deux hommes dans une catégorie sociale marginalisée du fait de leurs expériences respectives.

Le narrateur de « L'assassin de la rue Montaigne », persuadé de la culpabilité d'un original de son entourage, pense lever le voile sur son identité en le désignant directement comme « *l'assassin* ». Toutefois, cette tentative est rendue caduque par la réaction de l'accusé :

*« Alors je m'arrêtai. Et le regardant bien en face, les yeux dans les yeux, je lui criai :
- L'assassin, je le connais... C'est vous ! [...] Il ne se troubla point. Son visage demeura impassible. [...] Il me prit le bras de nouveau, et d'un ton très dégagé :
- Etes-vous dôle ! me dit-il... Ah ! Cher ami, c'est très drôle. »²⁵⁹*

Les écrivains se confrontent aux préjugés de leur temps lorsqu'ils tâchent de différencier des types de criminels. Ces usages mettent alors en lumière des stéréotypes : les noms évocateurs des personnages des *Mystères de Paris*²⁶⁰ d'Eugène Sue, ou, des *Habits Noirs* de Féval illustrent particulièrement l'usage de l'argot et l'importante hiérarchisation du crime à travers de mystérieux personnages employant un langage codé.

²⁵⁹ Mirbeau, O. « L'assassin de la rue Montaigne », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* p. 326.

²⁶⁰ Eugène Sue fait un roman à la fois populaire et populiste dans la mesure où il utilise l'argot (avec par exemple l'occurrence du mot « *chouriner* » ou les surnoms évocateurs des personnages comme la *Goualeuse* ou le *Maître d'Ecole*). Cette initiative donne aux lecteurs l'impression de redécouvrir l'environnement qu'ils côtoient : ils éprouvent alors la curieuse sensation de voyager dans un univers qui leur est familier, tout à la fois proche et lointain. Nous retrouvons de tels usages dans d'autres feuilletons comme *La Bande de la belle Alliette* avec les personnages du Vieillard ou de l'Ecureuil.

Par conséquent, les voleurs ou brigands passent maîtres en assassinat pour les lecteurs du crime. Cette tendance généralisatrice qui place tous les criminels confondus dans une même catégorie est risquée comme le souligne Zola dans *La Fortune des Rougon*. Alors qu'un groupe révolutionnaire qui chante la marseillaise se comporte mal vis-à-vis de Miette et accuse sa parenté criminelle :

« Une nouvelle voix s'éleva du groupe, disant avec brutalité :

- Son père est au bagne, nous ne voulons pas avec nous la fille d'un voleur et d'un assassin.

Miette pâlit affreusement.

- Vous mentez, murmura-t-elle ; si mon père a tué, il n'a pas volé. »²⁶¹

L'ampleur de l'accusation est atténuée par l'emploi adversatif final. La défense de Miette contribue à la réhabilitation de l'honneur de Chantegreil ; la jeune femme rétablit les faits, son père s'est défendu contre un gendarme. Il retrouve ainsi, aux yeux du groupe vindicteur, son statut d'honnête homme puisque la troupe change de comportement et s'excuse, plaçant Miette en tête du convoi pour porter le drapeau. La nuance lexicale suffit à transformer le criminel en héros. D'autres périphrases sont employées pour parler du crime et de son auteur. Dans « Le clou », Maurice pressent que le criminel est un « *infâme coquin* » et justifie ses doutes par la description de son regard qui « *sonnait l'hypocrisie criminelle* ».

Une difficulté supplémentaire apparaît pour désigner les femmes criminelles – nous relevons dans « Jadis », l'occurrence « *la meurtrière* » et dans *Le crime de l'Opéra*, « *la meurtrière* » est mis en italique, présenté comme un néologisme, inventé par le médecin pour parler du cas de Lesterel. Rémy de Gourmont dans « Le mot qu'il ne fallait pas dire », emploie également un néologisme féminin : « *vous verrez si je suis vraiment coupable, si je suis vraiment assassine* ». Les termes se rapportant à l'acteur du crime de sang sont, majoritairement, masculins, faisant de la femme criminelle un cas à part.

Animalité et anormalité

Si l'action criminelle renoue avec une bestialité primaire, quelques auteurs rappellent ces ressemblances grâce au lexique de prédation. Dans *La Terre*, le père Fouan met en garde Jean, utilisant le verbe « *saigner* » habituellement usité pour parler des bêtes à abattre : « *Fous donc le camp ! Ils te saigneront, comme ils ont saigné la petite* » (p. 1074). Par cet usage spécifique, la victime se transforme en bête, pigmentant davantage la critique du monde rural. Les exemples font nombre comme dans *Le vice errant* : « *les amis du poteau se mettent en chasse* » pour tuer. Le lexique de la prédation apparaît aussi dans « Lisbeth », lorsque le

²⁶¹ Zola, E. *La Fortune des Rougon, Les Rougon-Macquart*, T. I, op. cit. p. 43-44.

narrateur s'arme d'un « *couteau de chasse* » et sifflote « *un hallali* » au moment de l'attaque : « *puis, sifflotant un hallali, avec une débordante allégresse, je servis la bête, d'une main ferme, lui tranchant la gorge* ». L'expression « *je servis la bête* » confère une forte tonalité sexuelle au récit de meurtre. Jacques Lantier renoue avec une certaine bestialité lorsqu'il est avec Séverine, éprouvant « *le besoin de la jeter morte sur son dos, ainsi qu'une proie qu'on arrache aux autres* » (p. 417) La Marquise de Barancas, dans *Le crime de l'Opéra*, est comparée à de nombreuses reprises à un chasseur – notamment lorsqu'elle joue avec son éventail à l'Opéra « *on n'entendait dans la loge que ce frou-frou pareil au bruit que font les ailes d'un perdreau qui s'envole brusquement aux pieds d'un chasseur.* » (Chap. VIII, T. I) ou encore « *j'ai un compte à régler avec un gredin que je vais forcer à me servir de limier pour chasser la Marquise.* » (Chap. I, T. II) La victime peut également être comparée à un animal qu'il faut chasser, à l'instar de M^{me} Crozon dans *Le crime de l'Opéra* lorsque son époux comprend qu'elle a péché d'adultère : « *Tant pis pour vous ! C'est Dieu qui l'a frappée, cette misérable créature que vous soutenez. L'adultère a eu des suites. Elle a eu un enfant de cet homme, un enfant qu'elle a mis au monde dans je ne sais quelle maison suspecte, un enfant qu'elle cache. Elle est accouchée il n'y a pas un mois. J'arrive pour les relevailles de ma femme ! Vous voyez bien qu'il faut que je tue la vipère et le vipéreau.* » (Chap. II, T. I)

D'autres usages métaphoriques prolifèrent dans ces littératures *fin-de-siècle* pour parler de meurtre. Ainsi, le criminel assoiffé de sang ou avide de chair renouvelle l'image cauchemardesque de l'ogre et du vampire. Le mal de Jacques dans *La Bête Humaine* est associé à une forme particulière d'ivresse ; aussi dès lors qu'il a commis son forfait, il est « *gorgé, repu, ivre de l'effroyable vin du crime.* » De même, nous pouvons lire dans « La chambre close » : « *je m'attendais à voir, soudain, une tête surgir, menaçante, dans l'obscurité, un couteau briller dans la nuit. Mair rien... La bête, gavée de meurtre, dormait dans son repère...* »²⁶²

L'évocation métonymique et les figures de transfert paralinguistique se retrouvent également dans notre corpus. Par exemple, dans *Le jardin des supplices*, Mirbeau ajoute que l'origine du désir criminel est obscure puisqu'il apparaît sans symptômes, sans éléments permettant de déceler le mal : « *Ce désir naît soudain, puissant, injustifié en moi, pour rien et à propos de rien... Dans la rue, par exemple, devant le dos d'un promeneur inconnu... Oui, il y a des dos dans la rue qui appellent le couteau.* » La prosopopée change la valeur du désir criminel : l'assassin est passif, transcendé par son sombre désir. La métonymie aménage également une

²⁶² Mirbeau, O. « La chambre close », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.*

réévaluation du crime. Dans « Un fou »²⁶³ de Maupassant, le magistrat confesse son obsession de la meurtrissure :

« Ce doit être un étrange et savoureux plaisir que de tuer, d'avoir là, devant soi, l'être vivant, pensant ; de faire dedans un petit trou, rien qu'un petit trou, de voir couler cette chose rouge qui est le sang, qui fait la vie, et de n'avoir plus, devant soi, qu'un tas de chair molle, froide, inerte, vide de pensée ! »

Le groupe pronominal « rien que » accompagné du syntagme prépositionnel souligne le caractère exceptionnel de cette blessure désignée par métonymie. Le regard se focalise sur des éléments précis qui composent l'acte criminel – la blessure, le sang – autant d'indications permettant de déchiffrer la beauté du crime dans une saisie macroscopique. Il s'agit, par antithèse, de présenter la transformation du vivant à l'inanimé ; le savant trahit l'émerveillement que lui procure cette observation fascinante.

Déviances de la langue

L'argot...

Plusieurs stratégies discursives se dissimulent au cœur des récits de meurtre. Le caractère hétéroclite des conversations empruntées aux différents cadres sociaux ressort par l'enchevêtrement des types de discours. Dans ce but, la littérature populaire met l'accent sur des techniques d'annonciation telles que la vulgarisation de la langue ou l'usage d'expressions atypiques dans un contexte romanesque. L'argot s'est progressivement fait une place de choix dans cette rhétorique : la présence de ce langage populaire dans le roman contribue au caractère authentique de l'œuvre,²⁶⁴ tout en initiant le public à ces usages de la langue. Nous pouvons relever notamment un commentaire métatextuel qui explicite cette initiative dans *La Bande de la belle Alliette* : « nous exempterons aussi nos lecteurs, autant que possible, de ces termes d'argot dont tous les héros de notre sinistre histoire doivent continuellement faire usage. »²⁶⁵ Pour lire le crime, il faut apprivoiser ces sociétés secrètes qui se développent dans les faubourgs et les caboulots. C'est dans cet esprit que l'argot

²⁶³ Maupassant, G. de, « Un fou », *Contes et nouvelles*. T. II, *op. cit.* pp. 540-547.

²⁶⁴ Jean-Paul Colin propose une triple définition de l'argot, dans *L'argot et poésie : essai sur la déviance lexicale*, P.U.F.C, 2007, p. 12 : Une définition historique, « héritage du parler des bandes de malfaiteurs qui se sont constituées vers le milieu du XV^e siècle. » ; une définition sociologique, « langage des classes réputées dangereuses, par opposition à celui de la classe dominante, considéré comme le bon usage. » ; une définition psychologique, « déviance langagière installée au plus profond de nous, et plus ou moins refoulée/libérée. »

²⁶⁵ Pour parfaire cette volonté didactique, des traductions d'expressions argotiques sont proposées lorsque cela est nécessaire. Par exemple : « on ne reconobre donc pas les fanandels ? » traduit par « on ne reconnaît donc pas les amis ? » (p. 3) ou encore lorsqu'Alliette prévient son complice, « Lesage resta seul. Alors l'angélique madone lui souffla vite à voix basse sans le regarder : - crible à tézigue, c'est la rousse. Ce qui voulait dire : garde à toi, ils sont de la police. » (p.16)

participe à la constitution paradigmatique du récit criminel dans la mesure où il permet un dépassement de la simple lecture par la retranscription de l'écoute. A la déviance morale correspond alors la déviance lexicale. Un pacte de sincérité se devine dans la rédaction de ce type de récits : il faut se faire populaire, créer une proximité avec le peuple, et revendiquer cette relation privilégiée qui se noue entre l'écrivain et ses lecteurs.

L'écrivain devient alors l'intermédiaire entre le lecteur et ces sociétés mystérieuses. C'est ainsi le projet des *Truandailles* de Richepin, auteur atypique, doué en langues anciennes vouant une véritable passion au folklore et à la langue populaire. Il s'agit pour lui de proposer « vingt portraits de vagabonds, de saltimbanques, d'estropiés, de prostituées, d'ivrognes et autres indigents »²⁶⁶. Dans « L'assassin nu », Richepin manifeste son engouement pour l'argot, lorsqu'il évoque le langage populaire des prisonniers :

« On y parlait de vols habilement faits, d'assassinats dont les auteurs n'avaient jamais été découverts. Voyez-vous, mes petits, disait souvent un vieux coquin, plusieurs fois condamné, il ne faut pas se lancer dans le grand jeu quand on n'est pas sûr de réussir. Grinchir, c'est bien. Si on est pincé, on est quitte pour la prison, comme moi. Mais estoubir, diable ! Je n'ai jamais connu qu'un bon escarpe, c'était le grand mince qui est mort il y a deux ans, Feuille-de-Zinc. Lui, a trouvé le moyen d'écornifler à la passe sept personnes, et jamais on ne lui a mis la main sur le grappin. »²⁶⁷

Dans cet extrait, le prisonnier utilise des termes argotiques pour évoquer des crimes – *grinchir*, *écornifler*, *estoubir* – et un surnom pour désigner un criminel mort, car cette déviance lexicale est surtout culturelle. Cette association est commentée par Albert Simonin dans *le Petit Simonin illustré*²⁶⁸ : « plus qu'un langage ésotérique, l'argot est la langue d'un état, celui du mauvais garçon. » Il s'agit dès lors de montrer une société qui inquiète et qui fascine comme l'explique Halbert, dans *Le langage des voleurs dévoilé*²⁶⁹ : « Depuis longtemps le royaume d'argot ou la grande Truanderie n'existe plus, mais l'ignoble langue de cette corporation criminelle s'est maintenue jusqu'à nos jours parmi les malfaiteurs. Ce langage énergique parfois, sauvage et imaginé, est rempli de figures pittoresques, qui

²⁶⁶ Richepin, J. *Truandailles*, Lyon, Ed. du Vampire actif, Coll. *Les rituels*, 1891, p. 8. Par ailleurs, le terme *truandaille* désigne une personne vivant de mendicité, ou, une personne sans scrupules abusant de la confiance d'autrui.

²⁶⁷ Richepin, J. « L'assassin nu », Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 439. On peut également relever : « c'est quand même dur de bistoquer deux personnes », p. 442. Dans *La Bande de la belle Alliette*, nous retrouvons également des expressions argotiques : par exemple au chapitre III, Alliette s'adresse à Lesage dans un langage codé afin d'éviter les soupçons de Lévy (« - Mon chêne est débouclé de Lorcefée. Rendève à la sorgue à la piolle de Leviel. »)

²⁶⁸ Simonin, A. *Le petit Simonin illustré*, Paris, Gallimard, 1957.

²⁶⁹ Halbert, A. *Le langage des voleurs dévoilé : dictionnaire complet du jargon et de l'argot*, reprenant le *Jargon de l'argot réformé*, 1849. Nous pouvons également ajouter la distinction émise par Marc Angenot entre l'oral et l'écrit par leur rapport au *pathos*, lequel ressort via « les prédicats anxio-gènes » : « Qu'y a-t-il dans l'oral que l'écrit censure ? Tout, pourrait-on dire : les accents, le ton et le débit, les vocabulaires familiaux, patoisant, vulgaire, les lieux communs pauvres qu'on énonce mais qui font sourire [...], les cryptosémies et phrases de remplissage [...] les platitudes, [...] et aussi les mythes et les hyperboles du pathos », op. cit. p. 54.

respirent souvent le sang et le meurtre, et pourtant on le parle à nos côtés. » L'argot dynamise le récit par son caractère exotique et populaire : en incluant des passages argotiques, l'écrivain cherche à imposer un facteur identitaire à son travail. Par exemple, l'univers des voleurs est dépeint grâce à la retranscription de leur langage – par exemple, au début de *La Bande de la belle Alliette* : « *ton lard et ton pain doivent t'avoir desséché le gosier, mon garçon. Que dirais-tu d'un certain aimable picton que je connais à déguster, dans la rue de la Bûcherie ?* » (p. 6) Son œuvre gagne ainsi en authenticité et en crédibilité. Dans sa définition de l'argot, Bourdieu met en avant le fait qu'il s'agisse d'une des expressions exemplaires voire idéales « *de la vision [...] que les hommes dépourvus de capital économique et culturel ont de leur identité virile d'un monde social tout entier placé sous le signe de la dureté.* »²⁷⁰ Le discours argotique amorce alors une réflexion sur la situation normative de la langue.²⁷¹ Il s'agit alors de délimiter un contexte « *à la fois linguistique, rhétorique, historique et mondain* »²⁷² pour pouvoir saisir le mot et ses références. Dans son article « *L'argot dans Le dernier jour d'un condamné : contribution à l'étude de la mythologie romantique du crime et du criminel* », Jean-Claude Rioux rappelle que pour comprendre les usages de l'argot il convient de prendre en compte le locuteur, le contexte, la distance avec la langue parlée, les déviances typographiques, le cadre narratif et l'aspect poétique du mot.²⁷³ Ces éléments stylistiques sont produits par une détermination contextuelle qu'il convient alors d'explicitier.

... et son usage

L'usage de l'argot intervient dans les différentes phases du récit de meurtre. Dans le récit *ante homicidium*, les déviances phonétiques, sémantiques et syntaxiques peuvent contribuer à la caractérisation du milieu représenté, ou, elles peuvent nourrir le projet criminel par l'usage de tournures imagées. Eugène Chavette utilise à de nombreuses reprises l'expression « *faire passer le goût du pain* ». Dans *La Bande de la belle Alliette*, alors que la bande prépare le crime, la Sophie considère qu' « *il y a dix-huit chances sur vingt qu'il faudra répandre du raisiné.* » (p. 80) – d'autres expressions sont présentes : « *refroidir trois personnes* » (p. 85),

²⁷⁰ Bourdieu, P. *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Points, 2014, p. 142.

²⁷¹ En effet, Pierre Bourdieu définit le langage populaire comme « *l'ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime, entre autres choses par l'action durable d'inculcation et d'imposition assortie de sanction qu'exerce le système scolaire* », (id. p. 133) Il ajoute aussi que l'argot est une notion produite « *de l'application des taxinomies dualistes qui structurent le monde social selon les catégories du haut et du bas, du fin et du grossier ou du gras, du distingué et du vulgaire, du rare et du commun, de la tenue et du laisser-aller, bref, de la culture et de la nature.* » (p. 138)

²⁷² Mazière, F. *L'analyse du discours*, Paris, PUF, 2005, p. 8.

²⁷³ Rioux, J. –C. « *L'argot dans Le dernier jour d'un condamné : contribution à l'étude de la mythologie romantique du crime et du criminel*, contribution à l'étude de la mythologie romantique du crime et du criminel. », in *Crimes et criminels dans la littérature française*, Lyon, CEDIC, 1990.

« *il y aurait moins de danger d'être découverts en surinant la mère et la fille* » (p. 87). Dans « *Moi !* » de Beaubourg, Eloi exprime son désir de « *suriner* » un policier – « *les coquins ! Si je pouvais en suriner un !* » Le langage des criminels concourt ainsi à la mise en évidence des habitudes langagières et sociales.

Lorsque l'argot apparaît dans le récit *inter et post homicidium*, il se rapporte davantage à l'acte criminel en lui-même. A la fin de *La Fortune des Rougon*, Aristide Rougon rapporte la mort de Silvère à Félicité, « *il est mort, répondit-il à voix basse. J'étais là quand le gendarme lui a cassé la tête à coup de pistolet.* »²⁷⁴ Dans « *L'ivrogne* »²⁷⁵, Maupassant retranscrit la parole d'un homme psychotique et alcoolisé : le langage haché, altéré par l'état du marin, trahit l'usage argotique de sa condition sociale tout en divulguant les effets de l'alcool. Dans le récit *ante homicidium*, l'expression est lisible malgré les déviances phonétiques mises en évidence par les hachures verbales « *l'aut' soir que je n'ai point pu r'trouver la porte... qu'on m'a quasiment r'pêché dans le ruisseau d'avant chez nous !* » La colère accrue par l'ivresse déforme plus encore son expression : « *dis-mé qui qu'c'était, Mélina, ou j'vas cogner, j'te préviens !* », « *diras-tu qui qu'c'était, à c't'heure ?* » Les métoplasmes²⁷⁶ usités dans les précédentes propositions, à savoir les apocopes et les syncopes et la déglutination « *dis-mé* » font ressortir l'état de l'ivrogne.

Les feuilletonistes utilisent l'argot afin de présenter des espaces criminels spécifiques (les bars, caboulots, etc.) ou de compléter le portrait d'un personnage ridicule. Marc Angenot explique ainsi que les langages dominés constituent la première forme de comique car ce qui fait rire avant tout, c'est « *la maladresse, l'ignorance, le mauvais emploi du français légitime.* »²⁷⁷ Le langage haché et abrégé du paysan, comme dans *La Terre*, dénonce une langue marginale dont les failles morpho-lexicales mettent en évidence le bas niveau social. Ces usages contribuent à établir une distinction sociale, opposant ainsi un univers rural et ouvrier à celui d'une population socialement élevée et instruite.

Dire le meurtre dépend donc de facteurs culturels. Nelly Wolf, dans son article « *Pour une sociologie des styles littéraires* », prend le cas de *La fille Elisa* pour montrer l'enjeu de représenter une société par ses failles syntaxiques : « *L'oral populaire fait l'objet d'une représentation traditionnelle et peu ostentatoire : quelques tournures familières ou patoisantes, attribuées aux personnages par le truchement du style direct ou par celui des*

²⁷⁴ Zola, E. *La Fortune des Rougon, Les Rougon-Macquart*, T. I, *op. cit.* p. 272-3.

²⁷⁵ Maupassant, G. de, « *L'ivrogne* », *op. cit.* pp. 94-99.

²⁷⁶ Métoplasme : « *terme générique pour toutes les altérations du mot par adjonction, suppression ou inversion de sons ou de lettres* », Ricalens-Pourchot, N. *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 36.

²⁷⁷ Angenot, M. 1889, *op. cit.* p. 164.

italiques. Mais au chapitre 44, Goncourt produit, à titre de document, la lettre du soldat Tanchon, avec ses fautes d'orthographe. » Le discours du crime renvoie ainsi à une actualisation nécessaire qui passe par l'insertion de codes de communication dans le récit. Il s'agit alors de rechercher dans la matérialité du texte (présentation typographique, aposiopèse, anomalie lexicale ou italique) les marques d'une spécificité culturelle.

Ce phénomène est particulièrement fort dans la description du cadre. Dans *Monsieur Lecoq*, Gaboriau emploie l'image de l'immense « *souricière* » pour se rapporter au cadre criminogène, la référence aux nuisibles contribue à la dépréciation sociologique. Il utilise notamment une dénomination atypique, « *la Poivrière* » :

« Cette dénomination bizarre disait à elle seule et la signification du lieu qu'elle désignait, et quelles pratiques le fréquentaient d'habitude. Dans la langue imagée qui a cours du côté de Montparnasse, on dit qu'un buveur est poivre quand il a laissé sa raison au fond des pots. De là le sobriquet de voleur de poivrier, donné aux coquins dont la spécialité est de dévaliser les pauvres ivrognes inoffensifs. »²⁷⁸

Dans *Le crime de l'omnibus*, Fortuné du Boisgobey décrit le boulevard Rochechouart par ses fréquentations au chapitre IV – c'est ainsi le quartier « *des estaminets borgnes que, dans la langue parisienne, on appelle des caboulots* » (p. 86). Cette brasserie, ou débit de bas étage est définie comme un « *mot pittoresque du patois franc-comtois, qui a obtenu droit de cité dans l'argot parisien. Il désigne un trou, un lieu de sordide et mesquine apparence, par extension petit bazar, petit café. Le caboulot de la rue des Cordiers, qui est le plus ancien de tous, s'ouvrit en 1852.* » Le lieu qui désigne normalement un café où l'on vend des prunes et de l'absinthe, a vu son sens premier s'amoindrir au profit d'un nouvel imaginaire. Le décryptage argotique que propose l'auteur permet d'évoquer l'apparence malfamée de la ville, le narrateur ajoute que c'est aussi le lieu de réunion « *d'honnêtes ouvriers* », des bohèmes non criminels car les caboulots, parce qu'ils avoisinent de nombreux ateliers de peinture, sont fréquentés par des « *rapins flâneurs* ». La diversité des fréquentations de l'estaminet atténue sa première description : ces brasseries mondaines renvoient à l'air du temps.

Scrittore, Seduttore

Derrière toute œuvre se cache une intention discursive évidente. Telle un miroir déformant, elle se joue de la réalité, l'altère pour faire ressortir certains aspects critiquables. Le discours employé s'intègre à cette démarche polémique dans la mesure où il correspond à un système signifiant soumis à la lecture du récepteur. Le destinataire occupe une place déterminante dans ce schéma car lui seul peut interpréter les discours du crime et en extraire une vision

²⁷⁸ Gaboriau, E. *Monsieur Lecoq*, op. cit. p. 305.

spécifique. Les remarques de Wolfgang Iser amplifient cette idée : « *Le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui la reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus.* »²⁷⁹ Pour permettre le fonctionnement de ce processus, soit la reconstitution créative des données textuelles par le lecteur, l'écrivain doit établir plusieurs éléments immuables. Il doit notamment considérer le lecteur comme un « *sujet-norme* », tel que l'identifie Marc Angenot, et s'adresser à lui d'une manière spécifique. Les discours employés doivent correspondre à des références universelles, consolidées par la lecture quotidienne des journaux. Le discours est donc médiatique avant d'être littéraire, philosophique ou scientifique.

Néanmoins, un autre aspect prédomine dans cette écriture *fin-de-siècle*. La parole criminelle renvoie à une crainte fondamentale, une paranoïa éternelle nourrie par notre nature mimétique et didactique : les récits de meurtre présenteraient-ils un danger pour l'intellect résidant dans leur puissance, leur esthétique, leur mystérieuse grandeur ? La richesse sémiologique de ces écrits a entraîné un véritable questionnement sur la contamination que provoqueraient de tels discours sur des esprits vulnérables. Cette critique souligne les dangers sous-jacents à la réception d'un discours sur le meurtre. *La civilisation du journal* décrypte cette crainte que le fait divers et le récit criminel puissent inspirer le lecteur : « *Il est hors de doute que l'acte de violence, quel qu'il soit, est souvent suggéré par les récits pathétiques d'actes semblables lus dans les journaux. L'exemple est contagieux : l'idée s'empare de l'esprit faible ou abattu et devient une sorte de fatum contre lequel toute lutte est impossible.* »²⁸⁰ La conduite criminelle pourrait ainsi transformer les lecteurs, les inciter à adopter un comportement tout autant répréhensible. Il faut alors façonner l'opinion publique, enracinant la question du crime dans les esprits comme un paradigme médiatique authentique.

Laetitia Gonon rappelle l'importance du titre qui permet de classer les faits divers en sous-catégories.²⁸¹ La structure du message tient une importance capitale puisqu'elle prend pour pierre de touche différentes techniques d'accroche. Le choix du titre manifeste ce soin spécifique dans la mesure où il apparaît au seuil de la lecture. La plupart des titres présents dans notre corpus portent la promesse de récits énigmatiques – ainsi ceux où apparaissent des

²⁷⁹Iser, W. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1976.

²⁸⁰ Kalifa, D. Régner P. et Thérenty M. –E. éd. *La civilisation du journal, op. cit.* p. 51-52.

²⁸¹ Gonon, L. *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle: enjeux stylistiques et littéraires d'un exemple de circulation des discours*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

termes attractifs appartenant au lexique du mystère et du crime « *préludent à une énigme fortement centrée dont la résolution constituera le premier et le dernier mot du texte.* »²⁸² Que ce soit sous sa forme papier, produit rivalisant avec ses semblables en librairie, ou égrené par fragments en rez-de-chaussée, l'écrit de meurtre est soumis à une forte concurrence. Certains récits portent ainsi des titres semblables à ceux d'articles de presse. Les auteurs jouent sur cette ambiguïté pour intriguer le lecteur, intégrant parfois des titres de romans, ou d'articles dans leur roman. Dans *Une nuit au Luxembourg*, Rémy de Gourmont intègre des extraits de journaux dans la préface relatant la découverte de M. James-Sandy :

« *On lisait dans Le Temps du 13 février 1906 :*

"Nécrologie. – nous venons d'apprendre la mort subite de notre confrère de la presse étrangère, M. James-Sandy Rose, décédé hier dimanche en son domicile, 14, rue de Médicis. [...] Le lendemain le 14 février, le même journal insérait cette note dans ses faits divers :

"Le Mystère de la rue de Médicis. –

Nous avons hier annoncé la mort subite de notre confrère de la presse étrangère, M. James –S. Rose. Cette mort pourrait bien être suspecte. Dès maintenant, on soupçonne fortement une femme du quartier latin, Blanche B..., d'y avoir au moins participé. Cette femme est connue pour s'habiller, même en plein hiver, de couleurs très claires, et c'est ce qui la fait remarquer par la concierge. Elle demeure d'ailleurs derrière la maison du crime, – si toutefois il y a crime, – rue de Vaugirard." »²⁸³

En l'espace d'une journée, la découverte insolite se transforme en *mystère*, grâce à la reprise anaphorique d'une information mentionnée dans le journal de la veille. L'annonce nécrologique prend ainsi l'ampleur d'une affaire criminelle grâce au signalement d'une inconnue – soit des éléments restitués par des preuves testimoniales, évoqués par le pronom impersonnel et la tournure passive « *cette femme est connue* ». L'investigation journalistique se base sur les bruits qui circulent dans la rue du meurtre. Un relevé précis d'informations sur les habitudes du défunt s'ajoute à la composition de la chronique ; le défunt « *avait des habitudes assez régulières, n'ayant pas été vu pendant quelques jours, on a forcé sa porte, et on l'a trouvé inanimé.* » Le journal émet alors des hypothèses pour trouver le stratagème employé, le mobile et l'assassin ; tout le verbiage journalistique ressort de manière saillante. Le surlendemain le *mystère* devient une *affaire* : « *le mystère de la rue de Médicis. – la jeune femme, d'abord impliquée dans cette affaire, serait depuis quinze jours à Menton avec M. Pap,...* ». C'est avec beaucoup de recul que le narrateur constate quelles hystéries et mystifications les journaux brodent autour de cet événement « *des histoires encore plus folles* » jusqu'à ce que « *leur imagination [soit] à bout* ». Dans ce récit, nous retrouvons « *la*

²⁸² Dubois, J. « Naissance du récit policier », *Actes de la recherche en sciences sociales* 60, p. 47-50.

²⁸³ Gourmont, R. de, *Une nuit au Luxembourg*, Paris, éd. Mercure de France, 1907, Préface.

valeur illocutoire » du titre telle qu'elle est décrite par J. –F. Tétu.²⁸⁴ Le journal classe les informations, permettant parfois au fait divers de gagner la Une grâce à la popularité de ses rebondissements. Ces quintessences médiatiques dépendent de l'intitulé, promesse première d'un récit mordant, lequel « appelle l'attention sur un contenu sémantique nouveau ou l'espoir d'un contenu nouveau. »²⁸⁵ Ces titres nourrissent le goût pour l'investigation du lecteur et nous pouvons inclure dans cette catégorie, les titres qui comportent la présence du lexique de l'enquête. Les titres qui ne comportent qu'un nom, à l'instar de « Denis »²⁸⁶, « Rosalie Prudent » et dans une certaine mesure *La fille Elisa* engagent une lecture davantage sociologique ; ils donnent l'impression de présenter des études de cas criminologiques et s'inscrivent dès lors dans une démonstration. D'autres titres peuvent mettre en avant la fonction sociale du personnage criminel (« Le garde »), le lieu du crime (« Le bain »), la preuve (« Le clou ») pour retenir l'attention du lecteur sur des composantes essentielles de l'étude proposée, ou, pour créer un effet de surprise. Les titres se référant à une date ou un événement historique nécessitent une importante contextualisation (« Au pied d'un hêtre (souvenir du 18 novembre 1870) »). Certains titres occultent complètement de telles indications ce qui confère un caractère mystérieux au récit ; cette opacité fait loi dans les recueils de contes (*Contes d'au-delà, Les drames à toute vapeur, Les Hantises*) qui exacerbent l'aspect inexplicable des phénomènes décrits. Les récits abordant la question de la dissociation mentale sont souvent introduits par un titre en lien direct avec cette pathologie.

L'usage de l'article détermine la spécificité du crime dont il est question, aussi dans la majeure partie des cas on notera l'usage de l'article défini à valeur spécifique : *Le crime de l'Opéra*, « Le crime au père Boniface ». Le complément du nom contribue à l'identification spatiale ou sociologique. Certaines occurrences admettent la présence d'un article indéfini – « Un fou », « Un parricide », « Un bandit corse » – conférant une valeur générique à l'identification criminelle.

²⁸⁴ Tétu, J. –F. *Le discours du journal : contribution à l'étude des formes de la presse quotidienne*, Lyon, 1982, p. 289-96.

²⁸⁵ *Ibid.* p. 29. Tétu détermine ainsi trois critères de présupposition du titre : la référence contextuelle, « lorsqu'il y a une dépendance syntaxique immédiate, le passif permet de lever toute ambiguïté. Un certain nombre de titres semble obéir à cette règle », la nature des syntagmes nominaux, « la transformation passive permet de rétablir l'ordre : sujet animé-complément inanimé », le nombre des syntagmes nominaux : « le passif permet de rétablir l'ordre : sujet singulier – complément pluriel. »

²⁸⁶ Le pharmacien M. Marambot a à son service Denis, un domestique louable pour sa fidélité et son zèle. Mais un soir, le domestique s'introduit dans la chambre de son maître et le poignarde. La victime ne succombe pas à cette attaque ; impuissant, il observe son assaillant nettoyer les traces de son crime et panser ses plaies, reproduisant les gestes que lui a enseigné le pharmacien. Denis mène un chantage contre sa victime : s'il tait son attaque, il lui promulguera des soins qui le sauveront. Or, un matin deux policiers viennent chercher le domestique pour un vol de canards et la vérité est révélée lors d'un échange plein de maladroites. Le procès de Denis se solde par l'acquiescement du prévenu et sa mise en résidence dans un asile d'aliénés aux frais du pharmacien. Maupassant, G. de, « Denis » (1883), *Contes et nouvelles*, T. I, *op. cit.* pp. 861-868.

La posture mentale du récepteur constitue un élément moteur du récit criminel en ce sens où l'enjeu du récit est de présenter un plausible, une situation envisageable de crime. Même lorsque le récit se rattache au fantasme, ou à l'impossible, une part de véracité contribue au malaise du lecteur.²⁸⁷ Cet embarras caractérise toutes les formes romanesques qui abordent la question du crime car le lecteur se fait voyeur. Jean-Paul Schweighaeuser souligne une difficulté dans ce qui différencie le roman noir français de son homologue américain : « *Une seule chose est certaine, le roman noir fait partie de la littérature policière, c'est-à-dire d'un genre où apparaissent des éléments ou des personnages communs. Ces éléments sont la criminalité, la violence, la marginalité ; en un mot, le malaise.* »²⁸⁸ Le récit de meurtre touche à un interdit mythique et fondamental singulièrement attirant. Ainsi nous verrons dans quelle mesure la détermination du destinataire permet de mettre en évidence la multiplicité des discours et l'importance de l'interdisciplinarité dans l'écriture du crime de sang. Dans ce premier ensemble, trois pistes seront analysées : il s'agira d'abord de comprendre en quoi le récit de meurtre est un récit de presse pour ensuite saisir sa valeur scientifique. Enfin nous dresserons une étude comparatiste entre fait divers, récit clinique et récit de meurtre, trois formes narratives régies par un principe d'intertextualité.

²⁸⁷ Réalité et fiction semblent deux termes antonymes mais : « *un récit de fiction peut être tout à fait vraisemblable et il arrive – Hume l'avait déjà souligné – qu'un même récit soit lu par les uns comme un roman et par les autres comme un témoignage ou un document véridiques. La différence entre fiction réalité (plus précisément entre le récit de fiction et le récit qui rend compte d'une réalité) ne tient donc pas à la nature même du récit mais à la posture mentale adoptée par le lecteur (ou l'auditeur, ou le spectateur).* » Flahaut, F. *op. cit.* p. 37.

²⁸⁸ Schweighaeuser, J. –P. *Le roman noir français*, Paris, PUF, 1984, p. 3.

CHAPITRE VII : Un récit de presse

« La France compte un ou deux millions de consommateurs qui ne veulent plus rien manger, sinon du crime. »

Paul Féval²⁸⁹

*« Les journaux, pleins de malice
Ont des reporters ad hoc.
Ils font tous de la police,
Tous sont des petits Lecoq »*

Moïse Millaud

A la fin du XIX^e siècle, l'écrit se propage grâce à deux supports : le journal et le livre. Ces formats engendrent différentes pratiques de lecture. Pour le roman, et plus particulièrement le feuilleton, l'environnement bruyant du journal semble idéal dans la mesure où la forme fragmentée de l'écrit allège la lecture et fidélise le lecteur²⁹⁰. Sa parution en œuvre intégrale complique davantage cet exercice : en revenant à la forme morcelée, les différences entre ces deux pratiques s'exacerbent. Il donne l'illusion de se consommer sur le vif, ne nécessitant en rien l'isolement dans un cocon de lecture : sur un quai de gare, dans un café, près d'un arrêt d'omnibus, la fiction suit le mouvement du monde moderne dans lequel elle s'épanouit. Pour le conte, l'enjeu diffère : le plus souvent, il ne nécessite qu'une parution dans le journal, sans suite. Marc Lits souligne l'importance des pratiques et rituels de lecture : *« le contage ne prend sens que dans un certain rituel : le conte n'est pas raconté par n'importe qui, ni à n'importe quel moment. »*²⁹¹ Sa présence dans le journal altère l'enjeu de la réception. A l'inverse du roman isolé en rez-de-chaussée du journal, le conte se dissimule parfois dans les colonnes consacrées à l'information, lorsque son allure modeste ne lui permet pas de siéger en rez-de-chaussée, ou, lorsque la place de bas de page est déjà occupée par un feuilletoniste. Cependant, il peut parfois se segmenter, à l'instar du roman, en plusieurs épisodes.

²⁸⁹ Féval, P. *La fabrique de crimes*, Paris, Dentu, 1898.

²⁹⁰ Thérenty M. –E. « Pour une poétique historique du support », *Romantisme* (n° 143), 2009, p. 109-115 : *« il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, pas de compréhension d'un écrit qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur. »* Les feuilletons parlent de meurtre, mais paradoxalement ce sont des romans de vie, essentiellement dynamique toujours en mouvement et complexes à synthétiser.

²⁹¹ Lits, M. *Récit, médias et société*, Paris, Bruylant-Acadamia, 1996, p. 13.

Le feuilleton, et le conte, parus dans l'étroitesse d'un rez-de-chaussée ou concomitant des faits majeurs dans les colonnes du *Petit Journal*, du *Petit Moniteur* ou encore du *Figaro* accèdent au statut convoité d'*œuvre* par leur parution en volume.

A la fin du XIX^e siècle, la majorité des créations littéraires a vocation à être médiatisée, d'où une certaine adaptabilité du récit, habitué à se modeler aux stratégies commerciales liées à son support et à ses destinataires. En dépit de la popularité de ce récit médiatique depuis un demi-siècle, le feuilleton tend à décliner dès les années 1870. Toutefois, le récit criminel jouit d'une incroyable ubiquité. Lorsqu'il emprunte la forme de la fiction, le récit de meurtre fait l'aveu des maux universels par une inquiétante *catharsis* ; le lecteur, par sa participation commerciale, devient consommateur du récit, assumant une certaine prédilection morbide pour des récits cruels.

La publication dans le journal, le récit de meurtre comme feuilleton

Nous conservons de la parution de récits en feuilleton, d'indéniables habitudes comme en atteste le succès des séries télévisées. Pourtant, si les séries criminelles occupent une place de choix dans les goûts des spectateurs d'aujourd'hui, cet attrait détonnait déjà au XIX^e siècle.

En effet, le feuilleton participe à la quintessence médiatique du Journal dans la mesure où il fait évoluer le roman en puisant dans tous les genres. Il forme alors une littérature hybride correspondant à un lectorat moderne et de plus en plus élargi. C'est dans ce réduit d'écriture que le récit de meurtre a su trouver sa place.²⁹²

Plaçons-nous aux côtés du lecteur de presse : suivant verticalement l'actualité protéiforme, il picore les informations-clefs construisant alors un panorama miniature du quotidien. Son regard se pose en dernier lieu sur un feuilleton, attendu ou inconnu, qui, sous couvert de sa nature fictive, propose une lecture du crime. Achevant le festin de récits inédits, la gourmandise feuilletonesque nécessite l'application de certains codes afin de fidéliser le client. Cette mise à l'écart apparaît dès lors bien plus comme une mise en valeur : bien qu'essentiellement fictif, ce dernier écrit met à l'honneur le travail d'un spécialiste des sciences humaines, l'écrivain. Les personnages du feuilleton sont ancrés dans un présent familier aux lecteurs de l'époque ce qui enrichit considérablement la fresque sociale qui s'y esquisse. De la même manière, les récits courts s'acclimatent parfaitement à cet environnement bruyant. Le récit de meurtre s'intègre dans cette politique consumériste, en participant à une littérature de loisir naissante. D. Aubry notait ainsi que : « *L'envahissement*

²⁹² Marc Lits notait que le support, le canal « conditionnent également la transmission et la réception du message. », *Récit, médias et société, ibid.* p. 25.

d'une fiction paroxystique et souvent gratuite dans la fiction sérialisée s'explique en partie par la commercialisation de la littérature qui doit plaire à un public populaire encore friand des comptes-rendus de crimes célèbres publiés dans des journaux de peu de valeur dans la rue. »²⁹³ Le meurtre fait vendre de sorte que l'effet réflexif entre actualité criminelle et récréation fictionnelle devient rapidement un leitmotiv médiatique.

Parce qu'il instaure un mode de lecture à part, le bas de page propose une immersion dans un autre univers. Le journal impose alors une nouvelle spatialisation textuelle, matérialisée par la ligne fractionnant la page et par plusieurs techniques narratives et formelles destinées à flatter l'envie du consommateur.

Un récit sordide qui s'adapte parfaitement au contexte du journal

Le journal, en ce sens où il constitue un lieu de discussion et d'information, contribue à l'émancipation d'un espace public²⁹⁴. La question du crime nourrit les débats publics depuis la création du journal ; des histoires de meurtres spectaculaires y sont publiées, de sorte que cet espace littéraire devient le terreau narratologique de crimes grandioses à l'origine d'un discours alarmiste sur l'insécurité publique²⁹⁵. Des journaux spécifiques voient le jour : juridiques comme la *Gazette des Tribunaux*, ou, davantage subversifs à l'instar du *Journal des Assassins* créé au Printemps 1884, lequel se dit sous la direction de feu Troppmann – il s'agit là d'un journal parodique dont on compte seulement dix volumes, considéré comme un véritable « *organe de chourineurs réunis* ». Depuis 1863, *Le Petit journal* dirigé par Girardin répond à l'intérêt massif que suscitent les affaires criminelles, ce n'est donc pas un hasard si Gaboriau s'illustre en tant qu'auteur-vedette du quotidien, comme le rappelle Jacques Dubois :

*« Le plus notable n'est pas qu'il conjugue avec bonheur deux modes d'écriture, celui du chroniqueur et celui du romancier, mais qu'il passe sans heurt de l'un à l'autre parce qu'ils appartiennent à un continuum étroit : du fait divers au récit d'enquête et d'énigme, on demeure dans la même thématique, la même tonalité (un mix de tension et de gratuité), comme aussi dans la même stratégie de rendement. »*²⁹⁶

²⁹³ Aubry, D. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle: pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern, 2006, p. 69.

²⁹⁴ On retrouve cette idée dans *La civilisation du journal (op. cit)* : la presse constitue une plate-forme médiatique qui lie champs littéraire, populaire et juridique de sorte que « *le journal participe à la vie collective.* »

²⁹⁵ cf. Ambroise-Rendu, A. –C. *Crimes et délits : une histoire de la violence de la Belle époque à nos jours*. Paris, Nouveau Monde, 2011.

²⁹⁶ Dubois, J. *op. cit*, p. 50.

Cette nécessaire adaptabilité de Gaboriau souligne l'importance de tels récits à la fin du siècle. Davidovitch²⁹⁷ rappelle que les journaux à sensation furent accusés de vivre grâce au crime et de le propager. Tout dans le format feuilletonesque doit inciter à fidéliser le lecteur. Marc Angenot notait déjà le fait que l'imprimé devient un facteur de mondanités : « *c'est la chose imprimée qui alimente désormais l'oral* »²⁹⁸. Une corrélation notable s'effectue entre la conversation mondaine et le journal, trahissant tous deux leur appétence en rumeurs et discours intimistes.²⁹⁹ Les lecteurs insatiables de récits criminels et des scandales du tout Paris trouvent dans le feuilleton de quoi les rassasier chaque jour. Dans la préface des *Contes cruels*, Pierre Michel et Jean-François Nivet insistent sur le fait que le conte criminel parvient aisément à se faire une place aux côtés du roman, proposant une lecture alternative, ludique et brève : « *dans cette nouvelle donne, le conte acquiert ses lettres de noblesse : il rivalise avec l'incontournable roman-feuilleton, avant de le supplanter, irrémédiablement, dans le cœur des lecteurs.* »³⁰⁰

L'actualisation quotidienne du récit de presse contribue au conditionnement de la fiction. Le meurtre fictif évoque ainsi à quelques jours (ou mois) d'intervalle des affaires réelles devenant alors des mystères populaires. Grâce à cette importante intertextualité, le récit de meurtre obtient une certaine notoriété, variant au rythme des affaires criminelles. Marie-Eve Thérénty souligne cet aspect : « *La notion d'actualité est problématique car elle pose la question de la lisibilité du texte. Parfaitement lisible au moment de la réception, lorsque l'actualité du texte est très importante, le texte se périmé très rapidement.* »³⁰¹ Le crime, même fictif, connaît alors un intérêt historique ; il permet de retracer les contours d'un imaginaire *fin-de-siècle*. Un véritable engouement se développe autour de la question criminelle. Depuis l'essai de De Quincey, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, l'écrit criminel ou à vocation criminologique (amateurisme compris) constitue une mode littéraire en renouvellement constant. De cette manière, le crime et le criminel s'accaparent une coquette partie du marché littéraire et médiatique. Cet attrait se retrouve dans plusieurs

²⁹⁷ Davidovitch, A. « La presse et la criminalité », *Cahiers Internationaux de Sociologie* 34, 1963, p.137-50.

²⁹⁸ Angenot, M. *op. cit.*, p. 605.

²⁹⁹ Angenot, M. rappelle qu'il s'agit là d'une écriture du choc revendiquée soit « *l'irruption de l'aberrant, de l'impensable, du monstrueux* » provoquant l'ébahissement populaire (*ibid.* p. 605). Par exemple, le fait divers lu par Boniface dans le conte de Maupassant condense l'intensité horrible : « *ils trouvèrent le forestier égorgé devant la cheminée, sa femme étranglée sur leur lit, et leur petite fille âgée de six ans, étouffée entre deux matelas.* » (*op. cit.* p.169)

³⁰⁰ Mirbeau, O. *Contes cruels* T. I, *op. cit.*, p. 11.

³⁰¹ Cette fragilité du récit fut également mise en évidence par Balzac dans *La peau de chagrin* comme M. -E. Thérénty le rappelle : « *Enfin, le temps présent marche si vite, la vie intellectuelle déborde partout avec tant de force, que plusieurs idées ont vieilli, ont été saisies, exprimées, pendant que l'auteur imprimait son livre : il en a sacrifié quelques-unes ; celles qu'il a maintenues, sans s'apercevoir de leur mise en œuvre, étaient sans doute nécessaires à l'harmonie de son ouvrage.* »

récits de Mirbeau, Lorrain ou Huysmans, où l'acte de sang prend une valeur esthétique suscitant la fascination de dandys en quête du sublime. Dans *Monsieur de Phocas*, le narrateur laisse poindre son admiration après l'aveu criminel de Thomas Welcôme – « *l'énigme de son charme était peut-être même dans son crime. Une atmosphère d'épouvante et de beauté enveloppe toujours l'homme qui a tué.* » Pourtant, le romancier manifeste son écœurement pour cette fascination démocratisée du crime et critique par la même occasion le discours journalistique qui aborde le meurtre « *avec une prolixité si étrange et un manque de philosophie si répugnant* » contrastant grandement avec la description du dandy assassin. Dominique Kalifa mentionne un extrait du discours à la Chambre du député socialiste Marcel Sembat en 1908 dans lequel la fascination pour le criminel est dénoncée : « *À l'heure actuelle, ce qui résulte de la lecture des feuilletons, c'est que le beau rôle à prendre, c'est le rôle du cambrioleur, le rôle de l'apache, le rôle de l'homme qui n'a pas peur, qui échappe à la police, le rôle de l'outlaw qui est en guerre avec la société.* »³⁰² Le monde scientifique récuse aussi cette valorisation de l'héroïsme contestataire du criminel. Durkheim condamne ainsi la manière dont on parle du criminel : « *un grand criminel est le héros du jour, on raconte ses faits et gestes* ». De même, Enrico Ferri consacre un ouvrage aux *Criminels dans l'Art et la Littérature* ; il y élabore une critique des feuilletons :

« *Ces romans des journaux sont neuf fois sur dix, qu'une broderie fantaisiste sur un canevas banal de crimes enchevêtrés. Devenus une spécialité commerciale de la littérature française, grâce aux Ponson du Terrail, aux Gaboriau, aux Zaccane, aux Montépin, etc., ils fournissent partout aux scènes populaires les sujets de leurs spectacles à sensation.* »³⁰³

C'est avec aigreur qu'il considère l'influence des « *dramas judiciaires* », leur toute-puissance « *sur l'imagination et sur les sentiments du peuple* », et y trouve une « *triste éducation que, depuis tant d'années le théâtre et le journal donnent au peuple, en racontant, en exaltant même, indirectement, les plus atroces méfaits.* » Cet engouement pour le crime, ses héros, ses martyrs, ainsi que sa science, est mis à l'honneur par les faits divers criminels dans la mesure où le meurtre constitue le thème dominant du genre. La suggestion sociale provoquée par la presse et par le format feuilletonesque joue un rôle capital.³⁰⁴ Les lecteurs connaissent ces personnages, leurs goûts, leurs vies, leurs parcours, les lieux qu'ils traversent : chaque élément est passé au crible. A l'instar du criminel suivi pendant les différentes étapes de la procédure judiciaire, l'assassin fictif fidélise le lecteur en ce sens où ses faits et gestes sont retranscrits au quotidien sur la durée du feuilleton. Si Rachilde propose d'étudier le psychisme

³⁰² Kalifa, D. *Le crime et le sang*, op. cit. p. 219.

³⁰³ Ferri, E. *Les criminels dans l'art et la littérature*, Trad. par Eugène Laurent, Paris, Alcan, 1897, p. 14-15.

³⁰⁴ cf. citation du journal *Le Bonhomme français*, présente dans *La civilisation du journal*, op. cit. « *La presse est un instrument de suggestion sociale, elle rend fou et tient la nation dans un état de surexcitation nerveuse.* »

criminel en suivant une linéarité autobiographique initiée par le principe de la confession lorsque son protagoniste est emprisonné, elle justifie l'inspiration populaire de cette entreprise par le fait que « *les petites histoires, sincères ou fausses, éclairent les grands crimes et, que certains coups de gueule soient lancés par des lions ou par des chiens, on les écoute volontiers – quand ils se font entendre derrière de solides barreaux.* »³⁰⁵ L'ultime confession a une vocation double: elle doit captiver le lecteur, maintenu en haleine grâce à la promesse de lecture de l'instant criminel défini dans le projet auctorial mais elle s'inscrit également dans une démarche d'authenticité puisque le narrateur fictif pose d'emblée la volonté première de coucher sur le papier toute la vérité. Ce pacte de sincérité fictif, rappelle une ambition très rousseauiste d'engager une auto-analyse sans pudeur ni mensonge : « *on dira de moi : l'homme qui le premier fut simple dans le crime.* » Enfin, le conditionnement médiatique devient le siège de la peur du crime, de nombreuses angoisses sont diffusées par ce moyen comme le souligne H. –P. Jeudy³⁰⁶ ; ce phénomène fut parfois désigné comme la cause de la recrudescence de crimes³⁰⁷, le lu affectant les lecteurs les plus fragiles, « *la projection réalisée sur l'être considéré comme dangereux relève elle aussi d'un phénomène de contagion, de mimétisme presque incontrôlable.* »³⁰⁸ Le critique y trouve cependant une fonction thérapeutique : la violence médiatique permettant le parachèvement cathartique de l'individu, nécessaire au maintien de l'ordre social et à la répression des pulsions individuelles. Par le concours de ces influences réciproques entre matrice médiatique et matrice littéraire, le journal devient véritablement le laboratoire d'un discours moderne du crime.

Un récit de consommation

Sainte-Beuve critiquait déjà âprement cette littérature « *industrielle* » en 1837 parce qu'elle pliait aux règles de la production capitaliste : « *Si l'écrivain veut vivre de son art, il lui faut vendre, donc plaire.* »³⁰⁹ Dès le début de cette commercialisation, ceux qui se disent les détenteurs du savoir sont réticents vis-à-vis du roman feuilleton, de même que les autorités. En effet, le roman-feuilleton est craint car il pourrait détourner les lecteurs de réalités plus

³⁰⁵ Rachilde, *La sanglante ironie*, op. cit. p. 2.

³⁰⁶ Jeudy, H. –P. *La peur et les media : essai sur la virulence*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.

³⁰⁷ Comme le constate Dominique Kalifa dans *L'Encre et le Sang* : « *Accusés de constituer une active école du meurtre, les récits de crimes sont au cœur d'un interminable débat au terme duquel on s'accorde généralement à reconnaître leur responsabilité dans la crise morale que traverse le pays.* » (op. cit. p.199) Marc Angenot appuie également cette préconception du récit criminel ; selon lui, le discours social est relatif à la communication textuelle et à un phénomène de contamination verbale tant médiatique que littéraire.

³⁰⁸ Jeudy, H. –P. *La peur et les média*, op. cit. p. 56.

³⁰⁹ cité dans Queffélec, L. *Le roman feuilleton en France*, op. cit.

préoccupantes, forgeant ainsi un nouveau paradigme de la réception démocratisé et libéral. L'information devient une marchandise comme une autre : « *le journal est une entreprise capitaliste et il est comme il est parce qu'il n'échappe pas aux rigueurs de la loi du marché.* »³¹⁰ Par conséquent, l'écrit de presse a d'ores et déjà une mauvaise réputation, défini souvent comme une littérature de bas étage, une littérature de femme.

En ce qui concerne le récit de meurtre, variation irréaliste mais vraisemblable de faits véritables, il semblerait constituer un dépassement du fait divers dans la mesure où il prolonge les faits par une figuration fictive et fantasmagorique. Sa promiscuité avec le réel et son statut privilégié de sous-catégorie du journal lui octroie l'étrange privilège de revisiter et d'actualiser des réalités criminelles de sorte que, parfois, le récit fictif développe un double hypothétique d'une affaire, lui trouvant une fin possible alors que l'enquête est toujours en cours : « *Le roman feuilleton transpose enfin le crime du jour : les assassins ne sont pas encore découverts qu'on publie La malle ensanglantée, version horriblement romancée de l'affaire Gouffé.* »³¹¹ L'illusion romanesque s'inscrit dans une stratégie commerciale : l'écrivain répond à un besoin de distraction populaire qui se découvre grâce à la presse. Par une écriture de la violence, l'auteur assouvit un exercice cathartique nécessaire : « *Il s'agit moins du phénomène d'identification qui exige un minimum de crédibilité que de projections phantasmatiques qui ne peuvent se nourrir que de l'excès, d'antinomies violentes.* »³¹² Cette soif du drame fut également relevée dans les travaux de recherche dirigés par Karen Haddad-Wotling portant sur les *Romans du crime* qui s'attachent « *à ce qui, tout en dépassant l'entendement, est susceptible de se produire voire s'est déjà produit ; c'est l'apothéose du fait divers, où se jouent le plus trivial et le plus démesuré.* »³¹³ Feuilleton, roman policier, roman du crime ou récit de meurtre, ces appellations visent le même but : l'écrit du drame criminel doit provoquer un bouleversement émotionnel dû à l'illustration d'une situation impossible. La médiatisation de la violence se fait massive au tournant du siècle. H. –P. Jeudy le pouvoir des « *discours mass-médiatiques* »³¹⁴ diffusant les récits de meurtre : l'espace médiatique forme un marché surchargé de données criminelles, d'où cette nécessité de

³¹⁰ Davidovitch, A. « *La presse et la criminalité* », *op. cit.* p. 140.

³¹¹ Angenot, M. *op. cit.*

³¹² Aubry, D. *op. cit.* p.65.

³¹³ Haddad-Wotling, K. *op. cit.* p. 161.

³¹⁴ Jeudy, H. –P. *op. cit.* p. 156-7. On peut également citer Umberto Eco « De superman au surhomme », dans *Du roman feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre de la sérialité* : « *Dans le creuset du roman populaire – et celui du XIX^e siècle est capital car en lui se dessinent ces mêmes motifs qui, développés d'un point de vue industriel, fonctionnent aujourd'hui encore pour la production du divertissement préfabriqué –, tout a une loi, rien ne naît au hasard : les désirs du public et la structure du marché interagissent avec les traditions de l'intrigue, donnant vie à une forme qu'il est nécessaire de définir.* »

transgresser, pour pouvoir se démarquer par rapport aux récits semblables. L'entreprise des Rougon-Macquart s'accorde ainsi avec cette ambition en proposant la structure sérielle du motif thématique-social d'une dégénérescence familiale ; son intérêt dramatique se double de l'ambition commerciale de fidéliser le lecteur par le suivi de plusieurs générations de criminels et d'êtres en perdition.

Toutefois, le marché du récit criminel sature rapidement et incite les écrivains à multiplier les procédés de choc. Le titre, dont nous avons décliné les différentes formes en introduction, en tant que première rencontre avec le lecteur est un élément commercial primordial qui nécessite grand soin. Georges Auclair note que « *la construction du titre serait fonction du choix des significations latentes de l'information* »³¹⁵ ; le titre prend dès lors une connotation affective évidente. Pour monter une affaire, il faut, donner une information par des procédés de choc et agencer les éléments de cette information de manière à la faire « *signifier* » (G. Auclair) ; cette double-démarche nous renvoie au feuilleton qui met à profit la fictionnalité du récit. Le titre doit ainsi accrocher le lecteur qui, découvrant verticalement le journal, éprouvera l'immédiate nécessité de lire ce qu'il se cache : « Le bonheur dans le crime » de Barbey d'Aurevilly, *Le crime de l'omnibus* de Fortuné du Boisgobey, *La corde au cou*, posent d'emblée la thématique criminelle tandis que d'autres récits polarisent la curiosité du lecteur en proposant un nom (*Monsieur Lecoq*), un lieu (*Le numéro 13 de la rue Marlot, Bruges-la-morte*) ou un syntagme nominal, explicite (*La sanglante ironie*), ou suggestif (« *L'enfant* »).

Lorsque le journal est mentionné à l'intérieur d'un récit criminel, il n'est pas rare de trouver des titres évocateurs, ramenant le lecteur aux faits divers qu'il a coutume de compulsier, comme le nom donné par la presse, « *l'affaire Dagron* » (p. 108) dans *La chambre du crime*.³¹⁶ De cette manière, les premières lignes d'un feuilleton sont décisives ; en effet, les accroches mondaines se multiplient, clamant le mystère du jour. *La corde au cou* débute par le syntagme « *du reste voici les faits* » témoigne du conditionnement nébuleux de l'écrit de presse, semblable à une rumeur colportée. A l'image de plusieurs récits criminels – et particulièrement des feuilletons – le premier chapitre de *L'Agence Taboureaux* débute par une contextualisation spatiale et temporelle précise : « *Un matin du mois de décembre 1865, vers neuf heures, une foule relativement considérable, encombrait le passage Milton, d'ordinaire assez paisible.* » (p. 1) L'enjeu de cette actualisation est double : d'une part, elle se rattache à

³¹⁵ Auclair, G. *op. cit.* p. 217. Le lecteur picore les informations : « *c'est la connotativité d'un fait divers qui décidera de sa sélection parmi la masse des informations reçues – et de sa valorisation éventuelle.* » (p. 221)

³¹⁶ Le terme *affaire* a bonne presse à la fin du siècle, il sera notamment repris avec une majuscule pour aborder l'Affaire Dreyfus, tant elle a divisé la politique et les mœurs.

la tradition romanesque propre à l'incipit consistant à spécifier les repères spatio-temporels en une unité augurale afin d'aider le lecteur dans son initiation au texte. D'autre part, cette pratique journalistique a vocation à lier le lecteur à un espace familier.

L'analepse peut également s'avérer un moyen efficace pour stimuler la lecture. Apportant des explications supplémentaires sur une scène, elle permet au lecteur de varier son appréciation des personnages et son approche d'enquêteur en herbe.

Les suites et réécritures constituent un enjeu décisif contribuant à la pérennisation de l'histoire, dans l'espoir d'édifier de nouveaux mythes et héros à l'instar de Lecoq, Ficelle, ou Méchinet.³¹⁷ L'attente d'un élément de résolution et d'une réhabilitation du héros entretiennent une forme de veille dans la sérialité du récit criminel.

L'exposition de la violence et le défoulement du public sans remise en question de l'ordre moral s'inscrit dans une recherche consumériste. L'ambition de dévoiler la part d'ombre présente en chaque homme et l'omniprésence du Mal dans la société, n'est autre qu'un subterfuge commercial participant au spectacle du crime.

De cette manière, le récit en tant qu'artefact de presse assigne de nouveaux rôles au créateur et au récepteur. Jacques Dubois³¹⁸ exprime la participation du lecteur dans la recomposition du récit : « *Dévoiler pour conjurer la peur du dévoilement mais aussi pour faire du voyeur pervers qu'est le lecteur un coupable. Rendu attentif à l'objet, au détail, à la trace, ce lecteur endosse une attitude fétichiste qui, dans le présent contexte, n'est pas sans rappeler le fétichisme de la marchandise.* » Bientôt, la trame criminelle nécessite un accompagnement visuel. En effet pour J. Dubois ce genre partage avec la photographie sa « *vocation à la diffusion massive et à la reproduction sans fin* »³¹⁹ ; or, l'iconographie accompagne souvent le texte qui traite du meurtre, comme prolongement et dépassement du format papier – et des difficultés sous-jacentes que ce type de communication engage.³²⁰ J. –F. Tétu rappelle ainsi

³¹⁷ Sabine Chalvon-Demersay note qu' « à chaque réécriture, les héros font l'objet d'une réévaluation, toute lecture étant indissociable d'une appréciation portée sur les personnages, qui noue ensemble, d'une manière extrêmement serrée, un jugement sur la vraisemblance des situations et une appréciation sur la moralité des conduites. Chaque auteur doit alors décider ce qui est possible aujourd'hui et écarter ce qui paraît manifestement impossible, manifestement invraisemblable, tant du point de vue factuel que du point de vue moral, les deux points de vue étant indissociablement liés », *Vérités de la fiction*, op. cit. p. 81.

³¹⁸ Dubois, J. op. cit. p. 55.

³¹⁹ Ibid. p. 53.

³²⁰ Plusieurs procédés de simplification formelle sont envisagés afin de rendre accessible l'information : « *La presse fin-de-siècle est caractérisée par la simplification des contenus, le raccourcissement des articles, la multiplication des images et l'avènement de la mise en page : titres bandeaux, ruptures horizontales de la succession des colonnes, autonomisation de pavés signifiants.* » Chartier, R. et Martin, H. –J. *Histoire de l'édition française*. Tome III, *Le temps des éditeurs : du Romantisme à la Belle Époque*. Paris, Fayard, 1990, p. 50.

que « *l'image constitue la raison d'être du journal* » dans la mesure où elle participe à la valorisation médiatique de l'œuvre diffusée. Les compléments illustrés de journaux populaires³²¹ – suivant le modèle initié par l'éditeur Plon – jouent sur cette propriété iconographique, palliant certaines difficultés de lecture dans une société où l'illettrisme est encore ancré. A travers cette esthétique simpliste et réaliste, l'écrit de presse devient un objet médiatique, littéraire et artistique.

On trouve ainsi des couvertures évocatrices³²² à l'instar de celle de *La sanglante ironie* (Figure 2) qui représente un dandy faisant un baisemain à une femme endeuillée. La déférence de l'honnête homme envers cette figure fantomatique, véritable allégorie de la Mort, ainsi que sa redingote dont la teinte écarlate rappelle la mare de sang qui s'esquisse dans leurs ombres au second plan, concordent dans cette mise en scène symbolique. Inversement, la couverture de « La buveuse de sang » dans le *Gil Blas* (Figure 3) élude complètement l'élément criminel et la référence à la lune criminogène : elle prend un sens plus complexe, laissant de côté l'imagerie de l'infanticide pour reporter la question criminelle sur la faute, le péché de chair. Le contraste entre le titre (puis la nouvelle) et l'iconographie incite à la réflexion : s'y perçoit la volonté de renouer avec une poétique visuelle.

L'image peut aussi prolonger la qualité démonstrative d'un raisonnement policier. Jules Lermina exploite le dessin et la gravure à ces fins démonstratives pour compléter son histoire, « Le clou ». Plusieurs éléments croqués accompagnent cette nouvelle afin de décortiquer le stratagème criminel. Le narrateur et son ami Maurice Parent se rendent chez leur collègue Charles Lambert où ils trouvent le corps de l'épouse Lambert, au milieu de la cour : elle se serait défenestrée en essayant de décrocher la cage de son oiseau. Or, il s'avère que l'accident dissimule un crime ingénieusement pensé : le clou qui retenait la cage était mal positionné, provoquant ainsi la chute de la victime. La gravure reproduite en figure 4 met en évidence par quels raisonnements Maurice Parent est parvenu à cette conclusion : la construction tripartite de la gravure met en évidence une réflexion concentrée sur *l'inter* et le *post homicidium*, et,

³²¹ Un changement de paradigme s'observe en 1889-1890 : *Le Petit parisien* et *Le Petit journal* publient des suppléments illustrés hebdomadaires (Les première et dernière pages sont couvertes de gravures). *Le Matin*, *Le Petit journal*, *Le Journal*, *Le Petit parisien* intègrent des petites gravures dans leurs colonnes. A partir de Déc. 1890 *Le Supplément du Petit journal* passe en couleur. Cf. « *L'illustration de la presse au XIX^e siècle* » de J. -F. Tétu. La mode du journal illustré à un sou, importée d'Angleterre avec le *Penny Illustrated paper* de 16 pages, se développe en France. *Le Petit journal* lance son supplément illustré avec l'appui de Millaud : « *A partir des années 1880, naissent une centaine de suppléments hebdomadaires illustrés des titres régionaux et départementaux. Les quatre grands journaux populaires de cette période, les 4 millionnaires (en termes de lectorat), Le Petit journal, Le Petit parisien, Le Matin, Le Journal, précédés par Le Voltaire, Le Figaro, et La Croix se lancent dans la bataille, qui se joue sur le terrain de la gravure, et non de la photographie. Les deux premiers l'emporteront, avec une suprématie incontestée du Supplément Illustré du Petit journal.* »

³²² Les iconographies analysées sont reproduites en annexe.

en position centrale, Maurice dans une posture réflexive, méditant sur *l'ante homicidium*. Les figures 5 et 6 reprennent les schémas intégrés dans le texte. Le premier schéma représente la position dans laquelle le clou était placé au moment du crime ; Maurice reproduit cette situation pour corroborer sa théorie. Le schéma appuie ainsi la démonstration. Les images présentes sur la figure 6 constituent une preuve fondamentale de la culpabilité de Charles Lambert dans la mesure où elles détaillent les éléments à prendre en compte dans l'accomplissement du dessein criminel. Présents sur un « feuillet » découvert dans une corbeille par Maurice, ces éléments confirment la culpabilité de Lambert ; Maurice propose également un décryptage de cet indice :

« Réunissons donc tous les termes de cette incroyable fantaisie et nous trouvons l'enchaînement suivant :

Clou,

Cage,

Oiseau,

Chute,

Destruction.

Rapprochons cela de l'accident ; nous avons le clou se détache ; la cage et l'oiseau tombent, il y a chute (de qui ?) et mort. Et cela a été tracé le matin même. Commencez-vous à être convaincus ? »

L'image prolonge la démonstration et lui confère un aspect ludique. Le dessin apporte également un second souffle à l'écriture du crime ; l'enquêteur expérimente son raisonnement par l'usage des dessins.

La figure 7 contraste avec les éléments précédents : elle est extraite d'une réédition de quelques contes de Marcel Schwob, dans *La porte des rêves*, édition qui s'accompagne des illustrations de Georges de Feure, parue en 1899. Les illustrations surchargées et complexes s'accordent parfaitement avec les contes issus de « *La légende des gueux* » de Marcel Schwob dans lesquels l'auteur fait part de son goût pour les récits légendaires et médiévaux. L'illustration de « *La vendeuse d'ambre* » se focalise sur *l'ante homicidium* et met en évidence certains indices préluant la scène capitale³²³ tels que l'attitude surplombante du vieil homme par rapport à la victime ou encore la diagonale tissée entre son visage et le butin qu'il convoite. Le contraste entre l'élégance de la tenue de la vendeuse au premier plan et l'aspect rustique et vétuste de la tenue du paysan et des habitats présents au dernier plan tend à indiquer l'imminence du drame.

La gravure du « Bonheur dans le crime » (Figure 8) née de la collaboration du dessinateur Félix Régamey et du graveur Louis Monziès décline la thématique picturale d'une danse

³²³ Ambroise-Rendu, A. –C. *Petits récits des désordres ordinaires : les faits divers dans la presse française des débuts de la III^e République à la Grande Guerre*, Paris, S. Arslan, 2004, p.12 : « Le dessin est donc virtuellement le lieu de toutes les manipulations de la réalité, d'autant qu'il entend délivrer un message au contenu moralisateur. »

macabre. Trois figures féminines cohabitent dans cette représentation. En position centrale, nous reconnaissons Hauteclaira Stassin qui tutoie du regard le spectateur ; cette audace sied parfaitement au portrait de l'orgueilleuse qui se déploie tout au long du récit de Barbey d'Aurevilly. Le buste de cette dernière est en torsion car elle vient de souffleter la panthère comme l'indiquent la présence de l'animal à ses pieds et le gant qu'elle tient dans sa main droite. La panthère, bien qu'elle lève une patte, demeure en position inférieure par rapport à Hauteclaira, qui ne lui prête nul regard, et, si l'obscurité ronge l'animal et la tenue de la jeune femme, par un étrange jeu de clair-obscur elle met en valeur les traits de l'orgueilleuse. Sur la partie élevée droite, nous retrouvons un squelette baignant dans la lumière ; sa tête et la partie supérieure de son buste sont découvertes, s'offrant aux cieux tandis que le linceul se confond avec l'obscurité du fond du tableau. Le souvenir du crime apparaît ainsi de manière symbolique.

La gravure (Figure 9) suivante représentée dans *La bande à Fifi Vollard*³²⁴, contraste parfaitement avec la précédente. L'image représente crûment l'étranglement de la servante Milord par Hardel. L'accent est porté sur l'étonnement de celle-ci grâce à la difformité de ses traits.³²⁵ Dans ce cas, la gravure accompagne un passage précis du récit : « *Ses doigts de fer serrèrent si fort le cou de la malheureuse que son visage blafard et parcheminé se gonfla et qu'il se rougit d'une teinte plus violacée qu'empourprée.* »

Certaines gravures peuvent également représenter le *post homicidium*, comme nous pouvons le voir dans la gravure du *Crime de l'opéra* (Figure 10). Contrairement à la gravure précédente qui tâchait d'illustrer l'action criminelle, cette dernière privilégie le cadre sylvestre et l'attitude des promeneurs interrompus pendant leur partie de chasse à Nointel, le corps n'occupe que le plan inférieur droit.

En outre, les techniques d'illustration évoluent pendant cette période. Anne-Claude Ambroise Rendu,³²⁶ met en évidence l'apparition de la première « gravure à partir d'un bois pelliculé

³²⁴ Guéroult, C. *La bande à Fifi Vollard*, op. cit. p. 337.

³²⁵ « *Les récits des bas-fonds ne dérogent pas à la règle. Si les nécessités romanesques imposent de les mettre en mouvement, à l'épreuve de l'action, ce sont bien des types – l'escarpe, l'ogresse, l'ange déchu, le gamin des rues, etc. – que Les Mystères de Paris et tous ceux qui leur font suite offrent au lecteur. L'iconographie qui accompagne les éditions illustrées du milieu du siècle ne s'y trompe d'ailleurs pas. Peu de scènes d'action ou d'exploits, peu de portraits de groupe, mais des gravures qui sont, toutes ou presque, consacrées à des figures typées : L'Artiste, La Grisette, les concierges, le Policier, le Poète-ouvrier, etc.* » Kalifa, D. *Les bas-fonds: histoire d'un imaginaire*. Paris, Seuil, 2013, p. 160.

³²⁶ Ambroise-Rendu, A. –C. « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation technique et culturelle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, T. 39, n°1, 1992, p. 6-28. « *Dès 1890, la supériorité de la photographie, sur toute autre forme de document iconographique, comme instrument de reportage, avait été affirmée : "il n'y a pas à discuter de tel ou tel point historique quand le cliché est là, qui représente avec une fidélité indéniable les scènes que l'on veut raconter."* » (dans *L'Illustration*, 1^{er} nov. 1890)

sur lequel une photographie instantanée a été reportée directement » le 27 juillet 1891 dans *L'Illustration* soit la 1^{ère} publication d'une photo dans un périodique. La photographie parachève les ambitions de la gravure, du croquis et du dessin et devient alors un complément de choix pour les faits divers ou articles politiques et mondains ; dans le cas du feuilleton et de la fiction en général, la gravure et le dessin prolongent l'imaginaire des mots. J. -F. Tétu met en évidence le fait que l'illustration ne peut se restreindre à une fonction décorative dans la mesure où elle actualise le récit, en montrant « une réalité sur le vif » et en instaurant « visuellement l'actualité à laquelle se réfère le journal ». ³²⁷ Dans le cas du récit de meurtre, elle resserre le cadre sur l'environnement, sur l'action ou sur la nature des relations qu'entretient le criminel avec sa victime.

La publicité constitue aussi un élément essentiel dans la diffusion du récit. Plusieurs occurrences apparaissent dans les journaux précédents la parution d'un incipit de feuilleton, afin de créer une dynamique consommatrice et une attente. Grâce à la réclame, les auteurs deviennent des personnalités du journal, des noms par lesquels le lecteur peut identifier un type d'écrit. J. -F. Tétu évoque ainsi un « horizon d'attente » créé par la presse. Prenons deux types d'exemple afin de montrer l'enjeu de la publicité. En 1868, Emile Gaboriau fait paraître *Monsieur Lecoq* en feuilleton dans *Le Petit journal*. Grâce à son active collaboration avec Millaud, fondateur du *Petit journal*, les lecteurs s'arrachent ses récits. Pourtant, le processus publicitaire est engagé plusieurs semaines avant la première parution. En effet, on pouvait lire dans *Le Petit journal* du dimanche 25 mai 1868, en première page :

« MONSIEUR LECOQ !!!
MONSIEUR LECOQ !!!
MONSIEUR LECOQ !!!
MONSIEUR LECOQ !!!

J'ai raconté ici ; il y a un mois, la perplexité que me causait une annonce composée de ces quatre lignes si semblables les unes aux autres. »

L'article débute par cet étonnant constat sur un effet d'accroche publicitaire contesté puis approuvé par le journaliste. L'article renvoie également à un autre journal, *Le monde pour rire* dans lequel une biographie de Gaboriau est détaillée. L'article de Timothée Trimm reprend certaines parties du concurrent :

« Le Monde pour rire a donc été bien inspiré en relevant cette annonce laconique et mystérieuse... Monsieur Lecoq ! Ces mots, répétés quatre fois dans tous les journaux, ont certes une supériorité numérique sur les sommations de Messieurs les commissaires. Ceux-là pour dissiper les rassemblements font trois sommations. L'annonce à la mode a bien le droit

³²⁷ Tétu, J. -F. *op. cit.* p. 162.

d'en faire quatre, pour les provoquer en vue de la vente d'un journal aussi amusant et aussi populaire que le Petit Journal. »

Ces publicités stimulent la popularité de l'œuvre au même titre que le syntagme usuel et affectueux, « *la suite à demain* » à la fin des feuillets fidélise le lecteur.³²⁸ La publicité de *La corde au cou* suit un fonctionnement similaire. Ainsi, dans le *Petit journal* du 11 oct. 1872 on pouvait lire, en dessous du titre du journal :

« Le Petit Journal commencera très prochainement en feuilleton la publication de

LA CORDE AU COU

Par Emile Gaboriau »

La mise en valeur du titre s'effectue par un effet de police. Puis, au même emplacement dans *Le Petit journal* du 16 octobre :

« Une œuvre nouvelle d'Emile Gaboriau est toujours un événement littéraire. C'est que Emile Gaboriau possède le secret de photographe, pour ainsi dire, la vie moderne, avec ses luttes, ses misères, ses grandeurs, ses compromis, ses emportements, ses vices et aussi ses vertus. Il sait faire agir et parler ses personnages avec une admirable franchise : rare talent, rehaussé par un style toujours naturel et clair, et d'une ardeur communicative dans les épisodes passionnés.

LA CORDE AU COU

Que nous allons publier très prochainement soutiendra dignement la réputation de l'auteur de l'Affaire Lerouge, du Crime d'Orcival, de M. Lecoq, des Esclaves de Paris, de la Vie Infernale, de la Dégringolade. »

L'interactivité avec le journal se prolonge, dans *Le Petit journal* du 17 octobre,

« Pour répondre à un très grand nombre de demandes qui nous ont été adressées par nos lecteurs et par nos correspondants, nous pouvons dire aujourd'hui que

LA CORDE AU COU

L'œuvre nouvelle d'Emile Gaboriau, paraîtra en feuilleton dans le Petit Journal, à partir de samedi matin, dans le numéro portant la date du 20 octobre.

LA CORDE AU COU

Est une histoire dramatique, pleine de mystères et de ténébreuses complications. L'esprit pénétrant, le talent de divination, la puissante perspicacité d'Emile Gaboriau y ont mille occasions de se produire pour l'émerveillement du lecteur. »

Le second cas, plus atypique, dénote du fait de son caractère mystérieux. En 1869, un auteur se fait passer pour E. A. Poe pour la publication de son premier conte. Le mystère qui entoure son identité est mis en valeur par la signature : *E.A.Poe* (?). Il s'agit d'un certain *William Cobb*, qui n'est autre que Jules Lermina. L'auteur se fait passer pour un britannique, se

³²⁸ Daniel Compère souligne cette caractéristique propre à la série dans « *Séries et feuillets à la télévision française* » (in *Le Rocambole*, n°46, Feuillets et séries T.V, printemps 2009, p. 11-18) : « *rien ne naît du néant et nous avons tous des ancêtres. Les séries télévisées n'échappent pas à la règle : elles héritent d'une pratique ancienne, peut-être aussi ancienne que l'humanité : le jour où un conteur s'est interrompu au milieu d'une histoire et a dit à son auditoire "je vous raconterai la suite demain", ce jour-là est née l'histoire à épisode.* »

nourrissant de l'imaginaire angliciste et empruntant la notoriété de Poe pour attirer la curiosité de ses lecteurs. Ainsi, dans *Le Gaulois* du 4 déc. 1869 :

« Nos lecteurs n'ont pas oublié LES FOUS, attribués d'abord à Edgar Poe et dont le succès aurait justifié cette paternité. Notre collaborateur Sarcey, appréciant cette œuvre remarquable, constatant ses qualités a révélé le véritable nom de l'auteur, William Cobb, de New-York.

Nous sommes depuis plus d'un mois en possession de deux manuscrits de William Cobb ; par malheur, l'abondance des annonces et des articles d'actualité a retardé leur publication. La fin de l'affaire la Roncière nous laissant une place libre, nous nous empressons de publier l'un de des deux nouvelles annoncées. Nous commencerons donc, dans le numéro de dimanche prochain,

LE TESTAMENT

Par William Cobb

Cette nouvelle d'une grande puissance d'invention, d'une forme à la fois étrange et intéressante, est appelée à un succès au moins égal à celui qu'ont obtenu Les Fous. »

Et le lendemain, en tête de première page :

« Très – prochainement

LE TESTAMENT

PAR WILLIAM COBB. »

Ce conte devait être publié en déc. 1869, mais l'actualité politique et judiciaire (l'affaire Troppmann) en ont repoussé la publication. De plus, à cette période Chavette obtient un contrat avec le journal pour la publication en feuilleton d'un second roman ce qui explique que le conte ait quitté le rez-de-chaussée pour la troisième page. Ces pérégrinations font ressortir la flexibilité du récit, qui, au détriment du travail publicitaire mis en œuvre, doit s'adapter aux choix éditoriaux et à la hiérarchisation de l'information.

En mars 1890, *le Mercure de France* annonce la parution de *La confession d'un fou* et, nous pouvons relever une remarque de lecture pertinente :

« Je ne lis plus guère de roman ; je commence à devenir trop vieux pour me plaire beaucoup aux récit d'imagination pure. Encore moins, m'avisé-je de lire ceux qui sont découpés, jour à jour, en tranches de feuilleton dans les journaux quotidiens. Il faut être moins occupé que je ne suis, pour garder chaque matin, présents à la mémoire, le souvenir des bouts d'histoire de la veille. »

Le journaliste et l'éditeur sont décrits comme des intermédiaires influents en tant que premiers critiques et publicitaires du feuilleton. Dans cet extrait, le journaliste porte notre attention sur l'inconvénient de lecture dû à la fragmentation du récit qui implique un engagement quotidien du lecteur. C'est là le paradoxe du feuilleton qui propose des récits éphémères par leurs formes, mais pérennes dans leurs ambitions poétiques.

Tout comme l'éditeur, l'écrivain peut également entreprendre de faire la publicité de son œuvre, notamment en la rendant mystérieuse. A la suite de la préface de Maurice Barrès, l'auteur des *Contes pour les assassins* livre quelques mots mystérieux sur son œuvre,

contrastant avec la première entreprise de son protecteur : « *Les quelques nouvelles que je me permets de présenter au public, sous le titre de "contes pour les assassins", et qui ne sont évidemment pas de moi, furent écrites à diverses époques par un vieux Monsieur, devenu mon ami, qui me les confia, afin que je les lusse.* » Cette révélation factice confère un caractère impersonnel à l'œuvre afin de susciter le mystère. Ce propos est rapidement complété par d'étranges confidences. En effet, ce premier écrivain a sombré dans la folie, « *persuadé de l'utilité et de la logique du coup de couteau dans les relations ordinaires de l'existence, il venait de mettre sa théorie à exécution.* » Le véritable auteur aurait alors été interné dans une maison de santé après avoir tenté d'assassiner sa cuisinière, et l'auteur se serait investi de la mission de rendre hommage à « *ce ridicule, mais en somme assez intéressant camarade* » en diffusant son œuvre.

Plusieurs tactiques sont ainsi mises en œuvre pour rendre le récit de meurtre attractif et commercial. L'enjeu véritable consiste à rendre le récit de presse indispensable et hermétique, suscitant ainsi la curiosité du lecteur. De cette manière, le feuilleton devient une œuvre, et, si l'opportunité et le talent de l'écrivain le permettent, l'œuvre tend à devenir un mythe.

Comme toute œuvre, le récit de meurtre paru en presse a vocation à être édité en volume. La transition du journal en livre s'accompagne de réclames similaires à celles précédemment mentionnées (soit des annonces dans le journal et dans les revues) auxquelles s'ajoute la diffusion d'affiches, la réécriture théâtrale et les chansons populaires anaphoriques de l'œuvre.³²⁹ Ces formes artistiques propagent l'engouement pour l'œuvre, lui donnant un second souffle tout en attirant le public.

Définition d'un nouveau paradigme de la réception

Ecrivain du crime

Distinguer le romancier du journaliste devient un véritable défi. En effet, les deux professions se tutoient dans un travail de recomposition médiatique. Pour l'écrivain, son œuvre joue de la distance maintenue entre réalité et fiction. Le statut naturellement fictif qu'impose sa démarche de retranscription du réel occasionne davantage de libertés par rapport au journaliste. Lorsque l'écrivain emprunte la plume du journaliste, il s'attache à amoindrir cette distance énonciative.

³²⁹ Dominique Desmons s'intéresse ainsi à ce type de réécritures populaires dans son article « Le crime de la chanson des rues à l'opéra en France de 1870 à 1914 » in Vareille, J. -C. Constans, al. *Crime et châtime*, op. cit. p. 153 : « *dans un monde en pleine mutation, de par les changements politiques, l'affirmation des classes sociales, l'industrialisation galopante, l'expansion des villes, l'apparition des nouvelles formes de misère, la chanson réaliste comme l'opéra naturaliste de garde-fou à l'auditeur ou au spectateur* » a un rôle essentiel.

Dans *L'Encre et le Sang*, Dominique Kalifa évoque le crime comme une source d'inspiration qui « hante de longue date l'imaginaire social ». ³³⁰ Cette hantise pérenne a ses littératures, et ses porte-paroles médiatiques dès le XIX^e mais surtout elle occasionne des réactions diverses et impose une dynamique de lecture à part.

Cependant, l'écrit du crime se réduit à une production littéraire à l'état d'objet commercial dans la mesure où le feuilletoniste cherche à fidéliser ses lecteurs par une publication fragmentaire basée sur la mise en attente, l'appétence littéraire du public. Prenons le cas de *Monsieur de Phocas*, publié en feuilleton dans *Le Journal*, du 13 juin 1899 au 6 août 1900. L'écrivain-journaliste puise dans ses chroniques journalistiques de quoi alimenter sa production artistique, leur donnant ainsi une nouvelle ampleur. Dans la même dynamique, « *La petite Roque* » est également publiée en feuilleton dans *Le Gil Blas* du 18 au 23 déc. 1885 puis dans un recueil portant son titre en janv. 1886. Henri Mitterrand constate ainsi que « rien n'a été publié en librairie qui ne soit d'abord passé par le journal. L'article a nourri le roman comme le croquis préfigure la fresque. » ³³¹ Le placard du *Gil Blas* du 12 déc. et des jours suivants attire la curiosité des lecteurs :

« *La petite Roque est l'histoire passionnante et très mouvementée d'un crime. L'auteur de Bel-ami a apporté dans cette étude dramatique toutes ses qualités d'analyse et de description, et il a rendu cette longue nouvelle aussi saisissante par la pénétration de sa psychologie que par le charme de la mise en scène et l'intérêt poignant des faits eux-mêmes.* »

La démarche commerciale se devine dans cette annonce qui garantit la grandeur du récit par l'éloge des qualités de l'auteur. L'écrivain occupe une place atypique dans le journal : José-Luiz Diaz ³³² définit ainsi la « dimension imaginaire de la fonction-auteur » soit « toutes les élaborations d'images et de jeux de rôles qui captivent les occupants d'un champ littéraire très médiatisé. » ³³³ L'auteur devient ainsi un personnage médiatique à part entière, participant à la mise en scène de la fiction.

Ce statut particulier de l'écrivain évolue à mesure qu'une écriture de l'enquête et de la résolution du mystère criminel voit le jour ; de cette manière, J. Dubois, présente la polyvalence du romancier : « *Emile Gaboriau en France, Wilkie Collins en Angleterre sont encore des auteurs de feuilletons, héritiers visibles de la génération précédente, en même*

³³⁰ Kalifa, D. « le crime, on le sait, hante de longue date l'imaginaire social et a inspiré, depuis plus de cinq siècles, une quantité considérable de récits. », *op. cit.* p. 9

³³¹ Mitterrand, H. *Zola journaliste*, Paris, Colin, 1962.

³³² Diaz, J. -L. *L'écrivain : imaginaire, scénographies actoriales à l'époque romantique (1770-1850)* cité p. 183 in Thérenty, M. -E. *Mosaïques : être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*. Paris, H. Champion, 2003.

³³³ Goulemont J. -M. et Oster, D. *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, Paris, Minerve, 1992, p. 10.

*temps qu'ils sont déjà des auteurs policiers.»*³³⁴ Le récit criminel peut tant informer qu'inquiéter ses récepteurs dans la mesure où il verbalise un certain nombre d'angoisses tout en répondant à un besoin de divertissement.

L'implication directe du lecteur par le truchement du vouvoiement contribue également à renforcer la complicité avec l'auteur.³³⁵ Fortuné du Boisgobey en appelle à l'expérience personnelle du lecteur dès les premières lignes du *Crime de l'omnibus* : « *Vous est-il arrivé, le soir, vers minuit, de manquer le dernier omnibus de la ligne qui conduit à votre domicile ?* » De cette manière le lecteur se sent davantage concerné par ce qu'il lit : cette mise en situation initiale renforce la contextualisation. J. -F. Tétu s'interroge sur les locutions usuelles très présentes dans le journal : « *pour le lecteur, le journal "dit" quelque chose, "parle" à son public.* » Cette présence anthropomorphisée par l'omniprésence du discours a pour fin de créer une relation de confiance avec le lecteur, dans un rendu populaire et mondain. L'écrit de presse se trouve constamment tiraillé entre deux pôles comme le signale J. -F. Tétu : « *d'une part le compte-rendu, ou tout ce qui s'en rapproche [...] d'autre part un "ressaisissement critique qui comporte hésitations, difficultés, ésotérisme, violences, injures, polémiques, etc."* »³³⁶ Bien que le journal soit le siège d'une *doxa* contrôlée et pondérée, la présence de ces éléments confère une certaine authenticité à la narration. La crédibilité du récit de presse dépend de l'incorporation de ce discours populaire parce qu'il instaure une forme d'amitié virtuelle entre le narrateur et le lecteur.

Le journaliste-écrivain ne se contente pas de déchiffrer des faits, il incite à croire. Olivier Isaac³³⁷ reconnaît à l'écrivain du dernier XIX^e, son potentiel d'enquêteur. Par la fiction du crime, l'auteur élabore de nouvelles hypothèses criminologiques. L'écrit devient ainsi le laboratoire d'un journaliste « *davantage homme de terrain* » plutôt qu'« *homme de plume ou homme de bureau* »³³⁸, qui enrichit la fiction par son insatiable besoin de modernité.

Consomma(c)teur

³³⁴ Dubois, J. *op. cit.* p. 48. 1860 constitue une période pendant laquelle s'ébauche le roman semi-populaire ; c'est cette strate qui est ici étudiée par l'auteur à travers une analyse centrée sur Gaboriau, adaptable ensuite à Collins.

³³⁵ Sollers, P. *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1971, p. 175 : « *l'écrivain crée une attente, met en place un espace de désir et de curiosité et définit ainsi une esthétique de l'exposition, de la participation.* »

³³⁶ J. -F. Tétu citant Marc Paillet, *op. cit.* p. 255.

³³⁷ Isaac, O. « Les enquêtes balbutiantes des journalistes durant l'affaire Troppmann. », in Farcy, J. -C. Kalifa, D. Luc, J. -N. (dir.), *L'enquête judiciaire en Europe au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Créaphis, 2007, p. 231 : « *Le journaliste se découvre progressivement enquêteur dans le dernier tiers du XIX^e siècle, soit au seuil de la constitution en France de la culture de masse. Pratiques et imaginaires médiatiques de l'enquête se mettent en place, ce qui s'accompagne d'une double conquête, celle de la légitimité et celle de l'autonomie de ce genre journalistique novateur, à l'origine loin de faire consensus dans la presse.* »

³³⁸ Tétu, J. -F. *op. cit.* p. 9.

Le récit de meurtre s'adapte à un public amateur de chroniques judiciaires et de faits divers de plus en plus exigeant. Marc Lits souligne l'importance de cet « horizon d'attente générique »³³⁹ pour lequel l'écrivain doit moduler son drame et trouver de nouveaux moyens de le surprendre. Aussi, la présence du drame – et plus spécifiquement du drame d'amour – revient de manière récurrente dans les feuilletons afin de satisfaire un public essentiellement féminin.³⁴⁰

En outre, actualité criminelle et récréation fictionnelle s'entremêlent³⁴¹ et promeuvent une forme d'énonciation proche du fait divers. Ces récits respectent un contrat de communication médiatique basé sur l'information et le divertissement. Le détail du crime doit être crédible ; le processus de dramatisation est ainsi sous-jacent au critère de véracité. La prétention salvatrice de ces récits n'est pourtant pas éthérée : l'écrivain de meurtre façonne l'opinion publique. Tout est prévu pour toucher un lectorat pluriel réuni par le seul média de la presse. Marc Angenot souligne cette vocation suggestive de la presse dans son étude du discours social, relevant le fait que le lecteur semble victime d'une forme « d'hypnotisme social ».³⁴² Plus le récit semble proche de la réalité, plus le lecteur se laisse submerger par des émotions fortes et contradictoires. L'écriture du tabou fascine le lecteur³⁴³ ; ce dernier cherche à se rassurer et à s'émouvoir devant le spectacle des mœurs déchirées. En outre, le caractère anecdotique du récit de presse confère un aspect réaliste au récit de sorte que « *la narration*

³³⁹ Lits, M. *Récit, médias et société*, op. cit. p. 27.

³⁴⁰ Ainsi, les *fins heureuses* sont récurrentes : la réhabilitation finale du héros et l'emprisonnement ou la mort des ennemis s'accompagne souvent d'un mariage. Par exemple, dans « Le clou », nous retrouvons une fin heureuse assez expéditive : après l'explication du mécanisme criminel par Maurice Parent, le narrateur épouse M^{me} Duménil et l'assassin sombre en mer.

³⁴¹ Ernest Mandel présente ainsi cette fonction divertissante du récit criminel : « *La dramatisation du crime, qui joue si innocemment avec les nerfs des gens aliénés, peut servir à défendre la propriété privée, parce que cette défense s'insinue dans leur esprit de manière irréfléchie. Les gens ne lisent pas des romans policiers pour se cultiver, pour comprendre la nature de la société ou celle de la condition humaine en général, mais simplement pour se détendre.* » Mandel, E. *Meurtres exquis : une histoire sociale du roman policier*. Paris, Presse-édition-communication, 1986, p. 25.

³⁴² Angenot, M. op. cit. p. 1095 cite le Dr Luys, *L'hypnotisme*, p. 135-6 : « *Partout vous trouverez la trace de suggestions données et reçues, soit qu'il s'agisse de choses scientifiques, littéraires et artistiques ; – il y a toujours, dans chaque domaine de l'activité humaine, des individualités plus fortes, un maître, comme on dit, qui a ses idées à lui et qui suggestionne ceux qui n'en ont pas. L'activité du cerveau de ce maître, pourvue d'un rayonnement plus puissant, illumine l'obscurité du cerveau de ceux qu'il captive et lui communique ses propres vibrations. Ils disent à ceux qui les écoutent ce qu'il faut de confiance accepter ou refuser. Ils donnent le ton dans le domaine qu'ils se sont créé et où ils fascinent leurs créatures. Et c'est ainsi qu'ils font et défont les réputations et dirigent les foules aveugles et inconscientes, incapables de réflexion.* »

³⁴³ Fromm, E. *The Sane Society*, Londres, 1956 : « *Des millions de gens sont fascinés chaque jour par des comptes-rendus de crimes et des histoires de crimes. Ils se précipitent pour voir des films dont les thèmes principaux sont le crime et le malheur. Cet intérêt et cette fascination ne sont pas seulement l'expression d'un mauvais goût et d'une passion pour le scandale, mais correspondent à une profonde envie de dramatisation des pôles extrêmes de la vie humaine – à savoir la vie et la mort – par le crime et le châtement, par la lutte entre l'homme et la nature.* »

policière la plus fabuleuse ne fait que monter en épingle l'anecdote d'un fait divers. »³⁴⁴ Cependant, le bavardage de la presse autour des actes criminels suscite de nombreuses controverses. Ainsi, plusieurs feuilletons complètent leur narration par des extraits de journaux qui ébruient le crime narré ; Marcel Schwob ou Mirbeau soulignent le fait que les journaux parlent du meurtre « avec une prolixité [si] étrange et un manque de philosophie [si] répugnant. »³⁴⁵ Nous percevons alors toute la force du propos de Roland Barthes qui, dans « *Structure du fait divers* », note que le quotidien constitue un facteur identitaire important. En effet, la presse se situe dans un champ mixte, à la fois littéraire et médiatique qui contribue à l'actualisation du récit.

Les aménagements du récit de meurtre dans ses différents supports

Le divertissement prend le pas sur le sérieux du journal et devient indispensable ; la position en rez-de-chaussée de l'extrait romanesque favorise une lecture ludique après la prise en considération des événements majeurs du quotidien.

L'harmonie du journal prime sur la totalité de ses contenus. Avec la diversification et la spécialisation des revues et quotidiens, les éditorialistes sont amenés à perfectionner leurs techniques de vente. Ainsi que dans un ouvrage où comme le souligne Goldmann « *le sens d'un élément dépend de l'ensemble cohérent de l'œuvre entière* », l'unité du journal tient à son agencement textuel. Les titres, les paragraphes délimités puis les images et photographies attirent l'œil du lecteur. Par conséquent, le récit de meurtre, même s'il se démarque de ce contexte par son aspect fictif, n'en demeure pas moins un récit de presse qui doit s'adapter à des critères de médiatisation. La thématique du meurtre se synchronise parfaitement avec son contexte journalistique.

- Poétique des supports

La parution dans le journal : panorama des médias du récit de meurtre

La rencontre avec ces différents écrits du crime permet de dresser un panorama des journaux dans lesquels ces récits se sont épanouis. Les écrivains de l'époque réservent rarement l'exclusivité de leur collaboration à un journal de prédilection – on pense notamment à Maupassant qui soumettait sa plume au plus offrant ou à Mirbeau qui publiait ses contes dans plusieurs journaux.³⁴⁶ Cette mobilité textuelle n'est pas le propre des conteurs puisque les

³⁴⁴ Dubois, J. *op. cit.* p. 205.

³⁴⁵ *ibid.* dans le *Frontispice*.

³⁴⁶ Ces deux conteurs ont réellement marqué leur temps du fait de leur omniprésence sur la scène médiatique. Après un premier conte paru dans un journal régional, *L'Almanach lorrain de Pont-à-Mousson*, Maupassant

romanciers, s'ils font paraître leurs écrits en feuilleton dans un journal peuvent également choisir un autre support pour leur prochain ouvrage.

Quatre grands journaux se démarquent à partir de 1880 en France : *Le Petit parisien*, *Le Matin*, *Le Journal*, et *Le Petit journal*. Ce dernier excelle véritablement dans « son art de raconter la politique, de mélanger le macabre et l'instructif, de jouer de l'indignation ou de l'enthousiasme moralisants, de traiter le lecteur tantôt comme un témoin et tantôt comme un juge. »³⁴⁷ Dans ce journal républicain, fondé par Millaud en 1864, nous retrouvons un format original de 44x30 cm, plus petit que ses concurrents mais présentant une colonne supplémentaire³⁴⁸.

La protéiformité du journal favorise l'émergence d'un discours commercial fondé sur l'application de techniques énonciatives notoires. Dans la presse écrite, le lecteur « attend du support qu'il déchiffre une communication immédiate, un échange informationnel de type dénotatif dans lequel le bruit est le plus réduit possible. [...] Le journal est davantage que le livre de littérature, régi par les règles de l'économie de marché et doit donc tenir compte de contraintes matérielles strictes. »³⁴⁹ De la terreur à l'indignation, de l'émerveillement à la curiosité, le lecteur éprouve la nécessité de suivre les aventures qui lui sont proposées quotidiennement dans le journal. La promotion du livre transite essentiellement par ce nouveau média et implique de l'auteur qu'il se plie aux exigences commerciales du Journal. Son discours doit être pluriel, moderne et enrichi par les réponses aux attentes du lecteur.

Créateur du *Petit journal*, du *Journal illustré*, du *Soleil*, du *Journal littéraire* et du *Journal politique de la semaine*, et détenteur de la *Presse*, gracieux mécène pour des feuilletonistes tels que Gaboriau ou René de Pont-Jest, Millaud marque son temps en tant qu'éditeur incontournable. *Le Journal* sous la direction de Gustave Chadeuil, et à dominance républicaine fait également partie des quotidiens incontournables. Il laisse paraître des contes de Mirbeau et des récits de Lorrain tels que *Monsieur de Phocas* ou *Le Vice Errant*. Ces journaux se démarquent du fait de leur esprit populaire et leur composition disparate. Zola débute la parution des Rougon-Macquart dans *Le Siècle* – journal de la Gauche Républicaine, souvent considéré comme le « *Moniteur de l'opposition* » – avant de passer au *Gil Blas*, puis

multiplie les collaborations. De même, nous devons ajouter aux multiples contributions de Mirbeau sa participation à : *L'Aurore*, *La Vie illustrée*, *Paris-journal*, *La France*, *La Révolte*.

³⁴⁷ Guiral, P. Bellanger C. et Godechot J. *Histoire générale de la presse française*. T. III, De 1871 à 1940. Presses universitaires de France, 1972, p. 220.

³⁴⁸ Cf. Tétu, J. –F. *op. cit.* p. 72.

³⁴⁹ Lits, M. *Récit, médias et société*, *op. cit.* p. 72.

à *La Vie populaire*. Il publie également *L'Assommoir* dans *Le Bien public* d'Emile Menier, journal dans lequel on peut également retrouver les contes de Flaubert.

Parmi les journaux conservateurs, nous trouvons *Le Figaro*, de Villemessant, un journal riche, respecté pour sa diversité et sa soif de modernité – notons qu'un supplément littéraire de deux pages est créé en 1875, dans lequel on peut lire « Jadis » de Maupassant. Des écrits de Rodenbach et Mirbeau y transitent. Le groupe Dalloz diversifie *Le Petit moniteur*, avec la création du *Petit moniteur illustré*. *Le Moniteur* maintient son audience grâce aux feuilletons, notamment ceux de Fortuné du Boisgobey et aux contes – ceux de Camille Debans par exemple.

Journal bonapartiste et monarchique, défendant la cause de l'ancien Empereur dès Août 1871, *Le Gaulois* demeure un incontournable pour les conteurs à la fin du XIX^e. Maupassant, Mirbeau ou Lermina diffusent de nombreux récits dans ce support populaire.

Conservateur et patriotique, *L'Echo de Paris*, est un journal créé par Valentin Simon en 1883. Il se veut très littéraire avant de devenir plus léger. Mirbeau fut un collaborateur actif du journal y publiant ses romans en feuilletons, notamment des parties du *Jardin des Supplices*, ainsi que ses contes. Nous y retrouvons également des contes de Schwob et des romans de Huysmans.

En dehors de cette bipartition politique, d'autres journaux notables relaient les textes présents dans notre corpus. *Le Gil Blas*, journal récent fondé en 1879 par Auguste Dumond et animé par Catulle Mendès laisse circuler des récits de Mirbeau, Maupassant ou Zola. Il possède également une annexe illustrée, *Le Gil Blas illustré* mentionné précédemment.

Parmi ces journaux illustrés, nous retrouvons fréquemment *La Vie populaire* dans lequel sont publiés des récits de Zola et Maupassant. *Le Petit parisien* publie cet hebdomadaire³⁵⁰ sous la direction de Catulle Mendès à tirage faible dès février 1880.

Certains récits furent également publiés dans des revues, notamment dans *Le Mercure de France* repris par Alfred Vallette dès 1889 : cette revue littéraire et artistique qui laisse une grande place aux récits courts et poèmes, ne tarde pas à fonder ses propres éditions afin de s'affranchir de toute autorité normative, privilégiant ainsi un certain libéralisme intellectuel. Sa rivale *La Revue Blanche*, installée à Paris en 1891 et dirigée par les frères Natanson, promeut ce même idéal.³⁵¹

³⁵⁰ Le journal deviendra bihebdomadaire par la suite.

³⁵¹ Des revues théosophiques apparaissent à l'instar de *La Revue des journaux et des livres* dirigée par Henri Jouve et Martial Moulin en 1884. Des contes fantastiques sont également publiés dans *La revue des deux mondes* et son concurrent racheté en 1894 par Edmond de Fels, *La Revue de Paris*, et l'hebdomadaire illustré *L'artiste*.

Un peu à rebours, nous pouvons noter la participation de Maurice Scheffer et de Jules Lermina à la revue d'études ésotériques, *L'Initiation* fondée par Papus en 1888, leurs récits abordant les thèmes du double, de l'hypnotisme et des sciences occultes.³⁵²

La dynamique de parution du livre

La médiatisation de ces récits constitue un apport moderne et fondamental pour l'écrivain dans la mesure où ce dernier peut aboutir une œuvre par le truchement de plusieurs de ses articles et contes. Les récits de meurtre font effectivement l'objet d'un travail constant de réécriture. Le journal apparaît comme un support préliminaire au parachèvement de l'œuvre et l'écrivain du crime doit passer par cette épreuve médiatique pour pouvoir accéder à la reconnaissance du public. *Le Jardin des Supplices* se compose ainsi de trois parties qui ont été construites à partir de récits publiés séparément dans des journaux différents. Mirbeau synthétise des chroniques de presse et des récits autonomes publiés³⁵³ en feuilleton pour présenter une œuvre aboutie, suivant une même ligne de pensée. La démonstration du crime apparaît ainsi comme un travail d'élaboration et de recherche textuelle effectué sur plusieurs années. Que ce soit pour le roman ou pour le recueil de contes, la parution en volume collecte un travail narratif qui s'échelonne sur plusieurs mois de parutions dans le journal – c'est notamment le cas des différents romans qui composent les *Rougon-Macquart*, à l'instar de *La Fortune des Rougon* publié dans *Le Siècle* sur plus d'un an. De plus, la parution en volume talonne la version journalistique (de quelques mois, un an ou deux maximum) : le lecteur garde en mémoire le souvenir du récit. La cadence de publication se présente donc comme un enjeu crucial dans cette transformation commerciale.

L'éditeur

Pendant cet « *Age d'or de la presse* », les éditeurs profitent également de l'assouplissement législatif conféré par la loi du 29 juil. 1881 qui octroie davantage de libertés dans l'acte de publication³⁵⁴. Le passage du journal à la monographie constitue une forme de consécration

³⁵² Danville a également participé à la *Revue philosophique* et au *Mercur de France*.

³⁵³ « L'école de l'assassinat », *Le Figaro*, 23 juin 1898 ; « La loi du meurtre », *L'Echo de Paris*, 24 mai 1892 ; « Divagations sur le meurtre », *Le Journal*, 23 mai 1896 ; « Après dîner », *L'Aurore*, 29 août 1898.

³⁵⁴ Guiral, P. Bellanger C. et Godechot, J. *Histoire générale de la presse française*, tome III, *Op. cit.* p. 11 : « cet affranchissement se traduit : « - Sur le plan des règles et contrôles de police administrative, par la suppression des mesures préventives et la réduction au minimum des formalités administratives, qu'il s'agisse de l'édition proprement dite, des publications, y compris les affiches, ou des activités connexes (imprimerie, librairie, distribution) ; – Sur le plan des responsabilités judiciaires, par un système privilégié qui, non seulement écarte toute incrimination des opinions, mais déroge au droit commun pénal en faveur de la presse pour la détermination des responsables, de la juridiction compétente, de la procédure, de la saisie, des circonstances atténuantes, du cumul. » L'article premier signale que l'imprimerie et la librairie sont libres, signifiant ainsi leur liberté de publication et d'entreprise. Notons enfin que seule la troisième des lois dites « scélérates » votées le 28

dans le devenir de l'écrit, transformant ainsi l'écrit du présent, éphémère et fragile, en produit de demain. Nous présenterons donc ici ces figures notables de l'édition qui ont contribué à l'essor du récit criminel sous ses diverses formes.

Edouard Dentu reprend la succession familiale publiant des romans mais également des ouvrages populaires (on compte des romans de Chavette, Gaboriau, Zaccane ou René de Pont-Jest). Homme de son temps, il se passionne très tôt pour l'occultisme – à l'instar de ses prédécesseurs qui avaient publiés les ouvrages d'Armand-Marie sur le magnétisme – et fait paraître les ouvrages du fondateur du spiritisme A. Kardec, et d'autres médiums notables comme V. Hennequin. Son goût pour l'inexplicable l'amène à publier les *Histoires de tous les diables* de C. Debans, certains contes de J. Lorrain et de Barbey d'Aurevilly. Il édite des ouvrages de collection dès 1870³⁵⁵.

Plon anciennement Perrin et Cie puis Plon, Nourrit et Cie publie des romans-feuilletons (ceux de Fortuné du Boisgobey par exemple) mais aussi des contes (comme ceux de Camille Debans). Au départ, la maison d'édition manifeste son goût pour trois domaines : l'histoire politique, la littérature et les sciences humaines. Progressivement, elle élargit son champ d'étude sur les littératures populaires notamment. La maison d'édition de Victor Benoist contribue également à la publication de romans populaires comme ceux de Ponson du Terrail. Fondée en 1873, la maison d'édition Rouff se spécialise rapidement dans l'édition populaire, proposant la collection « *La petite bibliothèque populaire* ». Elle s'inspire de la mode anglaise des romans à quatre sous (les *penny dreadful*) assumant sa prédilection pour les romans de gare en commercialisant périodiques et livres dans ces lieux très fréquentés (Delcourt, Guérault).

Les éditions Ollendorf (1852-90) se spécialisent dans l'édition de romans à succès – les œuvres de Lorrain, Maupassant, Mirbeau, Trézenik et Schwob. Mirbeau s'en détourne vers 1890 au profit de Charpentier car il considère qu'Ollendorf devient une maison trop commerciale.

Charpentier reste une personnalité importante du monde de l'édition. Dans une lettre de 1885 à Zola il se considère comme un « *éditeur du Naturalisme* » publiant Flaubert, E. de Goncourt, et les *Cauchemars* de Richepin. Editeur tout de même prolige, bien qu'attaché à l'Ecole Naturaliste il produit une *Petite Bibliothèque Charpentier* dans laquelle on retrouve des illustrations. Entre 1881-1896 il publie également une revue illustrée, *La Vie Moderne*.

juil. 1894 vient contraster cet élan libéral, puisqu'elle vise à interdire les journaux de propagande anarchiste, suite aux attentats commis par le groupuscule.

³⁵⁵ Sa veuve reprend la succession en 1884, puis en 1895 Fayard rachète le fond. En 1888 il fait paraître un hebdomadaire subversif *La vie pour rire*.

Charpentier est souvent décrit comme une personne appréciée par les écrivains, se tenant à l'écart du monde commercial de l'édition et *la Bibliothèque Charpentier* manifeste la volonté humaniste de former l'honnête homme.³⁵⁶ Lors de son déclin financier, l'éditeur endetté fait appel à Marpon et Flammarion auxquels il cède une grande partie de sa société en 1884. Puis, ce sera Fasquelle, gendre de Marpon qui héritera de l'entreprise en 1890 – la maison d'édition est alors rebaptisée Charpentier et Fasquelle. Marpon et Flammarion s'associent en 1876 jusqu'à la mort de Marpon en 1890. Un de leurs premiers succès est l'édition illustrée de *Germinal* cofinancée avec Charpentier. Les récits de Maupassant, ou certains feuilletons comme ceux de Chavette par exemple, font la gloire de Flammarion.

Quelques maisons plus modestes sont représentées dans notre corpus à l'instar d'une petite maison d'édition, peu connue, *la Nouvelle Librairie Parisienne* des éditions E. Giraud & Cie qui édite la première version des *Lépillier* de Jean Lorrain.

Parmi les éditeurs appartenant à l'Ecole Symboliste on compte Léon Genonceaux éditeur de romans sulfureux³⁵⁷ qui le conduiront à fermer sa maison d'édition en 1891 par risque d'outrages à bonnes mœurs. Louis Vanier (1847-1896) édite essentiellement les symbolistes, il est aussi revuiste et fonde le *Paris-Moderne* (1881-1883). Parmi ses illustrateurs on compte Mostrailles qui serait un pseudonyme commun pour Léo Trézenik et Georges Rall. Tresse et Stock mais aussi Morellet et Cie qui publie « La vierge en fer » de Dujardin apportent également une contribution notable à l'édition des Symbolistes. Les éditions Lemerre publient des œuvres troublantes comme *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly et « Le Prince Narcisse » de Scheffer, et L. Boulanger ose *Les Histoires incroyables* de Lermina – l'édition est illustrée par Amédée Denisse et préfacé par Clarétie.³⁵⁸ Enfin rappelons l'importance de *La Société du Mercure de France* animée par Rachilde, épouse de Vallette, l'éditeur du journal du *Mercury de France*.

La couverture et la collection

Au XIX^e, les couvertures se distinguent grâce à leur couleur : les éditions Charpentier cherchent notamment à créer des « *formats standards* » comme le souligne Isabelle Olivero en rappelant la double fonction de la couverture « *commerciale, elle doit attirer l'œil du*

³⁵⁶ Olivero, I. *L'Invention de la collection au XIX^e siècle : le cas de la "Bibliothèque Charpentier", 1838, et de la "Bibliothèque nationale", 1863*, Thèse de doctorat, 1994, p. 20 : « *ce relatif isolement confirme une proximité plus importante avec le monde des lettres et des arts qu'avec celui du commerce et de la finance.* »

³⁵⁷ A l'instar des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, de poèmes de Rimbaud et de certains romans de Huysmans.

³⁵⁸ Nous pouvons également ajouter que L. Boulanger a débuté une collection littéraire à 3frs 50 en 1884 en publiant des ouvrages d'Armand Silvestre ou encore *Le billet rouge* de Fortuné du Boisgobey en 1885 ; puis la maison d'édition débute des revues en 1890 comme *La revue pour tous*, *La terre illustrée*, *La science française*.

passant, transformer le badaud en acheteur ; unificatrice, elle vise à établir un lien immédiat de similarité entre les volumes successifs d'une même collection. »³⁵⁹ A la couverture unique jaune succède un plus large choix de couleurs, pour distinguer différentes collections. Isabelle Olivero note la recrudescence des collections ou bibliothèques au XIX^e.³⁶⁰ Elle différencie ainsi plusieurs types de collection parmi lesquelles on compte l'édition populaire,

« Plus connue sous le nom de Romans à quatre sous ou Romans populaires illustrés à vingt centimes. Ce sont des brochures de format in-quarto à deux colonnes, comprenant d'abord trente-deux pages, puis seize pages, qui forment une livraison vendue quatre sous. Un fascicule contient plusieurs livraisons et publiée, à lui seul, un roman dans son intégralité. Plusieurs œuvres peuvent ensuite être réunies et reliées en volume. »

Toutefois, le terme *populaire*, employé dans une dénomination de collection, efface les différences sociales en exhortant le lecteur à constituer une collection d'incontournables. Plus généralement, les petits formats sont privilégiés dans l'édition du feuilleton pour leur papier bon marché.

- *La nouvelle et le recueil*

Il est compliqué de retracer le parcours des parutions des contes dans l'océan médiatique. Deux difficultés reviennent : l'usage de pseudonymes, et, la réécriture du récit court. La constitution du recueil demande ainsi une recontextualisation prenant pour pierre de touche des éclaircissements agencés par la presse, et, une relecture comparatiste des différents contes. Mirbeau multiplie ainsi les réécritures de ses contes, réutilisant et transformant une matrice première pour l'insérer dans un roman ou proposer une autre version (ainsi deux contes intitulés « Paysages de foule » et « Maroquinerie » abordent des thématiques semblables).

L'auteur peut incorporer des fragments de contes dans ses romans, véritables clins d'œil adressés à ses plus fidèles lecteurs. Ces rémanences littéraires font appel à un inconscient de lecture mais peuvent également être considérées comme une manière de retravailler l'écrit, et de lui donner une portée davantage pérenne. Le conte s'avère donc fragile : il nécessite un travail de collecte et de recherche à travers l'œuvre.

Les éditions du début du XX^e sont confrontées à la difficulté de retrouver ces textes éparpillés dans la presse du XIX^e siècle. La maison d'édition Conard (créées en 1902), destinée à une

³⁵⁹ Olivero, I. *op. cit.* p. 30.

³⁶⁰ Elle met ainsi en évidence l'importance des habillages de volume classant les romans par genre. Les livres à couverture jaune constituent le format standard des éditions Charpentier et dominent l'ensemble de ce champ. De plus, elle distingue les différents types de formats usités soulignant le fait que l'in-8, « *format élégant et beau dont l'usage est fort commode* », supprime les autres formats convenant à tous les sujets. L'in-12 est quant à lui réservé aux classiques et aux romans, et, l'in-16 et l'in-18 sont usités pour des lectures récréatives. En outre, les petits formats (in-18, in-12, in-32 et in-16) sont populaires du fait de la maniabilité de leur taille et de leurs petits prix.

clientèle chic essentiellement composée de collectionneurs, publie exclusivement des œuvres complètes du XIX^e siècle, à l’instar des contes de Maupassant.

Du journal au roman, le parcours du récit de meurtre est risqué dans la mesure où ces deux univers suivent deux modes de lecture différents. Le journal démocratise le savoir, interpellant constamment le lecteur par plusieurs éléments visuels forts – « *corps de caractère, usage des grasses et des italiques, titrages imposent leur propre parcours de lecture* » rappelle Marc Lits³⁶¹ – tandis que le roman individualise la lecture, valorisant le récit par sa fluidité graphique rarement interrompue. L’émancipation du récit de son environnement médiatique contribue à l’affranchissement du genre : l’écrit du crime peut alors faire ses preuves.

Le discours médiatique

L’apparition d’un discours journalistique

Dans *L’Encre et le Sang*, Dominique Kalifa écrit qu’ « *entre l’écrire et le lire, puis le lire et le croire, vient se glisser toute la distance des usages sociaux.* » L’interface journalistique maîtrise parfaitement ce précepte ; ses contenus sont filtrés par des impératifs itératifs sous-jacents à la fonction poétique du récit de presse. Il s’agit d’être précis et concis mais avant tout de décrire des faits vraisemblables dans le dessein de susciter une réflexion sociale et politique. En outre, le journal renouvelle constamment ses informations afin d’offrir une représentation fidèle du monde.³⁶²

La médiatisation du récit de meurtre produit un discours professionnel construit à partir de plusieurs discours spécialisés. Cet emprunt à un savoir hybride et informel engendre une forme stéréotypée de discours social « *soumis à deux logiques concomitantes [...] l’une rassemble des facteurs de cohésion, de répétition métonymique de récurrence, de cointelligibilité, l’autre des facteurs de spécialisation, de dissimulation, de migration par avatars, de distinction graduée, et aussi d’affrontements réglés, de particularisme.* »³⁶³ Le journal pourrait se définir comme le conditionnement social de la parole par l’apparition d’un

³⁶¹ Lits, M. *Récit, médias et société*, op. cit. p. 25.

³⁶² Marc Angenot note cette spécificité de l’imprimé devenu facteur de mondanité en ce sens où il alimente les conversations, « *c’est la chose imprimée qui alimente désormais l’oral* ». Cette interaction entre le journal et la conversation est fondamentale (op. cit. p. 605) puisqu’elle consiste à faire vrai, et ainsi, l’écriture du crime n’en est que plus surprenante, elle aménage alors une esthétique du choc par « *l’irruption de l’aberrant, de l’impensable, du monstrueux.* » Donc, l’actualité se construit sur l’étonnement de l’aberrance et l’accoutumance paradoxale à cet étonnement.

³⁶³ *Ibid.* p. 1096.

discours générique³⁶⁴. En effet, le discours journalistique revendique sa fonction didactique à travers « *les stratégies de moralisation et de normalisation par lesquelles le corps social entend réduire ses transgressions et réguler ses écarts.* »³⁶⁵ Discours et imaginaires doivent se conformer aux normes. Cet asservissement implique une corrélation, une intertextualité génitrice enrichie par l'hybridité du récit qui puise dans la littérature, les écrits journalistiques et les sciences criminelles pour produire une histoire attractive.

Aussi, le récit de meurtre crée du débat dans la mesure où il suscite de fortes réactions qui prennent appui sur différents discours. Lorsque le récit de meurtre fait partie intégrante d'un récit d'enquête, le discours didactique doit contribuer à résoudre son énigme. Le récit rétrospectif nécessite une initiation du lecteur aux différentes pratiques criminologiques et juridiques de sorte que le discours doit faciliter cet apprentissage. Feuilletoniste du *Siècle*, précurseur du roman policier, Elie Berthet s'inspire de l'écriture d'Eugène Sue et du discours des faits divers pour rédiger ses récits de meurtre. En effet, dans *L'assassin du percepteur*, nous retrouvons cette écriture hybride au second chapitre. Après avoir présenté Théodore Bienassis, son environnement social et les grandes qualités morales qu'il manifeste dans sa fonction de percepteur, au chapitre précédent, nous suivons le jeune homme dans une de ses tournées. Le percepteur progresse dans la lande vers une habitation isolée, la « *maison verte* », propriété de François Chérou, un « *forçat libéré* » dont l'auteur évoque la mystérieuse histoire :

« Cet homme, était fils de pauvres cultivateurs. Par dégoût du travail des champs, il avait de bonne heure quitté sa famille et il avait mené, pendant quelques années, une vie vagabonde. Ceux qui s'intéressaient à cet obscur individu l'avaient donc perdu de vue depuis longtemps, quand un jour il acquit une célébrité funeste.

Dans un village situé à l'autre extrémité du département, deux vieillards qui passaient pour riches, le mari et la femme, avaient été assassinés pendant une sombre nuit d'hiver. Les circonstances du meurtre révélaient une incroyable férocité chez les assassins, les cadavres avaient été cruellement

³⁶⁴ cf. les travaux d'Henri de Noussoune, *Que vaut la presse quotidienne française ? Revue hebdomadaire*, 11^e année, T. VII, juin 1902, Paris, Plon, p.1-26. Il relève les phrases stéréotypées dans les Unes, afin de distinguer la nature des crimes les plus fréquemment mentionnés – distinguant ainsi les crimes contre les personnes, les crimes contre les propriétés et les simples délits. Nous pouvons également évoquer l'importance d'un stylème dix-neuviémiste mis en évidence par Eric Bordas : le syntagme « *un de ces* » / « *un des* » contribue à valoriser le caractère atypique du récit de crime. Par exemple, dans *Le crime de la rue Monge*, nous pouvons lire que le meurtre en question constitue « *un des faits les plus mystérieux qui se trouvent relatés dans les annales de la justice criminelle* » (p. 1), « *les journaux avaient fait un grand tapage autour de cette sanglante affaire, et leurs reporters s'étaient tout d'abord engagés à livrer sous quelques jours le nom des assassins...* » Un autre exemple se trouve dans « *L'homme double* » : l'affaire est décrite comme une affaire banale, « *un de ces assassinats fréquents* » (Schwob, M. « *L'homme double* », *Œuvres, op. cit.* p. 94) que le juge d'instruction a l'habitude de traiter. Bakhtine identifie cet usage comme le support d'un décrochage discursif dans le cadre de la polyphonie du récit soit une locution marquant l'intérêt polyphonique d'un récit de presse tout en conférant un caractère personnel à cette vision du crime.

³⁶⁵ Kalifa, D. *Crime et culture, op. cit.* p. 144.

mutilés ; puis on avait dévalisé la maison et on y avait mis le feu, dans l'intention de cacher le crime. La justice était parvenue bientôt à découvrir les auteurs de l'attentat ; c'était un ancien valet de ferme, que les victimes avaient congédié peu de temps auparavant pour son inconduite, et enfin François Chérou, alors sans ressources, et que l'ignorance et la misère avaient poussé sans doute à cette action abominable. Les deux coupables comparurent devant la cour d'assises ; le valet de ferme fut condamné à mort et exécuté ; quant à Chérou, il fut prouvé aux débats qu'il avait prétendu s'associer seulement à un vol et non à un assassinat ; que son rôle s'était borné à faire le guet au dehors de la maison, et il témoigna une grande horreur du crime auquel il avait involontairement contribué. Pour ces motifs, le jury et les juges usèrent d'indulgence en sa faveur. Il ne fut donc condamné qu'à dix ans de travaux forcés, et pendant que le principal coupable portait sa tête sur l'échafaud, François Chérou était dirigé sur le bagne de Toulon. »

Dans cet extrait, le récit de meurtre se construit comme un rapport d'enquête : tout d'abord, quelques éléments sociologiques et psychologiques sont donnés pour décrire Chérou, le crime, son motif et ses circonstances sont déclinés (un crime d'occasion comme le présenterait E. Ferri), ainsi que la réponse pénale (accusation, condamnation, attribution de peines différentes du fait de la part de responsabilité des deux accusés). Malgré une structuration cohérente, force est de constater la présence d'éléments subjectifs destinés à susciter l'effroi chez le lecteur : l'actualisation forte de certains groupes nominaux, comme « *cet obscur individu* », « *une célébrité funeste* », ou produit par l'adverbe de manière dans le groupe verbal – « *les cadavres avaient été cruellement mutilés* » – confère au récit son aspect dramatique. L'intensité du discours se perçoit dans ses écarts par rapport au compte-rendu journalistique. La description du crime se compose d'un syntagme nominal provoquant le trouble dans l'esprit du lecteur : « *les circonstances du meurtre révélaient une incroyable férocité chez les assassins.* » En sus, cette peinture repose sur l'importance du suggestif, et ce notamment dans la description du crime – l'adverbe allusif précité laisse place à un réseau d'images subjectives. L'impartialité scientifique recherchée ici est enrayée par le goût du sensationnel. Ces constructions sémantiques mettent en évidence l'interaction de deux formes d'écriture, l'une s'imposant une rigueur et une précision scientifique, l'autre laissant toujours une place au mystère et au non-dit. S'il est vrai que le récit de meurtre se rapproche par de nombreux aspects de la narration des faits qu'établit le journaliste, il n'en demeure pas moins un travail de fiction. Ainsi, le journal en tant que lieu de la conversation et des interactions humaines monopolise les prises de parole sur le crime.

L'interaction avec l'actualité est essentielle et plusieurs éléments font référence à des réalités sociales, politiques ou mondaines. Dans « A Cauvin », les citadins désignent le narrateur comme coupable du crime qu'il découvre en même temps que la foule du fait de sa « *pâleur suspecte* », or, les antidreyfusards exploitent ce même motif contre l'inculpé.

Dans *Le discours du journal*, J. –F. Tétu part du principe que la persuasion est au cœur des rapports médiatiques. Il s'agit d'un rapport de persuasion qui s'effectue à différentes échelles. L'écriture fictive du crime doit correspondre aux attentes des lecteurs puisqu'elle concourt à une démarche de vente. En effet, la recrudescence des récits de meurtre est consubstantielle à la croissance du nombre de comptes-rendus criminels et autres faits divers dans la presse. En outre, ces récits contribuent à l'essor des journaux.

Par conséquent, le statut particulier du récit de meurtre, à mi-chemin entre rapport journalistique et œuvre littéraire connaît un intérêt commercial décisif et la plume de l'écrivain séduit le lecteur qui découvre un « *ensemble cohérent de problèmes et de réponses qui s'exprime, sur le plan littéraire, par la création, à l'aide de mots d'un univers concret d'êtres et de choses.* »³⁶⁶ La signification du récit de meurtre semble alors liée à cette spécificité journalistique d'une quête de vérité. Une même soif de connaissance anime le créateur de ces scènes sordides et implique de surcroît une contextualisation dans l'environnement de la presse. L'interface médiatique façonne un nouvel imaginaire noir de telle sorte que les récits criminels dynamisent une réflexion pluridisciplinaire sur le Mal.

Par ailleurs, le récit de meurtre fait ressortir toute l'ambiguïté du journal : s'il crée un temporisateur du malaise social, sa force tient surtout à son aptitude à semer des craintes nouvelles. Le discours du meurtre prend une valeur d'arme politique et persuasive par l'émergence de sa véhémence implicite.

Dans les feuilletons, on retrouve ce goût pour l'hybridité discursive dans l'agencement des épisodes. Afin de séduire le plus grand nombre, les écrivains n'hésitent pas à insérer des passages plus légers – mélodrame, rebondissement amoureux, anecdote secondaire – à l'instar d'un épisode surprenant du *Numéro 13 de la rue Marlot*. Alors que l'enquête poursuit son cours, le récit glisse dans le romanesque le temps d'un chapitre explicatif dans lequel nous en apprenons plus sur Marguerite et les circonstances qui l'amènent à tenter de se tuer en se jetant dans la Seine avec son nouveau-né (p. 142). L'emprisonnement préventif de Marguerite devient mobile à une analepse informative éclairant le lecteur quant aux motifs de ce geste désespéré. Ce chapitre détonne parfaitement avec l'ensemble romanesque, l'auteur s'en justifie en fin de chapitre : « *N'écrivant pas ici un roman d'amour, nous nous garderons bien de peindre chacune des phases de la passion qui devait fatalement rapprocher deux corps*

³⁶⁶ Goldmann, L. *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, Tel, 1976.

meurtris et isolés. »³⁶⁷ Cette parenthèse dramatique dynamise la lecture et rappelle l'impossibilité de réduire le récit de meurtre à une composante du genre policier.

Tout au long du XIX^e siècle, le journal s'impose en tant que nouveau support de communication. Sa forme atypique a pour mission de transmettre des informations concises et précises tout en restant accessibles et populaires.³⁶⁸ Cette restriction doublée d'une richesse contrôlée favorise le jugement du lecteur : le journal impose des informations choisies, complétées par différentes analyses affectant plusieurs domaines. Se lit ainsi une véritable démarche unificatrice dans la notion de « *discours social* » employée par Marc Angenot. Progressivement le romancier et le journaliste sont amenés à occuper la même fonction : celle d'*écrivain médiatique*.³⁶⁹ La définition que donne Danielle Aubry³⁷⁰ de l'auteur gagne ainsi en pérennité tout au long du siècle : « *Qu'il soit dramaturge, romancier ou journaliste de formation, l'auteur est le premier à affronter, dans les années 1830, les contraintes imposées par les modes de diffusion du grand journal quotidien.* » Son œuvre s'inscrit dans une stratégie de séduction. Il faut se souvenir des paroles prophétiques de Sainte-Beuve qui rejette la littérature industrielle comme un fléau émanant de la contemporanéité. Le journal promeut cette littérature moderne et éphémère ; le récit de meurtre doit alors s'adapter aux ambitions de l'espace public qui fait sa renommée.

En effet, le discours se pense par la collectivité en ce sens où il renvoie à la masse parlante. La société détermine le langage et élabore une véritable *doxa*, vecteur des coutumes du dire. L'hétérogénéité des discours autour du crime renvoie de prime abord à des codes sociaux qui imposent une forme de normalité. L'attrait que suscitent les affaires obscures qui jalonnent la presse mérite d'être analysé. Dans les vestiges de ces récits noirs plusieurs discours se superposent ; cette cohabitation sémiologique enrichit un débat dissimulé en ligne de fond sur le meurtre. Dominique Kalifa insiste sur cette originalité attrayante de l'imaginaire construit autour de « *l'enquête et ses procédures* ». Plusieurs tentatives journalistiques voient le jour

³⁶⁷ Pont-Jest, R. de, *Le numéro 13 de la rue Marlot*, op. cit. p. 202.

³⁶⁸ Girardin définit ainsi la fonction essentielle de la presse : « *aux lecteurs de la presse, il suffira d'un seul journal et de quelques minutes pour apprendre ce que les journaux de toutes les opinions contiennent d'important.* » Il s'agit ainsi de démocratiser les événements du quotidien tout en retranscrivant la pluralité d'opinions et d'actualités collectées dans un même journal. On retrouve un propos similaire dans *La civilisation du Journal*, op. cit. p. 50, « *la presse populaire de la Belle Epoque promeut ainsi une culture de l'instantané. Elle sensationne la politique, en privilégiant le déroulement épisodique des affaires sur le communautaire des tendances des fonds et fait la part belle au récit du crime, fait divers ou fiction policière.* »

³⁶⁹ Telle est la situation des écrivains-journalistes qui travaillent pour des journaux, en tant que rédacteurs de faits divers avant de se les approprier dans leurs récits.

³⁷⁰ Aubry, D. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern, Pays multiples, 2006, p.1.

afin de satisfaire cette demande de lectures fascinantes comme *Le journal des assassins* précédemment mentionné. Ce bulletin parodique ne constitue que dix volumes cependant il souligne l'importance que connaissait ce type de récits à la fin du siècle.³⁷¹ Le divertissement prend le pas sur l'écriture sérieuse et contenue. Par un travail de réécriture fictive qui revendique sa proximité avec le réel, le récit de meurtre se veut accessible, troublant, et surtout médiatique.

La vulgarisation des savoirs

En tant que récit de presse, le récit de meurtre emprunte ce « *discours de la découverte* » si cher aux journalistes. Le crime a sa scène, ses spécialistes et son savoir. Le journal devient véritablement le laboratoire d'un discours moderne et révolutionnaire qui envisage le crime à la fois comme un sujet mondain mais également comme un thème scientifique popularisé³⁷².

- *Hybridité des savoirs : modélisation du discours et vertu de la modernité*

L'hybridité énonciative du crime nécessite néanmoins un décryptage criminologique. Dans *La civilisation du Journal*, M. –E. Thérenty souligne l'importance de ce discours vrai visé par les journalistes. Elle met alors en évidence le fait que l'écriture du quotidien s'intensifie en tant que facteur identitaire, parlant ainsi d'une « *beauté paradoxale du quotidien* ». Or, cette étrange et fascinante représentation des événements sociaux, à la fois sincère par son réalisme et galvaudée par la verve de l'écrivain-journaliste, aborde la question du crime d'une manière spécifique. Selon Marc Angenot, le discours du fait divers se retrouve soit dans la chronique soit dans la fiction. Dans ces deux cas il s'agit de l'extériorisation d'une angoisse sociale qui implique de « *reconnaître l'influence sociale, le rôle d'exutoire passionnel du sensationnalisme criminel* ». ³⁷³ Le spectacle de l'horreur a ainsi pour but d'inspirer la révolte sourde du lecteur tout en magnifiant le processus criminel par un effet de perversion médiatique puisque le lecteur devient mi-voyeur mi-chercheur.

Pour pouvoir aborder la question du crime de manière professionnelle, le choix du point de vue est primordial. Dans *L'agence Taboureaux*, à l'instar du fait divers, les faits sont narrés d'un point de vue externe. Cette distance familière se prolonge lors de la présentation de la scène de crime :

³⁷¹ On peut également relever *L'Autre monde, le journal des trépassés*, et, *Le monde pour rire*.

³⁷² Ambroise-Rendu, A. –C. *Petits récits des désordres ordinaires: les faits divers dans la presse française des débuts de la III^e République à la Grande Guerre*, Paris, S. Arslan, 2004, p. 10 : « *le fait divers est affaire d'écriture ; et cette écriture est un laboratoire où s'expérimentera la langue journalistique avec l'avènement de la communication de masse.* »

³⁷³ Kalifa, D. Régnyer P. et Thérenty M. –E. éd. *La civilisation du Journal*, op. cit. p. 998.

« Au milieu de la pièce, on voyait, étendu sur le ventre, le corps de la marchande. Madame Frochot était simplement vêtue, comme une femme qui vient de procéder à sa toilette de nuit. [...] Ses pieds étaient nus et déchaussés. [...] Les deux hommes se baissèrent et roulèrent le cadavre de la dame Frochot. Au moment où ils le retournaient, la tête retomba lourdement en arrière et frappa le parquet en rendant un son mat. Le cou était tranché entièrement jusqu'aux vertèbres cervicales qu'on pouvait voir à nu. »³⁷⁴

Dans cette séquence, le crime est décrit comme dans un rapport journalistique dans lequel l'auteur se contente simplement de donner les informations physiques et visuelles qu'il peut collecter sur la scène de crime. Le caractère impersonnel de cette description contribue à un rendu scientifique.

- Critique du discours du crime

Dans cette ère où « l'actualité se substitue au durable, le hâtif à l'achevé, l'éphémère à l'éternel, le tirage à la qualité »,³⁷⁵ la notion de meurtre reste liée à un discours social ; le livre étant constamment rattrapé par l'écrit éphémère, le crime se construit à partir d'une *doxa* identitaire médiatique. Il convient ainsi de s'interroger sur les raisons de cette diversité : le décryptage des discours superposés permettant de cerner les manifestations textuelles du crime. Le sujet choc trouve un essor commercial à la mesure de son interdiction, et, les préjugés autour de ce type de publication foisonnent : le récit de meurtre dissimulerait à peine ses encouragements à commettre l'irréparable. Prenons pour appui l'article de Maurice Beaubourg, « *La littérature des assassins* »³⁷⁶ qui met en scène une discussion avec un jeune homme de mauvaise vie : « Aussi, comme je lui parlais de [...] l'utilité non seulement physique mais morale du meurtre, enfin du remplacement des juges par les médecins légistes qui distribueraient des croix de mérite aux criminels, il se mit à me citer plusieurs de ses amis. M. Emile Zola, M^{me} Rachilde, M. Vallette, M. Minhar, M. Marcel Schwob, M. Charles Morice, qui patronnaient l'assassinat dans des opuscules, et tentaient d'instituer ce qu'il avait appelé et qui prendrait beaucoup plus d'extensions, quand lui-même s'en mêlerait : la *Littérature des assassins*. » D'après ces allégations, la fiction encouragerait au crime. Beaubourg poursuit son développement en détaillant chaque cas. Selon lui, Zola, par le personnage de Lantier, aurait fondé l'école, « *Niant la responsabilité de l'individu, et en démontrant que les donateurs de coups de couteaux ne faisaient que remplir une des fonctions naturelles de leur existence, telles que celles de manger, de dormir, etc.* » Pour Rachilde dans *La sanglante ironie* : « *Son héros, Sylvain d'Hauterac, qui ressemblait du reste au précipité*

³⁷⁴ Delcourt, P. *L'agence Taboureau*, op. cit. p. 10-1.

³⁷⁵ Kalifa, D. Régny P. et Thérenty M. –E. éd. *La Civilisation du journal*, op. cit. p. 441.

³⁷⁶ Article paru dans *La Revue blanche*, oct. 1891, n°1 p. 35-41.

Lantier s'adjugeait non seulement comme celui-ci le droit de poignarder son prochain quand la façon dont il s'était levé le matin l'y poussait. » Dans *A l'écart* les auteurs sont considérés comme : « *Les seuls vraiment artistes et philosophes. Il fallait absolument avoir assassiné quelqu'un, pensaient ces auteurs, pour pouvoir saisir et étudier le jeu de sa personnalité.* » Les criminels décrits dans ces différents récits renverseraient ainsi de nombreux critères sociaux : pour Zola, le meurtre serait humain, inscrit dans les gènes de Lantier, pour Rachilde, le crime serait le produit des humeurs de son auteur, et pour Minhar et Vallette, il s'agirait d'un bouleversement esthétique. En réalité, Maurice Beaubourg détourne ici les critiques récurrentes adressées à ces auteurs afin de montrer leur aspect réducteur. Cette littérature jugée criminogène a bonne presse. Ce que l'on reproche au récit de meurtre c'est son manque d'harmonie, ses excès et ses non-dits comme le souligne Anne-Claude Ambroise-Rendu : « *Ce qu'on leur reproche est double et apparemment contradictoire : soit l'excès de théâtralisation ou de sensibilisation dont ils entourent l'évènement, soit au contraire le "goût du réalisme", leur souci de l'exactitude et du détail, leur absence de distance.* »³⁷⁷ Le crime se retrouve dans toutes les conversations, dans tous les journaux, mais, victime de sa popularité il suscite des critiques véhémentes et inévitables du fait de la nature de son sujet. Cependant, le récit de meurtre est lié au destin romanesque. Impossible à contraindre par des règles doxiques, l'écriture fictive du crime s'impose en tant que divertissement populaire.

- *Un malaise social*

L'écrivain du crime souhaite retranscrire une forme de malaise social. Il s'agit de mettre en mots ce qui dérange le quotidien, par la révélation de l'extraordinaire dans le banal.

Là encore, les créateurs de l'imaginaire noir puisent leurs ressources dans les faits divers et dans le rapport à « *la norme, son fonctionnement, les figures qui l'incarnent ou la menacent [...] insécurités, tabous, interdits occupent le devant de la scène dans le champ des représentations qui dessinent les faits divers.* »³⁷⁸ Le crime est à intégrer dans une stratégie médiatique de révélation des tabous sociaux. Le phénomène de la peur a souvent été comparé à une épidémie qui s'étendrait par le biais des médias. La communication joue un rôle clef dans cette diffusion paranoïaque.³⁷⁹ Maupassant donne une version cocasse de cette crainte

³⁷⁷ Ambroise-Rendu, A. –C. *op. cit.* p. 277.

³⁷⁸ *ibid.* p.12.

³⁷⁹ Ambroise-Rendu, A. –C. dans le chapitre IV de *Crimes et délits : une histoire de la violence, de la Belle Epoque à nos jours* remet en question la mauvaise réputation des médias et le mythe d'une contagion criminelle passant par les voies d'information : « *Cette attitude de pensée qui consiste à attribuer à la presse un effet sur le cours des évènements, autant dire à conférer à ses discours une valeur incitative ou prédictive, en tout cas active, mérite d'être discutée. Il est usuel d'entendre dire que, à parler d'abondance de la violence, à raconter quotidiennement des crimes et des méfaits, la presse agirait sur les comportements en suscitant un phénomène*

dans « Le crime au père Boniface ». Cette nouvelle qui s'inspire d'une anecdote racontée à l'auteur, s'enracine dans un contexte normand et populaire. Outre l'aspect héroï-comique qui émane du récit, la démarche criminelle du facteur est intéressante dans la mesure où elle relève de préoccupations concrètes de l'époque. Dans la nouvelle, Boniface, en véritable aficionado d'histoires de sang – « *les faits divers le passionnaient* » (p. 169)³⁸⁰ – se laisse émouvoir par le récit d'un « *crime accompli dans le logis du garde-chasse* » : « *Le facteur Boniface demeura tellement ému à la pensée de cet assassinat dont toutes les horribles circonstances lui apparaissaient coup sur coup, qu'il se sentit une faiblesse dans les jambes, et il prononça tout haut : "Nom de nom, y a-t-il tout de même des gens qui sont canailles !"* » (p. 169) Malgré son agitation, il continue sa tournée et se rend au domicile du percepteur où il remarque qu'exceptionnellement les volets sont fermés mais surtout « *on gémissait dans la maison* ». Influencé par sa lecture, il présuppose qu'un crime est en train de se commettre et part quérir les gendarmes pour constater les faits. La réalité est bien moins dramatique mais pleine de sens car l'omniprésence du crime revendiquée par le journal conduit Boniface à se laisser duper par son imagination excessive. L'emprise doxique de l'acte de sang se perçoit par sa puissance suggestive. L'épidémie du meurtre, nourrie par la multitude de faits divers et de romans policiers, pourrait ainsi se répandre par le simple acte de lecture dans la mesure où « *l'acte de violence, quel qu'il soit, est souvent suggéré par les récits pathétiques d'actes semblables lus dans les journaux. L'exemple est contagieux : l'idée s'empare de l'esprit faible ou abattu.* »³⁸¹ Le soutien de la presse pour le crime est alors sujet à de nombreuses

d'imitation. L'accusation n'est pas nouvelle et gagne à être mise en perspective. Car non seulement le débat est ancien mais les termes n'en ont pour ainsi dire pas changé depuis un siècle, malgré l'entrée en force de la radio et de la télévision dans le monde des médias. » (p. 275) Elle prend pour pierre de touche les raisonnements développés par Durkheim sur le principe d'une imitation contagieuse dans le processus du suicide. Cette lecture du crime de soi est ainsi avilie par une *doxa* déformative : « *La notion d'imitation pose le problème de la réception réservé par le public au message des médias.* » Elle en déduit aussi que le journal ne se contente pas de relayer des informations dans la mesure où elle fabrique des craintes sociales, mêlant fiction et réalité : « *Il semble bien que les médias participent surtout à la construction de peurs, tout simplement parce qu'ils facilitent l'accès du public aux réalités criminelles, fût-ce au prix d'exagération et de distorsions. Dans ce domaine, comme dans d'autres, tout est affaire de présentation. Et s'il suffit qu'un récit de crime entre en résonances avec l'expérience vécue du lecteur ou ses propres angoisses, pour stimuler ses inquiétudes, la presse joue aussi un rôle utile.* » (p. 287-8)

³⁸⁰ Dans « Un gendarme » les officiers manifestent un goût similaire pour les feuilletons : « *souvent l'été, vers le soir, avant le coucher du soleil, M. Luton se reposait sous une tonnelle de vigne vierge et d'aristoloches qu'il avait édifiée dans un coin du jardin, et là, débraillé, soufflant, les mains terreuses, il cultivait son esprit en lisant des romans-feuilletons, des histoires de crime tragiques que lui prêtait l'instituteur, lequel les tenait de la buraliste, qui les tenait du percepteur, lequel était un homme très au courant de la littérature de son temps.* » (Mirbeau, O. *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* p. 363) Nous pouvons également mentionner l'influence néfaste de la lecture sur l'esprit fragile d'Elisa dans le roman des Goncourt : « *la lecture était devenue une fureur, une rage chez Elisa.* » Goncourt, E. de, *La fille Elisa*, *op. cit.* chap. XV.

³⁸¹ Kalifa, D. Régny P. et Thérenty M. –E. éd. *La Civilisation du journal*, *op. cit.* p.51-52.

contestations : « *son récit même ne serait-il pas cause de nouveaux crimes, tant il est vrai qu'on n'en finit jamais d'éplucher la cause de la décadence contemporaine.* »³⁸²

J. Lorrain met souvent en scène avec humour ce discours journalistique, miroir de la société mondaine jasant constamment autour d'affaires criminelles. Ainsi, les bruits autour du meurtre d'Ethal dans *Monsieur de Phocas* se veulent représentatifs de cette société n'assumant pas son goût pour les récits criminels :

« *Depuis trois jours, c'est l'ignominie des articles et des "premiers paris" sur Ethal : toutes les boues remuées, toutes les misères de sa vie fouillées, mises au jour comme autant d'épaves, avec le stock des anecdotes vraies ou fausses et des légendes colportées depuis quinze ans sur l'homme et sur le peintre. Son talent est même contesté, et là je reconnais l'influence des confrères. Des femmes sont mêlées à ces histoires, dont l'incognito est à peine respecté ; à celles-là, on ne pardonne pas la vogue de leurs portraits ; les initiales les dénoncent.* »³⁸³

Il considère ainsi avec mépris cette « *humanité de hyènes* » composée de « *faméliques rôdeurs de cimetièrre qui, le cercueil à peine fermé, viennent flairer et mordre le corps encore frais.* » Le crime commis alimente les ragots et justifie la misanthropie de Phocas, n'aspirant plus qu'à fuir la capitale.³⁸⁴

L'idée qu'un criminel sommeille en chacun de nous émerge progressivement dans ces réflexions littéraires³⁸⁵ et renforce l'angoisse d'une contamination sociale doublé d'un sentiment d'insécurité : « *L'imaginaire social entretient l'angoisse par tous les modes d'une contamination de la violence enragée comme si la menace de la bestialité destructive s'insinuant partout, provoquait une impression collective d'insécurité.* »³⁸⁶ Ces écrits de presse participent ainsi à une redéfinition populaire du crime et répondent aux attentes des lecteurs.

Depuis sa création³⁸⁷, le feuilleton apparaît dans la presse à des fins politiques. Les écrivains du crime partent d'une définition sociologique de la norme en tant que facteur d'intégration et moyen de pression pour contrôler la société. Dans un article de presse, on retrouve cette critique sociale qui émane du journaliste ; cependant, s'il ne construit pas son raisonnement à partir de preuves juridiques ou scientifiques, son discours prend la forme d'un plaidoyer qui

³⁸² *Romans fin de siècle*, introduction, *op. cit.*

³⁸³ Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*, *op. cit.* p. 253.

³⁸⁴ « *J'en ai assez de ce Paris de snobs et de cette vieille Europe routinière et pourrie* », « *cela a été un suicide bien parisien, comme l'a écrit un imbécile.* » *ibid.*

³⁸⁵ Comme l'écrit Jacques Dubois : « *le coupable n'est vraiment intéressant que quelconque.* »

³⁸⁶ Jeudy, H. -P. *La peur et les media : essai sur la virulence*, *op. cit.*

³⁸⁷ En 1796 avec « *Le feuilleton des résolutions du Conseil des 500.* »

n'engage que sa parole. Le savoir juridique et clinique entérine le caractère vraisemblable du récit de telle sorte que la fiction criminelle s'inspire de ces usages. Avec la pensée positiviste émerge le besoin de justifier chaque acte humain par une démonstration scientifique et les avancées médicales ont complété les connaissances sur le genre humain. Cet apport pourrait alors expliquer le meurtre, ses sources et ses conséquences sociales. Le point de vue du praticien s'impose dans le récit de meurtre, notamment lorsqu'il s'agit de déchiffrer la logique du fou, l'angoisse des rapports insidieux – comme dans « La chambre close » de Mirbeau par exemple. Ces discours suivent avant tout une démarche scientifique basée sur l'analyse des faits et des comportements. La rigueur qu'impose la narration du meurtre correspond à la volonté d'établir une situation neutre et précise afin de déduire l'explication logique du phénomène criminel.

Toutefois ce type de discours peut être détourné. Dans « La fée Dum Dum », Mirbeau emploie le fantastique pour parler de la guerre. L'idéalisation de la balle surnommée « Dum-Dum », capable de tuer douze hindous alignés les uns derrière les autres, dénonce de manière surréaliste les avancées de la science tout en dénonçant son usage : « *Moi j'opère sur des personnes non seulement vivantes, mais d'une constitution robuste et d'une parfaite santé. Au moins, comme cela, on voit ce que l'on fait et où l'on va.* »³⁸⁸ Le discours du soldat se fait scientifique : ses cobayes doivent être en bonne santé pour prouver l'efficacité de son arme. Après l'exécution de son crime il analyse l'état de ses victimes : il ne reste que douze « *petits tas de chair en bouillie* ». Cette simple tournure révèle les limites du discours scientifique. Son usage ne sert qu'à dynamiser le récit, lui donner une force critique. De même sa réaction enthousiaste – « *ALL right ! C'est admirable !...* » – déshumanise le personnage : l'idéal morbide du scientifique serait de faire un massacre avec une seule balle.

L'itinéraire du récit de meurtre est donc lié à une pluralité de pratiques de lecture. Protéiforme, ce récit de presse sait se conformer aux attentes d'une société consumériste, fascinée par les sciences criminelles. Omniprésent, le récit de meurtre s'adapte à tous les formats et aux différentes politiques de parution puisque sa thématique séduit un large public. En effet, le crime en appelle à la curiosité naturelle du lecteur pour ce qui sort de la norme. Un nouveau paradigme de la réception se met ainsi en place – redéfinissant le rôle de l'écrivain, du lecteur et des éditeurs. De plus, la fiction emprunte au discours journalistique certains de ses codes afin d'accroître le caractère vraisemblable des faits narrés. L'enrobage médiatique

³⁸⁸ Mirbeau, O. « La fée Dum Dum », *Contes cruels*, T. II, 1898, p. 374-8.

de l'information se confectionne à partir d'un discours qui se veut didactique et spécialisé. Ce style journalistique se retrouve autour du récit de meurtre, dans la presse, mais il peut aussi être inclus dans la fiction pour accroître l'effet réaliste, ou, pour critiquer la *doxa* médiatique.

« Le criminel est proche des êtres fantastiques. Fou, il inquiète comme inquiètent les hommes retournés à un mode inférieur d'existence. Lucide, il épouvante par son mélange de bestialité et d'intelligence. Homme de chair incapable de traverser les murs, il peut en donner l'impression. »

Louis Vax³⁸⁹

Plusieurs apports hétéroclites contribuent à mener à maturation une même réflexion au sein sciences criminelles. Si l'interdisciplinarité qui régit ce champ ne cède officiellement pas de place à la littérature, les écrivains mènent pourtant un travail sociologique et psychologique indéniable. Nous nous demanderons alors quels savoirs les écrivains du meurtre empruntent aux théories de sciences criminelles ? Nous serons ainsi amené à considérer la part d'intuition scientifique présente dans ces récits, abordant alors le travail du romancier comme celui d'un dépassement analytique.

En sciences criminelles, deux réflexions sont engagées : l'une autour du crime et l'autre autour du criminel. La criminologie tend à étudier le crime en assumant son interdisciplinarité en ce sens elle codifie le comportement du criminel et l'impact de ses actes, d'un point de vue humain, social, juridique et scientifique. Rapidement le meurtre fait débat, divisant le monde scientifique entre les partisans du déterminisme et ceux du libre-arbitre³⁹⁰. Pour les premiers, l'homme est le jouet d'une fatalité ; il ne peut lutter contre son *Fatum* dans la mesure où il semble supplanté par une puissance qui le dépasse. Sa liberté constitue dès lors un choix entre plusieurs contraintes. En dépit de son apparence tragique, les théories déterminismes se rattachent au domaine scientifique dans la mesure où elles supposent une démonstration. Au XIX^e siècle, l'homme se découvre le pouvoir « *de pénétrer les mécanismes*

³⁸⁹ Vax, L. *La séduction de l'étrange*, op. cit. p. 71.

³⁹⁰ « *La folie et le crime n'ont absolument rien de commun, ils n'obéissent pas aux mêmes lois, ils ne se révèlent point par les mêmes signes, ils n'excitent point dans les mêmes âmes, les mêmes sentiments. Le crime est responsable, la folie ne l'est pas. Le crime suppose la liberté, la folie en est la privation plus ou moins complète. Le crime poursuit un but parfaitement déterminé et réfléchi, il y tend de toutes les forces de son intelligence ; la folie, c'est la déviation de l'intelligence, et quand elle a les yeux fixés sur un but, c'est un but imaginaire qu'elle poursuit par des moyens insensés. La folie, quels que soient ses actes, n'inspirera jamais que la pitié ; le crime inspirera toujours l'indignation et l'horreur.* » Renneville, M. *Crime et folie : deux siècles d'enquête judiciaire*, op. cit.

mêmes du monde, de les imiter, d'en créer d'autres, de maîtriser certains domaines jusque-là insaisissables. »³⁹¹ De cette manière, les partisans des théories déterministes se targuent de pouvoir bientôt pallier les maux contemporains. Dans ce contexte, l'homme devient l'objet de sa propre étude et le criminel est pensé comme une anomalie explicable qu'il convient d'analyser pour mieux appréhender ses actes. Les scientifiques tentent de déterminer une « *race criminelle* », à travers l'étude d'un panel de ressemblances morphologiques et sociales – les travaux de Darwin orientent une approche anatomique qui inspire Lombroso.³⁹² Ce courant de pensée se scinde en deux déterminismes : il s'agit alors de recueillir les facteurs conditionnant la personnalité criminelle d'un côté (déterminismes biologiques), et les facteurs sociologiques favorisant l'émergence du meurtre de l'autre (déterminismes sociologiques). Leurs détracteurs érigent le libre-arbitre comme principe fondateur du comportement social de chaque individu. Le sujet reste maître de sa vie, libre par essence ; il peut constamment choisir entre le Bien et le Mal. La délinquance et le crime constituent des choix délibérés auxquels il faut trouver des réponses rétributives.

Ainsi, ces conceptions divergentes visent, soit à considérer le meurtre comme le produit d'un comportement déterminé par une multitude de facteurs, soit comme le fruit d'une liberté individuelle. Bien que la littérature ne soit pas officiellement rattachée au domaine des sciences criminelles, nombreux sont les échos de ces théories présents dans notre corpus.³⁹³

Le meurtre

Un des principes fondamentaux de la criminologie consiste à observer le crime comme un acte inscrit dans l'espace et le temps. En tant qu'accompli, l'acte de sang marque et transforme l'environnement, impact percevable par le truchement des traces, soit les preuves

³⁹¹ Bianco-Brun, Y. *Criminologie générale*, op. cit. p. 11.

³⁹² « *Le paradigme dominant médico-naturaliste invitait à pousser très loin l'étude des rapports du physique et du moral de l'homme, sur la base d'une concordance présumée : à un physique donné devait correspondre un moral, un psychisme* » comme le rappelle Renneville, M. dans « La criminologie face au monstre, entre délit du corps et invisible différence », *Monstres et imaginaire social*, sous la dir. D'Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini, Paris, Creaphis, 2008, p. 321-30. Renneville rappelle ainsi que Tarde est particulièrement réfractaire à cet a priori positiviste : « *malgré des ressemblances anatomiques et physiologiques, mais non sociologiques, incontestables, avec le sauvage préhistorique ou actuel, le criminel-né n'est pas un sauvage, pas plus qu'il n'est un fou. Il est un monstre, et comme bien des monstres, il présente des traits de régression au passé de la race ou de l'espèce, mais il les combine différemment et il faudrait se garder de juger nos ancêtres sur cet échantillon* » Tarde, G. *La criminalité comparée* (1886) – de même que Léonce Manouvrier dans son article « Existe-t-il des caractères anatomiques propres aux criminels ? » (Archives de l'Anthropologie criminelle, 1889)

³⁹³ Le roman n'est plus accepté comme tel, il faut en repousser « énergiquement les bornes sémantiques » : « *Comme la science, il est maître du monde. Il aborde tous les sujets, écrit l'histoire, traite de physiologie et de psychologie, monte jusqu'à la poésie la plus haute, étudie les questions les plus diverses, la politique, l'économie sociale, la relation, les mœurs. La nature entière est son domaine, il s'y meurt librement, adoptant la forme qui lui plaît, prenant le ton qu'il juge meilleur, n'étant plus borné par aucune limite.* » (Mourad, F. –M. Zola, *contes et nouvelles volume 2*, Paris, GF, 2008, préface)

potentielles qu'il convient d'exploiter. En ce sens, l'évaluation de l'acte criminel mêle des entreprises sociologiques (touchant les domaines sociaux, politiques et victimologiques), juridiques (puisqu'il s'agira de trouver une réponse rétributive au préjudice commis) et criminalistiques (car l'acte se mesure par les traces visibles et invisibles présentes sur les lieux de l'incident). En outre, le paysage scientifique évolue considérablement en matière de criminologie à la fin du XIX^e siècle : la sociologie criminelle devient une science à part entière avec sa revue (*La Revue anthropologique de Lyon*) et son chef de file, Emile Durkheim³⁹⁴. Les avancées psychologiques ainsi que les découvertes criminalistiques contribuent à la hiérarchisation des peines. L'écrivain du crime met alors en application les connaissances émergeant de ces différents domaines pour proposer une fiction criminelle cohérente dans laquelle le meurtre s'accorde avec les principes scientifiques rendus populaires par la presse.

La fiction du crime : un travail de sociologue

Afin de cerner le mécanisme criminel, le sociologue utilise une méthode déductive³⁹⁵, développant alors une analyse majoritairement déterministe. Il s'agirait de découvrir les déterminismes pluriels (biologique, sociologique, économique) qui contraignent l'homme à tuer. C'est cette idée qui intrigue l'équipe réunie autour de Myriam Watthée-Delmotte et Metka Zupančič dans *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français* :

« *Le Mal, [...] s'explique par la détermination d'un milieu, par le produit d'influences croisées dont le point de rencontre est l'obscur inconscient d'un individu. Or, si l'homme perçoit le Mal diffus dans son entourage et enfoui en une zone inaccessible de lui-même, il devient pour lors sans défense à son égard ; il n'y a plus lieu pour lui de l'affronter [...] Dans ce contexte, les créateurs, dans une langue chargée de symboles et nourrie d'images concrètes, disent leur vérité sur le monde tel qu'ils l'éprouvent et le font signifier.* »³⁹⁶

Le meurtrier ne serait ainsi que le résultat de son environnement social et de son héritage biologique. La difficulté serait alors de cerner les limites de ce lourd passif afin de percevoir la part de responsabilité du meurtrier.

- *Les facteurs déterministes exploités dans une lecture sociologique du crime*

« *Pas de société sans ses crimes* », telle pourrait être la devise prônée par Durkheim qui, en 1895, détermine le crime comme relatif dans le temps et l'espace et comme un phénomène

³⁹⁴ Durkheim tient son premier cours de sociologie criminelle à la Faculté de Lettres de Bordeaux en 1892. Bien qu'aujourd'hui la Sociologie pénale soit enseignée en Faculté de Droit ou de Psychologie, cette précision rappelle la proximité qui lie ces disciplines.

³⁹⁵ Contrairement à la psychologie qui utilise une méthode inductive.

³⁹⁶ Zupančič, M. et Watthée-Delmotte, *op. cit.* p. 20.

normal³⁹⁷ et utile. Ces deux dernières caractéristiques peuvent sembler singulières ; pourtant l'utilité du crime se mesure à sa capacité à remettre en question la Justice. Le crime met ainsi en évidence les failles du système juridique ce qui contribue, dans une dynamique positiviste, à l'améliorer progressivement.

En 1890, Tarde considère le milieu social comme source de la délinquance. En effet, selon lui, un principe d'imitation régit le lien social de sorte que le crime serait une forme de conséquence de cette *mimésis* sociale. Ce phénomène est fréquemment abordé dans les romans feuilletons où se déclinent des sociétés de bandits. Ainsi, de nombreuses sociétés criminelles sont dépeintes comme dans *Monsieur Lecoq* ou encore dans *La bande à la belle Alliette* par le décryptage du fonctionnement hiérarchique d'un groupe de criminels. Tarde propose trois lois : l'homme imite ses proches, il imite la classe supérieure à la sienne (« *la classe supérieure est comme une sorte de château d'eau social d'où la cascade continue de l'imitation doit descendre* ») et il est influencé par les modes³⁹⁸. De cette manière, les feuilletons traitant des sociétés criminelles retracent ce principe d'imitation ; que ce soit dans les romans de Fortuné du Boisgobey, de Chavette ou de Guérault et Zaccane, les meurtriers sont motivés par l'appât du gain, c'est pourquoi, ils agissent la plupart du temps en groupe (au moins deux) et cherchent à accéder à une situation aisée, conformément à l'idéal bourgeois du parvenu, envié puis spolié. Véritable effet de mode, paradoxal et vicieux, le spectacle du crime inspire et éveille des vocations. Bien évidemment, ce système s'oppose frontalement aux théories du libre-arbitre dans la mesure où la logique déterministe remet en question toute responsabilité individuelle. Tarde considère ainsi le crime comme un choix par défaut : « *ils ont vécu, comme des hirondelles, dans la rue, et sont devenus malfaiteurs non par dégénérescence ou atavisme mais parce qu'ils ont choisi le crime comme métier.* » Ce modèle s'applique ainsi pour les sociétés de délinquants, mais difficilement pour le cas de l'assassin solitaire.

- *La réaction sociale : le crime comme résultante d'une désorganisation sociale et familiale*

Afin d'expliquer l'homicide, l'écrivain peut s'attacher à dépeindre un environnement familial. Enrico Ferri enrichissait l'approche lombrosienne en soulignant l'importance de cette caractéristique : « *tous les crimes sont la résultante des conditions individuelles et sociales.* »

³⁹⁷ La criminalité apparaît ainsi comme un phénomène normal « *pourvu que celle-ci n'atteigne et ne dépasse pas, pour chaque type social, un certain niveau.* »

³⁹⁸ Les exemples sont nombreux pour parachever cette idée, mais à la fin du XIX^e siècle, ce sont les crimes au vitriol qui se multiplient dans le journal.

Le meurtre, et c'est là tout l'intérêt d'un travail romanesque, pourrait s'expliquer, voire se justifier, par l'exposition de structures sociales aliénantes. Dans *La fille Elisa*, les Goncourt approfondissent la caractérisation du personnage par la présentation de son cadre social. Des éléments cliniques, « *dans l'espace de moins de six années, de sept à treize ans, Elisa avait eu deux fois la fièvre typhoïde. Un miracle qu'elle fut encore en vie!* » (p. 42), affectifs, « *les coups donnés par sa mère, les terreurs des nuits passées dans le même lit, comptaient pour quelque chose dans la fuite d'Elisa de la chapelle et son entrée dans la maison Bourlemont, mais au fond la vraie cause déterminante était la paresse, la paresse seule* » (p. 49) et comportementaux, « *un caractère intraitable, un être désordonné dont on ne pouvait rien obtenir, sur lequel rien n'avait prise. En même temps une nature capricieuse et mutable ou la répulsion d'Elisa pour sa mère se transformait, certains jours, en une affection amoureuse* » (p. 49) préconisent la crise de folie d'Elisa. Dans ce cas, le crime résulte d'une pathologie physique et mentale encouragée par de lourdes carences socio-affectives. L'éducation de la jeune fille est en outre présentée de façon minutieuse, encourageant ainsi la thèse déterministe. De plus, cette dernière en est réduite à se prostituer ce qui complète la démonstration sociologique.³⁹⁹

- *L'hypothèse de l'instinct*

Dans *L'homme criminel*, Lombroso soulignait la possibilité d'une régression à la bestialité primale. Cette théorie fut appréciée par plusieurs romanciers qui, à l'instar de Thomas de Quincey, considéraient l'acte de sang comme un geste profondément humain. Si cette idée peut sembler paradoxale, elle n'en demeure pas moins une source de débats et de réflexions mise en évidence dans plusieurs récits de Mirbeau et de Maupassant.

Mirbeau évoque le crime comme une échappatoire ludique dans « L'école de l'assassinat ». Dans cette nouvelle le narrateur se fait observateur des loisirs forains ; il constate ainsi que les joueurs prennent du plaisir à faire semblant de tuer. Les forains ont cherché à « *donner aux jeux champêtres une exclusive apparence de vrai meurtre, qui est bien plus engageante et louable.* » (p. 36) En effet, afin de rendre l'illusion du crime, ils ont abandonné le plâtre qui « *ne donne pas la moindre illusion du sang. Tuer du plâtre, ce n'est pas tuer de la vie, c'est même rien tuer du tout. Le plâtre ne se tord pas, ne râle pas, on ne peut obtenir de lui quelque chose qui ressemble à une convulsion d'agonie.* » L'auteur pointe ce qui attire réellement le

³⁹⁹ Le portrait de cette hystérique, de cette femme en proie à un détraquement féminin fut le fruit d'un travail de recherches conséquent. En effet, les frères Goncourt se sont rendus à la prison de femmes de Clermont d'Oise le 28 oct. 1862, afin de s'entretenir avec les prisonnières. En outre, ils compulsèrent *La Gazette des Tribunaux* pour parfaire leur objet d'étude s'inspirant d'affaires relatives à des relations entre prostituées et militaires.

joueur : la forme restrictive accentue l'horreur de ce goût particulier, cette recherche du mimétisme de la douleur. Ce qui révolutionne considérablement cette pratique « *civilisatrice de l'assassinat* », ce sont les figures d'homme qui se substituent au simple plâtre. Les joueurs revêtent alors temporairement des figures d'assassin : « *En ce moment, ce sont bien des assassins, mus par le seul désir mystérieux de tuer. La brute homicide qui, tout à l'heure, dormait au fond de leur être, s'est réveillée fatale et farouche, devant cette illusion qu'ils vont détruire quelque chose qui vivait.* » (p. 37) Nous retrouvons ici la justification lombrosienne d'une animalité enfouie, préhistorique et instinctive, s'éveillant naturellement lorsque l'homme devient chasseur, et ce même le temps d'un jeu. Mirbeau poursuit son analyse et évoque l'acte comme un besoin vital en l'associant aux besoins primaires – « *le besoin de tuer naît chez l'homme avec le besoin de manger et se confond avec lui* ». Bien que pulsionnel, ce sauvage instinct de sang se confond ainsi avec le besoin vital de se nourrir.

Le jugement : place du juridique dans le récit

Enrico Ferri émet certaines réserves vis-à-vis du récit d'enquête. En effet, il considère que :

« *Dans ces sortes d'ouvrages, le criminel est presque toujours relégué au second plan : il y figure comme un accessoire, un mannequin nécessaire à la représentation d'un crime mystérieux, car le véritable protagoniste est la police, l'agent adroit et génial et subtilement logique, possédant un flair exquis pour découvrir un criminel parmi les indices vagues, insignifiants en apparence.* »⁴⁰⁰

Le criminologue prend pour exemple le cas de *Monsieur Lecoq*. Pour Ferri, ces ouvrages sont instructifs mais répétitifs ; toutefois ils permettent d'analyser les arcanes de la police judiciaire, « *l'analyse psychologique du criminel y est négligée et sacrifiée à la description des péripéties judiciaires plus ou moins intéressantes.* » Pourtant ces récits constituent un apport intéressant, d'un point de vue scientifique et historique en ce sens où ils donnent un aperçu des mécanismes juridiques liés à leur temps.

Les débuts de la III^e République sont marqués par une succession d'affaires, relayées par la presse. Un certain goût pour les histoires de crimes et les affaires procédurales est ainsi cultivé par la presse à grande distribution. Dominique Kalifa insiste sur cette pratique qui se rattache à l'exhibition quotidienne du crime ; il note ainsi que le XIX^e est celui de la « *diffusion d'un imaginaire original, celui de l'enquête et de ses procédures.* » De cette manière, les personnalités judiciaires sont représentées dans la fiction du crime par des types : le bon policier, le vieux policier, le génie de la jeunesse, le greffier, etc. Nous

⁴⁰⁰ Ferri, E. *Les criminels dans l'Art et la Littérature*, trad. par Eugène Laurent, Paris, Alcan, 1897, p. 69.

observerons ici la mise en relief des protagonistes de l'enquête et leur présence dans le récit criminel. Les différents acteurs judiciaires menant l'investigation apparaissent à des moments clefs⁴⁰¹ : au moment du signalement et de la découverte du crime⁴⁰², au fil de l'enquête, pendant le passage aux aveux et le jugement.

- Le déclenchement de la procédure

Le signalement d'un crime s'effectue de deux manières : soit le meurtre est interrompu par une patrouille⁴⁰³, soit des civils alertent les autorités⁴⁰⁴. Ainsi, dans *Monsieur Lecoq*, les premières lignes décrivent « une ronde d'agents du service de la Sûreté [qui] sortait du poste de police de l'ancienne barrière d'Italie » alors que dans « Le crime au père Boniface », le facteur requiert l'aide de deux agents de police pour constater la teneur du crime. Dans le premier cas, la dynamique de la découverte du crime se déroule dans un cadre urbain et nocturne, tandis que dans le second exemple, il s'agit d'une découverte diurne dans une agglomération villageoise ; la constatation d'un crime dépend alors du contexte spatio-temporel dans lequel elle s'effectue. La dangerosité de l'espace est accentuée par l'isolement de la maison du percepteur dans le conte de Maupassant et par l'obscurité dans le roman de Gaboriau.

Nous pouvons également relever le fonctionnement spécifique du village. Dans *La corde au cou*, un villageois réveille le maire pour le prévenir de l'incendie qui a pris au Valpinson. Le maire M. Séneschal, alerté par un civil, doit « faire battre la générale » pour que les pompiers arrivent sur les lieux ; le paysan commissionnaire doit également solliciter le médecin. M. Séneschal réveille alors le Procureur de la République, M. Daubigeon, avant de rejoindre

⁴⁰¹ « Dès qu'un assassinat est signalé, magistrats et enquêteurs de police se transportent sur place ; ils procèdent d'abord à un examen complet des lieux, puis en dressent une description aussi minutieuse que possible. Ils constatent quelles traces ont pu laisser les malfaiteurs, quels objets ils ont dû toucher, ceux qu'ils auraient abandonnés dans leur précipitation. Ils dépeignent, s'il y a lieu le désordre qui règne et notent tout ce qui peut servir par la suite à reconstituer exactement la scène de crime. » Ameline, L. *Ce qu'il faut connaître de la police et de ses mystères*, Mesnil, Firmin-Didot et Cie, 1926.

⁴⁰² Les opérations de l'enquête préliminaire constituent le préambule de l'instruction comme le souligne Jean-Paul Colin (*op. cit.* p. 225) : « Toutes ces actions procéduriales sont des gestes concrets visant des objets matériels et non directement des individus : l'enquête se poursuit et se complète par divers entretiens verbaux entre les autorités et les personnes qui sont sur les lieux de l'infraction ou qui viennent de les quitter. Il s'agit pour le juge d'instruction de procéder sur réquisitoire du Procureur, à tous les actes d'information qu'il juge utile à la manifestation de la vérité (art. 8 CP). C'est ici que le langage compte, et que le roman policier archaïque peut commencer à faire parler un certain nombre de personnages, que l'infraction, subitement, a hypostasiés en tant que témoins. »

⁴⁰³ Par définition, il s'agit d'un flagrant délit puisque la constatation est immédiate : « La saisie immédiate des armes et instruments qui ont servi à commettre le crime est à la fois une prescription du Code Pénal (art. 54) et une question de bon sens : mais cette action ne peut se faire en toute clarté que s'il y a flagrant délit. », Colin, J. –P. *ibid.* p. 222.

⁴⁰⁴ J. –P. Colin rappelle que le constat doit être établi « par une autorité de police ou de justice, qui est appelée par un ou des proches de la victime ou par la victime elle-même dans le cas du vol. » (*Ibid.* p.220) Or, une personne non habilitée à le faire peut s'y essayer, ce qui produit un effet comique.

pompiers et policiers sur place. La mise en action judiciaire se fait ainsi à échelle humaine et dépend par conséquent du lieu et des modalités d'actions, comme nous avons pu le constater dans ces différentes configurations.

Dans les récits policiers, la constatation des faits s'articule en *inter* ou *post homicidium*. Dans ces deux cas, le crime est constaté par un professionnel pénal (un juge ou un policier) ou par un civil. Parmi les professionnels représentés, nous retrouvons la figure de leader du commissaire, chef de la Sûreté ou brigadier représenté de deux manières : le policier compétent et le *ganache*. Parmi les chefs de la Sûreté honorables, nous pouvons mentionner Monsieur Méchinot dans *Le petit vieux des Batignolles*, enquêteur zélé, intuitif mais qui n'hésite pas à requérir les conseils de son voisin médecin pour faire progresser l'enquête. De même, le brigadier Lejars dans « Vieille baderne » est entièrement dévoué à son métier. Alors que le nouveau préfet de police lui retire ses fonctions, l'enquêteur s'entête à poursuivre le criminel pour rendre justice une dernière fois. Mais parfois les acteurs judiciaires font preuve d'incompétences ou manifestent de sombres desseins.⁴⁰⁵ Parmi les portraits d'incompétent, nous retrouvons Gévrol, surnommé « Général » par ses subalternes dans *Monsieur Lecoq*. Dans le roman de Gaboriau, le commissaire se targue de son expérience afin de porter préjudice à son jeune rival, Lecoq. Arrogant, calme et sûr de lui, le Général laisse Lecoq enquêter sur les lieux du crime parce qu'il considère cette démarche comme caduque. Ce « *vieil enquêteur de la Sûreté* » applique un raisonnement positiviste brut dénué d'interprétation ou de recherche rationnelle reposant sur l'analyse d'indices et de faits. De cette manière, Gaboriau creuse l'écart entre le policier d'âge mûr, orgueilleux, habitué à appliquer mécaniquement une science dont il ne saisit pas entièrement les subtilités et le jeune policier curieux et intelligent qui observe méticuleusement un lieu pour pouvoir construire un raisonnement criminologique.

Les policiers qui participent à la résolution de l'enquête jouent souvent un rôle secondaire. Pourtant certaines personnalités comme le père Absinthe dans *Monsieur Lecoq* s'affranchissent de l'autorité de leur chef pour suivre d'autres pistes.

Dans ce paysage, nous avons d'ores et déjà présenté le policier autodidacte ou le privé qui s'émancipent de toute autorité pour pouvoir exercer ; nous reviendrons plus tard sur les méthodes d'analyse qui en font sa spécificité. Dans *Monsieur Lecoq*, le personnage éponyme sort de l'anonymat – lorsqu'il signale le bruit suspect afin de mettre la troupe sur la piste.

⁴⁰⁵ Ainsi, dans *La Bête Humaine* le commissaire Cauche manque de professionnalisme : « ah ! Nom de Dieu ! On dirait qu'on a saigné un cochon ! » *op. cit.* Chap. III, p. 81.

Alors qu'il s'élançait sous une fenêtre pour découvrir le crime, il est décrit comme « *un des agents* » (p. 305 et p. 306)⁴⁰⁶, puis il devient « *l'agent* » (p. 306) effrayé par le spectacle du crime dans le chapitre premier. L'identité du talentueux enquêteur n'est révélée qu'au chapitre suivant. Cette mise en attente rend hommage aux membres de troupes policières, se confondant souvent avec le décor du récit d'enquête.

La constatation des faits est talonnée par l'enquête et dans cette mesure nous pouvons prendre pour exemple le cas du *Petit vieux des Batignolles* de Gaboriau. Dans le second chapitre, le narrateur accompagne l'inspecteur Méchinot sur une scène de crime où ils peuvent constater la présence d'un sergent de ville montant la garde devant la porte, du commissaire de police accompagné du juge d'instruction, et, « *à droite, assis à une table, un jeune homme, le greffier, écrivait.* »

Enfin, nous pouvons ajouter un cas un peu atypique. Même s'il demeure un personnage secondaire, Lolif participe au déclenchement de l'enquête dans *Le crime de l'Opéra*. Le journaliste, en quête de mystères – il est décrit comme un « *chasseur de drames* » (chap. V, T. I) – « *voit des mystères partout* » (Chap. II T. I) et c'est cette qualité, raillée par Nointel et Darcy – Gaston le décrit à son oncle comme « *un homme qui a la manie de voir partout des mystères et qui se mêle de faire concurrence aux agents de la Sûreté* » (chap. VI, T. I) –, perçu par Saint-Galmier comme « *un original* » ayant « *la manie d'inventer des romans judiciaires* » qui lui permet de relever le comportement suspect de Golymine – il parvient à déterminer qu'il s'agit du chef d'une bande de brigands commanditant les attaques nocturnes parisiennes – et le meurtre de Julia d'Orcival. Toutefois, Lolif est particulièrement naïf et ridicule⁴⁰⁷, aussi lorsque Darcy le compare à Zadig :

« - Décidément, mon cher, vous êtes de première force. Vous en remontrerez à Zadig.

- Zadig ! Je ne connais pas d'agent, ni de commissaire de ce nom-là, dit Lolif qui avait beaucoup moins lu les contes de Voltaire que la Gazette des Tribunaux.

- C'est un célèbre détective anglais, riposta Darcy avec un flegme superbe.

- Ah ! Vraiment ? Eh bien, si vous le connaissez, vous me ferez plaisir en me présentant à lui quand il viendra à Paris.

- Je n'y manquerai pas, et je suis certain que vous l'étonnerez.

⁴⁰⁶ De nouveau, on trouve le syntagme « *un des agents* » complété par « *celui de la fenêtre* », *op. cit.* p. 307.

⁴⁰⁷ Le portrait que Fortuné du Boisgobey fait de Lolif est particulièrement acerbe : « *Lolif pouvait passer pour le type achevé du Parisien gobe-mouches, désœuvré, diseur de riens, affolé de niaiseries, chercheur de problèmes ridicules et, de plus, vaniteux comme quatre. Il s'adonnait au reportage volontaire, comme il aurait pu collectionner des coquilles ou élever des serins hollandais pour avoir une spécialité. Et il avait fini par se passionner pour le métier qu'il avait choisi, quoiqu'il n'y réussit guère. Sa bibliothèque se composait de romans judiciaires, des mémoires de Cauler et des mémoires de Vidocq. Il savait par cœur les procédés de ces policiers illustres, mais n'avait pas encore eu la chance de découvrir le moindre meurtrier, pas seulement un simple voleur, et cette injustice du sort le remplissait de mélancolie.* » A travers ce personnage se découvre toute une catégorie d'amateurs.

- *Ne riez pas. Je lui apprendrais peut-être des tours qu'il ignore.* » Encouragé non sans ironie par Darcy à « *pioche[r] le mystère* » qu'il pressent,⁴⁰⁸ moqué par les membres du cercle lorsqu'il escalade la cloison pour voir ce qu'il se joue dans la mystérieuse loge du domino noir, il n'en demeure pas moins celui qui a senti et découvert le crime.

- *L'enquête*

A proprement parler, l'enquête débute par l'analyse de la scène de meurtre et différents protagonistes se succèdent pour parfaire l'enquête technique.⁴⁰⁹ A la fin du siècle, la police scientifique se spécialise lentement grâce à l'apparition de nouveaux outils criminalistiques ; aussi, les différents acteurs que nous rencontrons dans notre corpus assument une forme de polyvalence. La vulgarisation des connaissances justifie la prolifération de détails et la rigueur descriptive des démarches juridiques et criminologiques pendant les différentes étapes de l'enquête.⁴¹⁰ La fiction initie une forme de pédagogie du droit par cette reprise détaillée de la pratique judiciaire.

Dans *La Bête Humaine*, Zola détaille le cheminement de l'enquête et les arcanes judiciaires. Les différents protagonistes de l'enquête sont identifiés – le juge d'instruction, Denizet, le secrétaire général au ministère de la justice, Camy-Lamotte, le greffier – et les étapes administratives de la procédure sont décryptées à partir de la rencontre entre Roubaud et le juge d'instruction. L'importante hiérarchisation judiciaire s'esquisse à travers un réseau de policiers et de magistrats relayant l'information du crime – le télégraphe de l'inspecteur de Rouen à Dabadie pour lui communiquer l'assassinat suivi du télégramme de Denizet « *pour quelques formalités.* » Ce dernier invoque M. Cauche, un ancien officier, employé de sécurité à la gare dans un but précis : « *La dépêche venait bien du juge d'instruction ; et, si elle arrivait douze heures après la découverte du cadavre, c'était que ce juge avait d'abord télégraphié à Paris, au chef de gare, pour savoir dans quelles conditions la victime était partie, puis, renseignée sur le numéro du train et sur celui de la voiture, il avait alors seulement envoyé, au commissaire de surveillance, l'ordre de visiter le coupé qui se trouvait*

⁴⁰⁸ Nointel ne le prend pas au sérieux non plus : « *mon compliment, cher ami, mon compliment bien sincère. Vous êtes né limier. La perdrix ne peut pas vous échapper. Bonne chance donc et à demain, dit Nointel.* »

⁴⁰⁹ En criminalistique, l'enquête technique se construit en quatre phases : 1) prendre en compte la scène d'infraction, 2) rechercher les traces et indices, 3) fixer l'espace du crime, 4) déterminer l'ordre et prélever les indices/traces. Ces phases reposent sur une méthode d'observation analytique.

⁴¹⁰ En France, l'enquête se segmente en quatre temps : la garde à vue, la perquisition, l'instruction (Dans *Monsieur Lecoq*, l'instruction est définie comme une « *lutte terrible entre la justice qui veut arriver à la vérité et le crime qui prétend garder son secret* » au chapitre XXVIII) et la mise en examen. Dominique Kalifa rappelle que l'enquête médiatique a pour dessein de révéler l'évènement à la « *conscience publique* », de le rendre social et politique : « *l'enquête constitue un processus éminemment culturel, qui construit le crime autant qu'elle le révèle.* »

dans la voiture 293. » L'ordre émane du seul véritable enquêteur : le juge d'instruction. Le commissaire de surveillance apparaît dès lors comme la marionnette de Denizet.

Les magistrats se rendent sur la scène de crime après le premier passage d'unité policière accompagnée du légiste. Les professionnels débattent et, en vue du rapport médico-légal, proposent la piste d'un mystérieux crime commis par un anonyme. Le cheminement de l'information permet ainsi de montrer cette hiérarchisation entre les différents protagonistes de l'enquête.

Le magistrat

Personnalité indispensable sur une scène de crime, le magistrat – et tout spécifiquement le juge d'instruction et le Procureur – traverse nos récits, posant une analyse criminologique et remplissant souvent la fonction d'enquêteur. Dans *La corde au cou*, l'enquête est déclenchée par le concours du Procureur et du juge d'instruction. La démarche juridique est amenée de manière conforme dans la mesure où le Procureur saisit le juge d'instruction, lequel est alors en droit d'enquêter dans la limite de sa saisine. Le Procureur, M. Daubigeon, préalablement mentionné, est dépeint comme un esthète passionné de livres ne pouvant s'empêcher d'illustrer ses interventions par quelques citations latines de ses auteurs de prédilection, Virgile, Horace et Juvénal. Aussi, ce magistrat dont la bonhomie apporte une touche d'humour à la gravité de l'annonce de l'incendie contraste avec le sérieux du juge d'instruction M. Galpin-Daveline : « À Sauveterre, M. Galpin-Daveline avait la réputation d'un homme supérieur. Il pensait l'être. Aussi s'indignait-il d'opérer sur un théâtre trop étroit et de dépenser les grandes facultés dont il se croyait doué à des besognes vulgaires, à rechercher les auteurs d'un vol de fagots ou de l'effraction d'un poulailler. C'est que ses démarches désespérées pour obtenir un poste en évidence avaient toujours échoué. Vainement, il avait mis tous ses amis en campagne. Inutilement, il s'était, en secret, mêlé de politique, disposé à servir le parti, quel qu'il fût, qui le servirait le mieux. » (p. 26) Contrairement à la bienveillance émanant de Daubigeon, la réserve de Galpin-Davelin⁴¹¹ trahit sa cupidité. Ces deux représentants sont décrits dans leur fonction : le juge d'instruction mène véritablement l'enquête de terrain, agissant de concert avec le Procureur et analysant les différentes données criminalistiques qui lui sont fournies. En effet, il occupe une place centrale dans le déroulement de l'enquête et ce, dès la fin du second chapitre : après examen de la victime, le médecin Seignebos pose un diagnostic et détermine quelques données de balistique. Il n'en faut pas moins à Galpin-Daveline pour s'emparer de l'affaire : « *Monsieur*

⁴¹¹ « *Tout en lui, de la tête aux pieds, depuis ses guêtres de drap jusqu'à ses favoris d'un blond risqué, dénonçait le magistrat. Il n'était pas grave, il était l'incarnation de la gravité.* », *op. cit.* p. 25.

le docteur, prononça le juge d'instruction, c'est parce qu'un crime a été commis que je suis ici. Il faut que le coupable soit retrouvé et puni. Et c'est au nom de la justice que, dès ce moment, je requiers le concours de vos lumières. » (p. 52) Dès le chapitre suivant, le juge d'instruction mène les interrogatoires⁴¹² et procède ainsi à plusieurs déductions : prenant appui sur le récit du Comte de Claudieuse, il oriente l'interrogatoire sur les causes et la nature⁴¹³ de l'incendie – « donc l'assassin était tout près, à l'affût. Il savait que fatalement, l'incendie vous attirerait dehors et il attendait » (p. 57), « l'assassinat est le fait principal qui doit retenir la prévention ; l'incendie n'est qu'une circonstance aggravante, le moyen imaginé par le coupable pour arriver plus sûrement à la perpétration du crime » (p. 58) – et la situation de la victime au moment des faits – « où et comment étiez-vous placé ? Où et comment pensez-vous qu'était placé l'assassin au moment du crime ? ». Il collecte les témoignages de nombreux tiers afin de compléter le portrait des différents partis impliqués dans l'affaire. Ces démarches serviront de pierre de touche au procès-verbal puis au jugement. Gaboriau marque la distinction entre le rôle du Procureur et celui du juge d'instruction : le premier, représentant du Ministère Public, dirige les investigations tandis que le second collecte les éléments permettant de déterminer si les charges sont suffisantes pour qu'il y ait jugement. Ici, la réquisition du Procureur de la République informé de l'incendie criminel nécessite la saisie de l'enquête par le juge d'instruction. Il procède alors à l'audition des témoins et du médecin puis ordonne une mise en examen et fait délivrer un mandat d'arrêt à l'encontre du suspect. La concertation entre ces deux protagonistes au chapitre VI met en lumière le fait que Galpin-Daveline se trouve dans une situation inconfortable : en effet, ce dernier entretenait l'espoir d'épouser la fille de l'inculpé, entrant ainsi dans la famille Boiscoran. Or, l'affaire dont il est saisi, compromet ses aspirations. Le juge fait alors preuve

⁴¹² Nous pourrions également mentionner les interrogatoires officieux que fait subir l'oncle de Darcy à son neveu sans qu'il ne lui annonce de quoi il retourne au chapitre VI, T. I : « M. Roger Darcy avait, ce jour-là, son air de magistrat, un air que son neveu connaissait bien et qui ne ressemblait pas du tout à l'air qu'il avait dans le monde ou dans l'intimité. » Et lorsqu'il lui demande des précisions sur les circonstances de sa dernière rencontre avec Julia, sur sa nuit au bal de l'Opéra, sur Lolif, sur l'arme du crime : « en vérité, mon cher oncle, vous m'examinez comme si j'étais un prévenu. Est-ce que j'aurais commis un crime à mon insu ? Quel joli sujet de dame : le neveu du juge, ou l'assassin sans le savoir ». Le magistrat récapitule les informations qu'il a récolté après avoir interrogé son neveu : « cette nuit, vers trois heures, ce Lolif que tu avais laissé dans la loge du Cercle et qui était allé plus tard s'établir dans une autre loge contiguë à celle où se trouvait Madame d'Orcival, ce Lolif voyant que le domino qu'il surveillait par curiosité restait derrière le rideau du fond, a enjambé la séparation et a trouvé sa voisine étendue morte sur le divan du petit salon. Il a appelé l'ouvreuse, la loge a été envahie ; mais le commissaire de service est arrivé très-vite, et les premières constatations ont été assez bien faites. Madame d'Orcival a été tuée d'un seul coup de ce poignard, un coup porté d'une main ferme, au-dessus de la clavicule gauche et de haut en bas. Le fer a tranché une grosse artère, et la mort a dû être instantanée. L'arme est restée dans la plaie. On a trouvé le fourreau sur le tapis de la loge. »

⁴¹³ La difficulté dans ce type de situation consiste à déterminer si l'incendie est de nature criminelle ou accidentelle.

d'une intégrité exemplaire : bien que cette affaire représente un danger politique et personnel, il décide de poursuivre ses investigations.

Le greffier

Personnage dans l'ombre du juge mais essentiel au bon déroulement du service de la justice, le greffier suscite un intérêt particulier dans les feuilletons. Si les qualités attendues seraient sa discrétion, son assiduité et sa diligence, Gaboriau transfigure ce personnage en être original et polyvalent. Dans *La corde au cou*, le greffier Méchiné, présent dès le chapitre VI, intrigue le lecteur du fait de sa personnalité atypique : « *Un petit homme grisonnant, jovial, joufflu accourut presque aussitôt et, bien vite, se mit à raconter comment un voisin était venu le prévenir des évènements et du départ du juge d'instruction, et n'écoutant que son zèle, il s'était mis en route, seul, à pied.* »⁴¹⁴ Ce personnage dynamique est devenu indispensable dans le paysage de Sauveterre du fait de ses diverses fonctions : « *C'était presque une puissance à Sauveterre que ce Méchiné, greffier du juge d'instruction, et les plus huppés comptaient avec lui. Ses fonctions officielles étaient humbles et peu rétribuées, mais il avait eu l'art d'y adjoindre, sans que le tribunal y trouvât rien à redire, quantité d'occupations parasites qui grandissaient régulièrement et sextuplaient ses revenus.* » (p. 125) Parmi ses compétences, il est reconnu comme « *lithographe distingué* », « *comptable expérimenté, il tenait les livres et débrouillait les comptes chez plusieurs négociants* », il agit comme consultant privé auprès des « *paysans processifs* » et rédige des actes pour les demandeurs. En outre, il dispose des statuts de chef de musique de la caserne, de « *directeur de l'orphéon* », de « *correspondant de la société des auteurs dramatiques* », et enfin de précepteur donnant des « *leçons de français aux petites filles et des leçons de flûte ou de cornet à pistons aux jeunes amateurs* » (p. 125-7). Ce personnage ambitieux souhaite s'enrichir tout en acquérant une certaine notoriété.⁴¹⁵ Néanmoins, Méchiné inspire la méfiance des habitants dans la mesure où, côtoyant tous les corps de métier et disposant du réseau de ses sœurs, « *les premières couturières de la ville* », aucune information ne peut lui échapper.⁴¹⁶ Le Méchiné au destin prometteur de *La corde au cou* précède l'enquêteur du même nom dans *Le petit vieux des Batignolles*, lequel joue le rôle de mentor pour le narrateur étudiant en médecine.

⁴¹⁴ Gaboriau, E. *La corde au cou*, op. cit. p. 123.

⁴¹⁵ Il souhaite ainsi « *remplir la ville du mouvement de sa personnalité remuante, se mêler de tout et de tous sans se faire un seul ennemi déclaré.* », op. cit. p. 127-8.

⁴¹⁶ « *Par elles, il avait l'œil et l'oreille dans la belle société, et il savait le fin et le dernier mot des cancans dont il recueillait l'écho, soit à son imprimerie, soit au palais. [...] il disait plaisamment : Comment m'échapperait-il quelque chose, à moi, qui ai pour me renseigner l'église et le journal, le tribunal et le théâtre ?...* » *ibid.* p. 128.

Dans *Monsieur Lecoq*, Goguet rentre davantage dans les critères attendus. Ce personnage plaisant qui a assisté à chaque interrogatoire avec un égal plaisir ne parvient pas à dissimuler son intérêt : « *Il ne s'était pourtant pas ennuyé. Les drames, que depuis tant d'années, il voyait se dérouler, n'avaient jamais cessé de lui offrir un intérêt quasi théâtral, émoustillé par l'incertitude du dénouement et la conscience d'une petite part de collaboration.* » Dans *Monsieur Lecoq* le « *riant greffier* » Goguet assiste avec délectation et curiosité aux dénouements du procès⁴¹⁷ ; au chapitre XXVII, il énumère les motifs retenus à l'encontre de l'inculpé. Ainsi se déclinent deux visions du travail collaboratif de greffier, l'un comme informateur et l'autre comme spectateur.

Le rôle de *l'huissier* de justice pendant la période d'instruction est également représenté – par exemple dans *Monsieur Lecoq*, où, en plus de ses fonctions habituelles, il joue étonnamment le rôle de commissionnaire pour ramener Lecoq au Palais de Justice au chapitre XXVII.

L'expert médico-légal

Personnage majeur des affaires judiciaires, le légiste voit son statut évoluer tout au long du XIX^e siècle. Sous la bannière du Positivisme, le médecin semble le mieux placé pour déchiffrer l'acte du criminel sur le cadavre. Il peut ainsi recomposer le *modus operandi*, expliquer la balistique ou la chronologie du crime (grâce à l'entomologie). Son discours paraît donc difficilement contestable en ce sens où chaque élément qu'il soumet demeure démontrable et cohérent.⁴¹⁸

Dans le cas de *La corde au cou*, le médecin Seignebos connaît des points d'accroche avec le juge d'instruction. Alors que le juge d'instruction, adepte de la science positiviste, fait pression sur le médecin pour obtenir des réponses précises sur la distance que maintenait le criminel avec sa victime, distance préétablie à partir d'études balistiques, Seignebos s'oppose, non sans sarcasmes, à ce postulat :

⁴¹⁷ « *Goguet, cependant, était en avance. Goguet, pressé par la curiosité, s'était hâté d'arriver.* » *op. cit.* p. 151.

⁴¹⁸ Ainsi, Buvard dans *Le crime de la rue Monge* prête une grande attention aux examens pratiqués par le médecin : « *le docteur examinait en ce moment l'état de la victime, et il prenait des notes rapides sur tout ce qui le frappait.* » C'est grâce à un travail collégial qu'ils parviennent à retracer le mode opératoire : « *il est certain que le malheureux a été frappé entre une heure et deux du matin ; que, surpris au milieu de la nuit, réveillé en sursaut, il a opposé une vigoureuse résistance à son assassin, mais que ce dernier, plus fort que lui, et d'ailleurs redoutablement armé, a fini par triompher, en lui plongeant à trois reprises, dans la poitrine, un énorme couteau à lame triangulaire. La mort a dû être instantanée et il n'a dû ni faire un mouvement ni pousser un cri.* » La complémentarité transdisciplinaire ressort par la dynamique du dialogue, « *- Avez-vous observé les lèvres de ce malheureux ! / - Sans doute. / - N'est-il pas évident pour vous, comme pour moi, que les effroyables meurtrissures dont elles sont déchirées témoignent d'une compression opérée par une main implacable dans le but d'étouffer les cris de la victime ? / - Je ne prétends pas le contraire ! répliqua vivement le docteur... Mais quel homme assez fort pour... / - Aucun, assurément, s'il est seul, répliqua Buvard ; mais qui vous dit que le meurtre dont il s'agit ait été commis par un seul assassin ? ...* »

« - Vous avez entendu, monsieur, lui dit-il. C'est à vous maintenant de fixer la prévention sur ce point décisif : à quelle distance était le meurtrier lorsqu'il a fait feu ?

- Je ne suis pas devin, répondit brutalement le médecin.

- Ah ! Prenez garde, monsieur, insista M. Galpin-Daveline, la justice, dont je suis ici représentant, a le droit et les moyens de se faire respecter. Vous êtes médecin, monsieur, et la médecine est arrivée à répondre d'une façon presque mathématique à la question que je vous pose...

M. Seignebos ricanait.

- Vraiment, la médecine est arrivée à ce prodige ! fit-il. Quelle médecine ? La médecine légale, sans doute, celle qui est à la dévotion des parquets et à la discrétion des présidents d'assises...[...] Je sais ce que vous m'allez dire, poursuivit-il tranquillement. Il n'est pas un manuel de médecine légale qui ne tranche souverainement le problème dont il s'agit. Je les ai étudiés, ces manuels, qui sont vos armes à vous autres, messieurs les magistrats instructeurs. Je connais l'opinion de Devergie et celle d'Orfila, et celle encore de Casper, de Tardieu et de Briant et Chaudey... Je n'ignore pas que ces messieurs prétendent décider à un centimètre près la distance d'où un coup de fusil a été tiré. Je ne suis pas si fort. Je ne suis qu'un pauvre médecin de campagne, moi, un simple guérisseur... Et, avant de donner une opinion qui peut faire tomber la tête d'un pauvre diable, la tête d'un innocent, peut-être, j'ai besoin de réfléchir, de me consulter, de recourir à des expériences. » (p. 68-70)

L'attitude circonspecte du médecin met en évidence l'apparition d'une médecine sous influence qui incite à une grande prudence en matière d'affaires criminelles. Le médecin établit alors deux constats d'ordre balistique : deux coups de fusil ont été portés à deux endroits différents. Toutefois le médecin montre la limite de sa compétence signalant le fait qu'il existe de nombreux modèles d'armes à feu, cela rendant quasi impossible d'établir de quel type d'arme il s'agit et la distance à laquelle un fusil « fait balle » : « Il est vrai que je n'oublie pas, comme vous semblez l'oublier, que nous n'avons plus, comme autrefois, deux ou trois types seulement de fusils de chasse. Avez-vous réfléchi à l'immense variété d'armes françaises, anglaises, américaines et allemandes qui sont aujourd'hui répandues partout ? » Le médecin remplit donc un rôle de consultant scientifique polyvalent et indépendant, très informé en matière de sciences criminelles.

Cependant, la fresque sociale fin-dix-neuviémiste forte de son renouvellement scientifique rencontre quelques difficultés dans l'enquête de terrain. C'est avec combien de modération que Gaboriau souligne au chapitre XI de *Monsieur Lecoq*, les failles du système d'identification de son temps et avec quelle clairvoyance issue d'un esprit très positiviste, il préconise des solutions pour pallier ces lacunes essentielles à l'établissement de l'identité du prévenu :

« Ces délicates et épineuses questions d'identité qui, à tout moment, se représentent, sont le désespoir de la justice. Les chemins de fer, la photographie et le télégraphe électrique ont multiplié les moyens d'investigation ; en vain. Tous les jours encore il arrive que des malfaiteurs

habiles réussissent à dérober au juge leur véritable identité, et échappent ainsi aux conséquences de leurs antécédents. C'est à ce point qu'un spirituel Procureur général disait une fois en riant, et peut-être ne plaisantait-il qu'à demi : [...] Les confusions de personnes ne cesseront que le jour où la loi prescrira d'imprimer, au fer rouge, un numéro d'ordre sur l'épaule de tout enfant déclaré à la mairie. » (p.117)

Ces quelques remarques suffisent à mettre en évidence la peinture d'une époque où il est encore difficile d'identifier chaque individu laissant apparaître que l'analyse criminologique demeure faillible.

- *Le procès et la résolution de l'enquête*

Lors de la résolution de l'enquête, nous retrouvons généralement les professionnels précédemment rencontrés. Toutefois, leur rôle diffère à des degrés variables et d'autres figures viennent compléter la fresque judiciaire lors du passage en cour d'assises. Le procès se déroule bien après la mise en examen du criminel et lève le voile sur les éléments opaques de l'enquête. A de nombreux égards, un procès ressemble à une pièce de théâtre. Ses acteurs, costumés, jouent la partition attribuée à leur fonction ; ils s'approprient ainsi un espace de la scène juridique. Dans cette curieuse mise en scène, le public siège aux côtés des journalistes qui aiguisent leur plume, chacun se forgeant son opinion sur l'affaire et sur l'inculpé. Nous prendrons pour exemple le procès au chapitre XIX du *Numéro 13 de la rue Marlot* qui réunit tous les protagonistes préalablement cités. Dans ce passage, la fille de la victime passe en cour d'assises parce qu'elle est soupçonnée d'avoir aidé son amant – toujours activement recherché par les autorités – à fomenter le meurtre de son père.

Le juge

Dans le roman de René de Pont-Jest, le juge M. de Belval, préside l'assemblée en compagnie de ses assesseurs : il lance l'audience – « *peu d'instant après l'arrivée de Me Lachaud, M. le président prononça les mots sacramentels : - l'audience est ouverte.* » (p. 256) –, il orchestre les audiences – on retrouve les codes qui régissent un tribunal et le ton solennel qu'impose le lieu comme en atteste la tournure juridique traditionnelle « *faites entrer l'accusée* » –, il interroge l'accusée puis le médecin et les autres témoins y compris les différents intervenants au sein de l'enquête. Il doit également gérer la foule qui à la vue de M^{elle} de Rumigny se scinde en deux camps.⁴¹⁹

Le greffier

⁴¹⁹ « *L'auditoire était vivement impressionné. Comme dans toutes les affaires où règne un certain mystère, il se divisa aussitôt en deux camps. Le président des assises recommanda immédiatement à la foule de s'abstenir de tous signes d'approbation ou d'improbation sous peine de se voir expulsée.* » Pont-Jest, R. de, *op. cit.* chap. XIX.

Le greffier ne se contente pas de consigner les interventions des différents orateurs, il rappelle également les faits et les conclusions établies grâce à l'enquête. Il donne une première lecture de l'arrêt de renvoi et de l'acte d'accusation et compulse ce qui est dit au procès. L'acte d'accusation retrace les faits établis par reconstitution puis les conclusions de l'enquête, selon lesquelles Robert Balterini est désigné comme coupable du crime commis avec préméditation, et Rumigny accusée de complicité. Les articles du Code Pénal concernés sont énumérés en fin d'acte.

L'huissier de justice

Egalement présent pendant le procès, l'huissier appelle les témoins, lit les charges retenues contre l'inculpée et gère les preuves sous scellées. Il est mandaté pour pouvoir manipuler des pièces à conviction telles que les vêtements portés par la victime au moment du crime.⁴²⁰

L'avocat

Mais le personnage phare du procès demeure l'avocat. Dans *Crimes et délits, une histoire de la violence à la Belle Epoque* l'avocat est décrit comme une personnalité majeure du procès car il fait le lien entre l'inculpé, le juge, les jurys⁴²¹ et les spectateurs.⁴²² Il s'agit en effet d'une personnalité théâtrale qui devient rapidement une vedette médiatique grâce à sa verve et son talent, à l'instar de Maître Lachaud, l'avocat de Troppmann en 1870.⁴²³ Face aux accusations accablantes de l'Avocat Général – Me Gérard – l'avocat de la défense doit étayer ses arguments. Deux stratégies argumentatives sont mises en valeur : le réquisitoire pour l'Avocat Général et le plaidoyer pour l'avocat de la défense. Le réquisitoire de Me Gérard a la qualité d'être riche en rebondissements puisque durant la première partie des audiences, il met toute son énergie à attaquer l'inculpée. Or, dans le second temps, en vue de nouvelles preuves, l'avocat fait son *mea culpa* à l'assemblée, avant de laisser la parole aux derniers intervenants : « *la douleur de nos fonctions est de vous convaincre de la nécessité de frapper*

⁴²⁰ « Lorsque le président [...] commanda à l'huissier d'ouvrir le paquet des pièces de conviction, le mouvement de curiosité de la foule la [M^{elle} de Rumigny] réveilla, et la jeune femme étouffa un cri d'horreur en voyant ces vêtements ensanglantés que son père portait au moment de sa mort. », *ibid.* p. 267.

⁴²¹ Les jurys sont souvent décrits comme un groupe sensible au charme des femmes criminelles. Aussi, lorsque Roger Darcy suspecte Berthe Lestérel d'être la coupable du meurtre de Julia, il préconise que le jury aura pitié d'elle et se montrera clément (chap. IX, T. I). Nous pouvons également rappeler que grâce à la loi du 28 avril 1832, les membres d'un jury peuvent accorder des circonstances atténuantes au prévenu lorsque cela est nécessaire.

⁴²² Marcandier-Colard, C. *op. cit.* p. 36 : « *la figure du crime passionnel surgit, alors même qu'il en existe aucune définition juridique. Si le crime passionnel s'impose, au tribunal et dans la presse, comme le geste d'un amoureux trahi, momentanément submergé par sa passion, c'est grâce au talent de l'avocat ou à la force de persuasion de l'accusé.* »

⁴²³ « *C'était pour les amateurs des débats criminels une double fortune : assister aux péripéties d'un drame judiciaire et entendre l'illustre orateur.* » Pont-Jest, R. du, *op. cit.*

un coupable ; leur gloire est surtout de rechercher, de découvrir la vérité, alors même que cette vérité ne serait pas dans une instruction loyalement conduite, dans une accusation nettement définie, dans des témoignages multiples, dans les faits mêmes de la cause ! » (p. 283) Des exemples de plaidoyers apparaissent dans certaines nouvelles comme « Rosalie Prudent » ou même dans *La fille Elisa* : les éléments mis en lumière par la défense doivent semer le doute sur la culpabilité de l'accusé par la valorisation de circonstances atténuantes.

Les témoins

La déposition du témoin influence le dénouement de l'enquête : en recoupant les versions des différentes personnes dans l'entourage de la victime au moment du crime, les enquêteurs recomposent l'agir infractionnel dans sa dynamique fondamentale.⁴²⁴ Parmi les témoins appelés à comparaître nous retrouvons les voisins de l'inculpé habitant également au numéro 13, les policiers Meslin et Picot, le capitaine Martin, les concierges, le maître d'hôtel Tourillon, ses employés et Adolphe Morin. Le zèle scientifique du médecin légiste M. Ravinel est vivement critiqué lors de son intervention :

« Sa réputation de science et de dévouement était justement acquise. On ne pouvait lui reprocher qu'une confiance peut-être trop absolue dans son savoir, une confiance illimitée dans ses déductions, un besoin de toujours professer, de se mettre constamment en scène, et aussi, ce qui le détournait parfois de son but, une imagination exagérée. [...] La mission du médecin légiste est parfaitement définie. Il doit examiner le corps qui lui est confié, mais seulement pour en sonder les blessures et déterminer le genre de mort auquel la victime a succombé. Ses appréciations ne doivent pas aller au-delà. Il n'a pas à connaître l'accusé, à fouiller dans sa pensée. Le vivant n'existe pas pour lui ; le mort seul lui appartient. Or, le docteur Ravinel ne partageait pas toujours cette façon de voir ; trop souvent le praticien faisait place en lui au juge d'instruction ; parfois, il devenait pour l'accusation un auxiliaire plus puissant que ne le veut la loi. »

Contrairement aux témoins qui donnent un récit personnel subjectif, Ravinel parle en sa qualité de spécialiste. Alors que les interventions précédentes dépendaient des seules perceptions des locuteurs, le légiste dispose d'une science, d'un savoir objectivable qui accorde une légitimité unique à ses propos. Le rapport du chirurgien se veut donc méticuleux : il détaille les procédés chirurgicaux opérés sur la victime afin de proposer une analyse complète.⁴²⁵

Le public

⁴²⁴ J. -P. Colin ajoute aussi que : « *Les témoins comparaissent soit spontanément, par exemple quand il y a flagrant délit ou volonté d'apporter une information au juge, soit sur convocation au magistrat* ». *op. cit.* p. 226.

⁴²⁵ Le professionnalisme du médecin légiste ressort dans la structuration de son exposé. Il commence par exposer la corpulence du corps analysé, l'heure estimée de la mort avant de donner ses déductions relatives à l'examen externe puis interne du corps. Cf. chap. XIX, de « *L'homme dont j'ai eu la mission d'examiner le corps* » à « *La mort a eu lieu quatre ou cinq heures au moins après le dernier repas.* »

Le goût manifeste du public pour les récits criminels fait la popularité du fait divers dans lequel on retrouve la narration du crime, du procès, et de l'exécution s'il y a. Ce travail de précision se retrouve dans les fictions criminelles. Si le fait divers cherche à rétablir le maître-mot de vérité, en déterminant les coupables, le procès fictif se veut ostentatoire, fascinant et populaire. Dès que l'affaire est rendue publique, un intérêt particulier naît avec son lot d'interrogations et de suspicions ; puis n'ayant pas les tenants et aboutissants de l'affaire car la foule ne prend pas part à l'investigation policière, cette dernière se laisse aller à la rumeur, nourrie de rancœurs et de fantasmes populaires. Enfin vient le temps du procès auquel assistent les civils. A ce moment-là, les spectateurs vivent le drame ; ils peuvent prendre parti et manifester leurs stupeurs ou leurs accablements. Le peuple devient le spectateur d'un drame judiciaire, du début de l'affaire – lorsque les réactions des passants sont déclinées – jusqu'à son aboutissement au Palais de Justice. Dans *Le numéro 13 de la rue Marlot*, l'affaire criminelle a fait beaucoup de bruit, suscitant ainsi l'engouement d'un public désireux de connaître enfin la vérité. Or, ce public se compose essentiellement de femmes : « *Un parricide, et un parricide commis par une femme du monde, c'était plus qu'il ne fallait pour exciter jusqu'au paroxysme cette curiosité malsaine qui s'attache aujourd'hui aux causes judiciaires. Aussi le savant conseiller chargé de présider les assises pendant la première session de juillet fût-il bientôt assiégé par mille sollicitateurs, surtout sollicitieuses, car aujourd'hui ce sont les femmes les mieux élevées qui recherchent avec le plus d'acharnement les émotions dramatiques des débats criminels. Plus le crime est horrible, monstrueux, plus elles désirent en connaître l'auteur !* » Ce portrait de femmes éprises d'histoires criminelles qui remplissent le palais afin de ne manquer aucune audience, renvoie à une réalité historique puisque l'émoi et la curiosité suscités par les affaires criminelles encourageaient de nombreuses mondaines à assister aux procès d'assassins célèbres.⁴²⁶ Ces « *curieuses* » envahissent « *la tribune des avocats* » dès le premier jour des audiences, s'appropriant des sièges réservés afin d'approcher les vedettes du drame qu'elles suivent dans la presse depuis des mois. Lors des audiences, le public laisse exprimer ses désapprobations, notamment lorsque l'inculpée tente de cacher la correspondance qu'elle entretient avec son amant :

« - *J'ignore si M. Balterini m'a écrit.
M^{lle} Rumigny avait prononcé ces mots à voix basse et en baissant la tête. Il
était bien évident pour tout le monde qu'elle ne disait l'exacte vérité.
L'auditoire le comprit et ne put retenir un murmure de désapprobation,
bientôt interrompu par la voix du président.* » (p. 266)

⁴²⁶ Dans le roman de René de Pont-Jest, « *au mépris des contacts les moins élégants et les moins respectueux, elles veulent voir et entendre.* » Mirbeau transforme ce goût du drame en inclination morbide dans le *Jardin des Supplices*, Miss Clara éprouvant un besoin malsain d'assister aux châtiments des suppliciés.

De même, dans *L'agence Taboureau*, le public féminin est réceptif à l'élégance et la beauté de l'accusé, Paul de la Garde : « la majorité de l'assistance féminine était sympathique à l'accusé, dont la mâle beauté et l'élégance l'avaient captivée. On oubliait l'horreur du crime pour ne plus voir que le coupable. » (p. 370) Le spectacle du procès devient alors cathartique dans la mesure où le public envahit et commente non sans virulence les instants de sa vie les plus dramatiques.

L'intervention du détective privé

Alors que tout semble perdu pour M^{lle} de Rumigny face à l'éloquent réquisitoire de l'Avocat Général, ce dernier reçoit un billet l'informant de l'arrivée imminente du détective privé américain. William Dow intervient afin de donner la version des faits à laquelle il a abouti éclairant ainsi cette mystérieuse affaire. En tant que chef des détectives de la police métropolitaine de New York, Dow logeait dans un hôtel de la rue Marlot car il menait des investigations en France lorsqu'il entendit son voisin, M. Desrochers, soupirer. Intrigué, il enquête sur cet étrange individu : il comprend ainsi que l'homme cherche à joindre sa fille qui habite rue Marlot. Cette partie permet donc de retracer *l'ante homicidium*. Ce témoignage éclairant est ensuite complété par l'analyse forensique du détective : il émet alors un discours hypothétique dans lequel il envisage le fait que Desrochers/Rumigny soit décédé d'une crise d'apoplexie, laquelle aurait été déclenchée par une peur terrible. L'approche du détective se veut donc complète mêlant analyse scientifique et approche personnelle de sorte que le discours du détective parachève le mode rétrospectif du récit policier.

La détermination des rôles précédents contribue donc à créer un contraste avec le rôle majoré du détective ou du policier de génie ; ce dernier est à la fois un expert scientifique, capable d'observer et d'analyser les preuves physiques relevables sur une scène de crime, il peut également faire « parler » le cadavre, en tirer des analyses et des pistes de recherche, à l'instar d'un expert médico-légal, mais il a également la verve du policier car il sait quels chemins emprunter pour retrouver l'assassin, de même il se tient informé des normes juridiques. En somme, il apparaît comme un être à part de ce système pourtant bien ficelé nécessitant une pluralité d'interventions pour mener à bien l'enquête et faire appliquer la loi. De cette manière, l'écrivain manifeste son affection (ou son désamour) envers certains métiers.

Nous pouvons également ajouter qu'il dispose d'un statut privilégié par rapport aux autres acteurs de l'enquête : lui seul est autorisé à manifester un savoir pluriel, contrairement au

greffier et au médecin-légiste, qui, même lorsqu'ils font preuve de génie, ne sont reconnus que comme de simples adjuvants à l'enquête.

La justification par la cause : le cas de l'infanticide

Les récits d'infanticide tendent spécifiquement à désigner des situations où le crime devient une nécessité. Il se met alors en place toute une stratégie argumentative essentiellement déterministe. Même si l'acte demeure profondément inhumain, les justifications produites par l'auteur du crime ou son défenseur sont compréhensibles voire légitimes. Au XIX^e siècle, l'enfant est un bien de droit et par conséquent il est maltraité dans de nombreux foyers ; ce n'est que tardivement, à la fin du siècle que la constitution de ses droits intervient – notamment avec *la loi du 19 avr. 1898* sur la répression des violences, voies de fait, actes de cruauté et attentats commis envers les enfants.⁴²⁷ Dans notre corpus nous trouvons ainsi quelques récits abordant uniquement la question du meurtre de nouveau-né (néonaticide) ou du jeune enfant (infanticide) : « Rosalie Prudent », « L'enfant » et « La confession » de Maupassant, « L'enfant » de Mirbeau, et « La buveuse de sang » de Rachilde. Nous pouvons également ajouter dans une moindre mesure *Le numéro 13 de la rue Marlot* puisque dans un élan de désespoir M^{lle} de Rumigny tente de se jeter dans la Seine avec son enfant dans les bras.

Dans quatre cas, le récit prend la forme d'une confession ; il s'agit alors d'un récit métadiégétique qui a pour but d'accentuer l'aspect dramatique du récit raconté. Les récepteurs fictifs et les lecteurs sont alors encouragés à se forger leur propre opinion sur le crime présenté. Dans « La confession », les enfants du défunt M. Badon-Leremincé découvrent le passé de leur père grâce à la lettre qu'il leur a légué. Dans ce legs, il avoue et regrette avoir provoqué la fluxion de poitrine mortelle de leur demi-frère.⁴²⁸ D'un commun accord avec les enfants du défunt, le notaire brûle la lettre après l'avoir lue. De cette manière les héritiers choisissent de laisser cet épisode dans le secret et de pardonner à feu leur père cette faute de jeunesse. Les récits d'infanticide mettent ainsi l'accent sur le côté dramatique⁴²⁹ de situations inévitables dues à des conditions de vie déplorables et inadaptées à l'arrivée d'un nouveau-né

⁴²⁷ *Le Figaro* commente ainsi l'infanticide en déc. 1900 « *Le crime d'infanticide suggère des sentiments complexes. Il est, entre tous, odieux puisqu'il atteint un être sans défense et lui ôte d'un coup, et comme à l'avance toute sa vie.* »

⁴²⁸ Maupassant, G. de, *Contes et nouvelles*. I, op. cit. p. 377 : « *Et depuis... Depuis ce moment, je n'ai point passé une heure, non, pas une heure, sans que le souvenir atroce, cuisant, ce souvenir qui ronge, qui semble tordre l'esprit en le déchirant, ne remuât en moi comme une bête mordante enfermée au fond de mon âme.* »

⁴²⁹ Dominique Kalifa souligne le fait que les femmes qui volent, qui commettent des infanticides ou qui avortent suscitent une « *émotion justicière* » qui leur est tout particulièrement favorable dans les tribunaux et dans la presse. Cette héroïsation se perçoit notamment dans les plaidoyers d'avocats.

– par exemple lorsque Rosalie Prudent⁴³⁰ panique en accouchant de jumeaux – ou à un syndrome de psychose puerpérale – à l’instar du vacillement criminel de La Marivonnec. Les auteurs font ainsi preuve d’indulgence vis-à-vis de ces mauvaises mères, qu’ils portraiturent dans le seul dessein d’élaborer une critique sociale.

Dans « La confession », Maupassant propose l’étude de cas de mort subite du nourrisson : si aujourd’hui lors de l’autopsie médico-légale, les médecins recherchent toutes traces de violence ou de négligences, ces enquêtes demeuraient inconnues à l’époque. Dans ce cas dû à l’hypothermie provoquée par le père, seule l’entreprise narrative de la confession permet d’identifier la mise en danger volontaire du nourrisson, dont le meurtre passe aisément pour un accident.⁴³¹

« L’enfant » (la version de 1883) débute par une discussion mondaine sur le crime ; il est ici question d’un avortement commis « *dans la commune* ». Deux points de vue s’opposent : celui de la Baronne, qui en sa qualité de femme s’indigne contre cette mauvaise mère, et, celui du médecin qui trouve des circonstances atténuantes à la criminelle. La narration du fait divers se mène au discours indirect libre de manière à rendre compte de l’indignation de la Baronne : « *la fille, séduite par un garçon boucher, avait jeté son enfant dans une marinière ! Quelle horreur ! On avait même prouvé que le pauvre petit être n’était pas mort sur le coup.* » Inversement, le médecin fait preuve de beaucoup de détachement dans son discours allant jusqu’à manifester de l’admiration vis-à-vis de cette mauvaise mère : « *Elle est en fer, cette femme ! Et quelle énergie sauvage il lui a fallu pour traverser le bois, la nuit, avec son petit qui gémissait dans ses bras ! Je demeure éperdu devant de pareilles souffrances morales. Songez donc à l’épouvante de cette âme, au déchirement de ce cœur ! Comme la vie est odieuse et misérable ! D’infâmes préjugés, oui, madame, que le crime, toute une accumulation de sentiments factices, d’improbabilité odieuse, de révoltante honnêteté poussant à l’assassinat, à l’infanticide de pauvres filles qui ont obéi sans résistance à la loi impérieuse de la vie.* » Ce discours sous-entend l’importance de la femme à pouvoir disposer

⁴³⁰ Dans « Rosalie Prudent », les employeurs du personnage éponyme, les époux Varambot, ont une part de responsabilité. En effet, avant que Rosalie se confesse publiquement, l’affaire est présentée comme une histoire courante : « *[Rosalie] devenue grosse à l’insu de ses maîtres, avait accouché, pendant la nuit, dans sa mansarde, puis tué et enterré son enfant dans le jardin. C’était là l’histoire courante de tous les infanticides accomplis par les servantes.* » Et le couple Varambot attend que justice soit faite : « *ils étaient là, assistant aux assises, l’homme et la femme, petits rentiers de province, exaspérés contre cette traînée qui avait souillé leur maison. Ils auraient voulu la voir guillotiner tout de suite, sans jugement, et ils l’accablaient de dépositions haineuses devenues dans leur bouche des accusations.* »

⁴³¹ Maupassant propose une vision plus positive dans une autre nouvelle intitulée « L’enfant » parue en 1882 (*Contes et nouvelles*, tome I, Pléiade, *op. cit.* pp. 483-6). Dans cette version, alors qu’il s’est récemment marié avec Berthe, Jacques apprend que son ancienne maîtresse a eu un enfant de lui, et qu’elle est sur son lit de mort. Il se rend à son chevet et, suivant l’initiative de Berthe, le couple décide d’adopter et d’élever l’enfant.

de son corps tout en soulignant le fait que la meurtrière soit mue par une multitude de déterminismes complexes à saisir au premier abord. Mais cette « *loi impérieuse de la vie* » désignée comme responsable du comportement déviant de la filicide ne convainc pas la Baronne qui décèle dans la sensibilité du médecin une confusion de taille : « *Vous mettez le vice au-dessus de la vertu, la prostituée avant l'honnête femme ! Celle qui s'abandonne à ses instincts honteux vous paraît l'égale de l'épouse irréprochable qui accomplit son devoir dans l'intégrité de sa conscience.* » Le médecin prend alors appui sur une anecdote dans laquelle il démontre que l'instinct et les déterminismes sociaux régissent les mères infanticides. Selon lui, certaines personnes disposeraient ainsi de « *sens inapaisables* »⁴³² et la comparaison entre la bourgeoise tranquille qui vit en paix avec elle-même et celle qui se laisse consumer par des désirs véhéments l'amène à reconnaître que cette répartition dépend du hasard. Ces sens « *invincibles* » qui commanderaient l'esprit et le corps sont comparés à des « *forces de la nature* » contre lesquelles nul ne peut lutter dans la mesure où ils « *soulèvent et entraînent l'homme et le jettent à la volupté sans qu'il puisse résister à la véhémence de son désir.* » Pour asseoir sa théorie, il prend le cas de Madame Hélène, ancienne patiente qui dès l'enfance manifeste une forme de soumission à ces sens impérieux. Son triple veuvage la marginalise de sorte que son médecin, craignant que cette situation ne lui soit fatale, lui conseille de prendre un amant. Cependant lorsque la jeune femme tombe enceinte de son jardinier, elle confie au médecin ses tentatives d'avortement, tentatives motivées par l'opprobre susceptible d'entacher les membres de cette famille noble dont elle est issue : « *J'ai pris des bains brûlants ; j'ai monté des chevaux difficiles, j'ai fait du trapèze, j'ai bu des drogues, de l'absinthe, du safran, d'autres encore [...] Eperdue, elle se frappait le ventre à coups de poing pour le tuer, cet être qui la perdait. C'était entre eux une lutte terrible. Mais il ne mourait pas ; et, sans cesse, il s'agitait comme s'il se fût défendu.* » Rien n'y fait ; toutes les violences qu'elle se fait subir en vue de tuer l'enfant non désiré se soldent par des échecs. Ses proches, ignorant la cause de ce changement de comportement, la perçoivent comme une hystérique sujette à des accès de délire. Si le médecin lui préconise de quitter la région le temps d'accoucher, un mot malheureux de sa mère suffira à l'amener au crime⁴³³. Comme dans la scène de meurtre de « La buveuse de sang », l'enfant perd sa valeur d'individu, se réduisant à un objet, un élément gênant qu'il faut extraire chirurgicalement :

« Exaspérée de haine contre cet embryon inconnu et redoutable, le voulant arracher, et tuer enfin, le voulant tenir en ses mains, étrangler et jeter au

⁴³² Il remarque ainsi : « *le devoir est facile à ceux que ne torturent jamais les désirs enragés.* »

⁴³³ « *Or sa mère, un soir, lui dit en riant : "comme tu engraisse, Hélène ; si tu étais mariée, je te croirais enceinte."* » Maupassant, G. de, « L'enfant », *ibid.*

loin, elle pressa la place où remuait cette larve et d'un seul coup de la lame aiguë elle se fendit le ventre. [...] elle le saisit, cet ennemi qu'elle n'avait pu encore atteindre. Elle le prit par une jambe, l'arracha d'elle et le voulut lancer dans la cendre du foyer. Mais il tenait par des liens qu'elle n'avait pu trancher, et, avant qu'elle eût compris peut-être ce qui lui restait à faire pour se séparer de lui, elle tomba inanimée sur l'enfant noyé dans un flot de sang. »

Madame Hélène agit sans prendre le temps de raisonner ou de trouver des solutions. Dans ce conte, comme dans les autres récits qui traitent d'infanticide, le contexte social et psychologique est à l'origine du crime.

Le meurtrier

Dominique Kalifa écrit dans *L'Encre et le Sang* que « *si lieux, armes et mobiles esquissent les contours de l'angoisse sociale, c'est autour de l'homme criminel que celle-ci se cristallise le mieux* ». L'analyse du criminel répond au besoin de déterminer la part de responsabilité de l'inculpé. A cette fin, l'analyse psycho-pathologique se double d'une analyse comportementale par le moyen d'outils criminalistiques. Le profil du meurtrier répond également à des attentes judiciaires importantes, à savoir connaître les causes de l'agir criminel et les buts recherchés par le meurtrier. Le projet romanesque prend alors la mesure de ces différentes données à travers l'élaboration d'un profilage fictif à la fois moderne et idéalisé.

La responsabilité du criminel : déterminisme ou libre-arbitre ?

Les deux pistes déployées par la criminologie sont représentées dans nos littératures *fin-de-siècle* ; le débat sur la responsabilité sert de pierre de touche à la mise en scène du crime⁴³⁴. Pour le lecteur *fin-de-siècle*, l'horizon culturel incite plus que tout à remettre en question la responsabilité criminelle. L'écrivain joue de ces liens ambigus qui se tissent entre ses marionnettes de papier et leurs spectateurs. Il s'agit alors de déterminer si le meurtrier était responsable au moment du crime, par conséquent, comme le souligne Laurence Guignard, les médecins, juristes et criminologues doivent « *répondre à un nouvel impératif judiciaire : distinguer strictement deux catégories de personnes : les fous et les criminels.* » Nous

⁴³⁴ La santé mentale des accusés devient « *un objet central de réflexion pour les juristes et pour les magistrats, autant que pour les médecins. Du point de vue de la doctrine pénale, l'anthropologie juridique du XIX^e siècle s'appuie, en effet, sur la théorie classique d'un sujet doté d'une volonté libre. [...] Pour beaucoup de pénalistes, la responsabilité pénale, progressivement théorisée, doit constituer un véritable préalable, indispensable à toute action judiciaire vers la personnalité criminelle. Il incombe alors à l'instruction, non pas de prouver la responsabilité, mais au moins d'écarter l'hypothèse de l'aliénation mentale, qui entraîne en vertu de l'article 64 du Code Pénal de 1810, l'arrêt de toute procédure pénale : Il n'y a ni crime ni délit lorsque l'accusé était en état de démence au temps de l'action.* » Guignard, L. « Enquêter sur la santé mentale des criminels : les usages de l'expertise (1791-1865) », in *L'Enquête judiciaire en Europe au XIX^e, op. cit.* p. 283.

proposerons alors deux portraits, conformes aux théories rivales, étayées par plusieurs exemples présents dans notre corpus.

- Le meurtrier déterminé

Notons une opposition initiale : les théories déterministes érigent des explications afin de rendre compte des agissements criminels, tandis que pour les partisans du libre-arbitre le raisonnement se bâtit à partir de constats. Les mécanismes diffèrent donc considérablement. Dans une démarche déterministe, l'écrivain peut prendre en compte des facteurs endogènes (anatomiques, biologiques, physiologiques et psychologiques) et exogènes (sociologiques). Les facteurs endogènes accentuent l'idée d'une inégalité sociale justifiant le crime. En effet, certains facteurs biologiques peuvent souligner l'importance du facteur héréditaire. Avec l'émergence de la théorie de l'évolution⁴³⁵, cette idée est développée par Prosper Lucas puis par Lombroso à travers la théorie des stigmates déformatifs, lesquels correspondent à un retour de caractères primitifs et celle de la dégénérescence, soit l'abâtardissement des hommes menant à la criminalité⁴³⁶. Des études ont alors proposé des arbres généalogiques de criminels afin de décrypter le mécanisme biologique et psychique de l'aliéné. Le mouvement Naturaliste emprunte cette pratique criminologique à l'instar de Zola dans les Rougon-Macquart qui impose le modèle d'une dégénérescence familiale dans le premier tome. Enrico Ferri ajoute à cette théorie que les actes du criminel « *sont toujours le produit de son organisme physiologique et psychique, et de l'atmosphère physique et sociale où il est né, dans laquelle il vit* »⁴³⁷ : de cette manière, il fait intervenir les facteurs exogènes. Il propose ainsi un diagnostic, un pronostic et une prophylaxie du crime⁴³⁸ prenant en compte ces facteurs pluriels.

⁴³⁵ Le monde scientifique a envisagé l'hypothèse de l'atavisme. Ainsi, Léonce Manouvrier dans le *Bulletin de la société d'Anthropologie de Paris* (1884) : « *il ne s'agit pas de chercher dans les crânes ou dans les cerveaux des assassins une particularité qui pousse spécialement un homme à tuer son semblable, de chercher, autrement dit, une bosse de l'assassinat. [...] Ils sont seulement plus laids en général, et cette laideur exprimée en chiffres indiscutables résulte de la petitesse relative du front, d'un trop grand développement relatif de la face et de la mâchoire inférieure en particulier. Ce ne sont pas là des caractères anormaux ni pathologiques.* » Les deux criminels dans « *Moi !* » de Beaubourg comparent leurs bosses en se basant sur la phrénologie. Dans *A l'écart*, on relève une référence à « *la bosse du crime* » : « *on cherche dans le criminel des marques de prédestination, et quand il en peut fournir on s'extasie. Tel assassin a le front bombé : les fronts bombés sont féroces. Tel guillotiné avait le front fuyant : les fronts fuyants sont des vampires... Moi, j'ai le front droit, d'une ligne antique très pures, et moi je suis également un assassin ; sans doute de la spéciale variété des tueurs corrects ? Ah ! Les méchantes dérisions, ces disputes sur la ligne, le contenu de la criminalité.* » Minhar, R. et Vallette, A. *A l'écart*, op. cit. p. 5)

⁴³⁶ Ces thèses parentes divisèrent le monde scientifique pendant des années.

⁴³⁷ Dans *La sociologie criminelle*, 19, n°05, 1892, p. 205.

⁴³⁸ Le diagnostic a pour but d'identifier la nature et la cause d'une maladie, le pronostic établit une perspective d'évolution de l'affection et la prophylaxie comprend les moyens médicaux usités afin d'annihiler ou d'atténuer la maladie.

Le déterminisme zolien

Dans *Le roman expérimental*, Zola écrit que « le roman naturaliste, tel que nous le comprenons à cette heure, est une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme, en s'aidant de l'observation ». Présentée ainsi, l'entreprise naturaliste prend tout son sens pratique : la nature humaine devient objet d'étude.⁴³⁹ Il s'agit d'enquêter sur les tares familiales afin de déceler une généalogie du Mal, Zola étudie ainsi la dégénérescence de l'homme afin de ruiner le postulat d'une fortune permanente dans l'accomplissement des gestes quotidiens : il légitime ainsi l'idée d'une fatalité héréditaire par la peinture d'une fresque sociale. *La Fortune des Rougon* pose les fondements de cette imposante architecture romanesque : chaque membre de cette famille maudite y est décrit à travers des humeurs, des aspirations, des tempéraments marqués afin de donner du sens à leurs pulsions à venir. À bien des égards le cycle des Rougon-Macquart ressemble à une mythologie ; dans cette mosaïque familiale, les actes pulsionnels ont une portée symbolique permettant de révéler l'homme dans toute son hybridité démesurée. L'analyse comportementale de l'homme en son milieu permet de cerner les origines de la déviance.⁴⁴⁰ La dégénérescence naturelle apparaît alors comme fondamentale dans ce processus et le roman expérimental contribue au déchiffrement de ce phénomène sociologique. À l'instar de Claude Bernard qui considère le monde comme un vaste terrain d'expérimentation – « l'hôpital, l'amphithéâtre et le laboratoire, le terrain fétide ou palpitant de la vie » deviennent à ses yeux des lieux d'observation de prédilection – et s'inspirant de Stendhal et Balzac⁴⁴¹, l'auteur naturaliste transforme les différentes strates sociales en champs d'étude. Lorsque Zola s'intéresse au roman de Léon Hennique, *La dévouée*, dans lequel un père commet un double infanticide, le naturaliste cherche à comprendre ce qui rend probable le récit de meurtre :

« J'en étais là, je relisais certains passages, lorsque, du fond de mon jugement, une voix, faible d'abord, m'a crié : "Pourquoi pas ?" C'était le

⁴³⁹ Il écrit « l'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologue ». Dans *Le roman expérimental*, Zola insiste sur l'importance qu'ont eu les travaux de Claude Bernard, à mi-chemin entre sociologie et anthropologie, sur son travail. Le roman se teinte de l'ambition d'expliquer l'Homme et Zola cite Claude Bernard : « L'expérimentateur qui se trouve en face des phénomènes naturels ressemble à un spectateur qui observe des scènes muettes. Il est en quelque sorte le juge d'instruction de la nature. » (op. cit. p. 54). Henri Mitterand ajoute que : « le Naturalisme zolien est Naturalisme dans la mesure où il se donne pour objet de décrire et d'expliquer la naturalité des hommes, ou plus exactement d'équilibrer l'attention à la culture par l'attention à la nature, c'est-à-dire au corps et à toutes ses pulsions. », « Zola, le grec », *Le roman à l'œuvre, genèse et valeurs*, Paris, PUF, coll. écritures, 1998, p. 84-5.

⁴⁴⁰ « La question d'hérédité a une grande influence dans les manifestations intellectuelles et passionnelles de l'homme. Je donne aussi une importance considérable au milieu. » Zola, E. *Le roman expérimental*, op. cit. p. 62.

⁴⁴¹ « On a parlé de leurs facultés puissantes d'observation et d'analyse ; ils sont grands parce qu'ils ont peint leur époque, et non parce qu'ils ont inventé des contes. » *ibid.* p. 204. Ce « sens du réel » que prône Zola doit pouvoir donner du sens aux actes et s'insérer dans un travail de mesure historique.

premier ébranlement. Ce diable de Jeoffrin m'obsédait. Je le discutais avec moi-même à tous les moments du jour. Et il grandissait, et il s'imposait petit à petit, et il prenait une carrure de plus en plus solide. Oui, pourquoi pas ? Pourquoi ce bonhomme n'aurait-il pas tué ses deux filles, dans sa passion qui tournait tout son être à l'idée fixe ? On citerait cent faits de cette nature. D'ailleurs, Jeoffrin est admirablement posé ; l'analyse du romancier nous le montre tel qu'il doit être ; le meurtre n'est chez lui qu'un développement naturel. J'en arrivais à penser que, s'il n'avait pas tué, ce gaillard n'aurait pas été complet [...] L'assassinat, chez lui, n'était que l'état aigu de l'intelligence. On éprouve un frisson, on n'oubliera plus ce terrible homme qui est un colosse détraqué. »⁴⁴²

La vraisemblance semble la qualité première du récit ; il s'agit de montrer une nature criminelle, par la peinture d'un milieu et d'une histoire justifiant l'acte de sang. Nous retrouvons ici la justification du crime par l'instinct, précédemment utilisée dans l'analyse du médecin de « L'enfant »⁴⁴³ de Maupassant. Le meurtre a la résonance d'un aboutissement scientifique : la démonstration s'achève par la mise en application d'un inévitable dessein déterminé et justifié par l'ensemble du roman.⁴⁴⁴

L'état dangereux de Garofalo

Dans son étude intitulée *Criminologie* (1885), Garofalo démontre la présence d'une capacité criminelle inhérente au meurtrier ; l'aptitude au crime, la *temebilita*. Plusieurs déterminismes sont alors étudiés (somatique, psychologique, sociologique). Garofalo, développe l'idée d'un état dangereux se composant de deux constituantes, la *témébilité* et *l'adaptabilité*. La *témébilité*, soit le potentiel dangereux de l'individu, s'évalue grâce à quatre traits psychologiques : *l'égoïsme* (phase pendant laquelle le sujet légitime le projet criminel, son acte devient réparation de ce qu'il a subi), la *labilité émotionnelle* (seconde phase au

⁴⁴² *ibid.* p. 230.

⁴⁴³ Zola, E. *Causeries littéraires*, « Un roman d'analyse », *Le Figaro*, 18 déc. 1866 : « le romancier analyste passe le tablier blanc de l'anatomiste et dissèque fibre par fibre la bête humaine étendue toute nue sur la dalle de l'amphithéâtre. Et ici la bête humaine est vivante ; ce ne sont pas les organes morts qu'interroge le savant, c'est la vie elle-même, ce sont l'âme et la chair dans leur activité. Sur la dalle, au lieu du cadavre troué par le scalpel, est couché un homme chaud et palpitant de passion, livrant les secrets de son être par chacun de ses gestes et chacune de ses paroles. Le romancier analyste, debout et attentif, note les plus minces détails. Il se produit sous ses yeux une suite de faits qu'il enregistre avec soin, dans l'ordre où ces faits se présentent ; à tel moment, la bête humaine a poussé tel cri, éprouve telle secousse ; et, peu à peu, l'observateur réunit un ensemble considérable de petites remarques qui toutes sont dépendantes les unes des autres ; cet ensemble est le procès-verbal même de la vie, il contient tout un traité de psychologie et de physiologie expérimentales. Pour qui a tenté cette analyse patiente de l'âme et de la chair, la science de l'homme se simplifie bientôt. L'étude d'un sujet devient l'étude d'un certain organisme, d'une certaine personnalité placée dans de certaines circonstances. »

⁴⁴⁴ De cette manière, Jacques Lantier se laisse envahir par son désir criminel « au mépris de son intérêt » : « il venait d'être emporté par l'hérédité de violence, par ce besoin du meurtre qui, dans les forêts premières, jetait la bête sur la bête. Est-ce qu'on tue par raisonnement ! On ne tue que sous l'impulsion du sang et des nerfs, un reste des anciennes luttes, la nécessité de vivre et la joie d'être fort. Il n'avait plus qu'une lassitude rassasiée, il s'effarait, cherchait à comprendre, sans trouver autre chose, au fond même de sa passion satisfaite, que l'étonnement et l'amère tristesse de l'irréparable. » (Zola, E. *La Bête Humaine*, *Les Rougon-Macquart*, T. V, op. cit.)

cours de laquelle le projet étant validé intellectuellement, le sujet envisage les risques. Le sujet fait alors preuve de carence émotionnelle et ne tient plus compte du danger puisqu'il est insensible à l'interdit. Freud soulignait le fait que le sujet rejette le principe de réalité pour le principe de plaisir). Vient ensuite *l'agressivité*, instant dynamique, car l'individu recherche les moyens pour parvenir à ses fins, alors l'agressivité doit consolider son projet. Enfin, le dernier temps est celui de *l'indifférence affective* : aucun sentiment ne se manifeste pendant le passage à l'acte, l'orgueil domine et entérine les doutes du criminel. *L'adaptabilité* correspond à l'aptitude de l'individu à s'adapter en société qui dépend de trois facteurs à savoir les besoins instinctifs, l'activité et les aptitudes. Le criminologue propose ainsi quatre profils de criminels que nous pouvons lier à des exemples de meurtriers présents dans notre corpus :

Forte témébilité et forte adaptabilité : soit la forme la plus grave de l'état dangereux, l'individu est sociable mais porte constamment un masque. On ne se méfie pas de lui.⁴⁴⁵ Ce portrait fascine véritablement au XIX^e siècle puisqu'il s'agit d'un criminel capable de se fondre dans la masse. Dans « L'homme aux yeux pâles » de Richepin, le narrateur suspecte un individu d'être un assassin, pourtant rien ne laisse présager de sa dangerosité car il semble parfaitement intégré à son milieu social. Si le narrateur ne se fiait pas à son intime conviction, rien ne laisserait penser que l'homme aux yeux pâles puisse être un meurtrier. D'autres récits, comme ceux de Jean Lorrain, illustrent le cas de personnalités inquiétantes mais insoupçonnables parce qu'elles se dissimulent sous un masque – réel ou symbolique.

Forte témébilité et faible adaptabilité : le sujet est un inadapté, un marginal qui bien qu'il vive du crime, reste facile à repérer. On le trouve notamment sous les traits de bandits tels qu'ils sont représentés dans les feuilletons de Constant Guérault ou de Fortuné du Boisgobey. L'allure criminelle du porteur d'un sac suspect encourage Piédouche à se lancer à sa poursuite au début du *Coup d'œil de Monsieur Piédouche*. Les sociétés de criminels représentées dans les feuilletons sont repérables grâce à leur physique, leur langage, leur tenue qui les rattache à un milieu social dégradé ou encore leurs surnoms⁴⁴⁶ ; le lecteur est accoutumé à leur étude romanesque depuis la parution des *Misérables* et des *Mystères de Paris*.

Ces deux premières personnalités sont particulièrement exploitées en littérature car elles renvoient au monstre, à l'aliéné qui perturbe l'ordre social.

⁴⁴⁵ Sutherland associe ce type social à la criminalité en col-blanc.

⁴⁴⁶ Charles Grivel met en lumière l'intérêt de cette dénomination spécifique des personnages : « donner un sobriquet, faire porter un surnom, c'est qualifier en dehors des règles de conformité prévues par le Code et signifier donc "en soi", automatiquement, négativement » dans *Production de l'intérêt romanesque*, volume complémentaire, 1972, p. 107.

Faible témébilité et forte adaptabilité : il s'agit du délinquant d'habitude de Ferri soit un homme de main, un délinquant détenu, inadapté et influençable. C'est le rôle des seconds, la main d'œuvre du crime ou des vagabonds. Dominique Kalifa souligne ainsi que « *l'obsession de la bande, de l'organisation occulte, de l'alliance formidable des forces du désordre social* » nourrit les inquiétudes générales.⁴⁴⁷ Si l'apache devient véritablement une figure littéraire dans le premier XX^e siècle, certains récits font déjà état de vagabonds sévissant en marge de la société.⁴⁴⁸ Constant Guérault exploite le profil de l'ancien détenu à travers le personnage du Vieillard, « *fagot affranchi* » qui retourne à ses activités criminelles dès sa libération, tandis que Lévy, le compagnon de l'Ecureuil, le « *forçat libéré* », l'« *ex-braconnier* », met à profit ses connaissances du monde des voleurs pour pouvoir arrêter les criminels.

Faible témébilité et faible adaptabilité : il s'agit d'un sujet non dangereux, un délinquant occasionnel, un inadapté psychique commettant de petits délits. Ils sont souvent arrêtés et peuplent les prisons. Ils sont peu mentionnés dans nos littératures dans la mesure où ils ne commettent pas de crimes de sang.

L'Ecole positiviste italienne propose également une classification connue et déjà mentionnée : Lombroso différencie ainsi *criminel-né, criminel aliéné, criminel d'habitude* ; Ferri ajoute à ces catégories *le criminel occasionnel et le criminel passionnel*⁴⁴⁹ afin de proposer une individualisation des peines et mesures de sûreté.

On reproche aux positivistes leurs conclusions hâtives ainsi que leur négation du libre-arbitre et du repentir du criminel. En effet, leurs détracteurs les caricaturent en les représentant par une pensée quasi manichéenne qui répartit la société en deux catégories : les gens honnêtes et les criminels.

Enfin, nous pouvons rappeler un extrait du discours de Jean Jaurès en 1908 contre la peine de mort qui met en évidence les valeurs défendues par les partisans des théories du déterminisme :

« *Nous n'avons pas le droit de prononcer l'absolu de la peine parce que nous n'avons pas le droit de faire porter sur une seule tête l'absolu de la responsabilité. Les criminels, si détestables qu'ils soient, si tarés qu'ils*

⁴⁴⁷ Kalifa, D. *L'Encre et le Sang*, op. cit. p. 162.

⁴⁴⁸ *Ibid.* p. 152 : « *l'homme au couteau, celui qui vit dans les faubourgs, peuple les bouges et les assommoirs.* »

⁴⁴⁹ Fosca propose une définition similaire de trois types de crime dans *Histoire et technique du roman policier* : il détermine ainsi les crimes de passion (« *ceux qui inspirent l'amour, la jalousie, la haine, la violence* »), les crimes d'intérêt (« *ceux qui inspirent la cupidité, l'ambition, la sûreté personnelle* »), les crimes de fous (« *manie homicide, érotisme anormal.* ») Fosca, F. *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Ed. de la Nouvelle revue critique, 1937, p.179.

soient, oui, empêchez-les de nuire, frappez-les, invitez-les par une répression sévère à un retour sur eux-mêmes et recherchez la part des responsabilités individuelles qui s'ajoutent à la responsabilité sociale, mais laissez-les vivre pour qu'ils aient le loisir de penser et de réfléchir et pour que vous-mêmes, en prolongeant ces vies coupables devenues, je le veux bien, inutiles pour vous, onéreuses pour vous, vous reconnaissiez du moins la part de responsabilité sociale mêlée à toutes les responsabilités individuelles. [...] C'est trop commode de créer ainsi un abîme entre les coupables et les innocents. Il y a des uns aux autres une chaîne de responsabilité. Il y a une part de solidarité. Nous sommes tous solidaires de tous les hommes même dans le crime. »⁴⁵⁰

En respectant la condition humaine du meurtrier, le plus abject de tous, l'être le plus impardonnable, l'homme s'accomplit comme être intellectuellement supérieur.

- *Le meurtrier responsable de ses actes*

Les partisans des théories du libre-arbitre ne suivent pas les mêmes voies : pour eux, il ne fait aucun doute que le meurtrier est responsable de ses actes. Leur ambition consiste alors à justifier le fait de punir un crime. Chaque homme est libre de suivre la morale qu'il s'est fixé. La théorie du libre-arbitre voit le jour dans les écrits de Saint Thomas d'Acquin, lequel préconise que la volonté de tuer constitue la faute et non l'acte. Même s'il admet des circonstances atténuantes – des influences possibles telles que la pression sociale, l'habitude, l'appétit sensible – il considère le coupable comme débiteur de sa peine, assumant une forme de rétribution sociale. Ces théories priment en Droit dans la mesure où elles permettent de définir les droits et devoirs de chacun. On retrouve dans une certaine mesure un discours similaire dans *La sanglante Ironie* puisque le narrateur reconnaît et assume sa faute, cherchant non pas à se disculper mais à expliquer son crime.

La théorie du libre-arbitre ressort notamment dans les contes qui abordent la question de l'enfant criminel. Dans « Le garde » de Maupassant et « Le petit gardeur de vaches » de Mirbeau, l'enfant se caractérise par sa nature criminelle. Dans le premier cas, l'enfant provoque un incendie criminel par vengeance, dans le second, le petit gardeur de vaches torture un chat à deux reprises. Aucune explication déterministe n'accompagne ces récits si ce n'est le fait que le narrateur du récit mirbalien soit effrayé par le regard de l'enfant, « *ses yeux hallucinants qui entraient en moi, me pénétraient, comme une lame de surin* »⁴⁵¹. Plusieurs travaux scientifiques s'interrogent sur le cas de l'enfant criminel à cette époque, notamment

⁴⁵⁰ Extrait du discours de Jean Jaurès tenu à la Chambre des députés le 18 novembre 1908 lors d'un débat parlementaire sur un projet de loi visant à abolir la peine de mort.

⁴⁵¹ Mirbeau, O. « Le petit gardeur de vaches », *Contes cruels*, T.I, *op. cit.* p. 338.

Hugues Le Roux qui propose une lecture du parcours criminel dans *Le chemin du crime*.⁴⁵²

Hugues Le Roux prend pour pierre de touche le cas d'Alphonse Sauziade, 8 ans, qui a tué son frère avant de mettre fin à ses jours. L'auteur le considère comme responsable de ses actes dans la mesure où Alphonse a prémédité son geste puisqu'il gardait sous son oreiller le rasoir qui devait lui servir d'arme du crime. De plus, « *Le cruel suicide qui a suivi le crime prouve qu'Alphonse Sauziade se rendait exactement compte des conséquences de sa faute.* »⁴⁵³ Alphonse est motivé par une colère d'enfant, une jalousie qu'il ne parvient pas à refréner. Dans ce cas, l'auteur accuse la « *malignité personnelle* » de l'enfant. Toutefois, influencé par les théories positivistes et le dessein sociologique de déchiffrer les origines du crime, et malgré une volonté de concevoir l'enfant criminel comme un être responsable et conscient de sa cruauté, il établit un profil criminel et conclut par l'idée que les enfants meurtriers sont souvent des malades mentaux ou des *arriérés* :

« Il est petit pour son âge, malingre, lymphatique, scrofuleux ou strabique. Il a la tête peu développée ou très grosse, la poitrine étroite, la circulation lente ; il a toujours été en retard en tout, pour le percement de ses dents, pour la parole, pour la marche. Les convulsions l'ont tourmenté. On l'a connu quinteux, irritable, violent, têtu. Le châtimeur ne l'effraye pas et ne le modifie point. Ce n'est pas un aliéné, ni un idiot ; il échappe pourtant à la rigueur des lois pénales grâce à ce mot tombé des lèvres du médecin : C'est un arriéré. »

On devine ici toute la difficulté à apporter un jugement tranché sur le cas de l'enfant criminel. La responsabilité pénale représente une difficulté de taille dans la mise en application d'une justice rétributive équitable puisque dans le cas du crime de sang, il convient d'établir si l'inculpé était lucide et responsable de ses actes au moment des faits. Pour les conteurs, l'enfant criminel est indubitablement responsable, plus encore, il doit être arrêté avant de gagner en puissance et de sévir sur d'autres êtres. Dans « Le garde », Maupassant propose le profil d'un enfant voleur qui tend au crime par nécessité et vengeance, tandis que le conte de Mirbeau propose un véritable cas de « criminel-né » qui s'entraîne sur les bêtes avant de s'en prendre aux hommes. Ces deux profils interrogent véritablement la notion de peine pour mineurs.

Les pathologies mentales

⁴⁵² Le Roux, H. *Le chemin du crime*, Paris, Victor-Harvard, 1889, p. 39 : « *Aujourd'hui qu'une information rapide fait passer sous les yeux de tous le récit de ce qui se passe dans les cinq parties du monde, on est édifié sur la férocité des hommes et des femmes de toutes les couleurs, qui égorgent, étranglent, incendient, profanent... On sait d'avance qu'on trouvera l'imagination complice des instincts pervers pour une diversité d'attentats, variés comme les passions elles-mêmes ; mais le crime de l'enfant déconcerte entre tous. Il semble que celui-là souille la surface de la terre plus tristement que les autres.* » L'impulsivité naturelle se retrouve comme faculté mise en cause dans cet assassinat.

⁴⁵³ *ibid.* p. 40.

L'irresponsabilité pénale constitue un principe juridique hérité du droit romain. Bien que, d'après sa définition, le meurtre soit un crime pour lequel l'acte de restitution rétributive soit matériellement impossible, nous avons vu apparaître de nombreux portraits de criminels qui, en dépit de leur bonne volonté, ne pouvaient faire autrement que d'aller à l'encontre de ce que leur édictait leur raison. Ces cas mettent en évidence une forme de déterminisme social. Les pathologies mentales fascinent véritablement au XIX^e siècle en ce sens où l'aliéné interroge l'altérité humaine. Aussi, la représentation du fou prend une valeur symbolique et nourrit une réflexion sur l'Homme.⁴⁵⁴ Nous reportons ici quelques pathologies mentales établies par le DSM (*manuel diagnostique et statistique des maladies mentales*) et la CIM (*classification internationale des maladies*); certes, l'usage de cet outil actuel pourrait paraître anachronique, pourtant l'émergence de certaines nuances pathologiques est sensible à la fin du siècle.

Préalablement, rappelons la définition du passage à l'acte que propose Lacan dans le *Séminaire sur l'Angoisse* (1963-4) : « *C'est au moment du grand embarras qu'avec l'addition comportementale de l'émotion comme désordre du mouvement, que le sujet se précipite de là où il est, du lieu de la scène où comme sujet fondamentalement historisé seulement il peut se maintenir dans son statut de sujet, qu'il bascule essentiellement hors de la scène, c'est la structure même comme telle du passage à l'acte* ». Dans le passage à l'acte, le sujet se trompe de scène. C'est cela qui crée des problèmes car il reporte sur la réalité une scène qui devait être refoulée.

- Les psychoses

La problématique psychotique remet en question le rapport au monde. Le sujet interroge le sens du réel, ne parvenant plus à distinguer réalité et imaginaire, ce qui altère considérablement l'unité de son être. Le cœur même de l'angoisse psychotique réside dans la crainte de voir son être se morceler. Cette peur de l'éclatement identitaire est très présente dans nos littératures, notamment à travers le thème du double. Ces pathologies trouvent une

⁴⁵⁴ L'inconscient est une notion à la mode dans le monde savant des dernières décennies du XIX^e. De même, certaines pathologies telles que l'hystérie ou la monomanie fascinent car elles semblent inéluctables. Laurence Guignard met en évidence un changement de paradigme clinique dans son article « Enquêter sur la santé mentale des criminels : les usages de l'expertise (1791-1865) », *L'enquête judiciaire en Europe, op. cit.* p. 285 : « *Jusqu'au XVIII^e, c'est l'inconscience, issue, soit du délire, soit de l'altération des facultés mentales, qui fait la folie. Les aliénistes du XIX^e siècle y ajoutent les altérations de la volonté et de la sensibilité, qui peuvent connaître des degrés divers, des accidents ponctuels, ou reporter sur un objet unique. La monomanie homicide serait ainsi une forme d'aliénation mentale dont le seul symptôme serait le crime. Les médecins étendent le champ possible de l'aliénation mentale et font planer sur chaque acte criminel le soupçon d'une folie partielle. Ils crient parfois haut et fort à l'erreur judiciaire, notamment dans les années 1820 à l'occasion de la querelle de la monomanie homicide, et, affirmant que seul un spécialiste peut déceler de telles formes d'aliénation, revendiquent l'institutionnalisation de leur rôle dans le cours de l'enquête.* »

interprétation romanesque, correspondant à la crainte populaire du dangereux psychotique – alors qu'en réalité ces derniers ne présentent pas un risque majeur, toutefois, les personnes atteintes de graves troubles mentaux, tels que la schizophrénie, se font arrêter plus facilement. Il existe deux formes cliniques de la psychose : les formes aiguës et les formes chroniques, lesquelles se répartissent en trois types – la schizophrénie, les délires paranoïaques, et les psychoses hallucinatoires chroniques.⁴⁵⁵

Schizophrénie

Il s'agit d'un trouble dissociatif qui se manifeste tant au niveau de la pensée que du comportement ; la maladie peut connaître un début brutal⁴⁵⁶, mais, la plupart du temps, on relève un début progressif et insidieux.⁴⁵⁷ Les symptômes notés sont la dissociation⁴⁵⁸, le délire⁴⁵⁹ et l'autisme⁴⁶⁰. La dissociation apparaît à de nombreuses reprises dans notre corpus : on relève notamment le cas de « *L'homme double* » de Marcel Schwob, étrange personnage atteint d'une dissociation complète du comportement et de la pensée. Dans cette nouvelle, le juge se trouve confronté à deux personnalités cohabitant dans un même corps. L'accusé semble vivre dans la terreur et ses traits trahissent son inquiétude. Il ne saisit pas les raisons pour lesquelles il se trouve en garde à vue. En sus, sa tenue vestimentaire contraste avec son attitude, de sorte que bien qu'il semble déguisé, le juge a l'impression d'être face à un miroir : le fou imite une étrange « *respectabilité* » qui ne lui sied guère, lui conférant des traits inquiétants et mystérieux. Dans « *L'autre* » de Scheffer, la rupture est plus nette car la jeune femme n'a aucun souvenir de son enfance avant l'apparition du double – « *du jour où je la rencontrai commença mon existence* » (p. 266). Elle perçoit ce manque comme une absence d'âme : « *sans doute, je n'avais pas d'âme* ». Le schizophrène adopte un comportement

⁴⁵⁵ Nous ne disposons pas d'exemple pertinent sur le cas d'une psychose hallucinoïde chronique dans nos littératures, lequel constitue le troisième cas de psychose.

⁴⁵⁶ Il s'agit de la bouffée délirante aiguë qui s'accompagne d'hallucinations et de troubles du comportement. Dans de rares cas, la maladie est enclenchée par un homicide inaugural.

⁴⁵⁷ Les symptômes apparaissent généralement à l'adolescence.

⁴⁵⁸ La dissociation peut se définir comme le fractionnement du Moi et la perte de cohérence identitaire. En général ce phénomène s'observe par les incohérences du langage, la discordance ou dissociation affective – le sujet a des réactions émotives anormales, il manifeste de l'ambivalence affective, haine et amour envers une même personne par exemple – et la dissociation du comportement – dans le comportement criminel cela s'observe par des impulsions. Plusieurs récits font mention d'un tel trouble dissociatif.

⁴⁵⁹ Il s'agit d'une idée à laquelle le sujet est le seul à adhérer, en général il s'agit d'idées délirantes de persécution ou d'influence (le sujet pense agir sous l'influence d'une force transcendante ou d'un parti politique), d'idées de référence (le sujet pense que tout se réfère à lui) d'idées de complot, des cas d'hypocondriaque, etc. Il y a aussi des idées délirantes mystiques (le sujet pense être le descendant d'un dieu) ou des idées érotomaniaques ou liées à la télépathie. Le délire fonctionne par des hallucinations liées au corps et tout spécifiquement aux sens. Dans certains cas d'automatisme mental, le sujet a l'impression d'être passif dans sa vie, il se sent agi. Ce sentiment se retrouve dans les récits inspirés de la philosophie de Schopenhauer : le narrateur est spectateur de sa folie, déterminé par une force qui le dépasse.

⁴⁶⁰ Ou le repli sur soi.

étrange avec des bizarreries de la pensée et de curieuses obsessions. Dans « Pft ! Pft ! », la lecture des pensées du meurtrier prélude le meurtre inaugural : un délire de persécution se greffe sur le bruit obsessionnel du souffle de sa bien-aimée. L'épisode criminel aboutit sur un cas de paraphilie⁴⁶¹ subsidiaire à ce comportement.

La parole trahit le trouble dissociatif dans de nombreux cas : ainsi, la fille Elisa manifeste des incohérences verbales, le manuscrit de Monsieur de Burdhe signale également la fragilité mentale de son auteur par les ruptures énonciatives, son récit tombant alors « *dans l'incohérence de la folie, dans un érotisme si fantasque et si maladif que la transcription du texte n'en devient plus possible. Le démoniaque tournait à la manie, l'anémie cérébrale devenait évidente, et à l'obscurité de la pensée correspondait la frénésie de l'écriture.* » Maupassant tente également de créer un être double dans « La petite Roque » où le maire ignore être l'assassin de l'enfant découverte dans sa futaie pendant plusieurs mois – même si la fin de la nouvelle laisse planer un doute sur cette typologie dans la mesure où le sujet est rongé par la culpabilité (chaque nuit le souvenir du crime le hante) ce qui semble peu probable dans un cas de dissociation schizophrénique. Chacun des personnages cités manifeste une forme de bizarrerie.

Le personnage du savant fou est souvent associé à ce type de pathologie ; il semble habité par une idée délirante à l'instar du magistrat dans « Un fou » de Maupassant. Ce dernier propose une réflexion scientifique sur le meurtre et son acteur avant de devenir lui-même un assassin. Les contes de Danville comme « Le meurtrier » ou « Le substitut » abordent également cette thématique, de même que « Les fous » de Lermina dans lequel l'acharnement final sur la victime à l'arme blanche semble cohérent avec l'hypothèse d'une schizophrénie. Mais là encore rappelons que la notion de schizophrénie à proprement parler ne fut créée qu'en 1911, aussi, si le schizophrène présente en général une certaine froideur après l'acte, une absence de culpabilité ou d'émotion pour les théoriciens de cette maladie, les cas littérisés de savant fou manifestent la plupart du temps une effrayante allégresse.

Comme nous l'avons signalé, de nombreux auteurs privilégient le point de vue interne et la forme des confessions afin de retracer le caractère historique d'une pathologie. Le cas le plus probant est celui de *La confession d'un fou* de Léo Trézenik. Ce récit court mené par un narrateur autodiégétique, propose une immersion dans le psychisme d'un aliéné. Le narrateur prend conscience qu'il sombre doucement dans la folie (p. 1, « *je sens que je deviens fou* »).

⁴⁶¹ Par définition, les paraphilies sont des troubles de la préférence sexuelle, caractérisés par des pulsions, des fantasmes, et des pratiques déviantes. Il s'agit ici d'un cas de nécrophilie.

Certes, cette présence d'esprit ne coïncide pas totalement avec le portrait d'un schizophrène pourtant, nous allons voir que le narrateur est sujet à plusieurs dissociations. Le début du récit respecte une forme littéraire efficace ; le narrateur considère sa folie comme un ennemi, une entité complexe qu'il doit comprendre pour pouvoir mieux la combattre ; il lutte ainsi contre « *la Bête, l'Être, l'Esprit, ce Quoi* » (p. 8) et met en place des garde-fous. Il tient un journal afin de « *tâter le pouls à [s]on cerveau* » (p. 5) et il accomplit un rituel hebdomadaire, une pratique hypocondriaque destinée à le rassurer : chaque dimanche il se rend dans un hôpital psychiatrique afin de se comparer aux fous. Au début, même s'il se décrit pourtant comme un homme enfermé, susceptible de tuer s'il se met en colère (p. 145), il ne perçoit pas les stigmates de sa folie. Le syndrome de dissociation apparaît lorsqu'il perd conscience pendant trois heures (p. 145). Six mois après cette première crise, le narrateur reprend l'écriture de son journal pour y exprimer son sentiment de solitude et d'incompréhension. Frappé de visions, il en vient à se sentir étranger à lui-même, ne reconnaissant plus le son de sa propre voix (p. 203). L'Autre le gêne et provoque de multiples crises dissociatives : « *Des colères et des rages terribles contre l'être qui s'interposent ainsi perversément entre l'ordre de ma volonté et son exécution. Des colères qui me pousseront au meurtre. Je le tuerai. Cela ne sera pas un suicide, ce sera un assassinat...* » (p. 205) L'aspiration au suicide équivaut au meurtre du double. Lorsque le fou reprend la plume, après une interruption d'un an, la situation semble s'être stabilisée suite à deux événements forts : la mort de sa mère et la rencontre avec sa concubine, Germaine. Cette dernière joue un rôle essentiel dans sa guérison car elle le détourne de ses idées noires. Pourtant, le double demeure présent et se joue de la jalousie du narrateur : « *je suis jaloux ! [...] Ce n'est pas Moi qu'elle aime, c'est Lui.* » En proie à la dissociation schizophrénique, le narrateur se sent prisonnier d'un ménage à trois atypique. Le crime se révèle alors la seule issue possible comme il le consigne au chapitre X : « *Je les ai tués. Ils dormaient, exténués d'amour. Je les ai tués. Il le fallait. Elle d'abord. Sa tête tournée vers lui, sa bouche unie à la sienne dans le sommeil, offrait une carotide tentatrice. D'un coup de rasoir je l'ai tranchée.* » Le *post homicidium* interroge la dissociation du sujet dans la mesure où le narrateur surplombe le couple qu'il assassine. Le récit de meurtre prend alors cette particularité de décrire un suicide ressenti comme un double assassinat : « *Tout doucement, tout doucement, le rasoir s'approche à 1 mm de l'artère. Et tout doucement je lui soulève ses paupières pour mimer une dernière fois dans ses yeux exècres mon regard sans organe.* » L'attitude spectrale du narrateur, persuadé de tuer ce corps emprunté, accentue la dissociation physique du schizophrène. L'intervention d'un personnage extérieur sur un second niveau diégétique à l'excipit lève le voile sur la maladie mentale du narrateur : le

concierge découvre le cadavre de Marie-Joseph Dancy, un homme vivant seul, accoutumé à la morphine qui se serait tranché la gorge : « *Peut-être doit-on voir là l'explication de cette hallucination si complexe qu'il avait humanisée sous le nom de Germaine.* » (p. 276) La substance aurait déclenché le trouble du sujet. L'intervention du concierge met également en lumière le fait que le sujet ait perdu toute notion du temps : Dancy pensait vivre dans son appartement depuis deux ans alors qu'il n'y été que depuis deux mois. L'épisode hallucinatoire souligne la forte confusion mentale du sujet. Toutefois, le fait que le sujet soit observateur de son double ne s'accorde pas avec la définition d'un cas de schizophrénie ou d'autre maladie mentale provoquant une dissociation : à nouveau, il s'agit d'une tentative romanesque d'explication du dédoublement du patient...⁴⁶²

Psychose paranoïde

A bien des égards, le paranoïaque est une bombe à retardement. Son délire systématisé se manifeste par une forme marquée d'orgueil et une tendance au soupçon et à la rancune. Cela se traduit par des troubles comportementaux importants et une mauvaise interprétation de ce qui lui est dit. En général, on trouve des délires d'interprétation⁴⁶³, des délires de relation, des délires passionnels⁴⁶⁴ et des délires de revendication. Intelligent, il dispose d'une mémoire suffisamment bonne pour conserver le souvenir d'anciennes rancunes. Le passage à l'acte du paranoïaque impulsif en ce sens où il cherche à se faire justice en réparant un opprobre. la prise d'alcool ou d'autres substances ou la désignation d'un persécuteur éveillent la dangerosité de ces sujets.

Parmi les personnages présentant les caractéristiques d'un délire paranoïaque nous comptons le protagoniste de *Germinal*, Etienne Lantier, transcendé par son rôle de leader dans la lutte ouvrière à laquelle il prend part. Le narrateur de *Bruges-la-morte* manifeste également une

⁴⁶² Rémy de Gourmont relate une étrange histoire d'empoisonnement dans sa nouvelle « Le mot qu'il ne fallait pas dire ». Huit jours après les faits, Marie-Catherine, une domestique, confesse avoir empoisonné sa maîtresse, la dame W, objectant qu'elle avait un caractère épouvantable – tout le plaidoyer de la criminelle se construit autour de cette représentation : la dame W. est définie par « *ses manies* », « *sa mauvaise humeur* », « *son avarice* ». La domestique a été influencée par son employeuse qui, craignant d'être empoisonnée, forçait sa servante à goûter ses plats – elle lui répétait plusieurs fois par semaine « *Catherine, vous avez encore voulu m'empoisonner ?* » La servante sombre dans l'alcoolisme pour tenter d'oublier l'oppression quotidienne de cette femme cruelle et rapidement un délire répétitif se met en place : Marie-Catherine reproduit dans sa chambre ces scènes fréquentes, « *Souvent je parlais longtemps aussi et je retournais dans ma tête toutes ces idées mauvaises. Bientôt elles me furent familières. Sans savoir encore ce que je ferais, j'en arrivais à regarder de sang-froid l'exécution de ce crime absurde et inutile. Je vivais dans des idées de poison et de mort.* »

⁴⁶³ Soit une « *folie raisonnante* » qui conduit le sujet à mal interpréter ce qui lui est dit de telle manière qu'il se sente constamment persécuté par son environnement.

⁴⁶⁴ Ce cas est particulièrement criminogène et se traduit souvent par une jalousie excessive ou de l'érotomanie. Contrairement à la schizophrénie, le caractère vraisemblable de ce délire rend le diagnostic complexe à établir.

forme de psychose paranoïde accompagnée d'un délire passionnel puisqu'il est hanté par l'idée obsédante que sa nouvelle compagne doit ressembler en tout point à feu son épouse.

Dans plusieurs récits autodiégétiques on retrouve l'obsession pour un détail, un chant – comme dans « La chanson de Carmen » –, ou le sentiment d'être persécuté – ainsi dans « L'ivrogne » Maupassant met en évidence le cas d'un délire paranoïaque enclenché par l'ivresse. Egalement, nous pouvons mentionner le « *delirium funereum* » de Débonnaire Milaine, le « *mal funèbre* »⁴⁶⁵.

- Les troubles anxieux ou névroses

Probablement plus effrayant que la psychose qui correspond à une pathologie aliénante, les névroses renvoient à un trouble dissemblable commun. Le sujet, conscient d'un dysfonctionnement inhérent, tente de composer avec ses désirs et ses angoisses. La nuance est fondamentale : le névrosé demeure conscient de ses actes tandis que le psychotique ne reconnaît pas son mal. Le passage à l'acte reste rare, en général il s'agit de petits troubles ordinaires comme de l'anxiété, des troubles de l'adaptation, des crises d'angoisses, des TOC, etc. La plupart du temps, d'autres troubles mentaux s'accumulent aux troubles anxieux chez les sujets criminels.⁴⁶⁶ Le névrosé éprouve les dysfonctionnements de son psychisme, il en perçoit les contours et lutte contre son désir de passer à l'acte. Curieusement, l'idéalisation romanesque du psychisme criminel ressort tout particulièrement lorsque l'on cherche à délimiter quels personnages peuvent être classés dans cette section. En effet, les auteurs sondent les pensées du criminel afin de déchiffrer l'originalité du dialogue intérieur du névrosé. Le passage à l'acte correspond au moment où ce fil dialogique interne se rompt. La rupture n'est pas totale dans la mesure où le névrosé peut apprécier son crime – en éprouvant du remords par exemple –, la connexité entre les différentes strates narratives qui régissent son être – communément reconnues comme le Ça, le Moi et le Surmoi selon la typologie freudienne – bien qu'altérée, peut se rétablir après le passage à l'acte. Pourtant, on ne trouve

⁴⁶⁵ Il est décrit comme un être « atteint de pensée » (p. 1035) : « Aussi le dérangement cérébral de Milaine reconnaît-il pour cause un respect exagéré des morts. Rien de plus. Ce qui constitue l'extraordinaire de son cas, ce qui le rend typique, c'est, par exemple, la netteté des symptômes et leurs successions à la fois graduée et rapide. Qu'on en juge. Milaine commença par s'inquiéter, plus que de raison, du cri spontané des portes, des craquements ipsésistes que font entendre la nuit les meubles, les planchers et surtout les escaliers... Ces bruits, qu'en sa pensée il n'hésitait pas à qualifier de mortuaires, lui parurent symboliques et préfiguratifs : – ou de l'écroulement assourdi et lent des défunts en cendres – ou (savait-il au juste ?) de la sape rythmique, à petits coups surs et secs, du ver rongeur faisant son trou dans les corps... » (Richepin, J. « Débonnaire Milaine », in Ponnau, G. *Les savants fous*, Paris, Presses de la Cité, 1994, p. 1038-9) Son délire se fixe ensuite sur « la chose vivante », puis, Débonnaire en vient à souhaiter disséquer le corps en quête du ver.

⁴⁶⁶ La prise de substances, une conversion psychotique aiguë, des troubles de l'humeur ou de la personnalité.

pas nécessairement de cohérences dans l'agir criminel fictif, d'où la difficulté à respecter les typologies pathologiques conventionnelles.⁴⁶⁷

Prenons plusieurs exemples. Dans « Une aventure », Jean Richepin met en scène la perversion d'une femme qui provoque l'époux jaloux en le contraignant à assister à ses ébats avec un inconnu – qui n'est autre que le narrateur. Le lendemain, le narrateur apprend que le mari, s'étant défait de ses liens, a vu rouge et assassiné son épouse. Dans ce cas, le récit est cohérent avec une interprétation du trouble anxieux de l'assassin : l'époux s'est laissé emporter par la colère et a commis un crime non réfléchi, un vrai crime passionnel indépendant de toute pathologie, – si ce n'est une jalousie véhémence. On relève une simple interruption dans le discours interne de la pensée conduisant le meurtrier à agir sous le coup d'une impulsion irréfléchie, et il serait alors fortuit de reconnaître la responsabilité totale de l'auteur des faits. Le passage à l'acte s'explique donc de manière cohérente.

Dans *La Bête Humaine*, Roubaud devient fou de jalousie lorsque son épouse lui révèle la liaison qu'elle a entretenue avec son bienfaiteur. Sa crise de rage est comparée à un état d'ivresse (chap. II, *op. cit.*). Outre le fait que le mécanisme de la colère se déploie à travers la métaphore de la « *bête hurlante* », la voracité criminelle de Roubaud prend une dimension pathologique. Le discours indirect libre donne davantage d'ampleur à la transformation de Roubaud par la lecture des pensées de Séverine : « *Qu'avait-il donc en lui, il y en avait tant sans colère ! Ce qui l'épouvantait, c'était de sentir l'animal, soupçonné par elle depuis trois ans, à des grognements sourds, aujourd'hui déchaîné, enragé, prêt à mordre.* »⁴⁶⁸ L'impératif obsessionnel de « *la nécessité de la mort* »⁴⁶⁹ nourrit son dessein criminel ; l'emprise qu'il a sur son épouse lui permet de l'asservir en tant que complice de ses aspirations criminelles. La transformation du mari jaloux en être déshumanisé prélude l'organisation du projet criminel – le choix de l'arme, du lieu et des circonstances est ainsi détaillé – afin de donner un second sens au crime passionnel : Roubaud devient meurtrier car il manifeste des prédispositions au crime.

⁴⁶⁷ Comme la notion d'inconscient psychique, la « névrose » est à la mode. Dans *Monsieur de Phocas*, on note un amalgame intéressant entre la névrose et l'occultisme, perçus comme deux tendances, deux pathologies voisines : « *j'ai consigné dans ces feuillets les premières impressions de mon mal, les inconscientes tentations d'un être aujourd'hui sombré dans l'occultisme et la névrose.* » (Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*, *op. cit.* p. 100) On retrouve également cette confusion dans le cas de Rasetti : « *la névrose, dis-je n'est, à mon avis, que la manifestation sensible d'un phénomène encore peu connu. Nous avons une tendance à vouloir tout interpréter du drame intérieur de notre être par le seul jeu de nos sens. Et pourtant n'est-ce pas une conception bien étroite de l'univers que celle qui le suppose régi par les seules forces dont nous avons la perception immédiate ? – d'autres forces existent...* »

⁴⁶⁸ Zola, E. *La Bête Humaine*, *op. cit.* chap. II.

⁴⁶⁹ Ainsi Roubaud : « *pour que je ne crève pas d'aller encore avec toi, vois-tu, il faut avant ça que je crève l'autre... Il faut que je le crève, que je le crève !* » *Ibid.*

Dans le cas du récit de Minhar et Vallette, *A l'écart*, nous retrouvons cette trame névrotique en ce sens où le narrateur, après avoir commis l'acte de sang engage une auto-analyse constructive : il souhaite apprendre à vivre en ayant tué. Ce travail rédempteur et thérapeutique se base sur la recomposition essentielle de l'être et l'acceptation de soi après un tel acte. Là encore, la thèse d'un trouble anxieux est valide.⁴⁷⁰

Le cas de *La Sanglante Ironie*, atteint une certaine limite dans cette définition : conscient d'être à part, le narrateur accepte le meurtre commis dans son historicité en recomposant le fil de ses pensées. Toutefois, ce portrait fait coïncider des bizarreries du comportement décryptées à la première personne, le narrateur endossant à la fois les rôles de patient et de psychiatre. Par conséquent cette confession, de même que la plupart des récits autodiégétiques menés par le narrateur-criminel, idéalise la construction psychologique du malade.

Parmi les assassins atteints de névrose criminelle, nous devons nous arrêter sur le cas de Jacques Lantier. Comme nous avons pu le souligner, dans *La Bête Humaine* Zola établit différents profils de meurtriers. La personnalité de Jacques Lantier présente un intérêt clinique car l'écrivain a effectué un travail criminologique conséquent présentant un homme en lutte avec son patrimoine génétique. Impuissant à aimer, sa passion se transforme systématiquement en désir de tuer. En effet, dès les premiers chapitres, lorsqu'il embrasse Flore, le désir que devrait susciter un moment de passion se transforme en pulsion meurtrière. S'il souhaite posséder la femme qu'il désire, l'excitation se transforme rapidement en voracité sanguinaire. Aussi, lorsqu'il essaie de renouer son dialogue intérieur afin de cerner l'origine de sa faille, il se trouve confronté à l'autoritaire parcelle de son être qui le détermine à tuer. Lantier cherche à composer avec son mal, refoulant ses pulsions, enfermant la bête au plus profond de son être⁴⁷¹. Ecrasé par le poids de son hérédité, il a conscience que ce « *mal abominable* » est inguérissable.⁴⁷² Mais bien qu'il sonde avec zèle les méandres de son esprit, il demeure passif, spectateur de l'étrange dissolution de son être : « *C'étaient, dans son être, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée.* » Ces

⁴⁷⁰ Cf. Althusser, L. *L'avenir dure longtemps suivi de Les faits*, Paris, Stock, 1992. L'auteur essaie de recomposer l'épisode criminel pendant lequel il a assassiné son épouse, malgré lui. L'initiative de la confession trouve ici un intérêt thérapeutique en ce sens où l'écrivain retrouve la cohérence historique de son agir criminel, pouvant alors déchiffrer la symbolique de son geste. Le névrosé peut ainsi appréhender son crime et renouer le dialogue intérieur, contrairement au psychotique.

⁴⁷¹ « *Ses regards rencontrèrent les ciseaux, luisant parmi les bouts de corde ; et il les ramassa d'un bond, et il les aurait enfoncé dans cette gorge nue, entre les deux seins blancs, aux fleurs roses.* » *Ibid.*

⁴⁷² Cette prédétermination du patrimoine génétique ne lui échappe en rien : « *Génération d'ivrognes dont il était le sang gâté, un lent empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femme, au fond des bois.* » *Ibid.*

interruptions identitaires l'amènent à la plus grande vigilance⁴⁷³ car Jacques le sait bien, cette confusion permanente entre désir charnel et soif de destruction pourrait avoir raison de lui, et le contraint à fuir constamment les êtres qu'il désire.⁴⁷⁴ Mais la bête finit par prendre le dessus, lorsque Séverine lui demande de l'étreindre : « *les dents serrées* », il « *la poursuit sans rien dire* », se métamorphosant en monstre froid, avide de sang. Lantier apparaît ainsi comme un personnage profondément tragique qui s'esquisse dans cette description pathologique, puisqu'il porte cette tare comme un fardeau.

- Perversions

Le schéma mental du pervers écarte toute notion de culpabilité. Au contraire, le pervers cherche la provocation, le défi et la remise en question de la loi et des tabous⁴⁷⁵. Il prend plaisir à horrifier ses semblables et éprouve le besoin d'exposer sa perversité. Sa véhémence transgressive l'incite à transfigurer le drame privé en affaire publique car il se délecte de cette exposition de l'intime : « *si se cacher est un plaisir, ne pas être trouvé est une catastrophe.* »⁴⁷⁶ En effet, le pervers met en scène le spectacle de sa démesure transgressive : « *le criminel pervers est un monstre, mais il est aussi un noir magicien. Il fait apparaître dans l'inconscient un manque qui se comble. Il exerce sur son public une manœuvre d'illusionniste.* »⁴⁷⁷

Différents degrés de perversion se distinguent dans les écrits *fin-de-siècle*, à travers la lecture des désirs déviants de personnages de Lorrain, Mirbeau et Lautréamont. Les conteurs proposent plusieurs cas d'enfants ou de femmes cruels afin d'accentuer l'aspect terrible de ces natures aliénées. Ainsi, la belle Clara du *Jardin des Supplices*, l'épouse provoquant l'hydrocution de son mari dans « Le bain », « Le petit gardeur de vache » et le neveu du « Garde » de Maupassant. Le pervers *fin-de-siècle* peut se décliner sous la forme de misanthropes – les personnalités exubérantes de *Contes cruels* dans « Un joyeux drille » ou « En traitement » – ou de misogynes – dans « La tête coupée » par exemple.

Huysmans établit que le passé de guerrier et la fascination pour les sciences occultes de Gilles de Rais auraient servi de terreau à la fomentation de son aliénation. Il le décrit comme un ogre

⁴⁷³ Jacques Lantier évite l'alcool par crainte de tomber dans les mêmes vices que sa mère Gervaise Macquart et parce qu'il sait que l'ivresse encourage ses démons.

⁴⁷⁴ Lantier a l'espoir d'aimer Séverine, il pense que cet amour pourrait évincer ses pulsions de meurtre : « *l'aimait-il donc, était-ce donc celle-là qu'il pourrait aimer, comme on aime d'amour, sans un monstrueux désir de destruction ?* »

⁴⁷⁵ Susini, M. –L. *L'auteur du crime pervers*, Paris, Fayard, 2004, p. 149 : « *monstre, tel apparaît le plus souvent l'auteur du crime pervers, et monstrueux est l'épithète le plus communément accolé à son crime et à son comportement.* »

⁴⁷⁶ Winnicott W. D. *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 2002.

⁴⁷⁷ Susini, M. –L. *op. cit.* p. 158.

avide de chair juvénile : « *Combien d'enfants égorgea-t-il, après les avoir déflorés ? Lui-même l'ignorait, tant il avait consommé de viols et commis de meurtre ! Les textes du temps comptent de sept à huit cent victimes, mais ce nombre est insuffisant, semble inexact.* »⁴⁷⁸ Ses pratiques criminelles détaillées avec soin ne peuvent passer inaperçues, le pervers en a pleine conscience et attend qu'enfin ses actes soient exposés devant un jury. Jugé par deux tribunaux ecclésiastique et civil, Gilles de Rais connaît son heure de gloire : il peut enfin exhiber ses pratiques sadiques et « *dévider l'effrayante litanie de ses crimes* »⁴⁷⁹ en n'omettant aucun détail : « *Il divulgua les détails, les énuméra tous. Ce fut tellement formidable, tellement atroce, que, sous leurs coiffes d'or, les Evêques blémirent ; ces prêtres trempés, aux feux des confessions, ces juges qui, en des temps de démonomanies et de meurtres, avaient entendu les plus terrifiants aveux ; ces prélats qu'aucun forfait, qu'aucune abjection des sens, qu'aucun purin d'âme n'étonnaient plus, se signèrent.* » Mais le mécanisme pervers ne se limite pas à cette simple confession : le criminel feint la repentance, et, implorant le pardon divin, il exhorte les prélats à convoquer un second jugement au cours duquel il devra répéter son récit prolixe en détails devant une plus grande assemblée. Le pervers tire orgueil de l'effroi qu'il suscite en répétant ses aveux.

- *Troubles de la personnalité*

On relève également des personnalités pathologiques. La déviance se situe dans le contrôle des impulsions et la disproportion des réactions émotionnelles ce qui aboutit à une altération des rapports sociaux. Les différents types de personnalité sont classés par groupe : le groupe A recense les personnalités bizarres ou excentriques, le groupe B les personnalités théâtrales⁴⁸⁰ et le groupe C des personnalités anxieuses et craintives⁴⁸¹. Or, à la fin du XIX^e siècle, les écrivains valorisent des personnalités *décadentes* pouvant être mises en relation avec cette typologie apparue bien plus tard.

⁴⁷⁸ Huysmans, J. –K. *Là-Bas*, Paris, G. Crès et cie, 1930, p. 13.

⁴⁷⁹ Huysmans, J. –K. *Là-Bas*, *ibid.* p. 140.

⁴⁸⁰ Parmi les personnalités théâtrales : on compte la personnalité antisociale ou psychopathie, qui se caractérise par son mépris des conventions sociales et son goût pour la transgression, par conséquent, il passe souvent à l'acte. La personnalité borderline qui peine à gérer ses émotions et a une tendance marquée à l'impulsivité – son agressivité est souvent autodestructrice. La personnalité histrionique, en quête constante d'attention. La personnalité narcissique caractérisée par sa surestime et son arrogance.

⁴⁸¹ Parmi les personnalités anxieuses ou craintives, on distingue : la personnalité évitante enrayée par son sentiment d'infériorité par rapport à autrui et sa timidité maladive, la personnalité dépendante qui ne peut prendre de décision seule, et la personnalité obsessionnelle-compulsive habitée par le besoin de tout contrôler, redoutant les émotions fortes et recherchant constamment l'équilibre parfait.

Parmi les personnalités bizarres, on compte la personnalité paranoïaque, la personnalité schizoïde et schizotypique⁴⁸². Cette pathologie sied parfaitement à la mouvance *fin-de-siècle*. M. de Phocas répond à la caractérisation d'une personnalité schizoïde dans la mesure où affecté d'une forme d'hypersensibilité, il évolue à rebours de ses semblables, accordant peu d'importance aux relations sociales et s'adonnant à des collections obsessionnelles. Or, le meurtrier décadent emprunte aussi à la personnalité antisociale du groupe B son hypertrophie du moi, sa méfiance, son inadaptation sociale et la tendance autodestructrice du *border-line*. Là encore la fixité estimée par la typologie actuelle des pathologies ne convient pas parfaitement aux descriptions romanesques de sorte que les criminels présents dans les récits de meurtre recouvrent des caractéristiques criminogènes qui ne s'assemblent pas toujours dans les pathologies avérées.

Certes, l'entreprise de faire coïncider nos typologies actuelles avec ces fictions criminelles datant d'une époque où la notion même de conscience et d'inconscient se construit, représente un pari osé. Toutefois, en recoupant ces différentes données, nous pouvons considérer que la psychologie a pu prendre pour pierre de touche cet inconscient collectif dans lequel les auteurs pressentent véritablement des typologies de maladies mentales. Critiques littéraires, anthropologues et autres scientifiques contestèrent ces tentatives romanesques. Lors de la parution de *Germinal*, Max Nordau émet une critique de poids contre le travail du naturaliste : il estime en effet que « *la science ne peut rien faire avec la fiction* »⁴⁸³, de sorte que ces *documents humains* (Zola) semblent une entreprise stérile et prétentieuse. Or, Enrico Ferri⁴⁸⁴ s'insurge véritablement contre ce postulat, et, bien qu'il reproche au romancier son manque de rigueur dans l'analyse psychiatrique, il souligne le fait qu'un aliéniste « *Ne pourrait pas fonder son diagnostic psycho-pathologique sur les pages de la Bête Humaine. Pour faire œuvre de savant, il lui faudrait étudier l'imputé lui-même, ses antécédents personnels, ceux de sa famille, les conditions du milieu dans lesquelles il a vécu et agi. Mais cela n'empêche que l'anthropologiste criminaliste puisse trouver un sujet d'études en Jacques le héros de la Bête Humaine.* » Le roman constitue ainsi un apport complémentaire dans la démarche analytique

⁴⁸² La personnalité bizarre manifeste une méfiance constante envers autrui. La personnalité schizoïde se caractérise par une froideur émotionnelle et un tempérament solitaire. La personnalité schizotypique est excentrique : le sujet est habité par des croyances et des habitudes bizarres, il vit dans son monde. Ces trois types de personnalités ont une forte tendance à l'isolement.

⁴⁸³ Nordau, M. *Dégénérescence*, Paris, F. Alcan, 1894, t. I.

⁴⁸⁴ Ferri, E. *Les criminels dans l'Art et la Littérature*, op. cit.

du psychiatre et de l'anthropologue.⁴⁸⁵ Certes, les effets littéraires se multiplient et visent toujours un public car « *les caprices hystériques [...] poussent le public à une réaction exagérée* » (p. 96) mais la démarche demeure louable et intuitive, prenant appui sur le travail de phrénologues et de psychiatres.⁴⁸⁶

Expliquer l'homme et son crime

Recherche d'une méthode

Le meurtre constitue un problème scientifique intéressant qui pourra être élucidé par la contribution collégiale de plusieurs spécialistes des sciences forensiques. Deux postures sont tenues en opposition dans l'article de Didier Rebut⁴⁸⁷, celle du juriste et celle de l'écrivain⁴⁸⁸ : « *La littérature regarde et interroge l'homme criminel dans son humanité. Le droit qualifie et sanctionne l'acte criminel dans son objectivité. De ce fait, alors que l'approche littéraire paraît essentiellement humaine et individuelle, l'approche juridique semble d'abord abstraite et objective.* » Néanmoins, ces perspectives ne s'astreignent pas à une stricte opposition. En effet, à de nombreuses reprises ces domaines se nourrissent de connaissances communes de sorte que l'on peut étudier la part criminologique d'une fiction du meurtre.⁴⁸⁹ Yves Reuter délimite ainsi plusieurs éléments propres au roman policier émergeant dans cette littérature criminelle : « *L'importance de l'enquête, le détective professionnel, (Monsieur Lecoq est un ancien délinquant), le crime mystérieux et inexpliqué, la place du raisonnement et de l'identification psychologique.* »⁴⁹⁰ De nombreux outils criminalistiques pour quantifier le crime et identifier son auteur ont vu le jour au courant du XIX^e siècle. Plusieurs spécialités composent les sciences techniques du crime : l'analyse des écritures manuscrites, la balistique, l'odorologie, l'étude des traces papillaires (digitales, palmaires, plantaires), la photographie, la polygraphie, la sérologie, toutes concourent à l'établissement et à la

⁴⁸⁵ Ferri, E. *Ibid.* « *L'objet du roman naturaliste est l'étude des conditions déterminantes du milieu, celui du roman psychologique l'analyse des états d'âme de l'individu. L'un et l'autre, cependant, suivent plus ou moins fidèlement les données nouvelles de l'anthropologie qu'ils ont servi à rendre populaire.* »

⁴⁸⁶ Ce que reconnaît Enrico Ferri dans la mesure où il retrouve des idées de l'Homme criminel dans *La Bête Humaine*, « *son héros Jacques Lantier est un véritable criminel-né, atteint d'épilepsie congénitale et de nécrophilie* », *ibid.* p. 103. Rappelons que Ferri définit les criminels-nés comme « *les victimes de conditions de dégénérescence héréditaire, d'anomalies pathologiques (névrose criminelle) qui ne se bornent pas à une infériorité biologique – idiotie, folie, suicide, etc. – mais qui, sous la pression du milieu, se transforment en une force antisociale et agressive.* »

⁴⁸⁷ Foucart, Cl. et Centre d'étude des interactions culturelles Lyon, « Une rétrospective : le droit pénal classique », *Crimes et criminels dans la littérature française : Actes du colloque international, 29 novembre – 1^{er} décembre, op. cit.* p. 103.

⁴⁸⁸ Didier Rebut prend pour pierre de touche une considération de Simone de Beauvoir dans *Les mémoires d'une jeune fille bien rangée* : « *Pour comprendre quelque chose aux hommes, il faut interroger les extrêmes.* »

⁴⁸⁹ Colin, J. –P. *op. cit.* p. 223 : « *la place du laboratoire d'analyse dans la fiction policière est variable.* »

⁴⁹⁰ Reuter, Y. *Le roman policier, op. cit.* p. 8.

démonstration de la preuve.⁴⁹¹ Les travaux menés par Alphonse Bertillon en 1879 marquent un tournant dans la recherche criminologique ; il élabore des fiches d'identité très détaillées (sur la constitution osseuse, les traits physiques) qu'il accompagne de données entomologiques.⁴⁹²

Dans le processus criminalistique, l'établissement de la preuve se fait en quatre étapes : la constatation directe, le témoignage, l'aveu et l'indice. Ce processus se base sur le principe d'échange défini par Edmond Locard. Le criminologue part d'un principe simple : « *quiscunque tactus vestigia legat* », *tout contact laisse une trace*. Ce principe suppose une triple interaction entre le milieu ambiant, le criminel et la victime : dans la mesure où le criminel laisse des traces et en emporte, l'utilité de la preuve consiste à découvrir le criminel pour pouvoir recomposer la scène de crime, comparer des affaires, corroborer ou infirmer des aveux et témoignages, « *Nul ne peut agir avec l'intensité que suppose l'action criminelle sans laisser des marques de son passage, tantôt le malfaiteur laisse sur les lieux les marques de son activité, tantôt par une action inverse, il emporte sur son corps ou ses vêtements les indices de son séjour ou de son geste.* » Par conséquent, la preuve permet d'identifier les suspects, l'arme, le mode opératoire et le mobile en se fondant sur la nature des traces, leur localisation et l'interprétation qui en découle⁴⁹³. Nonobstant, le champ littéraire exploite les preuves d'une manière moins conventionnelle.

Prenons l'exemple des étapes de l'analyse criminelle dans *Le petit vieux des Batignolles*. Plusieurs éléments contribuent à décrire la procédure du criminaliste de manière didactique. Le duo détective-novice se constitue lorsque Méchinot requiert l'assistance du narrateur, médecin de formation, sur une scène de crime. Arrivant sur les lieux, le narrateur découvre des agents, un commissaire de police, un juge d'instruction et le greffier en train d'écrire dans la pièce où repose la victime. La voix homodiégétique enrichit la teneur didactique du récit : à l'instar du narrateur, le lecteur n'est pas habitué à assister à de telles scènes. Le regard du novice saisit les éléments méticuleusement : « *Mon œil remplissait le rôle d'un objectif photographique, le théâtre du meurtre s'était fixé dans mon esprit comme sur une plaque préparée, avec une telle précision, que nulle circonstance n'y manquait, avec une telle*

⁴⁹¹ Dès 1887, Bertillon fonde le service de l'identité judiciaire afin de différencier primo-délinquants et récidivistes plus aisément. La police scientifique de Bertillon se segmente en trois sections : l'anthropométrie, les sommiers judiciaires et un laboratoire de police scientifique – consacré à la recherche des traces.

⁴⁹² L'identification criminelle se constitue à partir d'un signalement anthropométrique pendant l'affaire Scheffer. Bertillon innove et se détourne des recherches menées sur les empreintes digitales alors très en vogue, pour inventer *la ligne oculo-tragiennne*.

⁴⁹³ Il existe trois formes de preuves : indicative, disculpante et corroborative.

solidité qu'aujourd'hui encore je pourrais dessiner l'appartement du petit vieux des Batignolles, sans rien oublier. » (p. 28) Si son observation débute par une vue d'ensemble – « *Au milieu de la pièce, sur le parquet, gisait dans une mare de sang coagulé et noir le cadavre d'un vieillard à cheveux blancs... Il était étendu sur le dos, les bras en croix.* » (p. 23) – rapidement, le jeune homme prend confiance et devient acteur de l'enquête ; s'agenouillant près du corps pour mieux l'observer, il donne ses premières conclusions issues de ses connaissances médicales. Il déduit de l'air paisible de la victime que la mort fut soudaine : la victime devait connaître l'assaillant.

A priori, les premières preuves désignent directement le coupable. En effet, la victime semble avoir consommé ses derniers instants à écrire, à l'aide de son propre sang, le nom de son assassin : *MONIS*. Les enquêteurs pensent immédiatement au nom du neveu de la victime, Monistrol, coupable tout désigné dans la mesure où il hériterait de la fortune de feu son oncle. La déposition du concierge confirme qu'il s'agit de la dernière personne à avoir rendu visite à la victime. Néanmoins, le narrateur-novice s'oppose fermement à cette idée : le doigt ensanglanté qui aurait écrit le message accusateur vient de la main gauche de la victime, ce qui semble original pour l'époque. La preuve est ainsi décryptée par le regard d'un expert prenant en compte un facteur social essentiel, qui aurait pu passer inaperçu.

L'enquête ne se limite pas à ce relevé de preuves : la trace sert de fil d'Ariane et permet aux enquêteurs de progresser dans la reconstitution des faits. De plus, le récit s'enrichit d'éléments contradictoires dans la démarche policière, jouant sur les attentes du lecteur. Bien qu'il soit innocent, Monistrol confesse le meurtre et même si le duo se doute qu'il n'est en rien responsable du meurtre, ces aveux retardent la résolution du mystère. Au moment du face à face avec Monistrol, Méchinnet lui tend un piège : alors que l'accusé avoue tout ce que veut entendre le policier, ce dernier découvre que l'inculpé ne connaît pas les circonstances de la mort de son oncle.⁴⁹⁴ Pour asseoir sa conviction, le policier pousse Monistrol à la faute puisque ce dernier avoue avoir tué son oncle au revolver alors que l'arme utilisée était un couteau. Il provoque également l'étonnement de Monistrol quand il l'interroge sur les raisons qui l'ont poussé à amener son chien sur le lieu du crime. De cette manière, Monistrol est rayé de la liste des suspects. L'enquête se poursuit au compte-gouttes car la détermination et la recherche de la preuve obéissent à une logique labyrinthique, enseignant la nécessité de suivre chaque piste en analysant les discours des différentes personnes rencontrées au fil de l'enquête. La concierge informe les enquêteurs que l'oncle était un objet de dispute fréquent

⁴⁹⁴ Gaboriau, E. *Le petit vieux des Batignolles*, op. cit. p. 49.

dans le couple Monistrol. Le soir du meurtre, elle n'a pas vu le visage du maître, mais seulement son chien : les enquêteurs remontent ainsi la piste des disputes conjugales, en interrogeant Madame Clara. Si cette dernière dispose d'un alibi solide, elle laisse cependant filtrer une information de taille : on apprend que le chien du couple n'obéit qu'à ses maîtres et montre les crocs à toute autre personne⁴⁹⁵. En outre, l'épouse se trouve bien incapable de préciser où se trouvait l'animal au moment du crime. Méchinet profite de l'absence de cette dernière pour soutirer des informations à sa bonne : l'animal prête allégeance à un troisième maître, Monsieur Victor, un ouvrier de la bijouterie, grand ami de l'inculpé qui entretenait une liaison avec son épouse. A la suite de tous ces recoupements, le narrateur et le policier confondent le criminel, déterminant l'arme et le mobile du crime.⁴⁹⁶

Cette maïeutique se retrouve également dans *Le crime de l'Opéra* par le biais de la collaboration entre Nointel et Darcy. L'amitié qui lie les deux hommes est atypique dans la mesure où il s'agit d'une parfaite alliance des contraires⁴⁹⁷ aussi, leurs entretiens rappellent le cheminement aporétique retranscrit par Platon :

- « - Sur quoi fondes-tu cette supposition ?
- Sur certaines observations que j'ai faites, des remarques de détail qui ne sont presque rien, prises isolément, mais qui, réunies, acquièrent une grande valeur, car elles concordent toutes.
- Explique-toi. Tu me fais mourir d'impatience avec tes déductions.
- Mon cher, ce n'est pas ma faute, je suis né méthodique. J'arrive aux faits. Tu étais au bal, n'est-ce pas ? tu t'es assis dans la loge du Cercle, et de là tu as vu une femme en domino entrer chez Julia.
- Oui.
- Quelle heure était-il à peu près ?
- Minuit et demi... peut-être un peu plus.
- Et le crime a été commis à trois heures, c'est parfaitement établi. Il n'est pas probable qu'une entrevue entre Julia et la personne qui venait reprendre des lettres compromettantes ait duré deux heures et demie. Aussi est-il prouvé qu'il y a eu plusieurs entrevues. La Majoré déclare qu'elle a ouvert trois ou quatre fois.
- C'est vrai. »

⁴⁹⁵ *Ibid.* p. 80.

⁴⁹⁶ Le but de Victor était de tuer le père Pigoreau pour « faire retomber sur Monistrol le châtement du crime », (p.113).

⁴⁹⁷ « Ils s'étaient connus pendant le siège de Paris, Darcy étant attaché volontaire à l'état-major d'un général dont Nointel était officier d'ordonnance. Et, quand on est lié au feu, on en a pour la vie. D'ailleurs, l'amitié vit souvent de contrastes, comme l'amour. Or, cet Oreste et ce Pylade n'avaient ni le même caractère, ni les mêmes goûts, ni la même façon d'entendre la vie. » / « Nointel, démissionnaire après la guerre, avait su se créer une existence agréable avec quinze mille francs de revenu. Darcy n'avait su que s'ennuyer en écornant une belle fortune. Nointel n'aimait qu'à bon escient et ne voulait plus rien être après avoir été soldat. Darcy tout en aimant à tort et à travers, avait des velléités d'ambition. L'un était un sage, l'autre était un fou. D'où il résultait qu'ils ne pouvaient se passer l'un de l'autre. » (chap. II, T.I)

Grâce à cette méthode, Nointel parvient à rétablir la chronologie des faits⁴⁹⁸. Nous pourrions mettre en lien cette démarche analytique avec celle prônée par C. Ginzburg dans sa définition du paradigme indiciaire, qu'il estime apparaître à la fin du XIX^e siècle. Ce modèle épistémologique met en lumière le fait que tout individu peut mettre en œuvre des capacités cognitives exceptionnelles lui permettant de comprendre un phénomène. Dans le cas d'une scène de meurtre, ce paradigme ressort de manière particulièrement nette puisque l'enquêteur part de la preuve pour arriver à reconstituer la scène : « *Ce qui caractérise ce savoir, c'est la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable.* » Il focalise ainsi son attention sur un élément infime et négligeable, se référant tantôt à son expérience, tantôt à son intuition.⁴⁹⁹ Suivant ce modèle, les enquêteurs du roman de René de Pont-Jest remontent deux pistes relevées sur les lieux du crime : celle de la montre, retrouvée sur le corps arrêtée à minuit trente-cinq et celle de l'empreinte « *sanglante sur le mur, au milieu du palier, à hauteur d'homme* » (p.17). Ces deux éléments s'accordent avec l'hypothèse d'un meurtre accompli pendant une lutte sur le palier du troisième étage.⁵⁰⁰

Cependant, l'enquêteur de génie est le seul capable de déchiffrer ce que l'espace du crime dit du meurtre. Dans *La Bande de la belle Alliette*, L'Écureuil suit la piste des empreintes sanglantes afin de chercher le particularisme des traces laissées au sol :

« *L'Écureuil quitta le logement et arriva sur le palier. Les pas sanglants s'y trouvaient empreints nets et pleins ; mais à mesure qu'ils s'essuyaient en*

⁴⁹⁸ « - *La première arrive à minuit et demi, termine ses négociations avec Julia et se sauve avec les lettres. L'autre vient sur le coup de deux heures et demie. Julia a eu soin d'espacer ses rendez-vous. Avec cette autre, l'entrevue est orageuse. On ne parvient pas à s'entendre. Elle sort sans emporter sa correspondance. Elle est désespérée, exaspérée. Elle ne se possède plus. Il lui faut à tout prix ces billets doux qui peuvent la perdre. Elle retourne à la loge. Julia y est encore. L'entretien recommence. Julia refuse toujours parce que ses conditions ne sont pas acceptées. La femme du monde frappe, s'empare des lettres et part pour ne plus revenir. Voilà cher ami. Que dis-tu de mon roman ?* » (Chap. IX, T. I)

⁴⁹⁹ L'enquêteur dispose de talents hors du commun rappelons-le, à l'instar de Piédouche et son fameux « *coup d'œil* ». Ginzburg prend ainsi pour pierre de touche le cas Sherlock Holmes, qui, bien qu'il soit doué dans l'analyse indiciaire, accoutume son esprit à une forme de rigueur cognitive : « *La figure de l'enquêteur, telle qu'elle s'impose alors dans l'imaginaire social, puise à deux sources différentes. Elle emprunte au chasseur, dont la posture et les gestes s'enracinent dans des pratiques impériales, mais aussi au paladin et au preux chevalier, colportés par des siècles d'histoire et de littérature. Or ces deux modèles ont en commun le refus de tout mercantilisme. Aux yeux de la conscience sociale, l'enquête n'est une vertu, et un mode d'héroïsme, que dégagée de la vénalité. Loin des professionnels du renseignement, les figures qui l'incarnent sont mues par le sens de l'honneur, le goût de l'exploit ou la défense du faible, et font œuvre d'un absolu désintéressement.* » Kalifa, D. *Naissance de la police privée : détectives et agences de recherches en France 1832-1942*, Paris, Plon, 2000, p. 148.

⁵⁰⁰ Le feuilletoniste peut également laisser filtrer quelques indices déterminants par l'usage d'un vocabulaire original pour décrire l'assassin. Pierre Zaccone utilise à trois reprises l'expression « *force herculéenne* » pour décrire trois personnages différents. Ce syntagme retient l'attention et semble destiné à induire en erreur les lecteurs.

descendant l'escalier, les marques en devenaient moins distinctes. – Baissé sur ces sinistres traces, l'agent les examinait avec soin.

- Tiens, se dit-il, un des sacripants avait un soulier dont la semelle faisait soufflet en dedans.

En effet, un pas offrait cette particularité que sa teinte, à peu près égale pour toute la semelle, était bordée à gauche d'une teinte plus épaisse. Ce pas devait provenir d'une chaussure dont la semelle décousue avait absorbé le sang par les différents feuillets de cuir entrebâillés. La marche, en appuyant sur ces feuillets, leur avait fait rendre le sang comme par un jeu de soufflet. Au bas de l'escalier les pas ne marquaient plus ; nulle trace non plus dans l'allée : les semelles, essuyées par les marches, cessaient d'imprimer leur passage. L'Ecureuil se trouva donc en face de la porte fermée derrière laquelle on entendait les murmures de la grande foule massée devant la maison. » (p. 154-5)

Grâce à cet examen, l'enquêteur parvient à déterminer l'originalité d'une démarche, et remonte la piste en se fiant à son instinct – lorsqu'il cherche à savoir si les voleurs ont tourné à gauche ou à droite, il suit un *mouvement naturel du corps* – puis en examinant les traces laissées – il perçoit ainsi une « *tache rouge à hauteur de poitrine d'homme* » dans l'angle de la porte. L'enquêteur procède par déduction et parvient à retrouver la piste des deux hommes : « *Les assassins n'ont pas dû gagner le boulevard où la foule des passants avait remarqué leur allure effarée. Ils ont préféré se jeter dans une rue à peu près déserte, la première trouvée... celle-ci par exemple. [...] Deux hommes qui viennent de faire un crime pareil sont sous le coup de la fièvre et de la peur : l'une qui paralyse ou casse les jambes, l'autre qui dessèche la gorge.* » L'Ecureuil envisage l'hypothèse que les malfrats devaient avoir besoin de faire une halte chez un marchand de vin ; il retrouve ainsi le lieu où les criminels se sont abrités, chez la marchande de vin Madame Rollin.

La reconstitution du stratagème criminel dans « Le clou » prend également appui sur cette méthode analytique. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les illustrations mettent en lumière l'importance des éléments collectés sur la scène de crime, détaillant les étapes de la défenestration et la collecte des preuves. L'examen minutieux de la scène de crime et du mur où aurait dû être fixé le clou permet d'évincer l'hypothèse d'un accident et sert de point de départ aux investigations de l'enquêteur : le clou « *n'a pas été enfoncé dans le plâtre, car il ne porte pas les traces blanches qui devraient s'y trouver s'il y avait séjourné* ».

Cette preuve par présomption⁵⁰¹ est complétée par des investigations sur la personnalité de Maurice⁵⁰², et par d'autres preuves – telles que les schémas précédemment mentionnés.

Une enquête nécessite la participation de plusieurs spécialistes comme nous l'avons précédemment souligné. Pourtant, les investigations officielles ne suffisent pas toujours à la découverte de la vérité, ce qui justifie l'intervention d'enquêteurs marginalisés à l'instar de William Dow qui se définit comme un « *grand chasseur [...] docteur de la faculté de Philadelphie ; mais en Amérique, avec notre civilisation d'hier, qui nous force souvent à nous défendre nous-mêmes, nous avons tous plus ou moins, conservé quelque chose des trappeurs et des aventuriers* » ou du narrateur de *La chambre du crime*. Certes, nous retrouvons dans ce roman une structuration policière évidente. A nouveau les arcanes judiciaires sont décrites, présentes sur les lieux depuis 8 h du matin. Les spécialistes élaborent plusieurs hypothèses sur la disparition de la victime et sur l'identité du criminel. Or, si *Le petit vieux des Batignolles*, donnait l'impression de suivre les traces laissées par l'assassin, dans le roman de Chavette la recherche s'organise différemment. Tout débute par la déposition d'Eudoxie, la femme de chambre : cette dernière signale le crime après avoir découvert des traces de sang et de lutte lors de son service du matin. L'enquêteur émet alors une hypothèse à partir des données recueillies : « *On suppose que le coupable, après le meurtre, a voulu faire disparaître la preuve du crime en emportant le cadavre de sa victime.* » (p. 16) La démarche indiciare s'installe progressivement, comme en atteste l'énonciation de plusieurs constats relayés sous la forme d'une longue déposition : la cuisinière constate l'absence de M. Dagon et la chambre est décrite « *dans un état d'inexprimable désordre* » et suppose que son maître est parti en vacances. Or, lorsque la servante s'apprête à quitter les lieux, « *en plein milieu du panneau qui séparait la chambre à coucher du mari de celle de sa femme se voyait l'empreinte d'une main ensanglantée.* » La trace défait ainsi la première hypothèse. La femme de chambre poursuit son témoignage en reprenant chronologiquement les singularités sur lesquelles s'est fixé son regard comme le balai qui laisse « *d'humides trainées* » et « *en se baissant pour rendre compte du fait, elle avait aperçu une file de gouttelettes rougeâtres* »

⁵⁰¹ Quatre types de preuve existent en Droit Pénal : la preuve littérale (comme dans le cas du *Petit vieux des Batignolles*, le nom écrit de la main du mort vaut comme preuve littérale ; ou encore les lettres compromettantes de Golymine), la preuve testimoniale (le témoignage), la preuve par présomption (l'enquêteur déduit d'un fait connu, un fait inconnu), l'aveu.

⁵⁰² L'enquêteur observe et analyse le comportement de Maurice : son corps trahit ses émotions de sorte que s'il feint l'innocence, de petits gestes nerveux et mécaniques mettent en évidence la difficulté qu'il éprouve à contenir son trouble. Ces détails encouragent le chercheur à enquêter sur la famille de cet étrange suspect. De cette manière, il découvre que Maurice a connu la précarité dès l'enfance justifiant sa recherche de confort matériel – son épouse n'ayant reçu aucun héritage, il se trouvait dans une impasse.

(p.18). Le glissement vers le point de vue de la cuisinière alertée par le cri de la femme de chambre met en exergue la prise de conscience de cette dernière : « *c'était après avoir reconnu que cette trace n'était autre que du sang répandu qu'elle avait poussé cet appel effrayé entendu par la cuisinière* ». Comme elles ne trouvent pas M^{me} Dagron elles descendent chercher le concierge qui « *pareillement saisi d'effroi, aussitôt couru chez le commissaire de police* ». Dans cette démarche, le personnel transi de peur, chuchote les informations immédiates sans chercher à les décrypter. Un véritable contraste se crée avec l'arrivée du commissaire suivi d'un serrurier car l'inspecteur analyse la situation : « *À moins que le meurtrier se fut réfugié chez sa victime, il était permis de supposer que M^{me} Dagron, dans cette chambre où elle s'était enfermée, avait été prise d'un mal subit.* » La porte de la chambre close forcée, il réalise l'absence de sa propriétaire. Or, le syntagme circonstanciel de lieu renforce l'idée que cette dernière soit toujours quelque part dans la pièce.

L'examen du lieu succède à cette situation originale d'un meurtre sans corps et permet d'établir que la victime a procédé à sa toilette du soir, la chambre à coucher ne présente aucune trace de lutte, seule l'armoire est ouverte. L'enquêteur émet l'hypothèse que M^{me} Dagron ait « *découché* »⁵⁰³. Un autre élément attire le regard de l'enquêteur : une clef avec du sang coagulé dessus : « *À coup sûr, la main sanglante du meurtrier avait ouvert ce meuble, et le commissaire en fut convaincu quand il eût visité le meuble.* » Dans ses premières conclusions, le commissaire perçoit un vol accompagné d'un crime ; de manière sous-jacente, il lie cette scène de meurtre à d'autres affaires, pressentant dans les vestiges de la présence de l'intrus, son « *avidité criminelle* ». Les premières pistes incitent ainsi à croire en la culpabilité de M. Dagron, avec la complicité du domestique, Stanislas, présent dans la demeure au moment du crime. Or, malgré le zèle du commissaire, son hypothèse est démentie au chapitre suivant, chose que le lecteur habitué à compulser les feuillets d'enquête aurait pu prévoir : tout indique que la locataire est toujours en vie, cachée dans la chambre.

Dans *Le crime de la rue Monge*, le cheminement de l'enquêteur est régi par cette « *sémiotique du détail* » pressentie par Jacques Dubois. Son parcours est celui d'un cueilleur d'indices, suivant les miettes de pain laissées par le criminel, par l'application constante d'une science de la déduction.⁵⁰⁴ Alors que le commissaire et le médecin se livrent à « *des constatations*

⁵⁰³ Afin de comprendre le comportement de la victime, l'enquêteur se glisse dans la peau de M^{me} Dagron : « *ne suis-je pas une femme qui a tout bonnement découché ? se demanda-t-il.* » (p. 20)

⁵⁰⁴ Sandor Kalai souligne alors le fait que le roman judiciaire hérite de cette « *sémiologie : concernant le mystère, beaucoup d'informations se révèlent pour le lecteur dès le début du récit. Le problème de la*

précises, de nature à mettre en lumière, sinon les causes du meurtre, du moins les circonstances dans lesquelles il s'était accompli » (p. 5), Buvard découvre que les deux complices sont parvenus à se rendre dans la chambre close par « *une porte qui autrefois communiquait avec la chambre portant le numéro 7, laquelle était situé sur la rue. La porte indiquée par Buvard avait été condamnée depuis longtemps, et elle était, en temps ordinaire, fermée par un double verrou extérieur et intérieur, qui défendait au locataire du n°7 l'entrée du n°8, et en même temps au locataire du n°8 l'entrée du n°7* » (p. 8). Les déductions de Buvard s'affinent et concordent avec le « système » qu'il s' imagine : « *je disais au docteur, il y a un instant, que le crime avait dû être commis par deux assassins, mais je n'ai pas pu prétendre que les deux assassins fussent entrés par la même porte* ». Il conclut alors que deux assassins sont venus à l'hôtel, l'un dans la chambre voisine de celle du défunt, et l'autre dans la chambre à l'étage supérieur. L'interrogatoire du propriétaire permet d'établir le profil du locataire de la chambre voisine, installé là depuis trois jours – « *le second assassin se trouvait déjà probablement dans l'hôtel, attendant dans une autre chambre, l'arrivée de la victime dont la venue lui était annoncée. Pour ne donner lieu à aucun soupçon et dérouter les recherches, ils ont dû vivre séparément, comme deux étrangers, se rencontrant ailleurs, et combinant leur plan loin de gens auxquels leur intimité eût pu donner l'éveil. Jusque-là, rien de particulier ni qui soit digne de remarque. Mais hier la victime arrive, et elle entre dans cette chambre pour n'en plus sortir. Vers une heure ou deux du matin, quand l'hôtel est plongé dans l'obscurité et le sommeil, le second assassin descend de sa chambre par la fenêtre, se laisse glisser jusqu'à la hauteur du n°8, fait jouer l'espagnolette, et finalement pénètre auprès de Lesparre.* » (p. 9) Lesparre n'est en fait qu'un pseudonyme, et le fait d'avoir ôté les papiers et la valise confortent cette idée. D'autres indices sont relevés sur la scène de crime comme l'empreinte palmaire sur un panneau de porte – « *cinq doigts crispés avaient marqué leur empreinte sanglante autour du verrou* ». Cet élément oriente les investigations vers la pièce voisine où les enquêteurs découvrent un second corps – « *chose singulière, invraisemblable, impossible, il venait d'entendre, à travers la porte, une plainte douloureuse, une sorte de gémissement quelque chose comme le râle étranglé d'un mourant* » (p. 10). Le crime devient un double-assassinat et le mystère s'épaissit. L'examen du second corps est également mené par Buvard : « *le docteur et le commissaire l'observaient avec un intérêt poignant et ce n'est pas sans une profonde stupéfaction qu'ils le virent bientôt enlever le collier de barbe noire qui soulignait le visage du mort et la perruque de cheveux ras qui*

représentation du méchant s'inscrit ainsi dans cette tension entre plusieurs systèmes sémiologiques. » (op. cit. p. 51)

cachait son crâne chauve. » (p. 13) Le déguisement ôté, Buvard fouille le corps et découvre des tatouages attestant le passé de prisonnier de la victime⁵⁰⁵ : « *les preuves abondent ; cet animal-là, porte son signalement sur sa peau ! ... Ah ! Cela fait plaisir tout de même de se revoir après une longue séparation, – et voilà un cadavre qui nous en dira plus que le mouton le plus bavard !* » Buvard reconnaît le forçat évadé du bagne de Toulouse, en compagnie « *du plus redoutable coquin dont la police ait eu à se plaindre.* » (p. 14) Il déduit ainsi que l'on a assassiné le complice par crainte qu'il ne parle. Les méthodes d'investigation de Buvard reposent ainsi sur l'analyse spéculative, la collecte de données et la mise en relation de ces éléments avec une base de données propre au détective, une sorte de palais mental dans lequel l'enquêteur collecte, trie et étiquette des données criminologiques prêtes à être exploitées dans de nouvelles affaires. La référence à Vidocq participe à cette mise en lumière, l'affaire du vol des médailles ayant été résolue grâce à ce mécanisme mental propre à l'enquêteur de génie : « *Vidocq avait remarqué des traces de bougie dans une des salles de la bibliothèque par laquelle le voleur avait dû s'introduire, et il jugea aussitôt que ce ne pouvait être qu'un nommé Frossard, fort connu par ses habitudes de petite maîtresse, et qui eût renoncé au bénéfice du vol plutôt que de faire usage d'un suif nauséabond.* »

Alors que la scène de meurtre suppose une lecture zoomée des différents indices découverts dans cet espace restreint, la compréhension du mécanisme criminel nécessite de prendre un peu de recul afin d'insérer cette séquence spatiale dans un champ d'investigation plus vaste. Dans *Le crime de la rue Monge*, la complémentarité dynamique du duo Buvard/ Rigolo permet de réévaluer les données de l'enquête. Rigolo, « *le socius, le bras droit, l'alter ego de l'agent* » (p. 17), apporte de nouveaux éléments : l'examen de la chambre n°12, d'où l'un des complices est descendu lui permet d'établir la présence du criminel – « *Quelques égratignures le long de la plinthe, la marque d'un pied contre le mur extérieur... Enfin, tous les indices qui permettent de croire qu'un homme a dû descendre de ce côté* » (p.18). En interrogeant les voisins, Rigolo obtient le signalement du locataire : « *un homme de quarante à cinquante ans... un paroissien qui n'a pas l'air de rire tous les jours, et qui est venu tout au plus trois fois depuis deux semaines* » (p. 19) inscrit sous le nom de Jérôme Dubrick. Puis, après examen minutieux de la chambre n°12, Rigolo relève un indice imperceptible – en

⁵⁰⁵ Buvard laisse poindre une certaine satisfaction lors de l'examen du corps, trahissant son plaisir à voir se confirmer des présupposés : « *il tournait et retournait le cadavre dans tous les sens, comme un chat eût pu le faire d'une souris, et, par instants, on l'entendait pousser un petit gloussement sensuel, ce qui était chez lui l'indice d'une satisfaction non équivoque.* » *op. cit.* p. 13.

recherchant « *un rien, une paille, la moindre des bêtises* »⁵⁰⁶ – un bouton de manchette serti d’ « *un vrai diamant* ». Cet élément déterminant oriente l’enquête vers les bijoutiers de Paris pour découvrir à qui appartient cette pièce rare : « *ce bouton a une forme originale et qui n’est point banale... Ne te laisse pas monter le coup ; et si quelque incident survenait, viens me trouver... J’aurai peut-être de mon côté quelques bons renseignements à te donner.* » (p. 20) La dynamique de l’enquête se déploie alors sur un autre espace : Rigolo investit la rue de Valois et furète au Palais-Royal, lieu prisé par les joailliers de renom jusqu’à ce qu’il rencontre un spécialiste capable de lui détailler l’origine de ce bijou rare puis Zimmer, le joaillier qui a retaillé l’objet vendu à une certaine Madame Sorel.

Le profilage du criminel s’établit à partir d’une mise en application de plusieurs savoirs criminologiques. Par le truchement de portraits, les auteurs puisent dans leurs connaissances en matière de physiognomonie et de phrénologie pour enrichir leur création littéraire. Chaque suspect est décrit méticuleusement afin que le lecteur puisse se hâter à élaborer d’inédites conclusions scientifiques. De même, l’enquêteur est au fait de toutes les découvertes scientifiques, ce qui lui permet de déchiffrer et d’interpréter chaque détail des éléments qu’il relève sur une scène de crime. Dans *Le crime de l’omnibus*, Binos met en pratique ses connaissances en dactyloscopie pour donner du sens au morceau de papier que Freneuse à relever sur les lieux du crime.⁵⁰⁷ A travers un déchiffrement maïeutique, Binos et Freneuse parviennent à déterminer qu’il s’agit d’une lettre adressée à une femme. L’observation s’organise en trois temps : l’analyse du support, l’analyse graphique et l’analyse du message. Quelques éléments apparaissent en amont tels que l’initiale de l’auteur ou l’intimité de la relation qui unit le destinataire et l’auteur de la lettre. Le caractère masculin des lettres intrigue Binos, attentif aux particularités graphiques de cette écriture : « *elle est ferme, grosse et assez irrégulière. Ce n’est pas une écriture commerciale.* » Cette remarque, bien que laissée en suspens, écarte toute une catégorie socio-professionnelle de la liste des suspects. Binos s’attarde également sur l’état de la lettre et considère que ce fragment a servi d’enveloppe à l’arme du crime, l’épingle empoisonnée – « *On le voit bien. Regarde comme il*

⁵⁰⁶ « *J’ai fureté partout, poursuivit-il : dans tous les coins, dans tous les trous. Ce n’est pas pour des prunes que la nature m’a gratifié d’un nez de fouine... J’avais comme un pressentiment, et pendant plus d’un quart d’heure...* » Zaccone, P. *Le crime de la rue Monge*, op. cit. p. 20.

⁵⁰⁷ Dans *Le crime de l’Opéra*, Nointel analyse les écritures sur les lettres trouvées : « *les écritures n’ont pas toujours un caractère particulier qui saute aux yeux tout d’abord. Par exemple, les cursives usitées dans le commerce se ressemblent toutes ; les anglaises allongées aussi, ces anglaises que les jeunes filles apprennent au pensionnat. Mais celle de la lettre anonyme était très grosse, très espacée et très régulière, une écriture du bon vieux temps. Nointel n’eut qu’à la regarder pour constater qu’elle ne lui était pas inconnue ; seulement, il ne se rappelait pas encore où ni quand il l’avait vue.* » (Du Boisgobey, *Le crime de l’Opéra*, op. cit. Chap. I, T. II)

est froissé. La coquine avait peur de se piquer, et elle avait pris ses précautions. » (p. 44). Par ses déductions, Binos suppose que la victime est d'origine étrangère et que la directive du meurtre émane d'une instance supérieure. Il parvient également à restreindre le champ de recherche de localisation du domicile de la victime. Toutefois ce dernier élément rend sceptique Freneuse. Cette contestation se veut rassurante pour le lecteur : l'interprétation de Binos tendait à être d'une simplicité surréaliste. Le fait d'apporter une nouvelle complication enrichit le récit d'enquête.⁵⁰⁸ Par conséquent, la méthode indiciare détermine la mise en fiction du travail collectif ; les remises en question des hypothèses premières enrichissent le raisonnement, l'erreur judiciaire nourrissant le véritable apprenti enquêteur, à savoir le lecteur.

L'inexplicable : stratagème romanesque ou enjeu décisif ?⁵⁰⁹

Dans sa préface des *Contes de l'impossible*, Ida Merello évoque l'importance de l'engouement pour les sciences occultes au XIX^e siècle. Alors que le Positivisme impose l'architecture de sa logique, l'ésotérisme et la magie sont mis à l'honneur par de nombreux écrivains. En effet, cette soif du paranormal que les écrits de presse répandent pourrait être considérée comme le versant négatif de la pensée positiviste en ce sens où les thèmes mis à l'honneur par les auteurs post romantiques, symbolistes et décadents récuse l'idéal démonstratif du Naturalisme. Contrairement à l'application littéraire des théories positivistes, les récits de meurtres commis par hypnose, par magnétisme, ou à dessein occultiste et sataniste privilégient la monstration du phénomène paranormal. Là où le récit naturaliste apporte des réponses en détaillant les causes dans une continuité historico-sociale, le récit de meurtre d'origine surnaturelle entretient le mystère sur les moyens mis en œuvre pour arriver aux fins criminelles. Ce paradoxe d'une exposition de l'invisible synthétise l'état d'esprit de l'époque ; alors que nombre de journalistes et d'écrivains fréquentaient les théâtres où se

⁵⁰⁸ « À la seconde ligne, il y a une indication qui est assez précise. "elle loge...", Elle, c'est certainement la nouvelle arrivée... "Elle loge rue des..."

- Eh bien ! Le nom de la rue n'y est pas ? Est-ce que tu espères le deviner ? Ce serait plus fort que tout le reste.

- Remarque, cher ami, qu'il n'y a pas rue de... Il y a une des... Ce pluriel facilitera singulièrement mes recherches. Combien y en a-t-il à Paris, de rues des... ? Fort peu, n'est-ce pas ?

- Mais tu te trompes. Il y en a beaucoup. Si tu veux, je vais t'en citer de mémoire une douzaine... Rue des Amandiers... Rue des Bons-Enfants... Rue des Blancs-Manteaux... Rue des Canettes... Rue des Quatre-Vents... Rue des Deux-Ecus... Rue des Mauvais-Garçons...

- Assez ! Assez ! Tu finirais par me réciter l'almanach Bottin d'un bout à l'autre. J'aime mieux le consulter à loisir. Quoi que tu en dises d'ailleurs, on les compte, ces rues-là, et quand il y en aurait cinquante, je les inspecterai toutes. J'irai de porte en porte demander si une jeune personne n'a pas disparu de la maison.

- Et au bout de trois ou quatre mois, tu finiras peut-être par obtenir un renseignement, dit Freneuse, en haussant les épaules. » Du Boisgobey, F. *Le crime de l'omnibus*, op. cit. p. 43.

⁵⁰⁹ « Au XIX^e siècle, la science, qui progresse à pas de géants, au lieu de disperser les ombres, les rassemble. » Guillaud, L. *Le retour des morts, imaginaire, science, verticalité*, Pertuis, Rouge Profond, p. 167.

produisaient les hypnotiseurs et voyants, d'autres participaient à des séances de spiritisme et de table tournante afin de communiquer avec l'au-delà. C'est notamment à cette époque qu'apparaissent les premières tablettes de *Ouija*, et d'autres outils similaires tels que le *psychographe* d'Hudson Tuttle ou le *cablegraphe* de George Foster Pearson.⁵¹⁰ Aussi, l'indéfectible lien entre la science et le paranormal réside dans l'argumentaire qu'il impose : « *Même les contes les plus brefs sont construits autour d'expériences cliniques conduites de façon rigoureuse, ou bien autour de manifestations paranormales répondant aux croyances ésotériques de leurs auteurs.* »⁵¹¹ Gaston Danville s'érige ainsi contre la rigueur naturaliste qui systématise l'application d'une fatalité démontrable et perçoit dans « *la littérature psychopathologique* »⁵¹² un second souffle à l'écriture du mystère. Pour les défenseurs de l'écriture mystique, le texte doit donc exposer une réalité et non pas la démontrer.⁵¹³ Ainsi, les récits abordant la question du magnétisme ou de l'hypnotisme proposent des explications métaphysiques de crimes surnaturels. Dans « *In anima vili* », Danville met en scène les travaux sur la suggestion hypnotique d'un savant fou, le Dr. Hirnberg. Plongé dans ses recherches sur les pouvoirs de l'hypnose, il tente une expérience et intime l'ordre de tuer à un homme en état d'hypnose : « *Dans cet état, je lui intimais formellement, et à plusieurs reprises, l'ordre de tuer : "il tuerait ; il voudrait tuer ; il ne pourrait faire autrement, etc."* »⁵¹⁴

Le scientifique établit un cycle de séances de trente-cinq minutes afin de créer un état de dissociation totale chez son patient, fixant le lieu et la manière de procéder dans l'esprit du

⁵¹⁰ Le psychographe et le cablegraphe fonctionnent un peu comme un Ouija : il s'agit d'une plaque tournante sur laquelle le médium place ses mains pour communiquer avec les morts. Dans « *La main d'ombre* », les discussions tournent autour de ces jeux, très prisés au XIX^e siècle : « *sur ce terrain la conversation glissait vite à l'occultisme, au spiritisme, à la magie, à toutes les sciences de l'inconnu et du mystère qui passionnent cette fin de siècle énervée et lasse.* » (Lorrain, J. « *La main d'ombre* », *Œuvres romanesques*, T. II, *op. cit.* p. 25) La Marquise cherche avec empressement un guéridon pour invoquer les morts, et la proposition d'Henri Tramsel de commencer l'expérience de la main d'ombre est accueillie avec joie par les convives : « *je vais invoquer l'invisible, le prier de se manifester par une sensation de froid, et celui qui la ressentira le plus vivement sera l'élu, l'appelé. Il devra se lever, tendra sa main dans le vide, derrière la draperie de soie, et attendra ainsi jusqu'à ce qu'une main vienne lui serrer les doigts, et alors, à lui d'interroger.* » (*Ibid.* p. 26)

⁵¹¹ Merello, I. *Contes de l'au-delà*, *op. cit.* p. 15.

⁵¹² Syntagme apparu dans *Le Mercure de France*.

⁵¹³ C'est ainsi que la préfacière de l'édition des *Contes de l'au-delà* recoupe son corpus en trois familles de textes : « *1) ceux qui ont pour thème des présences démoniaques, et qu'on peut aisément ramener à la tradition fantastique ; 2) ceux qui sont nettement visionnaires, caractérisés par une absence presque totale de l'intrigue ; 3) enfin ceux qui sont basés sur le monologue d'un fou criminel, qui raconte ses états d'âme au moment d'un acte sanglant (l'homicide autant que le suicide) à peine commis ou très proche.* » *ibid.* p. 17. Ce dernier groupe s'apparente ainsi à une forme de littérature pathologique.

⁵¹⁴ Danville, G. « *In anima vili* », *Contes d'au-delà*, *op. cit.*

sujet.⁵¹⁵ Lorsqu'il pressent l'imminence du crime, il arme son cobaye d'un « *marteau d'autopsie* ». L'accomplissement du meurtre par suggestion constitue un véritable succès scientifique aux yeux du savant : « *Ce fait constitue donc la première observation scientifiquement établie dans la réalisation effectuée et complète d'un crime suggéré pendant l'hypnose. Il démontre qu'un meurtre réel a pu être accompli avec ponctualité par un sujet, transformé alors en un véritable impulsif, qui a exécuté sans hésitation une suggestion criminelle.* » L'hypnotisme constitue une alternative scientifique envisagée par les écrivains du crime. Cette dérive de la science touche à un inexplicable, renouvelant le genre fantastique par la thématique clinique.

La presse narre avec verve les affaires de crimes « *sous suggestion* » car la manipulation mentale fascine au XIX^e siècle. Dans *La conquête de Plassans*, Zola prend appui sur un fait divers : une femme a rendu fou son époux pour vivre avec son amant. Le récit criminel se double d'une critique anticléricale à travers le personnage hypnotique du père Faujas, homme d'église corrompu et manipulateur, dont s'éprend Marthe Mouret. L'adulation autour du prêtre conduira à l'isolement puis l'internement de Mouret. La suggestion se situe à deux niveaux : celle de l'Abbé Faujas sur Marthe Rougon mais aussi celle de Marthe sur son époux – car elle multiplie les crises d'hystérie devant lui.

Dans « L'élixir de vie », le point de vue du scientifique permet d'agencer la confrontation du savoir du clinicien avec le phénomène surnaturel. Récemment installé comme médecin à la capitale, le praticien commence à professer avec passion. Or, un cas paradoxal vient ébranler ses convictions scientifiques : l'enfant qu'il examine semble anémiée et au seuil de la mort sans raison apparente, « *pendant le peu de temps que j'avais pu l'examiner et l'ausculter, j'avais été surtout étonné de l'état sain des organes importants. Il y avait eu évidemment déperdition de vitalité, lente ou rapide ; mais elle ne s'était opérée par aucun de ces accidents qui laissent en l'organisme des lésions ordinairement faciles à constater.* » Le scientifique compulse alors de nombreux ouvrages afin de trouver un cas similaire et finit par communiquer ses doutes et inquiétudes à d'autres professionnels de la santé,⁵¹⁶ notamment le docteur Gaston Dussault. Le champ épistémologique déployé par les médecins est infructueux et révèle la fragilité de sa méthode : « *la science part d'un fait minime et grandit par les hypothèses.* » Toutefois, le narrateur-témoin, s'il ne parvient à analyser rationnellement les

⁵¹⁵ « *Ce n'est qu'après avoir fait répéter, pour ainsi dire, chacun des épisodes les plus minutieux de la scène dont j'ordonnai l'exécution pour cinq heures, que je réveillais le sujet.* » Danville, G. « In anima vili », *Contes de l'au-delà*, op. cit. p. 38.

⁵¹⁶ « *Comme il s'agissait d'un enfant – l'éternel problème émut les plus sceptiques – on m'écouta attentivement, et nul ne me railla lorsque j'affirmais l'émotion douloureuse que m'avait causée mon ignorance.* » Lermina, J. « L'élixir de vie », in Merello, I. *ibid.* p. 84.

phénomènes auxquels il assiste, se contente d'observer et d'énumérer les événements.⁵¹⁷ Lorsqu'il est confronté une seconde fois au cas de Vincent Thévenin, le narrateur se heurte au scepticisme de son confrère : M. Vincent a demandé à devenir pensionnaire d'un asile car il se pense fou. Le médecin en charge de son cas le considère comme victime d'une « *monomanie raisonnante* ». Mais ce n'est nullement le cas : le mystère du vampire ne peut être déchiffré que par celui qui a enquêté sur lui et collecté suffisamment d'indices pour appréhender le mécanisme surnaturel.

La mise en fiction du meurtre implique d'emprunter aux sciences criminelles un certain nombre de données. L'écrivain mène ainsi des expériences sociologiques et criminologiques afin de déterminer les causes et les conséquences du phénomène criminel. Dans le laboratoire de la fiction, il esquisse plusieurs hypothèses afin d'élaborer son étude de cas. Cependant, la mise en perspective du récit de meurtre et des typologies criminologiques révèle les écarts entre fiction et réalité. L'auteur interroge la notion de responsabilité criminelle de sorte que deux démarches ressortent dans ces littératures : expliquer le crime ou le justifier. Si l'explication du crime se construit à partir de références criminologiques fixes et objectives, la seconde démarche constitue un engagement déterministe fort, inspiré des plaidoiries pénales et des récits de presse. En outre, lorsque le crime figure dans un récit d'enquête, l'écrivain ne se contente pas de mentionner les corps de métier des sciences forensiques : il initie véritablement le lecteur, en lui présentant les différents rôles de chacun. Le terrain de l'enquête devient dès lors un espace littéraire exploratoire et l'énigme, un jeu didactique.

⁵¹⁷ « Plusieurs fois je l'ai rencontré, tantôt vieux, brisé, comme il nous est apparu ce soir, tantôt, au contraire, rajeuni, vivace, rosé, robuste. » (Lermina, J. *ibid.* p. 93)

« *La police étiquette ; le journaliste laisse le public étiqueter lui-même selon ses compétences encyclopédiques.* »⁵¹⁸

L'interdiscursivité et l'intertextualité servent de pierre de touche au travail de mise en fiction du crime. En effet, ce qui séduit dans le récit de meurtre c'est l'aspect professionnel du discours, ses attaches aux sciences humaines, juridiques et sociales. Il ne s'agit pas seulement d'énumérer des faits ou de romancer une situation criminelle : le récit doit rendre palpable l'affaire par l'étude détaillée du cas proposé. Subsidiairement, le récit prend la forme d'une réécriture se nourrissant de la porosité entre les différentes catégories de textes réunies au sein du journal. Bien que jouant sur la complémentarité de ses sources plurielles, le récit de meurtre suit une démarche scientifique cohérente et complète. Laetitia Gonon souligne ainsi l'importance des « *interférences entre écriture censément factuelle (mémoires de policier, faits divers) et fictionnelle (romans, contes).* »⁵¹⁹ Après avoir analysé la nature et les formes de ces emprunts à des savoirs métalittéraires, nous prendrons appui sur les différents types de récits (factuels et fictionnels) autour de l'affaire Gouffé.

L'interaction entre le fait divers et le récit de meurtre

Dans sa thèse sur *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Laetitia Gonon amorçait l'étude des relations interdiscursives entre fait divers et fictions du crime. Tout en tâchant de repérer les « *invariants* » présents dans les faits divers, elle dresse un parallèle entre la méthode d'analyse du fait divers, en tant qu'objet interdiscursif et « *transdisciplinaire* »,⁵²⁰ et le récit fictif du crime, proposant ainsi un nouvel horizon de recherche.

L'ambition du fait divers consiste à susciter la curiosité du lecteur. L'unité de cette section du journal se construit dans un interstice pluriel : les petits faits qui y sont narrés sont unis par

⁵¹⁸ Gonon L. *Le fait divers criminel, op. cit.* p. 304.

⁵¹⁹ Gonon L. « De l'influence d'un style du fait divers criminel sur le roman du XIX^e siècle », in Boucharenc, M. Martens, D. et Van Nuijs, L. « Croisées de la fiction : Journalisme et littérature », *Interférences littéraires*, n°7, nov. 2011, p. 64.

⁵²⁰ Gonon L. *Le fait divers criminel, op. cit.* p. 49.

leur singularité prolixe, tant et si bien qu'ils semblent parfois irréels. Le récit de meurtre procède inversement : fictif, il n'en demeure pas moins troublant de réalisme, véritable double inversé du fait divers.

Une relation ambiguë lie ces deux types d'écrit : faits divers comme fictions du crime jouent de l'intervalle qui les sépare de la réalité. La définition donnée en introduction de « *La fiction, dehors, dedans* » éclaire cette distinction liminaire :

*« La conception spontanée de la fiction est sous-tendue par trois évidences. La première concerne la définition même de la réalité : la réalité c'est l'environnement matériel. La seconde : le langage sert à transmettre des informations (vraies ou fausses) sur la réalité. La troisième : un "soi" authentique ne saurait se fonder que sur un rapport vrai à la réalité et non sur des artifices, sur du semblant. »*⁵²¹

Or, tout récit publié dans un journal a vocation à réunir ces trois données : l'écrit de presse est censé transmettre des données réelles et c'est pour cette raison que le récit de meurtre médiatisé répond à la définition d'une fiction réaliste. Le fait divers combine ainsi la forme d'un récit factuel et des sujets invraisemblables afin de nourrir le goût pour le sensationnel du lecteur. Laetitia Gonon s'appuie sur deux rapports paradoxaux : les romanciers jugent le fait divers trop invraisemblable « *alors même qu'ils en font ensuite la matrice de certaines de leurs fictions* » de sorte que la chercheuse relève un paradoxe dramatique doublé d'un paradoxe stylistique. Aussi, nous serons ici amené à étudier les caractéristiques stylistiques de ces réécritures particulières avant de déterminer les formes de reprises romanesques du fait divers.

Stylistique de la reprise

Le fait divers relate « *la petite actualité* » (Angenot) en marge de l'information. Comme le feuilleton ou le conte, il constitue une pause aux écrits sérieux. Suivant le mot de Marc Angenot, le fait divers « *se ramène essentiellement à la délinquance et au crime, au malheur et au drame individuel ou collectif. Genre issu de la culture populaire urbaine, le récit du crime, dissimulé aux pages intérieures du journal, prend de la place même dans le très aristocratique Gaulois ; les crimes d'hier y sont narrés avec littérature ainsi que les drames de la jalousie et les regrettables accidents.* »⁵²² Le lien se fait aisément entre ce récit succinct et la fiction du crime dans la mesure où ils disposent d'une dynamique semblable. En tant qu'écrit factuel inédit et concis, le fait divers se voit destitué de sa qualité de récit à proprement parler « *parce qu'il est trop bref, qu'on manque d'informations, ou qu'on rend*

⁵²¹ Flahaut, F. et Heinich, N. « La fiction, dehors, dedans », *L'Homme*, 2005, n°3, p.7.

⁵²² Angenot, M. *op. cit.* p. 606.

simplement compte des évènements sur le mode de la chronique, et non à travers une mise en intrigue. »⁵²³ Or, en usant de « formes prototypiques » narratives relatives à un « interdiscours journalistique », l'écrivain met en place un mode rassurant de lecture. Le romancier doit alors étayer le fait divers, lui donner suffisamment de corps pour parvenir à une forme romanesque conséquente. Nous pouvons ainsi nous demander ce que le romancier ôte, conserve et ajoute au fait divers qu'il exploite.⁵²⁴

- Une thématique controversée et populaire

À l'instar du fait divers, le récit de meurtre publié dans le contexte du journal constitue un apport sélectionné spécialement pour paraître dans la presse.⁵²⁵ Anne-Claude Ambroise-Rendu souligne cette caractéristique : « La presse se voit régulièrement tenter un procès. Or, ses choix ne sont pas aléatoires, encore moins arbitraires, la presse privilégie l'exceptionnel au quotidien parce que, pour elle, c'est l'exception qui fait l'évènement, l'actualité, la nouvelle. C'est donc elle qui doit être portée à la connaissance du public. »⁵²⁶

La réserve émise par la chercheuse peut être mise en débat : les récits longs se construisent à partir de l'attente de l'exceptionnel et même s'ils ne suivent pas la même dynamique d'attente et ne proposent pas la même promesse de lecture, une crainte semblable unit fait divers et récit de meurtre, comme le souligne S. Icard :

« Le reproche principal adressé par leurs détracteurs aux rédacteurs de faits divers concerne l'ambiguïté dont joue ce type d'article en conjuguant tout à la fois les modalités de la transgression, la dénonciation de l'horreur du crime et la prétention à l'édification des masses. A force d'être montré en ses œuvres, le criminel ne risque-t-il pas d'être, si ce n'est héroïsé, étrangement valorisé ? Car, dans leur fatuité à seconder la police et la justice, les journaux qui publient les récits d'enquêtes minutieuses se consacrent finalement davantage aux criminels qu'aux gloires nationales. »⁵²⁷

S. Icard revient sur les trois types d'arguments alors énoncés par les détracteurs : pour les premiers, le fait divers serait à l'origine de l'enlèvement moral de la société et encouragerait

⁵²³ Gonon L. *Le fait divers criminel*, op. cit. p.136.

⁵²⁴ Laetitia Gonon présente ainsi les histoires criminelles comme une composante du fait divers : un « réservoir d'histoires, de scènes, de drames, et de personnages qui inspirent des intrigues réalistes », *ibid.* p.381.

⁵²⁵ Des éléments thématiques sont mis en valeur par L. Gonon : « si d'un côté il s'agit donc de refouler le fait divers, dans son style et ses excès, ses clichés pourtant semblent toujours disponibles dès le moment où le roman verse dans des thèmes chers à cette rubrique du journal » *ibid.* p. 406. Lise Queffelec met également en évidence les similitudes esthétiques qui unissent feuilleton et fait divers : « Roman-feuilleton et faits divers relèvent de la même esthétique. L'anecdote, le fait divers, comme le roman feuilleton, transfigurent la banalité privée de sens du quotidien en un temps plein, signifiant et insolite. Il y a une grande homogénéité entre les thèmes du roman feuilleton et ceux des faits divers : heurs et malheurs des grands, crimes, ravages causés par la passion, dénouements sublimes, retour et vengeance, femme séquestrée par un monstre, etc. – et ils se sont de tout temps inspirés l'un de l'autre », op. cit. p. 89.

⁵²⁶ Icard, S. *De la Contagion du crime et du suicide par la presse*. édition de la « Nouvelle Revue », 1902, p. 274.

⁵²⁷ Icard, S. *ibid.* p. 277.

au crime.⁵²⁸ Le second argument proposé s'appuie sur les théories sociologiques de Durkheim mettant en cause le cinquième pouvoir et son traitement de l'information⁵²⁹. Le dernier argument prôné par les détracteurs invite à estimer le pouvoir cathartique de ces histoires de transgressions sociales dans la mesure où elles répondent à un « *besoin social* ». ⁵³⁰

Bien qu'il nécessite une précision documentaire dans la caractérisation de ses acteurs et des faits qu'il relate, le fait divers transfigure souvent un événement réel en récit extraordinaire. A la fois mû par l'ambition de créer du sensationnel et soumis à l'impératif de constituer un apport journalistique délaissant ainsi l'extraordinaire en puissance pour retranscrire les faits ordinaires : le fait divers tient un fragile équilibre du fait de sa difficulté à retranscrire l'élément factuel de manière réaliste. Curieusement, il peut paraître moins crédible que sa réécriture romanesque, et le précepte de Boileau prend ici tout son sens, « *le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.* »

- *Ajouter et réduire : le bricolage d'une fiction réaliste*

La fiction du crime recouvre les procédés romanesques employés dans les faits divers. En effet, la perméabilité entre les deux genres est telle que nous pouvons retrouver des caractéristiques communes.

Stéréotypes et dramatisation

Le goût du drame et de la mise en scène unie ces deux récits journalistiques. En effet, A. –C. Ambroise-Rendu met en lumière le fait que « *pour susciter l'intérêt de leur public, les médias ont tendance à personnifier leurs comptes-rendus de justice ou leurs récits de crimes en organisant la narration autour d'un personnage central à qui le lecteur ou le téléspectateur pourrait se comparer, pour s'identifier ou se distinguer.* »⁵³¹ Cette construction est nécessaire dans la mise en fiction du drame puisque l'action se concentre autour de personnages portraiturés tout au long de l'ouvrage. Florence Goyet, dans son travail sur la nouvelle, met en évidence le fait que la nouvelle, comme le fait divers, se construit à partir d'une écriture du paroxysme : « *Dans le fait divers, il s'agit toujours d'évènements qui transgressent la nature ou l'ordre normal du monde. Comme la nouvelle, il présente presque infailliblement une*

⁵²⁸ « *Ceux qui dénoncent en bloc les récits de faits divers et y voient la racine de tous les maux qui menacent la sécurité publique et qui seraient une véritable école du meurtre.* » *ibid.*

⁵²⁹ « *Ceux qui, comme Durkheim, nuancent ce point de vue en soulignant que ce qui compte est l'importance des modalités du traitement médiatique.* » *ibid.*

⁵³⁰ « *Ceux qui estiment que la publication des affaires criminelles est un besoin social, qu'en outre les crimes sont toujours présentés dans les journaux de manière à les déconsidérer et que, au total, ces récits ont probablement plus d'effets inhibiteurs qu'ils ne poussent à l'action.* » *ibid.*

⁵³¹ Ambroise-Rendu, A. –C. *op. cit.* p. 280.

tension antithétique, sous la forme particulièrement claire du paradoxe. »⁵³² Cette tension fondamentale se lit dans la strate du récit de meurtre : la séquence criminelle participe à une mise en exergue.⁵³³ Rappelons que le récit de meurtre ne se situe pas nécessairement en clause du récit. Sous la forme feuilletonesque il bénéficie d'une mise en attente. En outre, l'acmé qui se situe à la fin de chaque nouvelle est renouvelée par le format du feuilleton, car le lecteur doit être tenu en haleine et surpris à chaque nouveau numéro.

Si Maupassant s'attache à représenter avec sincérité le monde qui l'entoure, sa démarche tend à être imprégnée de pessimisme lorsqu'il s'interroge sur les crimes commis par ses semblables. En dépit du fait que dans bon nombre de ses nouvelles on retrouve un ton plaisant, galant, humoristique, la plupart se révèlent de véritables drames.⁵³⁴ Les récits d'infanticide aménagent une tonalité profondément dramatique empruntée au journal à l'instar du plaidoyer dans « Rosalie Prudent ». Ce procédé de la retranscription des aveux de l'inculpé jalonne les pages des quotidiens. Rosalie est contrainte de commettre un double infanticide et le drame réside ici dans le fait que « *tout indiquait qu'elle avait espéré garder et élever son fils* ». Le meurtre dérive du désespoir d'une mère-victime abusée par le neveu de ses maîtres et contrainte d'accoucher dans des conditions inhumaines. Le discours de la criminelle est détaillé de manière particulièrement réaliste comme en atteste le mimétisme verbal d'un parler populaire – « *j'ai mis l'oreiller d'sus sans savoir... Je n'pouvais pas en garder deux [...] ils étaient morts sous l'oreiller pour sûr* ». Comme dans les chroniques judiciaires et les faits divers, le conteur relate l'effet produit par le discours de la criminelle sur les jurés de sorte que cette dramatisation du discours renvoie à une réalité vécue dans les tribunaux. Le conte a pour mission de susciter le débat public et la question finale de Maupassant sur le meurtre de l'enfant non désiré s'inscrit dans cette démarche : « *Y a-t-il faute ? Où est-elle ? A qui incombe-t-elle ?* » S'ils prennent pour pierre de touche des effets recherchés et des thématiques similaires, le fait divers et le récit de meurtre diffèrent du fait de leur rapport à la réalité. La fiction du crime dispose d'un champ d'étude plus large et peut librement élaborer l'histoire du meurtre et de ses acteurs sans avoir à respecter la teneur factuelle exigée dans le fait divers.

⁵³² Goyet, F. *La nouvelle, 1870-1925: description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 82.

⁵³³ Bien que F. Goyet note une différence fondamentale entre roman et nouvelle, « *la nouvelle s'achèverait sur son acmé, à la différence du roman qui présente une coda.* » *ibid.* p. 87.

⁵³⁴ Dans « L'ivrogne », inspirée d'un fait divers, une note nous informe du caractère profondément dramatique de la nouvelle ; il s'agit d'un « *drame de l'alcool, un drame conjugal, un drame de ténèbres.* »

Concrètement, la fiction qui s'inspire d'un fait divers ajoute ou supprime certaines données présentes dans son modèle. Parmi les modifications emphatiques récurrentes nous pouvons noter l'utilisation de tournures hyperboliques (la métaphore, l'hypotypose) ou encore des additions d'éléments (l'énumération ou l'accumulation). Laetitia Gonon souligne ainsi cet apport de l'emphase, « *appliquant la rhétorique hyperbolique des faits divers, cette production quotidienne appartient au journal avant de se constituer en livre.* » (p. 381) Elle rappelle également l'opposition lexicale entre la langue noble du roman, son « *ambition littéraire, voulant se dégager d'une rhétorique mécanique et hyperbolique des textes quotidiens pour être au plus près d'une langue personnelle et de la réalité du siècle* » et l'écriture minimaliste du fait divers et du roman feuilleton « *qu'on taxe d'exagération et qui parleraient tous deux un langage universel.* »⁵³⁵ Les sources du récit de meurtre sont diverses dans la mesure où l'écrivain élabore un récit hybride à partir d'éléments collectés dans le journal et dans les discussions mondaines ; s'il emprunte au fait divers quelques formulations significatives, des modalités du passage à l'acte ou des thèmes, le travail de réécriture est nécessairement emphatique en ce sens où l'écrivain dépasse le simple constat factuel pour pouvoir élaborer sa fiction.⁵³⁶ De même, l'atténuation considérée comme un « *lissage lexical ou syntaxique* »⁵³⁷ du journal constitue aussi un processus important dans la mise en fiction du récit. Toutefois, la reprise de certaines formulations caractéristiques du style journalistique contribue à l'effet réaliste du récit. Laetitia Gonon relève ainsi des formes grammaticales similaires entre ces deux écrits telles que les collocations,⁵³⁸ des formes syntaxiques telles que la dislocation et l'usage d'épithètes de nature.⁵³⁹

⁵³⁵ Gonon, L. *op. cit.* p. 691.

⁵³⁶ Le fait divers a essentiellement pour fonction de présenter un événement, ses causes et ses effets. En exposant les événements avec précision, l'auteur du fait divers cherche à exposer les aspects atypiques d'un phénomène peu ordinaire. Pour ce faire, le fait divers recourt à « *la liste* » soit une technique spécifique déterminée par Laetitia Gonon qui consiste à compiler des faits d'une façon « *non narrative* » contrairement au roman qui construit un récit à partir d'une cohérence narrative (temporelle et spatiale notamment).

⁵³⁷ *Ibid.* p. 302.

⁵³⁸ La collocation implique l'association variable mais pas fortuite de deux termes. On la retrouve dans les structures *substantif + adjectif* ; *substantif + verbe* ; *verbe + substantif* ; *verbe + adverbe* ; *adjectif + adverbe* ; *substantif + (prép.) + substantif*. Laetitia Gonon prend appui sur la définition de Bally, des groupements usuels : l'association d'un adjectif et d'un nom est considérée comme la forme « *prototypique* » de la collocation ; par exemple dans « *L'ivrogne* » on trouve les collocations « *affolé de rage* » (articulé ici par un syntagme binominal en *de*), « *un cri éperdu* », « *une furie exaspérante* » pour décrire la folie du marin.

⁵³⁹ Bally les considère comme des collocations courantes provoquant des séries d'intensité.

Prenons le cas de « L'ivrogne ». Ce conte s'inspire d'un feuilleton paru dans le *Gaulois* du 9 avr. 1884, sous la rubrique « *Nouvelles diverses* ». ⁵⁴⁰ Nous reportons ci-dessous le texte :

« Les drames du mariage.

Un drame terrible s'est passé hier matin dans le quartier Sainte Avoye. Au numéro 13 de la rue aux Ours habitaient, depuis plusieurs mois, les époux Thomas. Pendant quelques temps, le ménage parut vivre en bonne intelligence. Le mari, garçon de magasin dans un établissement de nouveautés, est un employé sérieux et estimé de ses patrons. Sa femme, au contraire, Cécile Catherine, âgée de quarante ans, corsetière, est de mœurs très légères, elle avait de nombreux amants, n'allait presque jamais à son atelier et passait son temps, pendant l'absence de son mari, avec des jeunes gens du quartier. M. Thomas, informé par les voisins de la conduite de sa femme, lui faisait des scènes continuelles. D'un caractère très jaloux, il avait juré de se venger des humiliations qu'elle lui faisait subir. Hier matin, une violente discussion eut lieu entre les deux époux. Soudain, le mari, fou de colère, saisit une chaise et, se ruant sur sa femme, l'en frappa avec violence. La malheureuse courait dans la chambre en poussant des cris désespérés. Thomas, de plus en plus furieux, la poursuivait en la frappant toujours. Soudain, elle tomba sur le parquet en poussant un cri déchirant. Elle avait la figure ensanglantée et le crâne fracassé. Sur plusieurs parties du corps, il y avait de nombreuses blessures. Elle râla quelques minutes et mourut. Le meurtrier est allé ensuite déclarer à la mairie le décès de sa femme. Le médecin de l'état civil ayant fait les constatations d'usage, n'a pas voulu donner le permis d'inhumation et a informé aussitôt le commissaire de police. Ce magistrat s'est transporté alors au domicile du nommé Thomas, et après l'avoir interrogé, l'a mis en état d'arrestation. Thomas a fait des aveux complets. Le cadavre [de] la victime a été transporté hier soir à la Morgue pour être soumis à l'autopsie. »

Si l'on observe la composition du fait divers, nous pouvons distinguer la présentation du cadre et de la situation professionnelle du couple, puis la description du caractère des époux. Les « *mœurs très légères* » de l'épouse sont condamnées comme la cause directe de la folie de son époux. Dans l'épisode criminel, l'actualisation « *hier matin* » implique une proximité temporelle nécessaire au fait divers. Puis, se succèdent l'énonciation des circonstances du crime, de la confession du meurtrier, de son arrestation et de la levée de corps. Nous pouvons signaler que l'aspect résultatif du fait divers est articulé par l'usage dominant du passé composé corroborant les considérations de Roland Barthes sur le caractère achevé du fait divers.

La réécriture du fait divers en conte conserve certains éléments thématiques essentiels à la reconnaissance du modèle tels que l'arme, les personnages, le cri de la femme. Dans le fait divers, l'information semble établie à partir du point de vue des voisins ; l'instance externe est nécessaire dans la présentation des habitudes du couple pour pouvoir « *informer* » le mari des infidélités de son épouse. Toutefois, Maupassant supprime et modifie d'autres données : il ôte

⁵⁴⁰ La date de parution du conte, le 20 avr. 1884, talonne celle du fait divers créant un effet de déjà vu sur le lecteur.

notamment le constat judiciaire final. L'auteur brosse un portrait moral et psychologique du criminel, esquissant ainsi une peinture sociale (la première partie du conte est entièrement rajoutée et inventée par le conteur). La profession du tueur diffère – d'employé de magasin à marin – afin de s'accorder avec les ambitions satiriques du conteur. Dans cette démarche, nul besoin de détailler l'aspect procédurier du crime. Maupassant souhaite représenter un crime d'alcool ; il modifie la trame du crime passionnel en effaçant la faute de l'épouse adultère (et toute trace de sa présence dans le récit puisque seul son cri et sa chair y sont décrits). La culpabilité avérée de l'épouse du fait divers est transmutée en monomanie criminelle ; ivresse et colère confortent le mari dans l'idée que son épouse l'a trompé. Le discours du fou constitue ainsi un apport essentiel au fait divers permettant une lecture de l'esprit trouble de l'assassin. Aussi, le descriptif des blessures de la victime, placé en position centrale dans le fait divers –« *elle avait la figure ensanglantée et le crâne fracassé. Sur plusieurs parties du corps, il y avait de nombreuses blessures.* »⁵⁴¹ – est éludé. La narration accompagne le geste criminel, à partir du point de vue de Jérémie. On s'attache ainsi davantage à la violence du comportement de l'ivrogne. La description du corps est résultative, rejetée en position finale du conte afin d'accentuer l'horreur de la situation grâce à la tournure hyperbolique déshumanisant la victime : « *et, dans le lit, une bouillie de chair et de sang.* »⁵⁴² L'écrivain reprend ainsi le *modus operandi* du fait divers tout en modifiant la visée de son récit.

- Distance et mondanités du récit

D'après Roland Barthes, le fait divers constitue une « *information totale, ou, plus exactement, immanente ; il contient en soi tout son avoir : point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers ; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même.* »⁵⁴³ Il s'articule à partir d'un fait « *achevé* » alors que le récit de meurtre s'élabore à partir de références au journal, à l'actualité, aux faits divers, et à d'autres romans. La fiction devient ainsi une porte ouverte sur la culture *fin-de-siècle*. Pourtant, la fiction du crime comme le fait divers s'imprègnent de différentes formes d'écriture et Roland Barthes note que, « *Le fait divers est confronté à trois tentations : l'anecdote, la contestation, la poésie. Le discours poétique est le plus séduisant parce que les mots y jouent avec le hasard ; il est l'étonnement, la surprise, le plaisir aussi. Mais il est, dans une certaine mesure, contradictoire avec la fonction " informative " du journal, et le contenu du fait divers, trop grave, l'interdit*

⁵⁴¹ On note le caractère professionnel de ce discours, un résumé thanatologique ou juridique pour délimiter le regard scientifique.

⁵⁴² **En annexe**, un extrait du journal *Le Gaulois*.

⁵⁴³ Barthes, R. « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1964, p. 544.

souvent. »⁵⁴⁴ Ces trois dérives reviennent souvent dans les formes romanesques de thématique criminelle. Le caractère anecdotique du fait divers apparaît par exemple lorsque son auteur relate les rumeurs autour de l'affaire.⁵⁴⁵ À travers le champ de la rumeur point l'importance de l'oralité dans ce type de récit ; cet élément se base sur la modalisation du discours rapporté dans les journaux. En effet, l'usage du conditionnel et des structures hypothétiques estompe l'origine du message. Cette prudence de l'auteur du fait divers est reprise de manière critique dans les extraits de presse incluse dans les fictions criminelles. En imitant l'écriture journalistique, les romanciers soulignent les failles de ce type d'écrit. Les incisives impersonnelles – telles que « *dit-on* » – empêchent de retracer l'origine de ce discours accusatoire. De même, le fait divers comme le journal sont anaphoriques de la modalisation du discours rapporté dans les textes officiels, par cette reprise des tournures impersonnelles désignant une autorité judiciaire distincte. Dans « La petite Roque », le dialogue entre le médecin et Renardet met en évidence quels préjugés sont communiqués par la presse, socle de la rumeur et du bruit populaire, sur le suspect du crime.⁵⁴⁶ Ainsi Renardet déclare : « *Qui sait ? Tout le monde est capable de ça. Tout le monde en particulier et personne en général. N'importe, ça doit être quelque rôdeur, quelque ouvrier sans travail. Depuis que nous sommes en République, on ne rencontre que ça sur les routes.* » La reprise anaphorique du groupe nominal impersonnel « *tout le monde* » est renforcée par le parallélisme de construction. Le pronom indéfini « *quelque* » met en évidence la difficulté à identifier le suspect ; ce ne sont que des conjectures issues de ressentiments populaires. Aux yeux de Renardet, les premiers suspects seraient des marginaux et le changement de régime la cause de ces faillites humaines. Ce discours collectif sans source déterminée est ambigu : à la fois issu d'un discours professionnel, proche de celui des journalistes et utilisé dans les « *rapports de police* », il « *se fait l'écho des fantasmes populaires* » par le biais d'une « *parole orpheline* »⁵⁴⁷ omniprésente et protéiforme. La mise en fiction de la rumeur assume cette ambition schizophrénique de saisir l'unicité d'un discours pluriel, à la fois professionnel et dilettante.⁵⁴⁸ Les expressions impersonnelles, si elles contribuent à accorder une dimension

⁵⁴⁴ *Ibid.* p. 481.

⁵⁴⁵ Gonon, L. *op. cit.* p. 351: « *Les nouvelles du journal reposent souvent sur des informations dont on dit qu'elles viennent d'ailleurs, sans en préciser la provenance.* »

⁵⁴⁶ « *La rumeur est un discours rapporté : non par la signalisation d'un événement, mais le compte-rendu de la signalisation d'un événement ; non par un témoignage, mais le témoignage d'un témoignage. Elle renvoie toujours à un fait qui n'est pas immédiat et concomitant à sa transmission : son objet se trouve décalé dans le temps et souvent dans l'espace par rapport au récepteur. Ainsi, le contenu des rumeurs est-il invérifiable directement.* » Rouquette, M. –L. « Le syndrome de rumeur », *Communications*, 1990, Vol.52, n°1, p. 119-123.

⁵⁴⁷ *op. cit.* p. 365.

⁵⁴⁸ Ce discours pluriel est particulièrement bien représenté dans *Le crime de l'Opéra* : « *il y avait des badauds groupés sur les refuges circulaires et causant avec animation. L'amoureux saisit au vol quelques mots qui*

officielle à la « *clameur publique* », mettent en avant cette impossibilité d'identifier le locuteur conférant ainsi une vision controversée du journal.

L'oralité du récit : inspiration de l'anecdotique

Le fait divers peut être directement intégré au récit, de manière anecdotique, donnant ainsi un second souffle à la narration. Maupassant apprécie ces emprunts au journal. Dans ses nouvelles, il met en scène des épisodes de vie populaire en prenant appui sur des cancons de la vie mondaine. Ses récits sont imprégnés de faits divers de sorte que l'anecdote prend le pas sur la narration. Dans « Jadis », Berthe lit à sa grand-mère deux crimes passionnels relatés dans le journal. Les deux récits rapportés rendent compte d'une actualité anecdotique. Le journal conte des histoires véritables qui sortent de la monotonie du quotidien. Dans le premier cas, la reformulation narrative résume avec fiabilité le crime : « *C'était une histoire de vitriol. Une femme, pour se venger d'une maîtresse de son mari, lui avait brûlé le visage et les yeux. Elle était sortie des assises acquittée, innocentée, aux applaudissements de la foule.* » Le déictique annonciateur tend à classer cette histoire dans une catégorie de genre, les « *histoires de vitriol* » ; l'absence de nom ou d'éléments caractérisant les personnages confère à ce passage un statut impersonnel. Par cette distanciation, le récit est mimétique de l'article lu par Berthe. Le second cas obéit à la même configuration : « *Une demoiselle de magasin, déjà mûre, s'était laissée choir entre les bras d'un jeune homme ; puis, pour se venger de son amant, dont le cœur était volage, elle lui avait tiré un coup de revolver. Le malheureux resterait estropié. Les jurés, gens moraux, prenant parti pour l'amour illégitime de la meurtrière, l'avaient acquittée honorablement.* » La structure respecte la même volonté d'anonymat et ces deux récits brefs suivent la même démarche énonciative. Une femme trahie se laisse aller à la vengeance et commet une tentative d'assassinat : l'homme est blessé, la femme « *acquittée* ». Cette forme met en évidence l'essentiel de l'anecdote : le fait extraordinaire rompt avec les attentes du lecteur – et avec celles du personnage de la grand-mère. L'histoire d'amour devient un « *sombre drame* », une affaire de vengeance. C'est là le cœur de l'anecdote : créer de l'inattendu par le bouleversement du quotidien. On retrouve ce ton plaisant dans « La petite Roque » par la confrontation entre un narrateur confident et un narrateur secondaire qui établit une narration anecdotique afin de crédibiliser le récit.

avaient trait au crime. Tout Paris en parlait déjà, les crieurs de journaux le proclamaient, et les promeneurs du dimanche ne manquaient pas de s'arrêter devant ce théâtre consacré au chant et à la danse, et ensanglanté par un drame. » (Du Boisgobey, F. *op. cit.* Chap. VIII, T. I)

Les anecdotes criminelles peuvent être insérées dans le récit afin de dynamiser la lecture par la présence d'un écrit de presse. Fortuné du Boisgobey imbrique une anecdote comme second souffle à son enquête dans *Le crime de l'omnibus*. Après que l'artiste Paul Freneuse a assisté impuissant à la mort mystérieuse de la jeune inconnue dans l'omnibus, il s'entretient avec son ami Binos, dont les talents d'analyse et de déductions sont particulièrement développés. Tous deux convaincus qu'il s'agit d'un meurtre par empoisonnement, Binos entreprend de démontrer sa théorie à son ami, théorie selon laquelle la victime avait été ciblée, le crime prémédité : « *Comment ! s'écria Binos, tu t'imagines qu'elle l'a tuée pour le plaisir de la tuer...ou pour faire l'essai de son joli instrument... De même que jadis la Marquise de Brinwilliers distribuait aux pauvres qui lui demandaient l'aumône des gâteaux empoisonnés... Pour voir l'effet des poisons qu'elle employait !* » (p. 46) La référence historique prend un sens particulier ; bien que la Marquise ait sévi à la fin du XVII^{ème} siècle, son souvenir demeure encore présent dans les mœurs populaires. Le contenu historique est pourtant détourné : la Marquise criminelle qui désirait empoisonner son père, expérimenta le poison dans un hôpital sur plusieurs patients (avant d'empoisonner ses deux frères, et de tenter de tuer son mari et une de ses filles) ; sans toutefois s'en prendre aux indigents. Ce contenu secondaire décrédibilise la théorie de Freneuse d'une cible aléatoire. De patients hospitalisés à mendiants, la situation clinique et géographique des victimes est toute autre. Fortuné du Boisgobey accroît le sadisme de la Marquise par ce procédé afin de rendre invraisemblable la théorie de Freneuse. Une telle criminelle ne peut qu'appartenir à la rumeur.

Les chronosèmes

Les chronosèmes⁵⁴⁹, soit les éléments du cadre spatio-temporel qui font références à l'actualité, aux événements politiques et culturels contemporains ou aux faits divers par exemple, contribuent à l'actualisation du crime. On en retrouve divers exemples lorsque les journaux sont directement évoqués dans le récit ou lorsque des noms de personnalités publiques sont consignés ; leur but étant alors de rattacher la fiction à une réalité donnée. De ce fait, la nature chronosémique des lieux dits parisiens se retrouve de manière constante dans les romans-feuilletons et participe au réalisme de la fiction. De même, la présence de données historiques enrichit la fiction ; dans *La Débâcle*, par exemple, l'auteur dépeint un régiment fictif, le 106^e régiment qui appartiendrait à la deuxième division du 7^e corps d'armée dirigée par le Général Félix Douay. Zola justifie ainsi ce choix : « *c'est à dessein que j'ai pris un numéro qui n'existait pas ; un dramaturge ne donnera jamais un numéro existant à la maison*

⁵⁴⁹ Thérenty, M. -E. *Mosaïques. Etre écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, op. cit. p. 444.

où il fait se dérouler son drame. »⁵⁵⁰ La référence peut être explicite, c'est le cas notamment de *La mission Flatters* dans « L'horrible » ou encore des pièces d'art comme la statue de l'Antinoüs dans *Monsieur de Phocas*, la peinture de Hawkins dans « L'impossible alibi ». Elle peut également nécessiter un déchiffrement à l'instar de l'influence de l'affaire Menesclou sur « La petite Roque » ou la pâleur suspecte reprochée au narrateur du conte mirbalien « A Cauvin » : « *Durant les deux mois que prit l'instruction, je ne pus expliquer, d'une façon satisfaisante, ma pâleur et mon trouble, à la vue du cadavre.* »⁵⁵¹ Ces critiques font référence à Dreyfus dont on reprochait la pâleur coupable.⁵⁵² Quelques auteurs, scientifiques, criminologues ou personnalités publiques peuvent également être mentionnés afin de renforcer le discours sur le crime. Par exemple, dans *Le vice errant*, on peut lire que le narrateur aurait fait « *un précieux collaborateur pour Ponson du Terrail.* » Dans « Colonisons », la présence du colonel Dodds, apporte un certain réalisme au récit. De même, Mirbeau débute les « Divagations sur le meurtre » en rapportant une discussion entre amis en lien avec l'affaire de la malle sanglante : « *on y parlait de meurtre, à propos sans doute de l'homme à la malle* ».

Les catégories de reprise

La réécriture du fait divers pastiche le style journalistique « *clichéique* »⁵⁵³ de manière satirique. Ce phénomène trouve un essor limité dans la fiction, comme le souligne Laetitia Gonon, « *si l'écrivain annonce dans ses incipits des faits divers, s'il en reproduit, en imite, au seuil de ses fictions, il en délaisse ensuite le style.* »⁵⁵⁴ Ces résurgences journalistiques rappellent au lecteur les excès du fait divers grâce à une mise en fiction complète, enrichie par le travail d'enquêteur du romancier. En effet, au fait divers, le lecteur peut reprocher la superficialité de ses listes de données ou son dessein de fournir une lecture non fictive à lire.

⁵⁵⁰ Dans une interview parue dans *Le Matin*, le 22 Août 1892. Cf. *Les Rougon-Macquart*, T. V, *op. cit.* p. 649.

⁵⁵¹ Mirbeau, O. « A Cauvin », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.*

⁵⁵² J. -P. Colin prend ainsi pour exemple un extrait du journal *Le Matin* inséré dans un récit fictif : « *Le lendemain, les journaux du matin étaient pleins de ce drame. Le Matin, entre autres, publiait l'article suivant intitulé : un crime surnaturel [...] On remarque : 1) que Le Matin est pris que comme exemple d'un des nombreux journaux qui relatent l'évènement. Il y a donc ici encore le souci de "naturaliser", d'authentifier, pour le lecteur, un fait divers imaginaire ; 2) que le titre Le Matin existe bel et bien, et que c'est même le journal ou travaille l'auteur Gaston Leroux : le "entre autres" a donc plusieurs lectures possibles, selon que le lecteur d'aujourd'hui connaît ou non les titres des grands journaux d'autrefois. L'effet de vérité produit par l'apparition du titre "Le Matin" est certainement moindre en général pour le lecteur moyen des années 1880. 3) que l'article est intitulé, comme le roman lui-même : alors que la simple note ci-dessus s'intègre dans le récit avec continuité, il y a ici un titre qui n'est pas donné par le narrateur, mais par le rédacteur anonyme. L'absence de signature n'empêche nullement, dans ce cas précis, une sorte de mise en abîme de l'histoire, par une présentation double (et finalement convergente).* », *Le roman policier français archaïque*, *op. cit.* p. 123-4.

⁵⁵³ « *Dès lors qu'il est question de crime, ils ont tendance à adopter le style clichéique des faits divers* » Gonon, L. *op. cit.* p. 397.

⁵⁵⁴ Gonon, L. *Le fait divers criminel*, *op. cit.* p. 77.

Sa soif d'excès et de popularité enrayer son objectif premier. Les auteurs de fiction criminelle, quant à eux, bien que disposant d'un champ d'action plus large, tentent d'expliquer le meurtre par un travail sociologique plus conséquent. Aussi, les différentes catégories de reprise du fait divers soulignent cette « *porosité générique entre les rubriques du journal* », et l'inspiration des faits divers contribue à rendre compte d'une vision du monde *fin-de-siècle*.

- Les « collages » ou insertions

La référence aux faits divers peut être initiée de plusieurs manières. Après la narration du crime, nous pouvons trouver une référence aux retentissements médiatiques de l'affaire. Le fait divers, loin de se restreindre à une fonction ornementale, permet alors à relater les étapes de l'affaire – ou du scandale –, cet « *effet-feuilleton* » met en évidence la périodicité du fait divers et les lacunes du raisonnement des journalistes. C'est notamment le cas dans le roman de Zaccone dans lequel nous retrouvons un extrait de journal intitulé « *Le drame de la rue Monge* » – écrit par le policier, Rigolo – commentant l'affaire :

« C'est le 30 mai dernier qu'eût lieu, rue Monge, chez le sieur Rebard, le double meurtre que nous avons raconté à l'époque et sur lequel nous avons, les premiers, donné les détails qui avaient fait transpirer dans le public. Ce double meurtre avait à un haut degré excité la curiosité publique, et l'on attendait chaque jour que quelque révélation vînt faire connaître enfin les misérables qui avaient commis cet abominable crime. Pour ne pas gêner l'action de la justice et entraver l'instruction commencée, nous nous étions abstenus de rien dire de ce que nous savions ; mais nos reporters ne restaient pas inactifs, et ils rassemblaient pour le moment où la publicité ne serait plus dangereuse, tous les éléments d'une enquête au cours de laquelle les découvertes les plus inattendues sont venues donner à cette affaire un caractère nouveau.

On se rappelle que la première victime est restée inconnue. La valise que l'on a recherchée avec obstination n'a pu être retrouvée, et il paraissait impossible d'établir l'identité de ce malheureux. Quant à l'autre, l'habileté de Buvard, l'agent de la sûreté, n'a point été mise en défaut un seul instant, et dès le premier jour, on sut que cette soi-disant victime était bel et bien un forçat en rupture de ban qui avait été assassiné par son complice. Mais quel était ce complice, quel mobile l'avait poussé à ce double meurtre ? C'est ce que l'on avait un intérêt puissant à découvrir. Or, voici bientôt trois mois que le crime avait été commis, et la lumière ne s'était point faite encore sur les obscurités dont il est entouré. On commençait à mal parler de la police. Et l'on avait tort... Car, depuis quelques jours, l'affaire vient d'entrer dans une phase nouvelle qui nous réserve des étonnements auxquels les amateurs de drames judiciaires n'ont pas été habitués. Nous savons avec quelle discrétion il faut parler de ces choses délicates, et nous nous garderons bien de nous laisser entraîner sur un terrain aussi dangereux. Mais nous manquerions à notre devoir de journaliste si, par excès de prudence, nous privions nos lecteurs des faits curieux qui sont venus à notre connaissance. Le point le plus important qu'il s'agissait d'établir était évidemment celui qui touche à l'identité de la victime... L'état-civil de l'homme assassiné une fois mis en lumière, on devait plus facilement démêler le mobile de l'assassin en circonscrire étroitement le cercle

d'observations et de recherches, et c'est autour de cette piste que se sont exercés les agents choisis par la police. Il nous est interdit de préciser les résultats obtenus à ce jour, mais il ne nous est pas défendu d'annoncer que, selon les bruits qui nous parviennent, on serait enfin parvenu à un commencement de probabilité qui touche à la certitude. Nous n'en dirons pas plus long ! Mais, sous peu de jours, nous pourrions lever tous les voiles, et donner complète satisfaction à la curiosité bien légitime que cette affaire a provoquée. En attendant, voici la grosse nouvelle que l'on nous rapporte à l'instant, et qui nous paraît attester que la justice est enfin sur la voie de vraies découvertes. On dit que le drame de la rue Monge aurait des ramifications jusque dans la société aristocratique de Paris et qu'une personne du plus grand monde pourrait bien être impliquée dans l'affaire. On ne dit point encore le nom de cette personne mais on nous a assuré que le jour où il sera livré au public, ce sera un étonnement pour tous, et pour mieux dire, une véritable stupéfaction. Quelle que soit la gravité de la nouvelle, nous pouvons en garantir la parfaite authenticité, car nous la tenons d'une source autorisée à laquelle nous nous adressons quelquefois, et qui ne nous a jamais trompé. Au surplus, l'attente ne peut être longue, et le mois d'août ne sera pas achevé que tout ce que nous annonçons ne sera plus un mystère pour personne.

DERNIERES NOUVELLES. – au moment de mettre sous presse, on nous rapporte l'information suivante. Dans la nuit d'hier, un vol des plus importants aurait eu lieu, Faubourg Saint-Honoré, dans l'hôtel du Comte de Senneterre. On se rappelle sans doute que nous avons rendu compte d'une fête qui s'est donnée, ces jours derniers, à ce même hôtel, et à laquelle avait été convié le tout Paris élégant et titré. Il s'agissait de la présentation officielle du Vicomte des Tournelles, comme fiancé de M^{lle} de Senneterre. Cette occasion, le Comte de Senneterre, qui est l'oncle de la jeune fille, prévoyant qu'il aurait prochainement à rendre ses comptes de tutelle, s'était fait remettre une grande partie des titres qui constituent la fortune de sa pupille ; il y avait joint les diamants de famille qui représentent, dit-on, plus d'un million, et le tout se trouvait enfermé dans une caisse bien close, et placée dans un cabinet attenant à la chambre même du Comte. Les difficultés n'ont point arrêté les voleurs... L'appât était trop tentant, et ce matin, en pénétrant dans son cabinet, le Comte a constaté avec stupeur que la caisse avait été forcée, et que valeurs et bijoux avaient disparu ! On se perd en conjectures. La justice informe. On a télégraphié sur toutes les lignes le numéro des titres et le signalement des bijoux. »⁵⁵⁵

L'aspect synthétique de l'affaire est dynamisé par trois éléments. Tout d'abord, les marques de l'énonciation fluidifient l'information. L'usage de la première personne du pluriel invite à suivre les journalistes dans leurs conjectures. Le processus de mise en attente contribue également à reproduire le caractère dynamique du fait divers ; il repose sur la relation privilégiée entre journalistes et enquêteurs.⁵⁵⁶ Enfin, les « *dernières nouvelles* » mises en

⁵⁵⁵ Zaccone, P. *Le crime de la rue Monge*, op. cit. p. 216.

⁵⁵⁶ Tétu, J. –F. op. cit. : « *La presse ne se contente pas d'enregistrer ce qui s'est passé la veille, elle entretient la société dans l'attente de l'événement.* » Olivier Isaac dans son article « Les enquêtes balbutiantes des journalistes durant l'affaire Troppmann. » (in *L'enquête judiciaire en Europe au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Créaphis, 2007, pp. 231-239.) met également en évidence les effets d'hybridations entre les discours journalistiques, les chroniques judiciaires, et le feuilleton : il considère le fait divers comme un « *monstre fractionné en épisodes* » qui se transforme en « *roman vrai* ». Christine Marcandier-Colard est sensible à cette « *technique rhapsodique* »

valeur par le caractère gras, tendent à imager le flux constant d'informations qui transitent par le journal. Dans le roman de Fortuné du Boisgobey, l'oncle Darcy dit à son neveu : « *lis les journaux ce soir. Je parie qu'elle y tiendra deux colonnes sous cette rubrique en grosses capitales : LE CRIME DE L'OPERA. Et cela durera ainsi trois mois, jusqu'aux assises, et même encore après.* » (Chap. VII, T. I) L'insertion de l'extrait de journal permet d'apporter une lecture comparative entre les faits tels qu'ils sont perçus du point de vue des personnages et la lecture médiatique de l'affaire. Le fait divers renforce donc « *l'illusion réaliste du récit* »⁵⁵⁷ ; dans la plupart des feuilletons nous retrouvons des références directes aux journaux comme dans *Le petit vieux des Batignolles*, l'affaire criminelle est alors commentée dans *Le Petit journal*. Cette présence du journal dans le feuilleton confère de l'authenticité au récit.

- Citations et emprunts

L'écho journalistique de l'affaire criminelle n'a pas nécessairement besoin d'être intégralement retranscrit dans le récit.⁵⁵⁸ La simple citation du journal ou de l'effet produit par la diffusion du fait divers diffuse l'imaginaire qui lui est associé. Le fait divers divulgue une conception de l'histoire et du rapport aux récits criminels.

La présence du fait divers peut également être mise en évidence par les emprunts stylistiques au journal grâce aux formules que nous avons déjà mises en évidence⁵⁵⁹ : cette « *langue du journal* » présentée par E. de Goncourt demeure essentielle dans l'écriture romanesque.

Une mise en récit spécifique : ce que le récit de meurtre dit du cas psychopathologique

Le récit de meurtre s'inspire également des récits cliniques. A la fin du XIX^e siècle, de nombreux journaux relayent le discours médical pour établir le diagnostic des personnalités déviantes notables. Cette « *mobilisation du discours criminel* »⁵⁶⁰ conforme aux ambitions positivistes dominantes devient un enjeu commercial important ; les publications de rapports criminologiques émanant de légistes reconnus sur des cas popularisés se diversifient de telle manière que les journalistes et les romanciers empruntent aux médecins leur langage scientifique. A l'ère des « *monomanies héréditaires* », des hystéries criminelles et des

qu'elle perçoit déjà dans la narration romantique : « *un roman, à l'image d'une pièce de théâtre, se compose d'épisodes, ou plus exactement de scènes, qui s'additionnent.* » Marcandier-Colard, C. *op. cit.*

⁵⁵⁷ Gonon, L. *ibid.* p. 410.

⁵⁵⁸ Le personnage de Maurice Parent est influencé par un fait divers lu dans *Le Petit journal* : une jeune fille est tombée en voulant décrocher la cage d'un oiseau suspendue à sa fenêtre. Seul l'élément thématique est repris dans la mise en œuvre du crime.

⁵⁵⁹ Par exemple, on retrouve une formule journalistique à l'orée du roman de Zaccone : « *ce qui se passa, le 30 mai 1875, dans la maison de la rue Monge qui porte le n°150 est certainement un des faits les plus mystérieux qui se trouvent relatés dans les annales de la justice criminelle.* » Zaccone, P. *op. cit. prologue.*

⁵⁶⁰ Gonon, L. *Ibid.* p. 91.

apoplexies provoquées par suggestion, les mises en fiction ne peuvent que s'inspirer des récits de spécialistes de la santé. En parallèle, la mise en fiction du discours du malade ouvre un nouvel horizon psychanalytique : la fiction valorise ainsi la parole du criminel transhumant l'espoir de donner du sens à l'agir du malade.

L'aveu du criminel devient un enjeu littéraire tout au long du XIX^e siècle. Déjà la démarche autobiographique des *Mémoires* de Lacenaire suscitait la curiosité des lecteurs, percevant dans le parcours du déviant les causes exogènes de sa criminalité. Chauvaud rappelle ainsi l'évolution de cette mise en récit ancrée dans les pratiques judiciaires :

« Au début du XIX^e, l'aveu et le témoignage semblent choyés, cajolés, auréolés de toutes les certitudes. Puisque l'aveu n'est plus obtenu par la question, c'est-à-dire la torture, il ne saurait être contesté. L'aveu est gage de vérité. De même le témoignage de celui qui n'a pas l'intention de nuire et de distordre les faits observés afin de tirer vengeance d'un proche ou d'un voisin ne prête pas le flanc à la critique. »⁵⁶¹

Avec la spécialisation de la médecine psychiatrique amorcée pendant le dernier tiers du siècle, l'aveu du criminel connaît deux enjeux. Il peut à l'instar des écrits de Lacenaire, justifier le crime, sous la forme d'un plaidoyer visant à rejeter la faute sur le contexte social – l'aveu prend ainsi une portée satirique – ou bien, la confession peut dévoiler les failles psychologiques de l'assassin.⁵⁶² Dès lors, l'écrit a vocation à analyser les troubles mentaux du sujet.

Après avoir commis un crime, le sujet atteint de névrose criminelle peut recomposer l'acte dans son historicité. C'est ainsi le projet de Louis Althusser dans *L'avenir dure longtemps*,⁵⁶³ autobiographie dans laquelle le narrateur cherche à retranscrire l'historisation d'une catastrophe psychique. Dans son témoignage, Louis Althusser se trouve devant l'inexorable crime dont il fut l'auteur malgré lui. L'autobiographie permet de montrer comment l'assassin peut se penser après l'acte, il saisit le crime dans la continuité de son vécu. De même dans *La Sanglante ironie*, le narrateur emprisonné apprécie sa situation d'emprisonnement et la possibilité de pouvoir revenir sur les circonstances du crime : « Dans ce fameux état banal que j'ai rêvé jadis : tranquillité d'esprit et de corps de l'individu qui n'est pas, ne sera plus

⁵⁶¹ Chauvaud, F. *Les experts du crime. La médecine légale en France au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, Coll. Historique, 2000, p. 172.

⁵⁶² Dans *L'ordre du discours*, Michel Foucault souligne la différence entre le discours d'un fou et le discours de quelqu'un de raisonné : il rappelle qu'on prête au discours de fou soit un statut incohérent soit la capacité de révéler des vérités (« il arrive aussi en revanche qu'on lui prête, par opposition à tout autre, d'étranges pouvoirs, celui de dire une vérité cachée, celui de prononcer l'avenir, celui de voir en toute naïveté ce que la sagesse des autres ne peut pas percevoir. » Foucault, M. *L'Ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris, Gallimard, 1999, p.13.

⁵⁶³ Louis Althusser, bien que déclaré irresponsable au moment des faits, enquête sur ce moment de vacillement où il est passé d'homme à tueur, il collecte des informations, se fait envoyer des documents de presse.

excentrique. »⁵⁶⁴ L'initiative autobiographique répond à la nécessité de faire entendre sa voix⁵⁶⁵. Dans la structure d'une confession névrotique, le narrateur refuse de se résoudre au silence. Le passage à l'acte vient comme une solution décalée, issue d'une rupture de l'articulation de la parole. L'écriture participe alors à une démarche de recomposition identitaire essentielle. Dans le cas du récit autobiographique fictif de Rachilde, cette démarche permet de porter un regard critique sur la société : le narrateur connaît les goûts de son temps, et son projet répond à une demande commerciale. Par le truchement de l'exposition d'une analyse intimiste, le narrateur récuse l'idée que l'assassin est un être anormal et cerne au plus près le moment de rupture au fondement du passage à l'acte⁵⁶⁶ : « *Dans le livre que j'écris de ma prison, je veux essayer de dégager un des aspects de la nature humaine par le seul exposé de ma nature.* » (p. 7) La perspective dissociative diffère considérablement de ce schéma : le journal retrace les incohérences mentales du sujet, d'où le fréquent recours au fantastique. La forme du journal intime retrace la parole interne du malade : « *L'homme qui tient un journal relate les menus incidents de sa vie, et consigne ses impressions et ses sentiments en face des évènements, accentue encore sa singularité, au point de ne plus avoir rien de commun avec autrui.* »⁵⁶⁷ Or, les mises en récit de patients psychotiques sont bien moins abouties que leurs équivalents romancés.

Le fou semble le mieux placé pour expliquer son trouble.⁵⁶⁸ La perspective interne contribue alors à remédier aux difficultés rencontrées dans la différenciation des pathologies. Cette forme narrative bien qu'elle s'inscrive dans une démarche auto-analytique scientifique, se retrouve de manière récurrente dans les récits fantastiques. Ainsi, la narratrice de « L'autre » de Scheffer est troublée par la présence fantomatique de la première épouse de Norah : « *Moi, je ne répondis pas, mais, tandis que je caressais sa tête appuyée sur son sein, je songeais à*

⁵⁶⁴ Rachilde, *La sanglante ironie*, op. cit. p. 1.

⁵⁶⁵ Le Duc de Fréneuse éprouve le besoin de prolonger son récit pendant ses pérégrinations en Asie : « *je vous enverrai la suite de cette première confession, car j'ai besoin de crier à quelqu'un les affres de mon angoisse.* » (op. cit. chap. I)

⁵⁶⁶ Rachilde souligne la spécificité du criminel : « *Le meurtrier n'est pas, ne doit pas être une créature normale. Tantôt la colère l'a rendu insensé, tantôt il est atteint d'un mal héréditaire, ou c'est une brute ne discernant pas.* » Pourtant, l'assassin s'observe et ne retrouve pas les stigmates déformatifs sur son corps : contrairement au front bombé du criminel-né de Lombroso, son front est droit.

⁵⁶⁷ Girard, A. *Le journal intime*, Paris, Presses Univ. De France, 1963, p. 485.

⁵⁶⁸ Louis Vax met en évidence cette particularité présentant les rapports entre folie et sentiment d'étrangeté comme des rapports doubles car « *les fous connaissent des sentiments d'étrangeté, les fous sont des êtres étranges* » (p. 27, op. cit). Ce rapport, Louis Vax le retrouve sous la plume des romanciers et il prend appui sur une lettre du Dr Félix Sluys : « *Les fous, en tout cas les schizophrènes, [...] n'ont pas la moindre intention de faire des œuvres fantastiques. Ils plantent leur chevalet dans l'irréel – dans leur univers désolé, insolite, étrange. Étrange pour nous qui essayons de débrouiller leurs énigmes, de lire leurs symboles.* » Ce sentiment d'étrangeté, l'*unheimlich* décrit par Freud, suit la logique d'une désagrégation interne au sujet et l'insolite apparaît alors comme un moyen d'appréhender le monde, « *c'est une manière de sentir un monde qui, au moment où il s'impose, est le monde dans toute son épaisseur.* »

elle que si bien je comprenais, que déjà j'étais presque devenue ; et voici que maintenant elle passait entre nous, me regardait dans les yeux avec une expression suppliante et me disait – je l'entendais si distinctement- me disait : "accueille-moi, accueille-moi !" »⁵⁶⁹ L'italique rend compte du dédoublement jusqu'à ce que la narratrice « accueille » l'étrangère et accomplisse le crime pendant cette phase de dépossession. L'inconscient se libère dans les formes autobiographiques, trahissant l'aveu du crime. Dans « Le substitut » la confession du juge lui échappe : alors qu'il essaie de renseigner les policiers sur les méthodes employées par l'assassin de son épouse, il se laisse porter par l'enivrant souvenir du crime. En effet, le substitut manifeste un certain empressement à proposer son hypothèse : aussi, lorsqu'il interroge les policiers sur les avancées de l'enquête, la fragmentation des syllabes de l'adverbe de totalité « ab-so-lu-ment rien ? » signale son impatience :

« Eh bien ! Messieurs, je vais vous dire, moi, je vais vous dire comment ont été commis les deux crimes... – il faut que je vous le dise. Ha ! reprit-il en ricanant, c'est que je vois les scènes sanglantes, comme si j'y avais assisté. Tenez... La première, n'est-ce pas ?... Il est onze heures... – C'est le soir... Louise vient de monter dans sa chambre, et sa porte n'est pas fermée... elle attend son amant... Je vous assure, moi, que c'est son amant qui l'a tuée... Les pieds nus, il gravit les marches grinçantes de chêne, lentement. Il évite tout bruit. – si madame Mersol se réveillait ! ... Vous voyez comme il se glisse là-haut, le long du corridor ; elle l'éclaire avec précaution... Ce soir-là – vous m'écoutez ? – ce soir-là, comme il la renversait d'un baiser sur le lit, [...] alors, il eut la féroce envie de teindre tout ce blanc de pourpre. Car, souvent, bien souvent, l'idée de crime s'était implantée en lui, impérieuse, promettant d'inconnues félicités... L'idée voluptueuse de crime, la tentation destructrice, combien de fois, s'était-elle ainsi présentée qu'il n'avait su repousser son esprit !... Et s'il gardait constamment sur lui un rasoir, n'était-ce pas qu'il croyait que la possession platonique de cette arme apaiserait cette obsession monstrueuse ?... Mais là ce fut trop fort : il prit l'instrument dangereux, et, avec un tressaillement d'infini plaisir qui vibra longuement en ses moelles, il enfonça la lame, si facilement qu'il s'étonna de la résistance dernière des vertèbres... Celui qui n'a pas connu la joie de tuer ne peut savoir à quel point il était pantelant de bonheur, lorsque le sang jaillit. [...] remarquez ; je vous prie, remarquez attentivement comme étaient vacillantes ses pauvres pensées, qui se heurtaient follement l'une l'autre, à grand fracas sous son crâne : tantôt elles revenaient en souvenirs très doux – et n'avait-il pas délicieusement obéi à l'injonction de l'Idée, de l'alliciante et despotique Idée de crime ! – tantôt cela reparaisait angoissant et affreux cauchemar, troublant ses rêves... Observez, donc, l'incohérence de tout ceci, ajoutez-y le désarroi moral qui en résultait, vous allez comprendre que cet homme demeura sans force, lorsqu'une seconde fois l'idée revint, impulsive... Alors, plus d'hésitation : le meurtre aussitôt que conçu est exécuté – l'occulte démon qui armait son bras disposait d'une trop invincible puissance, il ne songea pas à lui résister... De nouveau, il se délecta à contempler la fumante cascade d'écarlate, frangée d'écume sombre, emperler de ses feux d'aurore sanglante l'albâtre des chairs moites. Mais, lorsqu'elles furent tout à fait froides, que les prunelles, voilées de

⁵⁶⁹ Scheffer, R. « L'autre », in Merello, I. *Contes de l'au-delà*, op. cit. p. 233.

*mort, ne regardèrent plus, la fièvre qui martelait les tempes de l'assassin se tut : il pleura... Longtemps ; et je vous jure que ses larmes étaient aussi sincères que les miennes !*⁵⁷⁰

Plusieurs éléments trahissent l'assassin. Tout d'abord, les stratégies argumentatives sont rapidement délaissées au profit d'une seule monstration manifestant le plaisir de l'aveu sadique. En sa qualité de substitut, il souhaite montrer les failles de la mécanique juridique, en levant le voile du mensonge. On relève également l'empressement de ce conteur qui invite ses auditeurs à rester bien attentif. L'allégresse initiale traduit ce sentiment de même que l'impératif : « *il faut que je vous le dise.* » Le jeu des perspectives est valorisé dans son discours car il constitue une faille essentielle de son argumentation. A maintes reprises, il tâche de s'associer à un hypothétique spectateur, analysant le crime en tant qu'expert. Mais la délectation criminelle prend le pas sur l'entreprise juridique. Une tournure exclusive contribue à cet effet dans la mesure où elle adjoint Mersol à la communauté de criminels. Le déchiffrement de la pensée criminelle se sonde de l'intérieur : le narrateur se sabote lui-même en donnant des détails trop précis sur les sentiments du criminel – ainsi l'impérialisme de l'Idée du crime et l'habitude de conserver toujours un couteau sur soi, accessoire ritualisé afin d'apaiser les désirs de meurtre. Les éléments sensoriels, les adverbes de manière et de temps mais aussi les verbes d'action qui déclinent le ressenti de l'assassin aux différents moments du passage à l'acte, renforcent le caractère personnel de cette mise en récit.

S'intéressant aux rapports entre crime et inconscient, Freud crée un parallèle entre interrogatoire judiciaire et psychothérapie afin de déceler chez le sujet une « *trahison psychique de soi-même* » ; cette caractéristique ressort tout particulièrement dans l'extrait de la nouvelle « Le substitut ». L'approche biographique semble un élément de recherche privilégié et les témoignages sont reconnus comme « *de véritables instruments de reconstruction de l'identité, et pas seulement comme des récits factuels, limités à une fonction informative.* »⁵⁷¹ Dans sa préface aux *Contes de l'impossible*, Ida Merello explique que l'entreprise de Danville consistait à proposer une lecture des symptômes cliniques présentés par les médecins de l'époque dans *Le Mercure de France* notamment. Or,

*« Cette étude de la personnalité inconsciente est conduite de façon tout à fait littéraire : dans les Contes de Danville c'est le fou qui parle directement au lecteur, dans un monologue : le criminel psychopathe n'est pas observé avec un détachement analytique, parce que c'est lui qui est le narrateur métadiégétique. La narration suit ainsi son délire visionnaire, bouleversant les coordonnées spatio-temporelles du récit naturaliste pour acquérir l'onirisme du poème en prose. »*⁵⁷²

⁵⁷⁰ Danville, G. « Le substitut », in Merello, I. *Contes de l'impossible*, op. cit. pp. 55-61.

⁵⁷¹ Pollak, M. et Heinich, N. « *Le témoignage* », op. cit. p. 4.

⁵⁷² Merello, I. op. cit. p. 18.

Les contes *fin-de-siècle* mettent à profit la complexité herméneutique de ces sciences en devenir, ces écrits sont « *représentatifs des courants souterrains de la littérature française fin-de-siècle, la psychopathologie et l'ésotérisme.* »⁵⁷³ ; l'emploi que Danville⁵⁷⁴ ou Scheffer font du monologue intérieur fait écho aux pratiques naissantes de la psychologie.

La mise en récit du criminel peut également être une retranscription des prises de parole de l'inculpé irresponsable lors de la déposition judiciaire ou du procès : « *Les prises de parole en situation officielle, soit devant des commissions d'enquête dans le cadre de l'instruction d'une affaire, soit lors du procès, constituent les premières occasions de rupture du silence.* »⁵⁷⁵ Dans cette mise en récit spécifique, le discours du criminel dépasse sa simple condition informative, mettant en évidence le travail juridique de verbalisation du crime ; la parole du criminel est alors appréciée puis déchiffrée lors de ses aveux. Ainsi le langage populaire de Rosalie Prudent ressort dans les aveux qu'elle fait :

*« J'ai mis l'oreiller d'sus, sans savoir... Je n'pouvais pas en garder deux... Et j'me suis couchée d'sus encore. Et puis, j'suis restée à m'rouler et à pleurer jusqu'au jour que j'ai vu venir par la fenêtre ; ils étaient morts sous l'oreiller, pour sûr. Alors je les ai pris sous mon bras, j'ai descendu l'escalier, j'ai sorti dans l'potager, j'ai pris la bêche au jardinier, et je les ai enfouis sous terre, l'plus profond que j'ai pu, un ici, puis l'autre là, pas ensemble, pour qu'ils n'parlent pas de leur mère, si ça parle, les p'tits morts. Je sais-t-il, moi ? »*⁵⁷⁶

On observe ici les multiples syncopes⁵⁷⁷ qui participent au réalisme du discours argotique. De plus, la dernière proposition revient de manière épiphorique, ponctuant les différentes interventions de la jeune femme : la structure syntaxique dysphasique confère un aspect dramatique à l'extrait, rattachant le crime de Rosalie à son origine sociale.

Ajoutons que la mise en fiction peut s'inspirer d'un fait divers tout en combinant les données cliniques connues sur le cas dépeint. Dans *La conquête de Plassans*, Zola transforme le fait divers en ajoutant l'incendie criminel final dont le caractère expiatoire est sensible : les flammes dévorent le souvenir douloureux des vicissitudes du couple adultérin, effectuant une destruction positive afin d'annihiler l'origine de la pathologie de Mouret tout en dissimulant l'acte de sang. En effet, alors que la maison sous les flammes se vide de ses habitants, Mouret

⁵⁷³ *Ibid.* p. 26.

⁵⁷⁴ « *Les Contes d'Au-delà de Gaston Danville représentent un bon exemple de littérature psychopathologique, où la combinaison expérimentale entre une exigence naturaliste et une écriture orientée dans la direction symboliste revêt un intérêt remarquable.* » *Ibid.*

⁵⁷⁵ Pollak, M. et Heinich, M. « Le témoignage ». *op. cit.* p. 7.

⁵⁷⁶ Maupassant, G. de *Contes et nouvelles*, T. II, *op. cit.* p. 702.

⁵⁷⁷ La syncope est un procédé stylistique qui se caractérise par la suppression d'une syllabe ou d'une lettre dans un mot. Ce procédé met en évidence le caractère oral d'un discours retranscrit. Avec l'aphérèse et l'apocope, la syncope fait partie des procédés de troncation.

s'attaque à l'abbé Faujas ; dans la description, Mouret perd son nom, substantivé par l'article défini, ce qui accentue la déshumanisation. On observe une désorganisation dans son attaque relative à l'impulsion criminelle qui lui est sous-jacente. En outre, sa folie bestiale devient contagieuse : la mère de Faujas adopte un comportement criminel qui dépasse le cadre de la légitime-défense. Elle se laisse porter par un instinct maternel poussé à son paroxysme. Les indicateurs temporels et spatiaux confèrent un rendu pictural à cette scène terrible. Le récit conserve toutefois des éléments marquants tels que les crises simulées de Marthe et leurs effets sur François. La mise en scène tient un rôle essentiel dans le processus de victimisation de l'hystérique.

Dans un article du 9 déc. 1879 paru dans *Le Voltaire*, Zola rappelle que la trame romanesque tient à un équilibre entre vraisemblable et réalité. Si le Naturalisme emprunte au déterminisme darwinien ses aspirations, le roman doit ouvrir une brèche vers les sciences modernes. Le romancier ne prête pas allégeance à un savoir bridé par les connaissances dispensées par une école : il mêle physiologie et psychologie, écritures et discours de patients dépassant les textes factuels pour pouvoir établir un savoir réel.

Le juridique romancé

Le verbe juridique constitue une valeur sûre et pérenne, aussi les emprunts aux rapports officiels et à la rhétorique du Droit trouvent leur importance dans l'affirmation du crime.⁵⁷⁸ La vulgarisation de cet usage complète l'horizon de lecture sociologique proposé dans le récit de meurtre et contribue à dynamiser le récit.

Ce « *langage professionnel figé* » se repère aisément en raison de son écriture surchargée en phrases complexes et ses tournures lexicales et syntaxiques invariables.⁵⁷⁹ L'usage d'un lexique policier et médical prédomine et se recoupe avec les autres sources d'inspiration du

⁵⁷⁸ Hamon, P. « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, n°97, 1997. Le fait divers, p.16 : « Si la littérature de tradition idéaliste en fait une sorte de repoussoir universel, il est intéressant de noter que les écrivains de la mouvance réaliste-naturaliste, parlant du "nouveau roman" qu'ils cherchent à promouvoir, emploient volontiers pour désigner le romancier et son roman les termes de "policier", de "greffier", d' "enquêteur", de "procès-verbal" c'est-à-dire les termes qui désignent le cadre général même de tout fait divers. » Ils essaient de cumuler deux objectifs mal assortis : « présenter aux lecteurs un document vrai » et « leur volonté simultanée d'écrire une langue littéraire, qui distingue leur œuvre et la fasse sortir du contingent, de la production quotidienne et éphémère. »

⁵⁷⁹ Ainsi Laetitia Gonon signale « accumulation de propositions subordonnées, généralement complétive conjonctives pures et des circonstancielle » et Marnia Tsita note que l'emploi du passif, des verbes pronominaux passifs, des tournures simples, du participe présent et passé, des déictiques, et des propositions simples ou composées (*en vertu de* et *en fonction de*) sont autant d'éléments empruntés au style administratif juridique.

récit de meurtre. Il s'agit avant tout de faire usage d'un lexique spécialisé et précis car « *lorsque lexique technique et lexique thymique se mêlent, l'horreur peut être renforcée.* »⁵⁸⁰ Le chiffrage du crime recense à travers un langage mécanique et déductif irréprochable. L'étiquetage des connaissances acquises sur la scène de meurtre est ainsi retranscrit méticuleusement notamment par l'intervention du greffier au début du procès dans *Monsieur Lecoq*⁵⁸¹ : il relate les faits tels qu'ils ont été constatés sur la scène de crime, les éléments de l'enquête – preuves et témoignages consignés – et les conclusions établies par les magistrats. En effet, la synthèse du greffier met en évidence l'importance de la collecte de témoignages dans l'enquête. Cet aspect est également mis en valeur pendant les investigations populaires, par le biais des interrogatoires menés au discours direct. La mise en fiction de ce type de discours apparaît nécessairement lorsque les personnalités juridiques entrent en scène. Toutefois, nous trouvons d'autres usages de ce discours juridique lors de la découverte d'une scène de crime à l'instar de *La chambre du crime* d'Eugène Chavette : la description de la scène de meurtre prend la forme d'un procès-verbal et précède une succession de constats.⁵⁸²

Le récit de meurtre emprunte ainsi le scientisme et le professionnalisme de différents discours pour renforcer la teneur de son savoir. En utilisant ces « *matériaux bruts* » que sont le feuilleton, l'écrit juridique ou la mise en récit du patient, le romancier œuvre en tant que spécialiste à part entière. Un autre genre peut retenir notre attention, celui des Mémoires. Depuis les *Mémoires* de Vidocq, le genre fascine et intrigue du fait de son authenticité revendiquée. En sa qualité de spécialiste du crime, l'enquêteur relate des épisodes criminels atypiques et factuels tout en partageant son expérience. La mise en fiction de telles confessions existe cependant et met en lumière les pratiques marginales de ces enquêteurs de génie.⁵⁸³

L'exemple de l'affaire Gouffé : l'affaire qui devint un mythe

Il s'agira de proposer un parallèle entre un fait divers et ses différentes mises en récit ; en effet, de nombreuses adaptations de faits divers ont été données, parfois à quelques jours

⁵⁸⁰ Gonon, L. *op. cit.* p. 340.

⁵⁸¹ Laetitia Gonon présente la forme de la liste : chez Maupassant le style journalistique n'apparaît que lorsque « *le narrateur imite les comptes-rendus des tribunaux et inscrit le récit dans une longue liste de faits similaires.* » Dans le cas du récit de meurtre cette forme est moins figée, car rendue romanesque et apprêtée à un champ visuel.

⁵⁸² Voir supra.

⁵⁸³ Nous trouvons deux occurrences dans nos littératures, dans *Le petit vieux des Batignolles* et dans « *Vieille Baderne* » dont le sous-titre est « *un chapitre des mémoires d'un agent de la Sûreté* ».

d'intervalle et dans le même journal. Certaines affaires criminelles comme celles de Troppmann ou Vacher⁵⁸⁴, Pranzini ou Ravachol connurent un heureux retentissement dans la culture populaire, nourrissant les angoisses du peuple et l'imaginaire scientifique. Le cas de la *malle sanglante*, ou *l'Affaire Gouffé*, figure parmi ces chroniques criminelles devenues de véritables mythes littéraires.⁵⁸⁵

Pourtant, et les critiques s'accordent sur ce point, le crime n'aurait dû être qu'un simple fait divers sans le concours de circonstances favorables à son étude : tout d'abord, l'investissement du chef de la Sûreté, admirateur de Vidocq et de ses méthodes d'investigation, les recherches de Lacassagne, père de la criminologie, identifiant le corps de la victime⁵⁸⁶, puis le récit du journaliste populaire Jules Beaujoint, narrateur zélé de l'affaire, enfin, dès décembre 1890 la diffusion du supplément illustré du *Petit Journal*. L'affaire prend une tournure internationale du fait que le périple des suspects quitte Lyon pour gagner les Etats-Unis.

Mais surtout, le caractère romanesque de l'histoire de la malle sanglante tient à sa fragmentation en plusieurs épisodes. Le 26 Juil. 1889, l'huissier de justice Toussaint-Auguste Gouffé est porté disparu. Deux semaines plus tard, dans le Rhône, des habitants se plaignent d'une odeur nauséabonde au lieu-dit de *La Tour de Millery*⁵⁸⁷. Un cantonnier y découvre un sac en toile dans lequel se trouve un cadavre dans un état de décomposition avancé. Les enquêteurs découvrent une étiquette sur la malle indiquant que le bagage a voyagé par train de Paris à Lyon le 27 juil. 1889. L'affaire est alors transférée à Paris et remise à Goron, chef de la Sûreté.⁵⁸⁸ Les enquêteurs découvrent alors que Gouffé a fréquenté un couple d'escrocs peu avant sa disparition : Michel Eyraud et Gabrielle Bompard, lesquels ont également disparu le 27 juil. 1889. Alors que le couple demeure introuvable, Gabrielle Bompard, dès son retour de San Francisco le 22 janv. 1890, se constitue prisonnière et coopère avec la police ; elle contribue ainsi à l'arrestation de son complice, en juin 1890, à la Havane. Le procès du couple a lieu en déc. 1890 : Eyraud est condamné à mort, Gabrielle Bompard à vingt ans de travaux forcés.⁵⁸⁹

⁵⁸⁴ Lacassagne lui consacre une étude.

⁵⁸⁵ « *N'est-ce pas l'affaire criminelle la plus complète sous tous les rapports ? N'est-ce pas le vrai feuilleton judiciaire, avec toutes ses péripéties sans nombre : criminels et agents de police voyageant à travers le monde somnambules extra-lucides voulant apporter leur concours plus ou moins intéressé, lutte entre les polices et le Parquet, défilé d'hommes d'affaires, de demi-mondaines et de filles de bas étage, tant en Europe qu'en Amérique ; enfin psychologie spéciale de deux êtres qui se désirent et se haïssent à la fois.* » Gonon, L. *op.cit.*

⁵⁸⁶ Le légiste Paul Bernard n'avait pu identifier la victime au moment de l'analyse médico-légale. Le corps fut conservé dans le formol, puis identifié par le criminologue la semaine du 13-21 nov. 1889.

⁵⁸⁷ C'est pour cette raison que l'affaire de « la malle sanglante » fut également nommée « la malle de Millery ».

⁵⁸⁸ Goron a l'idée de faire reconstituer la malle.

⁵⁸⁹ Elle sera relâchée en 1905.

Ce fait divers recouvre plusieurs problématiques *fin-de-siècle* ; en effet, Gabrielle Bompard se dit victime d'hypnose, profitant de l'engouement pour ces pratiques à mi-chemin entre science et ésotérisme afin d'amoindrir sa peine. Elle incarne l'image d'une femme fatale – jouant sur le fait que Gouffé soit un amateur de femmes – : manipulatrice et mythomane, elle se satisfait du frémissement populaire et journalistique qu'elle suscite. Michel Eyraud incarne également un type social : aventurier, arriviste, violent et égoïste, il rappelle le *criminel d'occasion* d'Enrico Ferri. La reconstitution de la scène révèle un mécanisme criminel original : les meurtriers étranglèrent la victime à l'aide d'une corde reliée à une poulie cachée par un rideau.

Le fait divers paraît dans différents quotidiens, nous retiendrons sa parution dans *Le Progrès illustré*⁵⁹⁰, dans *L'Illustration*, dans *Le Petit journal* et dans *Le Temps* ; ces écrits de presse doivent être mis en relation avec le rapport d'autopsie, la réécriture journalistique et les mémoires de policier afin de montrer leur complémentarité et leur gestion respective des données qu'ils traitent.

Les rapports médicaux

Plusieurs experts s'interrogent sur le cas de la malle sanglante. L'affaire passe ainsi entre les mains du médecin légiste le Dr Paul Bernard et de l'anthropologue Lacassagne. Ce dernier fait appel aux connaissances de trois confrères aliénistes afin de proposer un ouvrage complet de criminologie sur l'affaire, L'affaire Gouffé : « *Acte d'accusation. Rapports de MM. Les Drs Paul Bernard, Lacassagne, Brouardel, Mottet et Ballet.* » L'essai décline ainsi l'acte d'accusation et les rapports établis par ces différents experts.

- *La levée de corps*

Elle est effectuée par le Dr Paul Bernard : l'expert détaille véritablement chaque élément présent dans son champ de vision. Il respecte l'ordre d'analyse, débutant pas une vue d'ensemble de la scène de crime :

« *A 150 mètres environ de la garde Millery sur le bord d'un petit chemin qui, longeant la voie ferrée et le Rhône remonte vers la route départementale et à la limite d'un petit bois qui s'étend en pente rapide depuis la route numéro 17 (bis) jusqu'au sentier, nous trouvons, reposant sur de la paille, un sac en toile d'où émerge par une déchirure, la région postérieure d'une tête informe ainsi qu'une partie du tronc. Le cadavre est dans un état de putréfaction très avancée et exhale une odeur nauséabonde.* » (p. 15)

⁵⁹⁰ cf. *Le Supplément littéraire du Progrès de Lyon*, dimanche 28 déc. 1890.

Le médecin propose ainsi une description minutieuse permettant de situer la découverte dans son environnement immédiat, de saisir la posture du corps et de suggérer, à partir de données sensorielles subjectives l'état du corps.

- L'autopsie : un effeuillement progressif

L'examen du corps se déroule le lendemain de la levée du corps. Tout d'abord, l'expert propose une « *description du sac, de la toile cirée et des liens* » :

« Le sac est en toile forte. Il n'a pas été acheté tout fait, mais il a dû être confectionné par les personnes qui en ont fait usage. Il est constitué par un grand morceau de toile replié sur lui-même et dont les deux côtés ont été grossièrement cousus à l'aide d'un gros fil. Il y a du sang en certains endroits du pourtour de l'ouverture ; toute la surface du sac est imbibée de sérosité putride et l'imbibition augmente au fur et à mesure qu'on s'approche du fond. »

Il complète cette description en donnant les mensurations du sac. Puis il décline la description de la toile cirée qui contient la tête du cadavre et des liens. Il poursuit par l'examen extérieur du cadavre dans lequel le médecin analyse la posture du corps, les liens présents sur la victime. Les nœuds qui attachent les parties du corps ensemble sont croqués. Ensuite, le médecin légiste relève les mensurations de la victime, s'accordant tout particulièrement à décrire la tête et la dentition – car le corps est dans un état de putréfaction avancée et il semble complexe d'analyser le corps. Il établit ainsi un âge approximatif « *de 35 à 45 ans* » (p. 19) et souligne la présence de marques autour du cou. L'examen interne complète cette démarche, par la pesée et l'observation des différents organes. Le médecin remarque la présence d'une fracture au cou : « *à la dissection du cou, on ne trouve pas de sang infiltré dans les muscles. L'os hyoïde est intact ; mais les deux cornes supérieures du cartilage thyroïde sont fracturées à la base.* » Cette phase d'observation est complétée par une discussion des faits qui prend la forme d'une succession d'hypothèses sur les causes du décès : le médecin légiste suppose ainsi que la victime a été étranglée, ligoté *post-mortem* et installée dans une toile pour être transportée sur une distance importante. L'état de putréfaction du corps et du sac permet d'estimer la date du décès à trois ou cinq semaines environ. Ce premier rapport a pour dessein de compléter l'enquête préliminaire.⁵⁹¹

- L'identification de la victime

Les deux rapports suivants s'inscrivent dans une autre démarche : il s'agit pour les professeurs Bernard et Lacassagne d'identifier la victime. Dans le premier cas, les médecins reprennent ensemble l'examen externe et interne du corps, dans le second, Lacassagne se livre

⁵⁹¹ Cette analyse s'accompagne de quelques clichés en annexes.

seul à l'examen du cadavre, afin de confirmer l'identité de Gouffé. Il dispose ainsi de renseignements précis fournis par le réquisitoire, qui lui permettront d'établir par comparaison l'identité de la victime :

« C'est ainsi qu'après avoir examiné : 1^e l'âge ; 2^e la taille ; 3^e la corpulence et le poids ; 4^e les cheveux et la barbe ; 5^e la blessure du pied droit ; 6^e l'hydarthrose du genou droit ; 7^e la différence de volume des deux membres inférieurs ; 8^e les accidents goutteux du pied droit ; 9^e les dents ; 10^e la conformation de la tête ; 11^e la conformation des mains et des pieds ; 12^e les vêtements ; 13^e l'état du larynx ; 14^e les autres parties du squelette, nous arriverons à un ensemble de données caractéristiques et permettant d'établir d'une façon certaine et indiscutable l'identité du cadavre trouvé à Millery, et de montrer, sans aucun doute, que c'est bien celui de Gouffé, assassiné à Paris. Pour chacune de ces questions, nous rappellerons les renseignements que nous avons recueillis et mettrons en regard nos constatations avec les déductions qu'elles comportent. » (p. 35-6)

L'énumération des parties du corps étudiées met en évidence l'importance méthodologique appliquée par le spécialiste : la rigueur scientifique du médecin s'accompagne de schémas du calcanéum droit de la victime car Gouffé avait des lésions tuberculeuses multiples sur le pied et le genou. Ces signes distinctifs concourent à la détermination de l'identité de la victime. Lacassagne recherche également une hydarthrose du genou droit, en se fondant sur la déposition de sa fille : *« M^{elle} Gouffé dit que son père avait eu deux hydarthroses du genou droit. »* Les antécédents médicaux de la victime sont communiqués par les médecins qui se sont chargés de ses blessures, les docteurs Hervieux et Guillard. L'analyse de la blessure, mise en corrélation avec ces éléments rapportés corrobore la théorie de Lacassagne : *« Les altérations si manifestes que nous avons trouvées sur les surfaces articulaires du fémur et du tibia, ainsi qu'on le verra plus loin, surtout l'état de la rotule droite, nous permettent de dire que le cadavre que nous avons eu à examiner avait été atteint d'hydarthroses fréquentes du genou droit. C'est encore une nouvelle preuve d'identité. »* (p. 55) Les analyses des parties du corps étudiées par l'anthropologue corroborent les intuitions des enquêteurs. Les conclusions émises par Lacassagne reprennent point par point les éléments anatomiques observés et prévus dans l'énumération de son confrère.⁵⁹²

⁵⁹² *« I. L'âge. – M. Gouffé avait 49 ans. Le corps examiné avait de 45 à 50 ans. II. La taille. – M. Gouffé avait 1m. 78. Sur le sujet examiné nous trouvons une taille de 1m. 785 millim. III. Corpulence et poids. – M. Gouffé pesait 80 kil. Le sujet examiné devait avoir le même poids. IV. Les cheveux et la barbe. – l'examen physique et micrographique montre qu'il y a identité complète entre les cheveux du cadavre et ceux trouvés sur la brosse de M. Gouffé. V. La blessure du pied droit. – Tout jeune M. Gouffé a eu une blessure à la cheville du pied droit. Nos constatations nous permettent de dire que le sujet examiné avait eu entre trois et huit ans une arthrite à la cheville du pied droit, arthrite qui avait déterminé une cicatrice à la malléole interne et avait été accompagné d'altérations osseuses de tout le pied. VI. Hydarthrose du genou droit. – M. Gouffé avait été atteint d'hydarthrose du genou droit. Le sujet examiné présente des signes de la même affection. VII. Différence de volume des deux membres inférieurs. – M. Gouffé avait la jambe droite plus faible que la gauche. Le sujet examiné avait une diminution de volume du membre inférieur droit, celui-ci présentait une circonférence notablement moindre que celle du côté gauche et l'atrophie devait être plus sensible à la jambe qu'à la cuisse.*

- L'analyse psychiatrique

Le dernier rapport fait intervenir trois professeurs de médecines, dont un médecin aliéniste afin de déterminer l'état mental de Gabrielle Bompard.⁵⁹³ L'étude collégiale a pour but d'établir les éléments insolites du discours de l'inculpée afin d'évoquer la psychologie de la prévenue au moment des faits et sa part de responsabilité dans le crime :

« L'état mental de Gabrielle Bompard, devait, dès les premiers interrogatoires, paraître suspect à M. le juge d'instruction. Tout était étrange dans les récits de l'inculpée, dans son langage, dans sa tenue ; elle se présentait moins comme la complice de l'assassinat de Gouffé, que comme un témoin surpris par la rapidité d'évènements qui dépassaient les pires prévisions. Elle racontait les détails avec une indifférence complète, et, sans remords, elle paraissait sans conscience de la valeur morale des actes qui s'étaient passés sous ses yeux. »

L'analyse psychiatrique se base de prime abord sur des éléments anthropométriques afin de percevoir des causes déterministes endogènes ou pathologiques. Ils déclinent ainsi les différentes caractéristiques de sa physionomie avant de revenir sur ses antécédents pathologiques⁵⁹⁴ et son « *caractère difficile.* »⁵⁹⁵ Des éléments biographiques sont fournis

VIII. M. Gouffé avait la goutte au pied droit. – le sujet examiné avait en effet le gros orteil du pied droit relevé et présentait les traces du rhumatisme chronique ou de la goutte. Nous ajoutons, comme conséquence des deux paragraphes précédents, que la grave lésion de l'articulation calcanééo-astragaliennne dont il a été atteint pendant la première enfance, que les hydarthroses fréquentes du genou droit ont déterminé une difformité de la jambe et du pied droits accompagnée d'atrophie musculaire. Cette diminution très apparente du volume du membre remontant à la première enfance a dû être une cause d'exemption du service militaire. IX. La dentition. – Il manquait à M. Gouffé une dent molaire. Nous trouvons une identité absolue entre les renseignements fournis sur ce point et les constatations que nous avons faites sur les maxillaires du sujet examiné. X. Les mesures de la conformation de la tête. – la comparaison du diagramme de la tête de M. Gouffé et du diagramme pris avec le même instrument (conformateur) sur le crâne du sujet examiné fournit une nouvelle preuve d'identité. XI. Conformation des bras, des mains et des pieds – Nos examens ont établi que le sujet était droitier comme M. Gouffé, qu'il avait une main droite et un médus analogue à ceux de M. Gouffé, qu'en outre, les dimensions du pied droit et la lésion articulaire nécessitaient des chaussures identiques à celles de M. Gouffé. XII. Examen des vêtements. – Les différentes parties du squelette, les longueurs des membres supérieurs ou inférieurs correspondent aux parties analogues des vêtements de Gouffé. XIII. – Nous avons constaté au larynx des fractures du cartilage thyroïde qui, sans aucun doute, ont été faites pendant la vie. XIV. – Nous n'avons rien relevé de spécial sur les autres parties du squelette. En résumé, nous affirmons que le corps trouvé à Millery est bien le corps de M. Gouffé. Lyon, 11 avril 1890. » p. 72-4.

⁵⁹³ Ce dernier rapport est précédé de l'ordonnance du juge d'instruction Dopffer, ce qui accentue l'aspect officiel de l'écrit clinique.

⁵⁹⁴ L'enquête manifeste un certain zèle : les spécialistes ne trouvent aucun antécédent sur la lignée directe et interrogent les parents éloignés : « *Si loin que remontent les souvenirs de son père, il ne retrouve dans la ligne paternelle qu'un oncle dont on se rappelle vaguement les bizarreries de caractère ; dans la ligne maternelle, il y aurait eu aussi un oncle qui était atteint d'aliénation mentale au moment de son décès.* » (p. 77)

⁵⁹⁵ Ajoutons que les aliénistes mettent un point d'honneur à associer cette caractéristique à son cycle menstruel. L'image de la femme hystérique au sens étymologique du terme semble toujours très présente dans la démarche scientifique *fin-de-siècle*. Les confidences paternelles nourrissent ces convictions : « *Elle avait beaucoup d'orgueil, une ambition démesurée, un goût effréné pour la toilette et le libertinage, de la haine pour sa famille, mais elle raisonnait bien sur tous les sujets étrangers à la satisfaction de ses passions.* » (p. 80) C'est là l'idée valorisée par les aliénistes en conclusion de cette lecture sociale et psychologique des antécédents de Gabrielle Bompard : « *Enfant, elle est au point de vue du développement du sens génital, ou du moins de l'une des fonctions les plus importantes de l'appareil utéro-ovarien, d'une précocité tout à fait anormale. Elle a déjà des instincts, elle n'a pas encore les appétits, et sa perversité se traduit plutôt par les exagérations de son langage,*

grâce aux données transmises par la famille de Gabrielle – son père, sa tante maternelle, la déposition de M. le docteur Sacreste, ami de la famille Bompard. Ce dernier expérimente l'hypnose. Le premier essai s'effectue en 1886 sur la jeune femme à la demande du père ; en effet, il souhaiterait réguler le tempérament de son enfant ; Gabrielle « *paraissait légère et provocante avec tous les jeunes gens qu'elle avait l'occasion de voir* » (p. 79). Le médecin apprend par des confidences de Gabrielle qu'un « *négociant de Lille* » pratique l'hypnose sur la jeune femme. La théorie de l'hystérique évoquée dans ces enquêtes préliminaires met en évidence le cas d'une hystérique en devenir, qui ayant grandi sans modèle maternel, aurait développé ses vices pendant ses années de couvent. Ces éléments sont complétés par les données fournies par Gabrielle Bompard elle-même : suivant l'initiative d'Eyraud, la jeune femme se fait hypnotiser presque quotidiennement.⁵⁹⁶ Les confrères expérimentent l'hypnose sur elle pour corroborer cette hypothèse :

Or, voici ce que nous avons observé : chez les personnes susceptibles d'être hypnotisées, le sommeil s'obtient d'ordinaire d'autant plus vite, plus aisément, que les sujets ont été plus souvent et plus récemment endormis. Bien que Gabrielle Bompard n'ait pas été hypnotisée depuis plusieurs mois, on provoque assez facilement chez elle le sommeil artificiel. Il a suffi à l'un de nous de la regarder fixement en exerçant au niveau des poignets une légère compression pour déterminer en moins d'une minute les phénomènes anormaux que nous allons décrire. L'inculpée n'a pas été d'emblée dans l'hypnotisme franc ; elle a été prise tout d'abord d'une attaque d'hystérie avec raideur des membres et hallucinations visuelles ; ces hallucinations étaient terrifiantes ; elle se débattait comme pour écarter l'objet de ses visions. Les troubles de cette nature s'observent couramment dans la grande attaque hystérique. [...] Nous avons ensuite provoqué chez l'inculpée la suggestion de divers actes que nous lui avons ordonné d'exécuter après son réveil, et ces actes ont été exactement réalisés au moment voulu.» (p. 88)

Les aliénistes constatent ainsi avec quel détachement Gabrielle fait son récit. Ils considèrent la jeune femme comme une hystérique influençable, intelligente et vaniteuse, toutefois « *ni l'hypnotisme, ni la suggestion n'apparaissent dans l'accomplissement des actes incriminés.* » de sorte qu'aux yeux des aliénistes, la responsabilité pénale de Gabrielle Bompard ne fait aucun doute ; « *Gabrielle Bompard n'est pas malade, c'est un être incomplet dont la caractéristique est "l'arrêt de développement du sens moral sans arrêt parallèle du développement intellectuel."*»⁵⁹⁷

par la liberté de ses allures que par des actes significatifs. Nous n'avons jamais pu obtenir de personne l'affirmation d'un acte lubrique dans l'enfance. Tout le monde dit qu'elle était vicieuse. » (p. 81)

⁵⁹⁶ Elle est définie comme un cas facilement « *hypnotisable* ».

⁵⁹⁷ *Ibid.* p. 91. En **annexe**, nous retrouvons des extraits de correspondance de Gabrielle Bompard, parue dans *Le Temps*, complétant le portrait d'une femme manipulatrice et intelligente.

D'autres ouvrages scientifiques ont également tâché de décrypter le cas de Gabrielle Bompard, à l'instar de l'essai du docteur Emile Laurent,⁵⁹⁸ dans lequel le médecin établit un panorama de ce qui a été écrit sur Gabrielle Bompard par ses confrères : « *M. Charcot n'a vu dans Gabrielle qu'une hystérique détraquée et perverse* », Dumontpallier et Bérillon traitent le sujet de manière vague, et Bernheim reconnaît en elle une manipulatrice. Pour Emile Laurent, Eyraud n'a pas hypnotisé Gabrielle Bompard mais : « *il a trouvé en elle un être facilement malléable, un être changeant et versatile* » (p. 38). Il la définit comme un « *instrument aveugle dans la main d'un malfaiteur habile* » (p. 39). E. Laurent la considère comme « *un jouet entre les mains de ceux qui savent s'en servir* » (p. 41). Le cas de Gabrielle Bompard tiraille ainsi le monde scientifique dans la mesure où elle pose la question de l'instrumentalisation du psychisme humain. Bien qu'elle soit considérée comme un sujet réceptif à l'hypnose, Gabrielle n'en demeure pas moins responsable aux yeux des médecins. Cependant, l'émoi qu'elle suscite auprès des foules lui est salutaire.

La réécriture littéraire

A mi-chemin entre récit factuel et fictionnel, les récits de presse qui relatent le déroulement du procès de l'affaire Gouffé dramatisent l'évènement. Jules Beaujoint de Grand Pré⁵⁹⁹ propose une reconstitution de l'affaire très romanesque, dépassant ainsi les fragments journalistiques égrenés dans *Le Petit journal*, *Le Petit parisien*, *Le Matin* et autres quotidiens. Observons les quatre premiers chapitres : l'auteur met en évidence de prime abord les « *premières informations* » (I.) relatives à l'enquête. Il s'agit de la disparition de l'huissier Gouffé relayée par la presse à grande distribution et les débuts des investigations du chef de la Sûreté. L'auteur souligne le fait que l'affaire diffusée par la presse suscite l'agitation populaire, « *Le public, lui, resta épouvanté en songeant avec quelle promptitude, avec quelle facilité, comme par un truc de féerie, on pouvait périr et disparaître.* »⁶⁰⁰ La mise en apposition du pronom valorise le point de vue du récepteur ; l'écrivain transcrit les doutes partagés par la masse populaire lors de la parution de l'évènement. Il ne se contente pas d'énumérer les faits, il rapporte les inquiétudes communes, enrichissant son entreprise par le langage, les angoisses et certitudes du peuple comme en atteste le crédit accordé à

⁵⁹⁸ Dr Emile, L. *Les suggestions criminelles. Viols, faux et captations, faux témoignages, viols moraux, les suggestions en amour, Gabrielle Fenayrou et Gabrielle Bompard*, Lyon, Société d'éditions scientifiques, 1891. Edmond Locard fait paraître une autre version en 1934.

⁵⁹⁹ 12 juil. 1830 – 23 déc. 1882 : littérateur, journaliste et romancier au goût prononcé pour les affaires criminelles, les récits populaires et les romans policiers.

⁶⁰⁰ Beaujoint de Grand-Pré, J. *La Malle sanglante, assassinat de l'huissier Gouffé, affaire Eyraud et Gabrielle Bompard*, Fayard, Paris, 1890, p. 1.

l'information qui place le décès avant la disparition. Le but est ici de proposer un déchiffrement des faits, demeurant en dehors de toute expertise criminologique.

Les chapitres suivants reviennent sur les trois étapes fondamentales du récit de meurtre : ainsi le chapitre second, « *le guet-apens* » reprend tant le processus criminel que le mobile du crime. Pourtant, si le récit ressemble souvent à un compte-rendu journalistique, on note quelques dérives narratives, soulignant le dépassement de la fictionnalité, « *déjà, vous le voyez, sous le voile qui dérobe encore en grande partie ce drame criminel, le guet-apens se dessine ; on en distingue la forme, on en devine les personnages.* »⁶⁰¹ La voix narrative trouble la lecture : le statut du narrateur-enquêteur n'est pas figé, d'où une certaine ambiguïté mise en exergue par l'usage du pronom personnel « nous » : « *Nous ignorons encore si Gabrielle reçut Gouffé dans la soirée du 24.* » L'actualisation des données enrichit l'emploi de ce pronom et conforte l'idée que le journaliste se confère le rôle de porte-parole du peuple. Le journaliste transcrit également des données secondaires, recueillies sur le terrain en interrogeant les lieux fréquentés par la victime : de cette manière, le lecteur est informé du fait que l'huissier Gouffé plastronne dans son café habituel, lieu dans lequel Gabrielle Bompard repère sa proie et tisse son piège : « *Celle-ci l'attendait comme la chèvre mise au piquet par le chasseur arabe pour attirer le lion.* »⁶⁰² De la description du subterfuge criminel mis en place par Gabrielle, à la narration du meurtre entrecoupée par les aveux de l'inculpée, toutes les étapes de l'enquête apparaissent. Toutefois, force est de constater que le journaliste met également en pratique ses qualités d'enquêteur notamment lorsqu'il décrit le mécanisme de pendaison. En effet, il suppose que Gabrielle aurait employé un narcotique sur la victime ; cette hypothèse ainsi intégrée à la narration des faits mêle les déductions subjectives du journaliste à la retranscription de l'évènement. Le récit romance le stratagème employé par le couple criminel : avec grand soin, le journaliste met en avant le fait qu'Eyraud se soit déguisé en Gouffé après le crime. De même, les méthodes policières sont également déclinées : le journaliste revient ainsi sur le fait que des fac-simile de la malle trouvée aient été exposés au public ; cet appel à témoin original révèle l'importance accordée à la participation du peuple dans l'avancement de l'enquête.

L'extrait des mémoires de policier

⁶⁰¹ *Ibid.* p. 6.

⁶⁰² *Ibid.* p. 8.

Marie-François Goron revient sur plusieurs affaires criminelles rencontrées au cours de sa carrière dans *L'amour criminel*.⁶⁰³ En sa qualité de chef de la Sûreté reconnu, son récit prend une valeur historique incontestable.

Avant de dépeindre l'analyse de Goron, attachons-nous à présenter l'homme. Après une carrière militaire, Marie-François Goron devient secrétaire suppléant du commissariat de Neuilly en 1881, pour six ans plus tard devenir sous-chef de la Sûreté parisienne (1887-1895). Admirateur de Vidocq, mais également des théories naturalistes et positivistes, il dépeint le Paris criminel de son temps dans ses *Mémoires* – dont le premier volume paraît en 1897. Ses mémoires connaissent un succès notable : il s'agit d'une trilogie « *L'amour à Paris* », « *Les industries de l'amour* », « *Les parias de l'amour* », publiés en 21 fascicules, lesquels ont été réédités à maintes reprises. Dans son avant-propos, il définit l'amour comme un sentiment indomptable – prenant appui sur une citation de Bourget.⁶⁰⁴ Son projet consiste à montrer les réalités criminelles auxquelles il fut confronté durant son service. Cette ambition se double de la volonté de faire réfléchir ses lecteurs sur les risques dus à la démesure de la passion amoureuse. Il base une partie de son raisonnement sur l'affaire Gouffé. Dans le chapitre IX intitulé « *Ce que la police ne pouvait pas savoir* », le policier emploie des tours romanesques pour pouvoir donner une vision d'ensemble de l'affaire. Contrairement au diagnostic médical, le policier assume ici une mise en fiction relative au travail d'investigation fourni en amont. La description du cadre initiale constitue une importante analepse par rapport à la scène de meurtre : les événements se déroulent « *au commencement du mois d'Août 1888* » et la description se concentre autour d'une femme dangereuse venue proposer ses services comme gérante chez un commissionnaire en marchandises : « *Une petite femme, toute jeune, possédant surtout ce qu'on appelle la beauté du diable, gentille sous sa voilette, derrière laquelle brillaient des yeux sombres d'une singulière pénétration.* »⁶⁰⁵ La description se focalise sur la beauté enivrante de Gabrielle Bompard. La reconstitution au discours direct de la conversation entre la jeune femme et le commissionnaire, qui n'est autre que Michel Eyraud, met en lumière la relation ambiguë qui liera ces deux personnages : en effet, ce chapitre apporte un éclairage biographique essentiel dans la compréhension du comportement de l'inculpée. Goron ajoute certains extraits de l'autobiographie de Gabrielle Bompard à cette reconstitution romanesque : « *Je ne sais pourquoi, dit Gabrielle, dans les confessions*

⁶⁰³ Goron, M. –F. *L'amour à Paris-nouveaux mémoires*, Vol. II, Paris, E. Flammarion, 1899.

⁶⁰⁴ « *Tous les autres appétits sont plus ou moins contenus dans les barrières sociales ; nous nous battons bien pour le pain comme nos ancêtres des forêts séculaires se battaient pour un morceau de viande crue ; mais c'est sous l'œil des gendarmes, et d'après les conditions fixes du Code. L'amour seul est demeuré irréductible, comme la mort, aux conventions humaines.* », *Ibid.* Avant-Propos.

⁶⁰⁵ *Ibid.* p. 146.

nombreuses qu'elle écrivit plus tard, mais je fus prise sur-le-champ d'un mauvais pressentiment. [...] Cet homme, en me regardant, s'était emparé de ma volonté. A partir de ce moment je ne fus plus moi, je fus une chose à lui dont il disposait sans que je pusse, même un instant, discuter ce qu'il me commandait de faire. »⁶⁰⁶ Les grandes lignes de la biographie de Gabrielle sont retracées – le contexte familial, son comportement, son licenciement répétitif pour mauvaise conduite et son passé de mythomane – ainsi que sa sensibilité à l'hypnotisme. Cette analepse initiale permet également de dresser un portrait éloquent de son amant, le criminel en devenir M. Eyraud⁶⁰⁷ : « Un de ces êtres qui, corrompus jusqu'aux moelles, croient à la toute-puissance du vice. » Il est ainsi présenté comme l'instigateur du mal et Gabrielle comme une sorte de catalyseur, un sujet idéal pour « un professeur tel que lui » (p. 153). Le fait qu'il ne soit nommé que tardivement permet de l'introduire par la présentation de ses défauts. Par conséquent, le crime qu'il commet apparaît comme l'aboutissement prédéfini dans sa conduite marginale : « C'était un aventurier sans scrupules, dont la vie avait été ce que les magistrats appellent la "préface du crime." » Les préparatifs du crime sont également déclinés grâce à la reconstitution des échanges du couple :

« Eyraud voulait absolument choisir une malle très grande.
- A quoi bon ? disait Gabrielle, que tentait une malle plus petite, mais plus chère ; à quoi bon cet immense coffre ? On dirait un cercueil !
Eyraud, très pâle, la regarda sans répondre, paya et partit en emportant la malle qu'il fit mettre sur une voiture. »⁶⁰⁸

Les directives du criminel sont limpides : il fait acheter une grande malle à Gabrielle, lui demande de changer de nom et feint la rupture avec sa maîtresse. L'épisode criminel se met en place grâce à cette reconstitution fictive. Le chapitre suivant revient sur les éléments liés à l'enquête : le signalement de la disparition de Gouffé domicilié rue Montmartre, aperçu pour la dernière fois au café Véron le 26 juil. 1889 à 19h.⁶⁰⁹ Deux heures plus tard, un homme déguisé avec le manteau de la victime se rend à l'étude de Gouffé, « Un individu portant un chapeau haut de forme était entré 148, rue Montmartre, et passant rapidement devant la loge des concierges, avait monté très vite l'escalier, comme l'huissier avait l'habitude de le faire, quand parfois il venait le soir à son étude. »⁶¹⁰ Or, le subterfuge ne tient pas puisque le

⁶⁰⁶ *Ibid.* p. 148.

⁶⁰⁷ *Ibid.* p. 151 : « Le conquérant de cette jeunesse, bien qu'il n'eût, jusqu'alors, jamais passé devant la justice de son pays, était un de ces êtres que la nature a soigneusement pétri uniquement pour faire le mal, un de ces flibustiers de l'asphalte parisien, plus dangereux dans la correction de leur redingote, que les derniers bandits hellènes guettant le voyageur dans les passes des Thermopyles, le fusil à l'épaule et le pistolet à la ceinture. Touchant à la cinquantaine, chasseur un peu fatigué, il ne pouvait rêver un gibier plus attrayant que celui-là, et il devait craindre de le voir bientôt lui échapper. »

⁶⁰⁸ *Ibid.* p. 165.

⁶⁰⁹ Notons ici l'intérêt chronosémique de ces éléments : cette contextualisation permet au lecteur de retrouver des lieux qu'il connaît tout en situant le crime chronologiquement.

⁶¹⁰ *Ibid.* p. 168.

concierge pensant remettre le courrier à l'huissier lorsqu'il repasse, ne reconnaît pas l'homme de loi et « *pouss(e) un cri d'étonnement.* » Là encore, le détail issu d'une déposition est romancé. Les investigations sont ensuite menées à partir du point de vue de l'enquêteur : les policiers constatent dans le bureau du disparu qu'un étranger est bien venu mais « *non seulement on ne s'était pas attaqué au coffre-fort, mais 14 000 frcs, en billets de banque, se trouvaient encore dans un carton où M. Gouffé mettait parfois son argent.* »⁶¹¹ La présence de cette somme d'argent laisse dubitatif le policier : Gouffé n'avait pas de somme importante sur lui au moment du crime. Le mobile demeure opaque. L'enquêteur étudie les éléments de la biographie de la victime et envisage deux types de suspects : les hommes d'affaire poursuivis par l'huissier et les femmes qu'il fréquente. L'inspecteur Goron s'attarde d'abord sur les audiences des hommes d'affaires ; très ponctuels, ces derniers se présentent sans rechigner au quai des Orfèvres et déclinent leur alibi. L'enquêteur en déduit que le soir de sa disparition, la victime n'avait pas de rendez-vous mais, « *peut-être pourtant, au dernier moment, l'avait-on entraîné dans quelque guet-apens* » (p. 173). Ces prémisses d'enquête permettent de mettre en évidence l'application d'un raisonnement indiciare basé sur la méthode déductive. Dans le chapitre XI « *Un cadavre sans crime, un crime sans cadavre* », l'enquêteur prend connaissance de la découverte d'un cadavre dans les environs de Lyon alors qu'il feuillette les rubriques « *départements* » dans *La Lanterne* : « *Le correspondant de la Lanterne racontait que l'attention de quelques cultivateurs habitant Millery, petit village situé à quinze kilomètres de Lyon, avait été attirée par des exhalaisons putrides qui se dégageaient d'un fourré, en contrebas d'une route.* »⁶¹² L'information, prolix en détails, suit la progression de Denis Coffy dans sa quête de l'origine de l'odeur nauséabonde⁶¹³ :

« *Il explora la pente rapide où se trouvait le fourré, en se frayant avec une forte serpe, un chemin à travers les broussailles. Enfin, il aperçut une masse informe, enveloppée d'un sac de grosse toile autour duquel tourbillonnaient des mouches ; c'était de là que venait l'odeur pestilentielle. Surmontant son dégoût, il fendit le sac et découvrit le cadavre d'un homme, défiguré, à demi-rongé par les vers, et auquel n'adhérait aucun fragment de vêtement.* »

L'hypothèse que ce cadavre soit Gouffé se présente rapidement dans l'esprit de l'enquêteur. Aussitôt, il dépêche sur place un agent, Soudais, accompagné d'un parent de Gouffé afin de procéder à l'identification du corps ; du fait de l'état avancé de décomposition du corps, ces

⁶¹¹ *Ibid.* p. 172.

⁶¹² *Ibid.* p. 183-4.

⁶¹³ « *La route, en cet endroit, est construite à flanc de coteau ; un mur maçonné soutient la chaussée, et le talus, couvert d'un taillis assez épais, se prolonge ensuite jusqu'à un sentier – celui suivi par les gens de Millery. Enfin ce sentier est séparé du Rhône par la voie du chemin de fer. En haut du mur, pour la sécurité des voitures, est établi un parapet d'environ quatre-vingts centimètres de hauteur. De la route, le passant aperçoit le Rhône à ses pieds, et ne peut voir, sans se pencher au-dessus du parapet, ni le talus boisé ni la voie ferrée.* » *ibid.* p. 184.

derniers ne parviennent pas à aboutir à une quelconque certitude. Lacassagne étant absent, ils sont accompagnés par un élève du médecin légiste. Une autre incohérence est relevée : on trouve de longs cheveux noirs et bouclés sur le corps, alors que le disparu a des cheveux châains et courts. A travers ses mémoires, le chef de la Sûreté met en lumière l'importance des investigations parallèles à l'enquête officielle tout comme la sollicitation d'une participation populaire, à travers les petites affiches notamment, où l'on pouvait lire un avis, « *La famille Gouffé s'engage à payer une somme de dix mille francs à la personne qui pourra fournir des renseignements utiles à la découverte de l'huissier disparu. Toutes communications devront être adressées à M. X..., ami de M. Gouffé, rue Paris.* »⁶¹⁴ Cet appel à des policiers amateurs est une pratique courante à l'époque, même si elle anime une déferlante de lettres mythomanes. M. X... fait par ailleurs publier une de celles-ci dans *Le Petit Journal*.⁶¹⁵

Toutefois, Goron suit les investigations lyonnaises liées à cette découverte mû par l'idée que ce pourrait être son disparu : « *J'étais parti d'un point de vue très mathématique. J'avais, à Paris, un crime sans cadavre ; on avait, à Lyon, un cadavre sans crime ; pourquoi ce cadavre ne serait-il pas celui que je cherchais ?* » Il apprend « *qu'un chasseur d'escarbot avait ramassé des débris d'une malle* » à quelques kilomètres de la précédente découverte, malle sur laquelle une date est identifiée par un expert, 1888. Au chapitre XIII, « *Un coin du voile* », l'affaire se poursuit quatre mois après la disparition de Gouffé. M. R... un ami de Gouffé signale à Goron la disparition de Michel Eyraud au moment du crime. Ce témoignage permet à l'enquêteur de déterminer le fait qu'Eyraud et Gabrielle sont en fuite dès le 26 juillet. Il s'intéresse alors au parcours de la malle, toujours convaincu du lien entre le corps retrouvé et la disparition de Gouffé. En outre, il fait participer la presse et le peuple :

*« Pour arriver à un résultat, il était nécessaire que beaucoup de bruit fût fait, et comme le seul moyen était d'intéresser la presse à la découverte de l'assassin, je donnai aux reporters tous les renseignements qu'ils me demandaient. Je fis mieux, je n'hésitai pas à faire parler dans les journaux d'une façon plus précise de l'indication fournie à la justice par M. R. cela était absolument nécessaire, si comme je le croyais cette piste était la bonne. »*⁶¹⁶

Goron fait ainsi exposer les deux malles à la morgue, l'authentique et la reconstituée accompagnées d'un avis :

« Pour tous renseignements à fournir, prière de s'adresser soit au greffe de la Morgue, où se trouve en permanence un inspecteur de la Sûreté ; soit à

⁶¹⁴ *Ibid.* p. 194.

⁶¹⁵ *Ibid.* p. 197 : « *les bouteilles fumistes font partie des accessoires des grands crimes* » note Goron.

⁶¹⁶ *Ibid.* Chapitre XIII p. 224.

M. Dopffer, juge d'instruction, au Palais de Justice, cabinet n°10 ; soit à M. Goron, chef du service de la sûreté, 36, quai des Orfèvres.

Description de la malle.

N°1. – Malle ayant servi à transporter le cadavre de M. Gouffé de Paris à la Tour-de-Millery (Rhône). Cette malle, brisée en une vingtaine de morceaux, a été découverte dans un buisson, à environ dix kilomètres du cadavre. On a pu la reconstituer ainsi.

Le poids de la malle avec le corps était de 100kilos.

N°2. – Malle fabriquée avec les fournitures semblables à celles de la malle authentique, exposée ci-contre.

Il est à peu près certain qu'avant son départ de Paris, la malle qui a transporté le cadavre était dans l'état où se trouve le spécimen. »⁶¹⁷

Il insiste à de nombreuses reprises sur l'importance de la bonne fortune dans l'enquête. Fausse modestie ou apport à la fiction, la chance constitue un apport essentiel à l'enquête de Goron : « *Il ne suffit pas d'une implacable logique, d'un raisonnement savant pour vaincre les obstacles ; on doit compter sur le hasard, je ne cesse de le répéter : si expérimenté qu'on soit en matière de police, il faut être aidé par la chance.* »⁶¹⁸ Cette présence du hasard peut paraître étonnante dans la mesure où elle contraste avec l'assurance du raisonnement scientifique. Goron se rend à Lyon où le cadavre a été inhumé sous le nom *inconnu*. Fortuitement, l'étudiant a conservé des mèches de la victime, « *Dès que j'eus ces cheveux entre les mains, je demandai un peu d'eau distillée, j'y plongeai les mèches et, au bout de quelques minutes, je montrai au jeune médecin – qui, du reste, le reconnut immédiatement avec sincérité – qu'il s'était étrangement trompé. Les cheveux étaient, en effet, courts et châtain clairs.* » Cette remise en question du travail de l'étudiant valorise la clairvoyance de l'enquêteur. Par une comparaison avec les cheveux retrouvés sur la brosse de la victime, la concordance des deux affaires redevient une réalité possible et conforte le policier dans ses certitudes : « *Ce premier bulletin de victoire me valut d'ailleurs les railleries de quelques journaux. Certains ne manquèrent pas l'occasion de faire un mot et déclarèrent que c'était une affaire bien tirée par les cheveux.* »⁶¹⁹ L'exercice des mémoires de police permet ainsi de montrer les difficultés relatives à l'établissement de la preuve. F. –M. Goron insiste aussi sur le fait que les mésententes entre les autorités parisiennes et lyonnaises ralentirent l'enquête. Pendant que Goron analysait les restes capillaires de la victime, les magistrats lyonnais reçurent un cocher « *fantaisiste* ». Un dénommé Laforge invente une autre version du crime, commettant ainsi une entrave à la justice chronophage. L'inspecteur Jaume lance une pique à Laforge : « *Alors Jaume, bon garçon, mais gavroche incorrigible, agacé par la litanie du cocher, le prit par le bras et lui dit, avec la voix grasseyante des enfants de Paris : – Dis*

⁶¹⁷ *Ibid.* p. 225-6.

⁶¹⁸ *Ibid.* p. 204.

⁶¹⁹ *Ibid.* p. 208.

*donc, mon vieux, tu ne vas pas nous la faire à nous ; nous ne sommes pas de Lyon... »*⁶²⁰

Cette maladresse, excusée par le caractère « *gavroche* » du jeune enquêteur, suffit à attirer la colère des magistrats de Lyon, sensibles à cette remise en question de leurs compétences judiciaires, et ce, même si la provocation de Jaume suffit à exhorter des aveux à Laforge.

D'autres éléments relatifs à l'enquête de terrain sont mentionnés. En effet, les investigations se poursuivent près de la tour de Millery où le chef de la Sûreté apprend que l'odeur nauséabonde n'est apparue que vers le 4 ou 5 août. Il récupère alors le bulletin de bagages et confirme la date : « *Ce bulletin indiquait qu'un colis pesant 105 kilos était parti de Paris par le train pour Lyon-Perrache le 27 juillet 1889.* »⁶²¹ Les suspicions ainsi renforcées, la seconde expertise légale s'avère nécessaire. Aussi après avoir sommairement expliqué la démarche de Lacassagne,⁶²² l'enquêteur consigne les conclusions de l'expert médico-légal – expertise qui a pour dessein de comparer certains points spécifiques de la victime, telles que la mâchoire, la cheville, la taille, au livret militaire de Gouffé. Après confirmation de l'identité du corps, Lacassagne et Goron se rendent chez le Procureur de la République à Lyon : « *Monsieur le Procureur, dit le savant médecin, en entrant dans le cabinet, je viens vous annoncer que la succession de M. Gouffé est ouverte.* » En romançant ces détails de l'enquête, Goron accentue l'importance du rôle de ce « *savant médecin* » dans le lancement de la procédure.

La malle est alors reconstituée par des ouvriers sur la demande du Parquet⁶²³ et grâce au concours populaire, la police découvre que les suspects ont acheté l'objet lors d'un voyage à Londres – ils retrouvent les vendeurs, M. et M^{me} Chéron. L'excursion de Goron en Angleterre accompagné du « *cercueil à M. Gouffé* » est relatée de manière anecdotique. L'enquêteur est arrêté par les douaniers anglais, intrigués par cette malle : « *elle était du reste, complètement vide. Mais ils trouvaient qu'elle avait une odeur extraordinaire ; je crois bien ! Elle sentait le cadavre ! Et tous les désinfectants que j'y avais mis n'avaient fait qu'accentuer sa mauvaise odeur.* »⁶²⁴ Là encore, les sensations olfactives éveillent un sentiment de malaise tout à fait romanesque. Enfin, Goron fait le voyage jusqu'à Scotland Yard afin de déterminer l'origine de l'objet. Cette escale anglaise complète la reconstitution du crime dans la mesure où elle permet de retracer le parcours des criminels.

⁶²⁰ *Ibid.* p. 211.

⁶²¹ Soit le lendemain de la disparition de Gouffé, *Ibid.* p. 218.

⁶²² Goron explique ainsi que l'anthropologue compare les mensurations de la victime – notamment la mâchoire, la cheville, la taille – aux données retranscrites dans le livret militaire. Les éléments de l'expertise médico-légale sont moins explicites : seules les conclusions des spécialistes sont ici reportées, de manière assez sommaire.

⁶²³ *Ibid.* chap. XIII.

⁶²⁴ *Ibid.* p. 232.

D'autres données sont récoltées par les autorités judiciaires telles que certaines missives d'Eyraud adressées à la police. En effet, Goron reçoit un étrange document de vingt pages signé Eyraud. Au début le policier pense à une « *fumisterie* » puis il réalise son authenticité et l'exploite. Par jalousie, Eyraud dénonce sa complice et avoue le crime car « *la jalousie en lui était plus forte que la raison* »⁶²⁵. L'éconduit énumère ainsi les noms des amants de Gabrielle et cherche à alourdir les charges qui pèsent contre la jeune femme : « *La rupture avait fait de ces deux êtres, qui s'étaient embrassés peut-être sur la malle-cercueil, deux ennemis acharnés à la perte l'un de l'autre.* »⁶²⁶ En effet, Gabrielle Bompard, le « *petit démon* » se rend au commissariat pour faire à son tour des aveux :

« *Je suis, dit-elle, complice du crime, mais complice inconsciente et involontaire. J'étais la maîtresse d'Eyraud, et il m'avait fait louer, sous le nom de Labordère, 3 rue Tronçon-Ducoudray, un appartement meublé au rez-de-chaussée. Là, sur l'ordre d'Eyraud, je donnais rendez-vous à Gouffé. Le soir même du crime, Michel s'arrangea pour m'éloigner, et il a assassiné l'huissier de complicité avec un individu que je ne connais pas, mais que j'ai vu deux ou trois fois : c'est un blond un peu fort portant une grosse moustache rousse.* »⁶²⁷

La déposition vise ainsi à reporter la faute sur son acolyte associé à un énigmatique homme de main. Cette alliée suscite l'intérêt du policier qui la perçoit comme une personnalité histrionique et burlesque. En effet, la jeune femme adopte un comportement atypique, n'hésitant pas à plaisanter avec les enquêteurs : « *Telle était l'étonnante créature qui avait subi l'ascendant d'un nouvel amant au point de venir se constituer prisonnière à Paris, et qui, sur le théâtre même du drame où elle avait joué un rôle si important, n'avait pas montré une seconde de repentir et disait des mots drôles pour faire rire les agents.* »⁶²⁸ Sa soif de popularité trouve un écho favorable dans la presse parisienne⁶²⁹ ; la prisonnière fascine le peuple en jouant sur son statut de femme sous l'emprise hypnotique d'un vil manipulateur. Nonobstant, de même que les aliénistes ne sont pas dupes quant à cette habile comédie, c'est avec beaucoup de recul et de sagesse que Goron considère Gabrielle qui « *ménageant savamment ses effets, racontait tous les jours un fait nouveau au juge.* »⁶³⁰ L'enquêteur a pleine conscience du goût populaire pour les récits de meurtre : « *Il est incontestable qu'à Paris un criminel, qui a de l'envergure, qui sait tuer son semblable, d'une façon peu banale,*

⁶²⁵ Eyraud « *avait la rage d'écrire* », *Ibid.* p.306. Il écrit sa version dans *L'intransigeant* : « *J'ai trouvé Gouffé pendu dans l'alcôve quand je suis revenu de l'étude de la rue Montmartre... Le crime avait été commis en mon absence.* » *Ibid.* Chapitre XIV, « *La vengeance du mâle* », p. 325.

⁶²⁶ *Ibid.* p. 250.

⁶²⁷ *Ibid.* Chapitre XV, p. 256.

⁶²⁸ *Ibid.* p. 266.

⁶²⁹ *Ibid.* Chapitre XVII.

⁶³⁰ *Ibid.* p. 282.

devient, rapidement aussi populaire qu'un grand acteur de drame. »⁶³¹ Derrière son « *sourire énigmatique* », se cache une femme intelligente, jouant de ses atouts et de son humeur plaisante pour pouvoir trouver une issue à cette problématique. Goron le reconnaît : Gabrielle Bompard a agité le monde scientifique en posant la question de la responsabilité : « *La créature qui avait une imagination aussi désordonnée pouvait-elle être bien responsable ? La réponse à cela n'est pas de ma compétence, mais tout en n'étant pas un savant, je me permis de remarquer que cette histoire ne lui avait évidemment pas été suggérée par Eyraud.* » A travers un épilogue, le chef de la Sûreté reconstitue la journée de confrontation et de restitution de l'épisode criminel puis il présente les issues du procès. Il indique ainsi les incidents qui ont eu lieu lors du passage aux assises, notamment « *la grande dispute des savants sur l'hypnotisme.* » (p.339) ; M. Liégeois, professeur à l'université de Nancy, clame ainsi l'irresponsabilité de Gabrielle, sujette à l'hypnose tandis que l'avocat se « *contenta de la présenter comme une détraquée, ce qui avait le grand mériter d'être plus simple et plus juste* » (p. 340). Le comportement d'Eyraud lors du procès est également analysé. Sa jalousie ressort particulièrement lorsque le nouvel amant de Gabrielle comparait : « *Ses yeux lançaient des éclairs, il serrait furieusement les poings. Il aurait éprouvé, j'en suis sûr, une joie intense à meurtrir celui qui lui avait pris la femme qu'il aimait.* » L'audace des criminels, l'agitation populaire autour du crime et les joutes verbales des différents intervenants au moment du procès font de l'affaire Gouffé une enquête criminelle majeure de l'époque.

D'autres versions de l'affaire Gouffé

Goron mentionne le fait que Madame de la R... aménage un appartement comme le lieu du crime et reconstitue la scène en passant la cordelière de son peignoir autour du cou de ses clients. Le récit criminel se transforme en mythe populaire, pérennisé par les images diffusées par la presse et par les chansons populaires. En effet, les gravures des quotidiens comme *Le Petit Parisien* mettent un visage sur les criminels – des portraits du couple sont massivement diffusés. *Le Petit Parisien* commente ainsi les croquis du criminel et de son bourreau :

« *Il nous a paru intéressant de donner à nos lecteurs le portrait du bourreau... Un seul moyen était à notre disposition : celui de profiter de l'exécution d'Eyraud pour prier notre dessinateur de se rendre place de la Roquette, à l'endroit même où la guillotine allait être dressée, et là, en quelques coups de crayon, de saisir les traits de M. Deibler. Le bourreau a, par le lugubre mystère qui enveloppe sa vie, par la tragique fonction qu'il*

⁶³¹ « *Quand on raconta, dans les journaux, que cette femme de vingt ans avait couché dans la chambre où se trouvait le corps de l'homme qu'elle avait aidé à tuer, il y eut des névrosés qui admirèrent son courage* », *Ibid.* p. 284.

remplit, le privilège de toujours intéresser le public: on ne tient pas à faire sa connaissance, mais on est curieux de connaître sa physionomie. Voilà donc aujourd'hui nos lecteurs satisfaits. »

Mais *Le Petit parisien* ne s'arrête pas à cette figuration figée : il propose une représentation de la justice en action dans le numéro du 2 fév. 1890 (comme on peut le voir en Figure 11). Nous trouvons ainsi des montages de gravures superposées ou accolées et numérotées ainsi que le portrait du criminel : les étapes du crime y sont détaillées, *l'ante homicidium* (gravure 1 à 3), *l'inter homicidium* (gravure 4) et le *post homicidium* (gravure 5). La version du *Supplément du Petit journal* (reproduite en Figure 12) diffère considérablement. Tout d'abord, l'action se concentre sur l'inter et le post homicidium. Notons également que ces deux gravures ne sont pas parues au même moment : aussi, en les dessins du *Petit parisien* s'accordent avec les premières conclusions médico-légales et représentent une mort par strangulation. La première image est purement spéculative : les compléments d'enquête permettent d'établir que Gouffé fréquentait le couple mais une telle scène n'est mentionnée nulle part.

Enfin, le comportement des criminels diffère dans les deux journaux : même si nous retrouvons certaines similitudes dans la posture de Gabrielle entre l'image 4 de la Figure 11 et l'image 1 de la Figure 12, spectatrice horrifiée du crime, son comportement diffère. Dans *Le Petit parisien*, Gabrielle est dépeinte comme une complice séductrice – en témoigne son attitude vis-à-vis de Gouffé dans les gravures 1 et 3 – mais passive, contrairement à Eyraud, véritable acteur du crime. Dans *Le Petit journal*, c'est une Gabrielle actrice et complice qui est représentée : bien qu'observatrice du meurtre dans la première gravure, elle place le linceul sur Gouffé (gravure 2) et aide Eyraud à pousser la malle (gravure 3). Mais surtout, la dernière gravure rappelle le rôle qu'elle joue dans l'enquête, et son geste dénonciateur tend à la présenter comme une délatrice.

Les figures 13 et 14 mettent en évidence deux usages du portrait de criminels dans la presse : dans l'extrait du *Petit journal*, le portrait de Gabrielle Bompard complète l'article de presse, il est inclus dans le récit. Dans le *Supplément Littéraire du Petit parisien* l'affaire Gouffé se partage la *Une* d'affaires criminelles ; les portraits des enquêteurs et de la victime surplombent une scène de meurtre et le portrait de deux criminels de manière assez symbolique.

Enfin, les chansonniers consacrent fréquemment des complaintes aux affaires criminelles et autres drames publics à la fin du XIX^e siècle. Les complaintes permettent de diffuser des faits divers transfigurés par l'imaginaire collectif grâce à la parole médiatique et à son interprétation populaire. Ces hymnes s'accompagnent de dessins – comme on peut le voir en Figure 15 – mais également d'une partition vocalique avec parfois des indications sur l'air

employé. Nous retrouvons deux versions populaires de l'affaire Gouffé en figure 16 et 17 : « *C'est la belle Gabrielle !* » et la complainte de « *Gabrielle Bompétard* ». ⁶³² Si ces deux réécritures populaires reprennent des éléments caractéristiques de l'affaire – la corde, le coffre, la femme séductrice – les descriptions qu'elles font de l'inculpée sont particulièrement satiriques. « *C'est la belle Gabrielle !* » met en avant le caractère histrionique de Gabrielle, en quête perpétuelle de gloire. Un parallèle fort est dressé avec l'avocat, « *un autre beau parleur qui touche l'assistance* ». ⁶³³ Dans la complainte de « *Gabrielle Bompétard* », la jeune femme se rapproche tant de Jeanne d'Arc, pour sa renommée, que de Sarah Bernard, pour son jeu d'actrice. Le dernier extrait représenté en Figure 18 fait état d'une affaire similaire en 1907 : bien que les affaires diffèrent nous trouvons plusieurs similitudes entre les représentations de l'affaire Gouffé et du meurtre d'Emma Lévin par Vere Goold et son épouse ce qui souligne la pérennité du thème de la malle sanglante dans l'inconscient populaire. Nous pouvons également mentionner trois réécritures du XXe siècle : « *La malle sanglante* » de Maurice Level (1916), « *L'aventure de la cuisinière de Clapham* » d'Agatha Christie (1923) et *L'énigme de la malle rouge* d'Henry-Jeanne Magog (1929). Dans chacune de ces versions, le motif de la malle sanglante est associé à un crime d'argent : cassette d'Harpagon ou boîte de Pandore, le coffre renferme toujours un secret. On y dépose un trésor pour le cacher du regard d'autrui et on l'ouvre pour en exposer les mystères.

Ce que nous nommons récit de meurtre se restreint à un ensemble de crimes fictifs alors qu'il existe d'autres types de récits portant sur d'authentiques affaires criminelles. Les faits divers, les chroniques judiciaires ainsi que les mises en récit de patient apportent des témoignages historiques et scientifiques sur de véritables cas. Ces éléments factuels peuvent être liés aux récits fictionnels dans la mesure où nous retrouvons des formules stylistiques, littéraires et picturales semblables. La place de la fiction du crime serait ainsi de proposer une vérité sociologique et historique unique passant par le prisme des perceptions et de la sensibilité de l'auteur, lecteur historique de son temps.

⁶³² Dans ses *Mémoires*, Goron cite également une chanson parisienne de Jules Jouy.

⁶³³ Alors que la complainte suivante fait l'éloge de « *la police nouvelle* » qui « *ne s'laisse par rouler* » par Gabrielle.

SECTION II : La vérité du récit

*« Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant. »
Charles Baudelaire⁶³⁴*

Nous avons vu que la difficulté qui se lie à l'appréhension du récit de meurtre en tant que tel tient à son hybridité fondamentale. Dans cette section nous tâcherons d'approfondir cette enquête sur les attaches qu'entretient un tel récit avec son temps. Trois éléments retiendront notre attention : un horizon sociologique se dégagera tout d'abord permettant de percevoir quelles représentations du crime et du criminel sont transmises par la fiction à la fin du XIX^{ème} siècle. Nous proposerons ensuite une lecture topographique du crime déterminant ainsi les caractéristiques de lieux criminogènes. Enfin, nous chercherons quelles critiques politiques et philosophiques s'inscrivent en filigrane dans ces écrits, quelles perceptions du pouvoir sont ici données. Il s'agira de montrer que la fiction du meurtre participe à la construction des stéréotypes sociaux et engage une réflexion sur les préjugés liés à la détermination du crime.

⁶³⁴ Baudelaire, C. « Les Drames et les romans honnêtes », in *La semaine théâtrale*, nov. 1857.

« Une société a la criminalité qu'elle mérite. Le milieu social est un bouillon de culture de la criminalité : le microbe, c'est le criminel. »

Alexandre Lacassagne⁶³⁵

A partir d'un panel littéraire, nous sommes amené à caractériser ce type de récit comme une forme inédite d'enquête sociale et historique. L'analyse criminelle connaît un essor sans précédent de sorte que les nombreux spécialistes en charge d'une affaire doivent saisir la nature du crime : *« l'observer, le punir, le résorber constituèrent des préoccupations majeures, que justifiait aux yeux des contemporains le sentiment d'une criminalité chaque jour plus envahissante. »*⁶³⁶ L'écrit met en mots des inquiétudes sociales déterminées par des faits contemporains – tels que les débordements provoqués par la foule, l'anarchisme, la guerre – ou décuplées par la presse – il en est ainsi du cas du fou dangereux ou de l'assassin de génie. Ces constructions dépendent là encore du journal, dans la mesure où les arcanes médiatiques contribuent à l'édification de stéréotypes voire de mythes sociaux comme le souligne G. Ringlet : *« On ne peut donc pas vivre sans mythe. Mais on a le droit, sinon le devoir, de s'interroger et de se prononcer sur la qualité de cette mythologie que véhiculent nos journaux. Car, en fin de compte, ils disent à peu près tous la même chose. Ce qui, en réalité, les différencie dans une société de l'apparence, c'est la mise en scène, la manière d'organiser le spectacle. Or, il y a des spectacles qui libèrent et des spectacles qui écrasent, des mythes qui éloignent et des mythes qui ramènent à la vie quotidienne. »*⁶³⁷ Cette rhétorique du spectaculaire nous invite à étudier par quels détours la fiction enjolive ou exacerbe des réalités sociologiques et historiques. De nouveau, nous nous trouvons confronté à la question de l'implication de destinataire et les marques de la fonction expressive dans la

⁶³⁵ Lacassagne, A. « Les transformations du droit pénal et les progrès de la médecine légale, de 1810 à 1912 », *Archives d'anthropologie criminelle*, 1913, p. 364.

⁶³⁶ Kalifa, D. *Crime et culture au XIX^e*, op. cit. p. 9.

⁶³⁷ Cité par Lits, M. *Du récit au récit médiatique*, op. cit.

vision du monde qu'il propose tout comme à la question du rapport au réel.⁶³⁸ L'écriture du crime offre alors « *l'occasion pour les romanciers d'étudier la nature humaine* »⁶³⁹ et cette étude se veut sociologique en ce sens où les écrivains n'ont de cesse de rappeler l'influence du milieu ambiant rattaché à l'époque. Certaines figures stéréotypées prennent vie dans ce monde moderne à l'instar du détective privé, renouvelant l'héroïsme romanesque tout en mettant en évidence les failles du système juridique. De plus, quelques figures de criminels se veulent rémanescentes des préoccupations politiques et sociales : les écrivains tentent de mettre en lumière l'origine de la déviance et c'est dans ce dessein qu'ils interrogent la configuration de la sphère familiale avant d'observer le milieu social. Le récit de meurtre oscille ainsi constamment entre vérité et fiction : exposant les amalgames entretenus par la société, il n'en demeure pas moins authentique et enrichissant.

Un monde moderne et ses crimes

Le propos paradoxal *fin-de-siècle* consiste à être moderne dans une société décadente.⁶⁴⁰ Ce paradoxe s'étend sur certaines conceptions scientifiques et sociologiques. En multipliant les ressources en sciences forensiques et en mettant en application des théories juridiques adaptées aux valeurs républicaines, à l'image du couple et de l'enfant notamment⁶⁴¹, la science criminelle est souvent perçue comme une mécanique à rebours de la réalité. En effet, la propagation d'un discours alarmiste, à mesure que la presse se développe, accompagne la croissance démographique. L'effet pervers de cette société d'information et du dynamisme

⁶³⁸ Nous pouvons nous référer au système de *l'effet-personnage* élaboré par Vincent Jouve. Le chercheur superpose trois analyses dans son étude du personnage : la perception (qui s'évalue en termes de frontières entre le mythe, la représentation et la réalité, de distance, de densité référentielle, et d'incomplétude), la réception, et l'implication.

⁶³⁹ Gonon, L. *Le fait divers criminel*, *op. cit.* p. 382.

⁶⁴⁰ Kalifa, D. Régner P. et Thérenty M. –E. éd. *La civilisation du journal*, *op. cit.* p. 796.

⁶⁴¹ On pense notamment au statut de l'enfant considéré comme un irresponsable. Un assouplissement pénal s'effectue sous la III^e République dans la mesure où l'enfant est reconnu comme un individu à part entière, méritant un traitement en adéquation avec sa condition sociale : davantage de mesures sont prises à son égard, pour le protéger, par exemple par *la loi du 24 juil. 1889* relative à la protection des enfants maltraités physiquement et/ou moralement. Jusque-là, l'enfant était soumis à l'autorité patriarcale. Cette loi est complétée par *la loi du 19 avr. 1890* sur la répression des violences et des actes de cruauté commis envers les enfants. En parallèle la répression de l'enfant criminel agencée déjà par la création de colonies agricoles et pénitentiaires sous le Second Empire et par *la loi du 5 août 1850* sur l'éducation et le patronage des jeunes détenus qui a pour principe de séparer les majeurs des mineurs, se poursuit en 1890 avec la première école de préservation pour les filles – il s'agit en fait d'une sorte de colonie pénitentiaire. L'enfant victime et l'enfant criminel sont alors reconnus comme des cas spécifiques. En littérature, cette caractéristique est respectée, comme en atteste la dramatisation du récit à chaque fois que l'on retrouve l'un de ces deux cas. En outre, comme nous le soulignons, l'autorité paternelle constitue à cette époque un élément majeur du droit français difficilement contestable en dépit d'avancées juridiques primordiales. En effet, les préjugés demeurent : la femme et l'enfant sont toujours perçus comme deux êtres influençables nécessairement sous l'autorité d'une figure paternelle. De ce fait, leur responsabilité criminelle est souvent remise en question.

moderne des médias contribue à la création d'un climat anxigène.⁶⁴² La paranoïa du crime se retrouve dans ces littératures par la construction identitaire de figures symboliques. Dans ce contexte, la littérature populaire construit ses propres mythes à partir de types sociaux et d'inquiétudes universelles, comme le souligne Jacques Dubois : « *La littérature de masse retient l'attention par son aspect mythique, en tant que réceptacle et traduction des impulsions, des angoisses, des préjugés, des rêves, de l'âme collective.* »⁶⁴³ De nouvelles formes de criminalité apparaissent, rendues possibles par de nouvelles armes et de nouvelles modes – notamment le vitriol. La police se développe déployant de nouvelles ressources scientifiques essentielles afin de déterminer la victime et l'auteur du crime si bien que cacher le corps et déguiser le crime en accident devient de plus en plus complexe.

Dans son étude du discours social, M. Angenot fait état d'une vision « *crépusculaire* » du monde : cette dominance trouve son importance à la fin d'un siècle riche et complexe où l'on assiste à un désenchantement du monde. Déjà Jean-Claude Rioux notait que le crime était « *conçu comme une maladie engendrée par l'injustice et la misère.* »⁶⁴⁴ Le crime se décrit

⁶⁴² Même si les analyses des statistiques criminelles ont été élaborées au XX^e siècle, notamment par *la Théorie du Chiffre Noir* émise par le magistrat Oba, ou dans les travaux sociologiques de Sellin et Wolfgang « *The measurement of delinquency* » en 1964, nous pouvons noter ici le rôle fondamental de l'influence de l'opinion publique dans la création d'un sentiment d'insécurité. D'après la théorie d'Oba, le chiffre noir renvoie à un coefficient visant à déterminer le rapport de la criminalité connue à la criminalité inconnue. Dans les statistiques criminelles, on fait également intervenir trois éléments, la criminalité réelle, la criminalité apparente et la criminalité légale mais toute une série de filtres vient corrompre les données entre ces trois strates. De la criminalité réelle à apparente, la transparence de véritables statistiques criminelles est contestée par la dissimulation totale de certains crimes ou le silence des victimes et des témoins. De la criminalité apparente (connue des forces de l'ordre) à la criminalité légale, il y a également des filtres dus aux non-lieux, aux relaxes, aux abandons des poursuites et aux acquittements. La médiatisation de certains crimes de sang et de leurs acteurs cible des zones à risque et des populations criminogènes, construisant des préjugés. De plus, les médias passent au tamis l'information criminelle de sorte que certaines affaires ne sont pas particulièrement ébruitées parce qu'elles n'ont pas besoin d'être politisées et de créer du débat public ; elles figurent alors parmi les informations éphémères. Pour que le crime constitue une Affaire, il doit manifester un intérêt populaire, politique, sociologique, mais surtout médiatique. C'est alors un effet de saturation de récits criminels factuels et fictionnels qui conditionne ce climat anxigène. A. –C. Ambroise-Rendu, met également en évidence ce phénomène : « *Les dernières années du siècle voient se développer un discours alarmiste sur l'insécurité publique. Les journaux multiplient les titres évocateurs sur l'armée du crime, les apaches et les agressions nocturnes. Alertée par le récit que fait la presse des crimes spectaculaires, mais plus encore par la rubrique quotidienne consacrée aux faits divers sanglants, l'opinion semble persuadée que le crime progresse à pas de géants. De fait, il se produit un quadruplement des statistiques de plaintes, dénonciations et procès-verbaux entre 1835 et 1906. Mais ce gonflement numérique traduit autant, si ce n'est plus, l'activité effective de la police que la recrudescence de la délinquance* », *Crimes et délits*, op. cit. p. 45.

⁶⁴³ Cité par Lits M. *Récit, médias et société*, op. cit. p. 15.

⁶⁴⁴ Rioux, J. –C. *Le type du criminel français de 1815 à 1830*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1989, p. 11. Dennis Porter met en évidence la même idée dans *The pursuit of crime : art and ideology in detective fiction*, New Haven, Yale University Press, 1981, p. 196 : « *Crime in detective fiction appears as an aberration ; it is the exception which proves the rule of moral order – crime under such circumstances is eccentric, a random asymmetry in a context of harmony. And it derives from a few fundamental human motives that share a nomenclature with sins, such as greed, jealousy, envy or even hate. Such motives are, in other words, givens, constants of human behaviours, and therefore not to be traced back to a failure system.* »

comme une maladie répandue, une constance définissant les nouveaux horizons urbains. E. Weber remarque ainsi qu' « *Une vague de débauche et de crime paraissait déferler sur le pays. Cela semblait particulièrement évident dans les cercles littéraires et élégants de Paris, même si en réalité cela s'y limitait largement. [...] Plus le siècle approchait de sa fin, plus la diffusion croissante de la presse populaire devenait une sorte de chambre d'écho transformant la voix muette d'une minorité en vacarme retentissant, tandis que les transgressions de quelques-uns attestaient la dépravation générale.* »⁶⁴⁵ Cette vision pessimiste d'une société rongée par le crime et la décadence ressort dans la presse,⁶⁴⁶ et dans les fictions du crime par le truchement de figures stéréotypées.

Le mythe de l'honnête homme

L'honnête homme renvoie à l'idéal moral et chevaleresque hérité du Moyen Age. Homme cultivé, *courtois*, ce personnage apparu au XVII^e siècle, sert de référence pour désigner l'homme juste et moralement irréprochable. Il constitue un repère social. Sociologiquement, au XVII^e^{me}, il renvoyait à la classe bourgeoise émergente. Deux siècles plus tard, l'« *honnête homme* » fait référence au parvenu qui combine équilibre et vertu, mais surtout il s'agit d'un « *homme honnête* » et l'inversion nominale commence à s'ancrer dans les mœurs.⁶⁴⁷ Pourtant, un type de criminel emprunte l'apparence de l'honnête homme pour s'adonner aux crimes les plus vicieux. L'image de l'honnête homme se décline de deux manières dans notre corpus : tantôt, bien qu'il ait commis un crime, son statut d'honnête homme demeure intact puisque l'acte n'est qu'une réaction justifiable, édictée par un contexte douloureux. Tantôt, le statut d'honnête homme n'est qu'une façade dissimulant la nature sanguinaire d'un habile manipulateur.

Le premier cas s'observe notamment sous la plume de Maupassant, dans « La confession ». Le notaire brûle la confession de l'honnête homme pour que le crime d'infanticide commis

⁶⁴⁵ Weber, E, *Fin de siècle : la France à la fin du XIX^e siècle*. Paris, Fayard, 1986, p. 45-46.

⁶⁴⁶ Le thème de l'insécurité publique – que l'on retrouve dans nos sociétés actuelles avec l'hypermédiatisation du crime – s'enracine dans les mœurs.

⁶⁴⁷ On peut se référer à la définition que donne Mirbeau dans « L'école de l'assassinat » : pour être un honnête homme il faut qu'il y ait du respect mais aussi une certaine insouciance, vivement critiquée par le conteur : « *on ne peut être un honnête homme, vraiment un honnête homme, dans toute la force de ce terme, que si on est un respectueux. L'homme qui respecte a les yeux fermés. Il croit. Nous autres, dont les yeux sont grands ouverts sur le monde, qui vivons ici, dans ce palais de la justice qui est l'égout de la société, où viennent échouer toutes les infamies, nous autres qui sommes les confidents de toutes les hontes, les défenseurs dévoués de toutes les gredineries humaines, les soutiens, pour ne pas dire souteneurs, de tous les drôles et de toutes les drôlesses, depuis les princes jusqu'aux rôdeurs de barrière, nous qui accueillons avec indulgence, avec complaisance, avec une bienveillance souriante tous les coupables pour les défendre devant vous, nous qui si nous aimons vraiment notre métier, mesurons notre sympathie d'avocat à la grandeur du forfait, nous ne pouvons plus avoir l'âme respectueuse.* » Mirbeau, O. « L'école de l'assassinat », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* pp. 35-9.

dans sa jeunesse ne tarisse pas sa réputation. Dans cette nouvelle, c'est l'image sociale qui demeure supérieure à la réalité, accordant ainsi une forme de rédemption finale. Le repentir de la confession atténue le crime commis et valorise l'image de l'honnête homme. Les derniers mots prononcés à l'enterrement de M. Badon-Leremincé corroborent cette idée : « *C'est un honnête homme du moins. Honnête homme il l'avait été dans tous les actes appréciables de sa vie, dans ses paroles, dans son exemple, dans son attitude, dans sa tenue, dans ses démarches, dans la coupe de sa barbe et la forme de ses chapeaux. Il n'avait jamais dit un mot qui ne contint un exemple, jamais fait une aumône sans l'accompagner d'un conseil, jamais tendu la main sans avoir l'air de donner une espèce de bénédiction.* »⁶⁴⁸ La description se veut harmonieuse : l'énumération des groupes prépositionnels permet d'avoir une vision globale de l'honnête homme comme la reprise anaphorique de l'adverbe « *jamais* » valorisant son comportement. Maupassant joue sur l'étrangeté de ces découvertes et dépeint un modèle de probité lors de l'intervention de l'avocat afin de défendre les intérêts du criminel. Dans « L'assassin » de Maupassant, la défense de l'avocat repose sur un plaidoyer similaire : « *Les faits sont indéniables, Messieurs les jurés, mon client, un honnête homme, un employé irréprochable, doux et timide, a assassiné son patron dans un mouvement de colère qui paraît incompréhensible.* » Le constat initial de l'avocat, au lieu de réviser les accusations qui portent préjudice à son client, accentue le caractère surprenant de cette situation. L'avocat présente l'inculpé, le nomme, l'identifie afin de construire son plaidoyer. Il insiste également sur ses qualités morales : « *On ne peut être un honnête homme, vraiment un honnête homme, dans toute la force de ce terme, que si on est un respectueux.* »⁶⁴⁹ La reprise épiphorique du syntagme « *honnête homme* » participe à l'association du modèle de vertu à la description donnée de l'inculpé.

Dans « Un parricide », l'auteur remet en question la probité des victimes. Un jeune menuisier Georges Louis, dit *Le Bourgeois*, se rend après avoir commis un double homicide. Son avocat décontenancé plaide la folie, car à première vue, le meurtrier aurait tué un couple connu pour sa générosité et ses qualités morales, faisant d'ailleurs partie des meilleurs clients de l'inculpé : « *Comment pouvait-on admettre, en effet, que cet ouvrier eût tué ses meilleurs clients, des clients riches et généreux, qui lui avaient fait faire depuis deux ans, pour trois mille francs de travail.* »⁶⁵⁰ Or, l'assassin s'avère être le fils illégitime du couple⁶⁵¹ et lève le

⁶⁴⁸ Maupassant, G. de, *Contes et Nouvelles* T. II, *op. cit.* p. 372.

⁶⁴⁹ Maupassant, G. de, *ibid.* p. 991.

⁶⁵⁰ Maupassant, G. de, « Un parricide », *Contes et Nouvelles* T. I. *op. cit.* p. 554 et suivantes.

⁶⁵¹ « *Deux mondains connus, riches, plus tout jeunes, et mariés seulement de l'année précédente, la femme n'étant veuve que depuis trois ans.* » *Ibid.* p. 553.

voile sur un pan inconnu de leur passé. Il explique ainsi avoir été abandonné par ses parents peu après sa naissance et se décrit comme la victime de ce renoncement : « *J'étais, je puis le dire, un des plus intelligents de l'école, j'aurais été un honnête homme, mon président, peut-être un homme supérieur, si mes parents n'avaient pas commis le crime de m'abandonner.* » Observons ici l'agencement hypothétique : dans sa plaidoirie, Georges Louis prend appui sur l'importance du contexte familial dans la détermination de son statut social. Dépourvu de telles ressources, il ne peut s'élever au statut d'honnête homme. La perspective de l'« *homme supérieur* » n'est ainsi plus envisageable du fait de ce déterminisme social fort. Toutefois, *le Bourgeois* affirme avoir connu un modèle de probité important : « *la femme qui m'allaita fut honnête, plus honnête, plus grande, plus mère que ma mère. Elle m'éleva.* » A travers ces comparatifs de supériorité, le parricide remet en question la probité morale du couple assassiné.

Dans certains cas, l'honnête homme est un criminel que l'on ne soupçonne pas, en ce sens où il brille par l'exposition d'une vertu factice à l'instar du maire dans « La petite Roque » ou du récit du « *magistrat intègre dont la vie irréprochable était citée dans toutes les cours de France* » dans « Un Fou » de Maupassant. D'autres tournures similaires pour désigner ce modèle d'intégrité se déclinent dans « Un joyeux drille » à travers l'expression « *Ah ! Le brave homme que Monsieur Cléophas Ordinaire !* » ou encore dans « La chambre close », la famille du criminel est décrite par une voisine comme « *de bien braves gens* ».

Dans *Le crime et la débauche à Paris*, Charles Desmaze cherche à démystifier les figures criminelles. C'est dans ce but qu'il tend à confondre criminels et « *honnêtes gens* », mus par des préoccupations similaires : « *Les criminels sont, à Paris, bien moins effrayés que les honnêtes gens qui, comme les autruches, se cachent la tête sous l'aile emplumée, pour ne plus voir venir le danger.* »⁶⁵² Si nous retrouvons le syntagme de « *l'honnête homme* » dans plusieurs récits de meurtre, il semble que cette terminologie mette en évidence un changement sociétal important. Sur tous les fronts, le modèle de « *l'honnête homme* » déchoit à la fin du XIX^e siècle ; criminel repentant, criminel déguisé ou témoin rendu muet par la peur, il ne répond plus à la définition dix-septémiste prônant la défense de l'honneur et de valeurs pérennes. L'honnête homme devient alors un syntagme verbal ambigu dès lors qu'il est associé à une figure criminelle et la figure de l'honnête homme, criminel malgré lui ou dissimulateur vicieux, corrompt l'usage initial – Mirbeau rappelle qu'« *il est loisible à tout honnête homme de se procurer, pour deux sous le coup, l'émotion délicieuse et civilisatrice de l'assassinat* »

⁶⁵² Desmaze, C. *Le crime et la débauche à Paris*, Paris, Charpentier, 1881, p. 3. Il propose une étude de l'évolution criminelle chiffrée tout en analysant le fonctionnement de la justice criminelle à Paris.

(Mirbeau, O. « L'école de l'assassinat », *op. cit.*). D'une certaine manière le crépuscule du siècle sonne le glas de cet idéal moral.

Les addictions et le crime

A la fin du siècle, la recherche des paradis artificiels est encouragée par les intellectuels, y découvrant tant une source inépuisable de création poétique qu'un exil.⁶⁵³ Aussi, l'usage de narcoleptiques apparaît dans les récits décadents pour décrire des fantasmes de meurtre, comme par exemple dans *Monsieur de Phocas* où le crime onirique est rendu possible par la prise d'opium.⁶⁵⁴ A cette époque, l'opium renvoie à une classe élevée – ou aspirant à le devenir – intellectuellement et socialement. C'est une drogue rattachée à des ambitions esthétiques dans la mesure où il s'agit d'un import oriental très prisé – et rappelons-le, l'Orientalisme est très présent en Europe à la fin du siècle, l'art et la culture orientale étant de véritables sources d'inspiration pour les artistes de l'époque.

Inversement, les crimes d'alcool sont associés à l'imaginaire des classes populaires. La *loi de Juil. 1880* sur la liberté du commerce et des débits de boissons entraîne l'augmentation de l'alcoolisme – A. –C. Ambroise-Rendu souligne le fait qu'« *au tournant du siècle, plus de cent personnes meurent chaque année des suites d'une querelle d'ivrognes.* »⁶⁵⁵ Plus facilement accessible que les narcoleptiques, la consommation d'alcool se généralise dans les bars et caboulots. Les débits de boisson font partie du quotidien des marins comme Maupassant le rappelle dans « L'ivrogne » et Mirbeau dans « Les eaux muettes » – Donnard ne fréquente pas les débits de boisson, « *on ne l'avait jamais vu se fourvoyer dans ces camaraderies des débits de boisson, commencées par les tournées des petits verres et finissant par les rixes sanglantes : cette folie furieuse et inguérissable de l'alcool qui, parfois, fait ressembler les marins à des brutes déchainées.* » –, mais également de celui des mineurs – comme cela est souligné dans *Germinal* – et des soldats – dans *La Débâcle*. Sa prise collégiale et festive renvoie à une forme d'allégresse populaire. Toutefois, les crimes d'alcool mettent en évidence toute la solitude, toute la détresse et la misère sociale du meurtrier. L'ivresse inquiète la lignée des Rougon-Macquart : Etienne Lantier souffre « *dans sa chair de*

⁶⁵³ Emile Laurent rappelle ainsi que l'« *appétence morbide pour les poisons qu'on observe chez les dégénérés, n'existe pas seulement pour l'alcool ; elle se manifeste aussi pour tous les autres poisons qui amènent une euphorie : chloral, éther, cocaïne et surtout morphine.* » *op. cit.* chap. XV.

⁶⁵⁴ Ethal rapporte ainsi tout un arsenal de poisons de ses voyages orientaux, « *poisons mystérieux aux noms mêmes inconnus en Europe, stupéfiants, narcotiques et aphrodisiaques, aphrodisiaques surtout et des plus terribles, obtenus à prix d'or ou de fabuleux échanges des maharadjas et des fakirs, tout un dangereux trésor de poudres et de liqueurs sinistres, dont il posséderait à merveille le dosage et la cuisine et emploierait l'énervante alchimie aux pires entreprises.* » Lorrain, J. *op. cit.* p. 143.

⁶⁵⁵ Ambroise-Rendu, A. –C. *Crimes et délits, op. cit.* p. 46.

toute cette ascendance trempée et détraquée d'alcool » ; de même, Jacques Lantier évite toute prise d'alcool, afin de contenir sa soif de sang. L'ivresse est assimilée à la dépravation qui mène au crime, tandis que l'opium confine le désir déviant dans les fantasmes artificiels.

Le meurtre comme façade : une esquisse des véritables vices

Présenter un drame d'amour ou une affaire de meurtre ne répond pas à la seule volonté d'exposer un crime pour satisfaire le besoin cathartique du lecteur. Derrière le récit se dissimule la volonté de dépeindre une réalité sociale. Plusieurs vices sont mis en avant dans ces récits criminels. L'argent justifie souvent le crime dans les feuilletons et romans du crime : les meurtriers semblent avant tout des voleurs attirés par les biens de leurs victimes. Est ici désignée une forme particulière de délinquance définie au XX^e siècle dans les théories de la tension en sociologie.⁶⁵⁶ Victime d'un contexte social précaire, le délinquant dévie du droit chemin pour pouvoir subvenir à ses besoins. Les paysans, les ouvriers ou des groupes de délinquants urbains symbolisant la marginalisation nécessaire aux plus précaires commettent généralement des crimes d'argent dans les fictions.

Considéré comme « *le Dieu caché* » par Zola, l'argent exhorte les membres maudits de la lignée des Rougon-Macquart à s'entre-dévorer. Ainsi *La Terre* fut très controversé lors de sa parution car Zola y proposait une vision bestiale du monde paysan. Le roman a beaucoup choqué contrastant avec la vision idyllique et rousseauiste du retour à la nature. Véritable stéréotype du monde paysan accoutumé à la précarité et espérant la richesse, Buteau craint le partage des biens ; âpre au gain, il adopte un comportement et un langage virulents. Son avarice est tant financière que charnelle dans la mesure où il cherche à conquérir Françoise, la sœur de Lise pour étendre sa propriété et imposer à tous sa puissance. En effet, il s'agit là d'une histoire de conquête territoriale : les deux femmes apparaissent comme les héritières de la terre convoitée et l'attrait de Buteau pour Lise se révèle subsidiaire à son avarice. Quand Françoise reçoit la maison en héritage et s'y installe avec Jean, la jalousie et l'envie du couple Lise-Buteau n'en est que décuplée : le couple délogé, fomentent alors un plan pour se défaire des gêneurs :

« Le soir, lorsque Buteau raconta méchamment à Lise la culbute de sa sœur, tous les deux eurent un regard où luisait la même pensée : si la gueuse s'était tuée avec son enfant, le mari n'avait rien, la terre et la maison leur faisaient retour. [...] Mais eux n'avaient jamais eu de chance, pas de danger que le sort les débarrasse de la mère et du petit! Et ils y revinrent en se

⁶⁵⁶ Les sociologues partisans de ces théories défendent l'idée que le délinquant n'a pas d'autre choix que de transgresser la norme car il se trouve dans l'impossibilité sociale de réaliser ses objectifs, et d'atteindre le statut social auquel il aspire. Si ce schéma correspond parfaitement à la situation du XX^e siècle, nous pouvons le lier dans une moindre mesure à l'observation romanesque de la société française à la fin du XIX^e.

couchant, histoire simplement d'en causer, car ça ne tue pas les gens, de parler de leur mort. Une supposition que Françoise fut morte sans héritier, comme tout s'arrangeait, quel coup de justice du bon Dieu! [...] Lise, empoisonnée de sa haine, finit par jurer que sa sœur n'était plus sa sœur, qu'elle lui tiendrait la tête sur le billot, s'il ne s'agissait que de ça pour rentrer dans leur chez-eux, d'où la salope les avait si dégoûtamment chassés. [...] Buteau, lui, ne se montrait pas gourmand, déclarait que ce serait déjà gentil de voir le petit claquer avant de naître [...] Buteau continuait de serrer Lise entre ses bras. Maintenant, tous deux brûlaient, comme si un désir leur eût allumé le sang des veines. »⁶⁵⁷

Ces conjectures consolident le couple dans leur perspective criminelle. Ils agiront ainsi de concert dans l'accomplissement de leurs crimes. Le meurtre vise alors à faciliter la vie du couple : il s'agit d'abord d'éliminer Françoise et son enfant pour toucher l'héritage, puis le Père Fouan, seul témoin de l'acte. Jean est maintenu à l'extérieur de cette lutte fratricide parce qu'il n'appartient pas au même milieu social. De son vivant, Françoise l'excluait déjà : bien que Jean ait tout tenté pour l'extraire de sa condition, la jeune femme s'interdisait au bonheur, persuadée d'appartenir à ce monde. Jusqu'à la fin du roman, Jean Macquart demeure étranger à cette lutte pour la terre et ne trouvera sa place que sur le champ de bataille, dans *La Débâcle*.

Dans « Les eaux muettes » l'équipage complotte contre Donnard, jaloué pour ses pêches heureuses et haï pour son avarice, comme le souligne Kerhuon : « *Pourquoi ? Tu le sais bien, Jean Donnard. C'est parce que tu nous embêtes, parce que tu nous voles ; parce que, tes maisons, tu les bâtis, tes beaux habits, tu les achètes, avec notre argent ; parce que nous sommes las de trimer pour toi, et qu'il faut que tu nous paies d'un coup ce que tu nous as pris [...] »*⁶⁵⁸ Marcel Schwob propose aussi un crime d'argent dans « La charrette » où le meurtre constitue un dommage collatéral du larcin. Cette thématique du vol doublé d'un meurtre revient fréquemment dans les feuilletons : l'assassinat apparaît alors comme un crime d'opportunité nécessaire à l'accomplissement du dessein véritable. Dans son déchiffrement spatial des bas-fonds, D. Kalifa décrit une société très hiérarchisée, marquant cependant une césure sociale nette entre les vrais pauvres, les victimes de la vie, et les pauvres, victimes de leur paresse et de leurs vices⁶⁵⁹. Ernest Mandel propose une explication politique à ce phénomène : « *La révolte contre la propriété privée s'individualise. Sa motivation n'étant plus sociale, le rebelle devient un voleur et un meurtrier. La criminalisation des atteintes à la propriété privée donne la possibilité de transformer ces atteintes elles-mêmes en supports*

⁶⁵⁷ Zola, E. *Les Rougon-Macquart*, T. IV, *op. cit.* p. 1038.

⁶⁵⁸ Mirbeau, O. « Les eaux muettes », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* p. 270.

⁶⁵⁹ Kalifa, D. *Les Bas-fonds*, *op. cit.* p. 52. De même, Vidocq présentait quatre catégories de voleurs : les faibles, les nécessiteux, les voleurs de profession et les bohémiens.

idéologiques de cette même propriété. »⁶⁶⁰ La volonté de s'arroger le pouvoir sur l'autre se lit comme la manifestation de la lutte individuelle contre l'injustice sociale symbolisée par la propriété et c'est cette réappropriation par la force et le sang qui peut justifier le crime : l'homme tue parce qu'il a le pouvoir et la force nécessaire pour affirmer sa supériorité sur l'autre et parce qu'il est animé par le désir de se faire justice ou d'obtenir ce qu'il souhaite. Cette quête de souveraineté interroge la victime et son statut d'inférieur. Ainsi, les récits de meurtre de femme, d'enfants ou de personnes âgées renvoient à cette problématique. Le meurtre du père Fouan par les Buteau, ne répond pas à un impératif absolu ; le couple assassine le vieil homme dans son sommeil par commodité : « *Il était si raidi, si décharné par l'âge, qu'on l'aurait cru mort, sans le râle pénible qui sortait de sa bouche largement ouverte. Les dents manquaient, il y avait là un trou noir, où les lèvres semblaient rentrer, un trou sur lequel tous les deux se penchèrent, comme pour voir ce qu'il restait de vie au fond.* » La laideur de la vieillesse conforte le couple dans l'accomplissement de leur dessein. Henri Mitterand ⁶⁶¹ explique ainsi que Zola cherche à « *débusquer dans l'homme, sous le vernis social moderne, les désirs, les souffrances et les conflits primordiaux.* » Zola développe un sens de construction théâtrale dans le roman, proposant le spectacle de l'extraordinaire banalité des vices. Dans le cas du meurtre du père Fouan, le couple ne se contente pas d'assassiner l'aïeul par crainte qu'il ne révèle les crimes des Buteau: ils déchargent toute leur rage frénétique et bestiale sur le vieil homme.⁶⁶²

La faute, liée au péché de chair alimente les récits d'infanticide ou de crime adultérins. Si l'enfant constitue la preuve physique de la faute, l'infanticide semble pouvoir remédier à ce problème et justifie le recours aux *faiseuses d'anges*. La vision populaire de la sage-femme est intemporelle comme nous pouvons le voir à travers la figure de *La Sapin* dans *La Terre*, ou « *la vieille rôdeuse* » dans « *L'enfant* » de Mirbeau⁶⁶³. Alors que le couple conspire contre Françoise dont la grossesse est véritablement un frein à leur projet, Lise avoue avoir recouru aux services de la vieille des Magnolles.⁶⁶⁴ Mais le crime d'infanticide met également en évidence l'influence des déterminismes sociaux forts sur la décision criminelle. Les

⁶⁶⁰ Mandel, E. *Meurtres exquis*, op. cit. p. 24.

⁶⁶¹ Mitterand H. « Zola, le grec », op. cit.

⁶⁶² Cf. le récit du meurtre du père Fouan, Zola, E. *Les Rougon-Macquart*, T. IV, op. cit. p. 1076.

⁶⁶³ « *Justement, il y a près de chez nous une vieille rôdeuse qui s'entend à ces manigances... Moyennant un lièvre et deux lapins que je lui donne, elle apporte à ma femme des plantes et puis des poudres, avec lesquelles elle combine je ne sais quel breuvage... ça ne fait rien, rien... On essaye plus de vingt fois... rien.* » Mirbeau, O. « *L'enfant* », *Contes cruels*, T. II, op. cit.

⁶⁶⁴ « *Elle eut un rire singulier, elle dit que tant que les mioches ne sont pas venus, ils peuvent ne pas venir. Un silence régna dans l'obscurité, puis il demanda pourquoi elle lui disait ça.* » Zola, E. *Les Rougon-Macquart*, T. IV, op. cit. p. 1038.

représentations de sages-femmes diabolisées et fantastiques tendent à disparaître dans les formes brèves qui privilégient alors la mise en exergue des disparités sociales.

Spectacle, exécution et *catharsis* populaire

A la fin du XIX^e siècle, les exécutions publiques ont toujours lieu, suscitant encore l'intérêt public. On assiste à une exécution comme à une pièce de théâtre : la foule s'amasse autour de la scène, les femmes s'émeuvent, les badauds se rient du criminel et le bourreau semble transcendé par l'impériale Justice lorsqu'il accomplit le crime le plus légal en République. Toutefois, la « *Faiseuse de veuves* » a vieilli ; les vindicatives révolutionnaires appartiennent aux livres d'histoire et les préoccupations diffèrent. Les mises à mort, ces scènes capitales glorifiées dans les récits romantiques sont désormais sordides et satiriques. Omniprésente dans les chroniques judiciaires, la justice sanglante est vivement critiquée par Jean Lorrain et Octave Mirbeau – à travers le comportement de Clara dans *Le Jardin des Supplices*. Dans *Monsieur de Phocas*, le 23 févr. 1893, le narrateur essaie de « *circonvenir un journaliste* » pour assister à une exécution ; cette « *démarche ignoble* » situe le spectacle du crime dans les mœurs de l'époque. Lorrain met également en évidence l'attente de l'accident espéré des mondains face aux spectacles d'acrobates. Le Marquis de V... révèle au narrateur son goût pour les spectacles qui attisent l'attente de l'accident. Ainsi, devant le spectacle d'un acrobate, le Marquis de V... espère la chute du funambule :

« *Quelle émotion, si ses mains suantes lâchaient la barre ? Avec la vitesse acquise de son mouvement de rotation il se romprait net la colonne vertébrale, et qui sait si un peu de matière cervicale ne jaillirait pas jusqu'à nous ! Ce serait très sensationnel et vous auriez une émotion rare à ajouter à celles de votre champ d'expérience, car vous les collectionnez, vous, les émotions. Quel joli ragout d'épouvante nous sert là cet homme en maillot !* »⁶⁶⁵

Par cette banalisation du désir criminel, le Marquis de V... met en évidence le désir commun à la plupart des spectateurs de voir l'accident, un « *état d'angoisse et d'attente* » partagé par une majorité des spectateurs : « *c'est l'horrible instinct de la foule devant les spectacles qui réveillent en elle les idées de luxure et de mort.* » Ce spectacle sème la confusion des émotions de certaines spectatrices admiratives non pas de la beauté mais du risque pris. Phocas, avoue dans sa confession être bel et bien dans cet état d'angoisse : « *la folie du meurtre m'avait ressaisi, le spectacle m'hallucinait ; et raidi dans une lancinante et délirante angoisse, je souhaitais, j'attendais la chute de cet homme.* » (p. 71) La justice criminelle et

⁶⁶⁵ Lorrain, J. *op. cit.*

l'attente de l'accident inspirent une terreur fascinante tout en excluant un quelconque sentiment de pitié : l'ivresse du divertissement malsain crée un malaise.

La main d'œuvre de la faucheuse, le fossoyeur et le bourreau, n'échappe pas aux stéréotypes. Karpol, dans *Le crime de la rue Monge* est dépeint comme un véritable monstre, un ouvrier à qui la profession passée de fossoyeur seyait parfaitement : « *Karpol aimait les bois de justice, comme Quasimodo aimait ses cloches ! C'est un fait d'ailleurs acquis à l'observation que les professions spéciales, les fonctions excessives de l'ordre social, provoquent chez certaines natures de véritables désordres passionnels : on s'exalte facilement dans l'horrible avec lequel on s'est familiarisé ; on s'habitue à vivre dans l'épouvantable, et le fossoyeur n'a pas plus peur de revenants que le bourreau ne redoute les suppliciés.* » (op. cit. p. 178) Barbara Michel rappelle que « *le personnage du bourreau nous révèle la part obscure, illégitime, tachée de sang de la violence symbolique* ». ⁶⁶⁶

Zaccone innove en proposant le portrait d'un bourreau relevé de ses fonctions, en quête de rédemption : reclus dans sa propriété du Tarn et Garonne, l'ancien fonctionnaire se souvient de la douleur morale qui l'agitait avant et après chaque exécution. ⁶⁶⁷ De cette manière, le bourreau recouvre une certaine humanité.

La privatisation du travail de l'enquêteur

Le récit de meurtre participe à un éloge du désordre. ⁶⁶⁸ Dans ce chaos social, une figure emblématique a pour dessein de rétablir l'ordre par l'enquête et l'identification du responsable de cette faille sociale. Depuis les *Mémoires* de Vidocq, le chef de la sûreté, et de manière générale le policier, remplit cette fonction. ⁶⁶⁹ Toutefois, à la fin du XIX^e siècle un

⁶⁶⁶ Michel, B. *Figures et Métamorphoses du meurtre*, op. cit. p. 122.

⁶⁶⁷ Zaccone, P. op. cit. p. 52 : « *C'est un horrible métier que le nôtre, Monsieur ; à l'approche de ces nuits sanglantes de l'échafaud, il n'y a plus ni indifférent, ni sceptique... Je n'ai jamais procédé à une exécution capitale, sans être visité, pendant plusieurs heures, par les fantômes de tous ceux que j'ai déjà exécutés. – est-ce une impression qui me soit personnelle ? – le même sentiment d'horreur affectait-il mes confrères ? – je l'ignore, – mais à partir du moment où l'ordre terrible m'était notifié jusqu'à celui où le triangle sanglant s'était relevé, ma pensée se peuplait d'effroyables visions, et c'est en vain que je fermais les yeux pour ne pas voir et les oreilles pour ne pas entendre...* »

⁶⁶⁸ Foucault, dans sa « *Préface à la transgression* » (*Préface à la transgression*, pp. 261-6, « *Préface à la transgression* », Critique, n°195-6 : Hommage à G. Bataille, août-septembre 1963, pp. 751-769) écrit que : « *La transgression est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace. Le jeu des limites et de la transgression semble être régi par une obstination simple : la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme.* » Cette qualité du récit est également mise en exergue dans *Le roman policier français archaïque* dans la mesure où le crime remet en question l'ordre social.

⁶⁶⁹ « *Le détective comme le héros créé, ordonne, organise ce qui grâce à lui deviendra la vérité. Il ne se borne pas à révéler, il agit et intercède. Le héros, archétype futur du détective, est un intercesseur entre l'homme et l'impossible (ce qu'il ne comprend pas, ce dont il a peur, ce qui l'obsède, ce qui le choque) comme le prêtre*

nouveau type d'enquêteur s'affranchit de ce modèle : le privé et, dans une moindre mesure, l'amateur. Le privé français connaît des débuts hésitants qui inspireront Conan Doyle, mais aussi plus tard, Agatha Christie.

Le détective privé et l'enquêteur de génie

Victor Hugo soulignait le fait que « *la société maintient irrémisiblement au-dehors d'elle deux classes d'hommes : ceux qui l'attaquent et ceux qui la gardent* » (*Les Misérables*, P. I, livre V, chap. V). C'est cette vision assez idéalisée d'un enquêteur marginalisé par son intelligence et ses méthodes qui surgit à la fin du siècle.

- *Un double positif de l'écrivain*

Maître de toute situation aussi dramatique soit-elle, le détective a souvent un tour d'avance sur ses adversaires et ne se laisse pas surprendre parce qu'il peut déchiffrer toute scène de crime. Son statut se rapproche de celui du romancier en ce sens où, doté de capacités d'analyse hors normes, il établit des profils à partir des différents personnages qu'il rencontre. Dominique Kalifa dans *Crime, culture et société* souligne que l'Europe est marquée par une fièvre de l'enquête au XIX^e siècle : en présentant un personnage capable d'expliquer le crime et de résoudre l'enquête, les romanciers satisfont à la curiosité du plus grand nombre. Cette vulgarisation de l'enquête a pour dessein de faire participer chacun à la résolution de l'énigme : l'enquête semble à la portée de tous et l'astuce de l'amateur ou du privé est encensée. Alors que l'enquête nécessite l'intervention de plusieurs spécialistes, le détective privé semble apte à résoudre l'énigme seul : « *l'investigation exemplaire sera toujours cet amateur que la passion de l'enquête pousse à rechercher la vérité.* »⁶⁷⁰ Dans la mesure où il n'obéit à nulles conventions administratives, le détective privé serait le seul à pouvoir élucider le mystère car « *il met les pieds dans le plat, brouille le jeu, dévoile, démasque, dit le vrai dans un monde de corruption et de mensonges.* »⁶⁷¹ D'une certaine manière, il renouvelle le

l'était entre l'homme et le sacré ou l'au-delà. » Lacassin, F. *Mythologie du roman policier*, Paris, UGE, 1974, p. 24.

⁶⁷⁰ Kalifa, D. *Naissance de la police privée*, op. cit. p. 278. J. -P. Colin souligne également le fait que l'amateurisme séduit dans la mesure où le savoir du policier est mis à la disposition du lecteur : « *découvrir facilement une trace, un indice, alors qu'on ne fait pas profession d'enquêteur, voilà ce qui enthousiasme, démagogiquement peut-être, mais sûrement, le lecteur du roman policier. Le triomphe de l'amateurisme sur le professionnalisme, de l'autodidacte sur le savant correspond à cette tendance générale.* » *Le roman policier français archaïque*, op. cit. p. 221.

⁶⁷¹ Blanc, J. -N. *Polarville*, op. cit. p. 192.

type du héros : illustre par son courage et par sa probité, son goût pour l'aventure et son amour du savoir lui permettent de surmonter chaque obstacle qui se dresse sur sa route.⁶⁷²

- Un enquêteur original

Le crime nécessite la mobilisation des forces de police et une investigation conduite par plusieurs spécialistes, aussi l'idéal du privé solitaire, omniprésent et quasi omnipotent paraît fantasque. Dans la fiction, l'efficacité du privé exacerbe l'incompétence des policiers. Les romanciers proposent une description caricaturale de l'enquête qui passe par l'aisance du privé à résoudre l'enquête⁶⁷³ mais en réalité, seule une partie des affaires transmises par la presse se résout. La figure de l'enquêteur non assermenté par la police émerge progressivement durant le dernier tiers du siècle sans toutefois apparaître *ex nihilo*⁶⁷⁴ : en effet, au début du siècle, l'image de l'enquêteur de génie perçait à travers la figure de Vidocq, ancien bagnard devenu chef de la Sûreté ; le destin de Vidocq correspondait parfaitement au goût romantique, friand d'histoires de destins brisés et de vengeance par l'illustration d'une ascension sociale fulgurante.⁶⁷⁵ Cette conception du héros romantique demeure présente en filigranes dans la mise en fiction du détective, amateur ou privé. L'Ecureuil⁶⁷⁶ et Lévy de *La Bande de la belle Alliette* découlent de ce modèle. Peu après que la brigade de sûreté « commandée par le trop célèbre galérien Vidocq » (p. 10) qui se composait de repris de justice « à titre d'indicateurs » a été dissoute, face à la recrudescence d'activités criminelles et dans le but de démanteler un réseau de voleurs, l'inspecteur L'Ecureuil engage un « forçat libéré, ex-braconnier, qu'un coup de fusil tiré sur un gendarme avait envoyé cinq ans à Toulon. »⁶⁷⁷ Figure rassurante – Jacques Dubois considère le détective comme « l'homme des foules » – et sibylline – puisqu'il effectue son enquête à l'insu de tous, n'apparaissant parfois

⁶⁷² « Le roman, ce sera l'aventure de cet homme lancé à la recherche d'une vérité dissimulée », Chandler, *The simple art of murder*. Sabine Chalvon-Demersay souligne aussi le caractère polymorphe du héros fin-de-siècle : « explorateur du monde social, dénonciateur, justicier, aventurier, détective, policier : on peut dire que si l'on s'intéresse aux fictions populaires du XIX^e siècle, on se déplace au long d'un continuum où se succèdent les figures de héros, s'inspirant les uns des autres, par un jeu de références, d'influences de déformations et de caricatures. » (in *Vérités de la fiction*, op. cit. p. 86)

⁶⁷³ L'agence de renseignements « est de soi une chose romanesque qui chatouille l'imagination au même titre que l'art de tirer les cartes ou le somnambulisme. », Kalifa, D. *L'enquête judiciaire*, op. cit.

⁶⁷⁴ D. Kalifa note que la figure du détective émerge dans les années 1870 par le truchement des figures de Nick Carter dans le *New York Weekly*, et de John Russell Coryell. (*Naissance de la police privée*, op. cit. p. 148)

⁶⁷⁵ Léon Ameline dans *Ce qu'il faut connaître de la police et de ses mystères* souligne le fait que la police criminelle était « constituée par des individus peu dignes de cet honneur » tels que les galériens honoraires.

⁶⁷⁶ Son talent suscite l'inquiétude d'Alliette : « son audace, son courage et son adresse l'inquiétaient, bref, disons-le, Alliette avait peur. » (Chavette, E. op. cit. p. 95)

⁶⁷⁷ « Le garçon était intelligent, infatigable, et avait surtout une incroyable mémoire des visages et des noms. Cette chasse à l'homme réveilla les instincts de l'ancien braconnier, et il s'y donna de tout cœur. » *ibid.* p.11.

que de manière sporadique à l'instar de William Dow⁶⁷⁸ – l'enquêteur perçoit le monde à sa manière. En ce sens, le déchiffrement du crime qu'il propose obéit à un schéma commun « *selon lequel la découverte des bas-fonds se fait de façon plus collective. Sous la houlette d'un guide, d'un cicérone ou d'un détective, une troupe de viveurs parcourt la nuit venue les bas-quartiers de la ville, à la recherche de quelques-unes de ses attractions.* »⁶⁷⁹ Cette cohérence formelle s'aménage progressivement, connaissant des variantes dans la caractérisation des espaces définis – certains crimes de notre corpus sont commis dans des milieux aisés – et dans la détermination du statut de l'enquêteur – ainsi dans *La chambre du crime*, le voisin devient enquêteur malgré lui.

Par conséquent, de l'amateur au professionnel, la compétence de l'investigateur constitue une donnée variable. D. Kalifa lui reconnaît trois caractéristiques : il adopte « *une posture de chasseur et de chevalier* » ce qui fait de lui un savant et un traqueur sentimental, et « *c'est un justicier détaché de tout intérêt mercantile* ». Ces trois caractéristiques s'entremêlent dans chaque portrait de détective, à des degrés variables.⁶⁸⁰ Chasseur, son inextinguible soif de vérité le guide et le contraint à un rythme de vie éreintant car l'enquêteur demeure un aventurier dans l'âme. Guidé par son besoin de savoir, il prélève et interprète les preuves pour défaire un à un les voiles du mystère. L'univers populaire, certes, il le maîtrise. Pourtant, il y a de l'aristocrate dans ses méthodes, à l'instar de William Dow qui dégage un certain charisme spécifique à ce milieu. Ernest Mandel⁶⁸¹ va plus loin encore : dans son étude de l'histoire du roman policier, il conclut que l'évolution du roman policier reflète véritablement l'évolution de l'idéologie bourgeoise, des relations sociales dans la société et peut-être même du mode de production capitaliste.

Ses méthodes d'investigation

Appliquant la méthode positiviste et l'art de Dupin (E.A.Poe), le privé se fie à son sens de l'observation et à sa capacité à enquêter sur le terrain pour devancer la police. La présence de l'univers positiviste demeure dans le récit policier comme le souligne Jacques Dubois⁶⁸² dans

⁶⁷⁸ L'américain, c'est l'homme curieux de tout comme William Dow, ou encore Rigolo déguisé en américain qui visite régulièrement les égouts parisiens pour retrouver la trace de Ventriloque.

⁶⁷⁹ Kalifa, D. *Les bas-fonds*, op. cit. p. 205.

⁶⁸⁰ L'Ecureuil dispose de ces trois caractéristiques : « *chez certains agents de police qui aiment le métier, l'intuition et l'esprit d'observation sont quelquefois remarquables. Le plus faible indice, qui échappe aux autres, les met sur la voie. L'agent était de ceux-là. Une bien petite lueur vint lui éclairer la piste.* » Cependant, son sentimentalisme l'handicape : « *hélas ! L'homme n'est pas parfait ! Il possédait de l'intelligence, de l'ambition, de l'activité, un poignet de fer et des jarrets d'acier ; mais le malheureux avait le cœur tendre. Il adorait les femmes.* » op. cit. p.14.

⁶⁸¹ Mandel, E. *Meurtres exquis*, op. cit.

⁶⁸² Dubois, J. « Naissance du récit policier », *Actes de la recherche en sciences sociales* n°60, p. 47-50.

la mesure où pour l'enquêteur il s'agira de : « *Détailler, dénombrer, identifier. Etablir un inventaire universel.* » C. Ginzburg décrypte la méthode du détective dans ses travaux sur le paradigme indiciaire. En prenant appui sur trois cas qui relèvent de la sémiotique artistique, médicale et judiciaire, le chercheur définit « *une méthode d'interprétation basée sur les écarts, sur les faits marginaux, considérés comme révélateurs.* »⁶⁸³ Ces éléments constituent le moment où le contrôle de l'artiste se relâche pour laisser place à des traits purement individuels. Il s'agit donc « *d'un paradigme indiciaire ou divinatoire, tourné, selon les formes, vers le passé, le présent ou le futur* », un paradigme ancré dans notre nature humaine qui se cristallise dans les traces laissées par négligence. Dans « *Traces. Racines d'un paradigme indiciaire* », Ginzburg prend l'exemple du peintre Morelli qui s'applique à croquer chaque partie de l'anatomie. L'historien Edgar Wind estime cette démarche dans laquelle il perçoit une attitude moderne vis-à-vis des œuvres d'art⁶⁸⁴ et il en déduit que « *nos petits gestes inconscients révèlent davantage notre caractère que n'importe quel comportement formel, soigneusement préparé par nous.* » E. Locard loue également l'écriture « *médico-légale* » d'auteurs tels qu'E. A. Poe, E. Gaboriau ou C. Doyle : pour le scientifique, cette qualité narrative se perçoit dans le comportement extraordinaire du privé. En effet, le détective dispose de capacités hors du commun qui lui permettent de percevoir les détails et de les rendre intelligibles à travers un raisonnement mathématique.

L'archétype du policier intellectuellement supérieur se met en place ; Locard note ainsi que Dupin est « *décourageant de supériorité* » dans la mesure où il parvient à « *posséder la science avec l'imagination.* »⁶⁸⁵ Lui seul peut sonder l'esprit du criminel de sorte qu'une relation singulière s'instaure, liant l'enquêteur et le meurtrier qu'il poursuit.⁶⁸⁶ Ernest Mandel met ainsi en évidence que « *l'idée même de déjouer les intentions d'un criminel, pour être fascinante, doit impliquer à la fois l'existence d'un criminel possédant un esprit supérieur et d'un détective plus rusé que le plus rusé malfaiteur.* »⁶⁸⁷ Pourtant, cette confrontation intellectuelle idéalisée par le roman tarde à s'équilibrer.

⁶⁸³ Ginzburg, C. *op. cit.* p. 146.

⁶⁸⁴ « *Plein d'illustrations de doigts et d'oreilles, registres minutieux de ces détails caractéristiques qui trahissent la présence d'un artiste donné, comme un criminel est trahi par ses empreintes digitales... N'importe quel musée d'art étudié par Morelli prend immédiatement l'aspect d'un musée du crime.* » Wind, *Art et anarchie*, p. 63 cité par C. Ginzburg, *ibid.*

⁶⁸⁵ Locard, E. *Policiers de roman et policiers de laboratoire*, Paris, Payot, 1924, p. 45.

⁶⁸⁶ « *La poursuite du criminel par le héros est dépeinte sous la forme d'un combat entre cerveaux. Les êtres humains sont réduits à de pures intelligences analytiques.* » Chevalier L. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002, p. 66.

⁶⁸⁷ Mandel, E. *op. cit.* p. 32.

Dans *Le crime de l'omnibus*, Freneuse rappelle le justicier romantique⁶⁸⁸, dans la mesure où il se trouve mêlé au drame malgré lui, récoltant les indices au hasard de ses pérégrinations urbaines. S'il ne souhaite pas être mêlé à ce drame,⁶⁸⁹ il se révèle observateur et intuitif. Contrairement à lui, son ami Binos semble incarner le type du détective : ses capacités d'analyse et le fait qu'il reste extérieur au drame, font de lui un enquêteur de choix. Cependant, si Binos applique un raisonnement scientifique pour découvrir l'arme du crime, il se laisse manipuler par Piédouche – soit l'assassin déguisé sous cette fausse identité. Nous pouvons ajouter que ce duo atypique choisit d'enquêter sans le concours de la police : Binos dissuade son ami de remettre les preuves aux autorités, trouvant dans le crime l'occasion d'un défi intellectuel. Afin d'empêcher Freneuse d'apporter les preuves matérielles à la police, Binos joue sur la sensibilité de son ami en lui faisant du chantage – objectant que son chat sera disséqué afin de confirmer l'empoisonnement – tout en lui rappelant qu'il sera interminablement dérangé par la police pour contribuer à la résolution de l'énigme, lui qui n'aspire qu'à la tranquillité.⁶⁹⁰ Un troisième enquêteur intervient à la fin du roman : le père Pigache. Cette « *vieille baderne* » qui fréquente le même caboulot que Binos n'est autre qu'un espion qui, pour récolter des informations, feint la surdité. Ainsi, la résolution du mystère se fait symboliquement grâce au concours de trois hommes aux méthodes différentes mais complémentaires : l'enquêteur romantique (Freneuse), l'enquêteur positiviste (Binos), et l'enquêteur moderne (Pigache).

⁶⁸⁸ D'après Jacques Dubois, le justicier romantique est : un amateur omniscient, mêlé au drame (en somme, un être passionné), en lutte avec un adversaire présent, proposant un acte judiciaire complet et concevant le droit comme bien. Le détective quant à lui est : un spécialiste qualifié par sa technique, extérieur au drame (faisant donc preuve de lucidité), à la recherche d'un coupable absent, proposant un acte judiciaire partiel et concevant le droit comme vrai. Si l'opposition semble nette, à la fin du siècle le constat est un peu moins tranché car les romanciers espèrent créer un détective à l'image de leur temps.

⁶⁸⁹ « *Décidément, c'est trop bête, murmurait-il en se faisant porter par la foule qui refluaît dans le théâtre ; je me crée des ennuis tout exprès, lorsque je n'aurais qu'à me laisser vivre, pour être parfaitement heureux. J'ai réussi à me faire un nom et à gagner beaucoup plus d'argent qu'il ne m'en faut. On me choie partout, et il ne tiendrait peut-être qu'à moi de faire un très beau mariage, tout en épousant une personne qui me plaît. Qu'aurai-je besoin de m'embarrasser des suites d'un événement auquel j'ai assisté par hasard ? C'est bon pour Binos, qui est un désœuvré et un extravagant, de chercher des coquins introuvables. Moi, je puis mieux employer mon temps. Au diable les marchandes d'oranges et les épingles empoisonnées !* », Du Boisgobey, F. *op. cit.* p. 58.

⁶⁹⁰ *Ibid.* p. 46. Ce caractère ambitieux de l'enquêteur se retrouve également chez l'Ecureuil : « *il aurait dû sans doute transmettre cette remarque à l'autorité, mais l'agent était ambitieux. Il voulait prendre les voleurs la main dans le sac, non pas un à un, mais en faisant la razzia de toute la bande. – donc, il ne souffla mot et se procura la liste de tous les gens arrêtés. Il épilucha les noms inscrits consultant son auxiliaire sur ceux qu'il avait pu connaître dans les prisons et au bagne.* » Chavette, E. *op. cit.* p. 13.

Les méthodes employées par l'enquêteur de génie peuvent détonner avec la rigueur administrative de la mécanique judiciaire⁶⁹¹ de même que son jeune âge. Le jeune policier, à l'instar de M. Lecoq, se rapproche du détective privé à bien des égards : tous deux sortent des sentiers battus et remettent en question l'ordre juridique et la hiérarchie policière. Dans le duo Lecoq-Absinthe, le second apporte un regard externe et professionnel. Le père Absinthe a des valeurs morales et respecte ses supérieurs. Cependant, il se laisse surprendre par les dispositions particulières de son jeune comparse : « *Cette nuit-là, le Père Absinthe découvre qu'à côté de l'ancienneté il y avait quelque chose, et que le choix a sa raison d'être ; il s'avéra que ce conscrit qu'il avait traité si légèrement, venait d'entamer une information comme jamais lui, vétéran chevronné n'eut su le faire.* »⁶⁹²

Nonobstant, le génie du détective fictif est contesté par les criminologues comme Edmond Locard qui souhaite montrer que « *les héros des romans policiers, malgré toute leur habileté, ne savaient pas encore toute leur profession [...] ils ne sont pas indépassables.* »⁶⁹³ Il différencie alors quatre types d'enquêteurs romanesques distinguant des enquêteurs épisodiques (Goudar dans *La corde au cou* et Méchiné dans *Le petit vieux des Batignolles*) et des enquêteurs intéressants (Lecoq et Tabaret). Locard décrit Goudar comme « *un agent de la sûreté qui fait son métier à regret ; il n'aspire qu'à la retraite et à l'achat d'une maison de campagne. Il n'a pas le feu sacré* »⁶⁹⁴ et Méchiné comme un expert accompagné de Godeuil, un étudiant en médecine. Il semble davantage méticuleux dans son travail bien qu'il laisse passer une « *grossière erreur* » dans l'analyse initiale. Sa méthode présente effectivement des failles essentielles comme le souligne Locard. Si le mérite de ce roman est de « *décrire un fait divers banal, extrêmement vraisemblable et où se meuvent des personnages on ne peut plus comparables aux policiers de la vie réelle* », la méthode appliquée est lacunaire :

« *L'examen du lieu où le crime est commis est des plus succincts et des plus superficiels ; les agents se contentent des preuves singulièrement aléatoires comme la similitude de deux bouchons cachetés de cire verte ; ils perdent un temps énorme à causer avec la concierge, avec les boutiquiers des maisons avoisinantes, avec les domestiques ; enfin, s'ils arrivent rapidement à la vérité, c'est que le hasard les sert, et qu'une grossière erreur du début, basée sur une inconvenable et inexcusable négligence les aide au lieu de les égarer.* »⁶⁹⁵

⁶⁹¹ Ainsi Rigolo parvient à ouvrir une porte scellée : « *comment s'y prit-il pour l'ouvrir ? Ceci est le secret de Rigolo ; – mais il était de ceux qui pensent que les rossignols n'ont pas été inventés uniquement pour les voleurs, et que les honnêtes gens peuvent quelquefois en faire usage.* » Zaccone, P. *op. cit.* p. 154.

⁶⁹² Gaboriau « *créa un détective qui combinait le pouvoir de déduction de Dupin et la recherche minutieuse d'indices.* » Ginzburg, C. *op. cit.* p. 36.

⁶⁹³ Locard E. *op. cit.* p. 60. Il manifeste une certaine admiration envers Gaboriau : « *Les policiers de Gaboriau, c'est les policiers de roman d'il y a un demi-siècle, et les policiers réels de demain.* »

⁶⁹⁴ *Ibid.* p. 49.

⁶⁹⁵ *Ibid.* p. 51.

Les enquêteurs appréciés par le criminologue sont passionnés et atypiques. Lecoq apparaît ainsi comme « *un original qui fait de l'enquête policière par goût* »⁶⁹⁶. La méthode de Lecoq interpelle le criminologue qui distingue deux opérations dans ses démarches : « *1° l'examen des lieux et l'étude du crime ; 2° la construction, d'après cet examen, d'une hypothèse déterminant l'identité psychologique et sociale du criminel.* »⁶⁹⁷ Toutefois, le jeune Lecoq manque d'expérience et laisse filtrer des preuves importantes – par exemple, il ne sauvegarde pas les documents incinérés. Mais que ce soit pour Lecoq ou Tabaret, Locard dénombre « *deux opérations successives dans l'enquête policière : l'une d'observation et d'expertise ; l'autre, de raisonnement.* »⁶⁹⁸ Bien que ses démonstrations soient explicitées, l'enquêteur demeure un être mystérieux ; ses capacités intellectuelles hors normes font de lui à la fois un modèle pour ses collègues, mais également un concurrent pour les commissaires et magistrats. Gévrol jalouse le talent de son cadet : ses aptitudes à comprendre une scène de meurtre, ses méthodes et son génie lui échappent complètement.

Les aptitudes particulières du détective peuvent aussi découler de son intelligence émotionnelle. Dans « Le clou », Maurice Parent établit un examen affectif de ses semblables pour savoir s'il doit ou non leur accorder sa confiance. Il désigne par sympathie et antipathie ce préalable émotionnel qui se manifeste de manière innée au contact des différentes personnes qu'il rencontre. En effet, il part du principe que « *nul ne peut nier qu'il se manifeste entre les êtres vivants, alors que les hasards de la vie les mettent en présence les uns des autres, des influences inhérentes à leur nature, et qui se traduisent soit par une attraction, soit au contraire par une répulsion involontaires.* » (p. 65) Ce processus ne dépend pas de la volonté de Maurice : « *il subissait une coercition intime, alors que, contre sa manière d'agir ordinaire, il témoignait clairement qu'une attraction ou une répulsion se produisait en lui à l'égard d'un étranger.* » Aussi, le narrateur se fie particulièrement aux recommandations de son ami⁶⁹⁹ pour savoir à qui il doit accorder sa confiance. Toutefois, les deux hommes trouvent un point de désaccord en la personne de Charles Lambert, leur collègue au Ministère depuis trois ans. Le narrateur voit en lui un employé modèle, dévoué et

⁶⁹⁶ *Ibid.* p. 52. Pierre Zaccone propose un personnage semblable dans *Le crime de la rue Monge*, Aimé Buvard « *qui passait pour un des plus habiles et un des plus fins limiers de la police* », un policier par vocation guidé par sa curiosité « *tout ce qui touchait à sa profession le passionnait outre mesure. Le mystère exerçait sur lui une attraction invincible, et il apportait dans ses fonctions un tact, une pénétration, une subtilité de perception qui l'avaient depuis longtemps désigné à l'attention et à la sympathie de ses chefs ; ce n'était plus un métier, c'était un art.* » Zaccone, P. *op. cit.* chap. X.

⁶⁹⁷ *Ibid.* p. 54.

⁶⁹⁸ *Ibid.* p. 88.

⁶⁹⁹ On peut se reporter au portrait de Maurice : cf. « *Maurice Parent avant trente-trois ans [...] avec une sensation douloureuse.* » *op. cit.* p. 67. Maurice est dépeint comme un être de génie, se débarrassant de son travail pour s'adonner à des études personnelles, les mathématiques et la chimie.

prêt à aider ses collègues, un mari aimant faisant vivre son épouse et sa belle-mère : « *c'était un garçon éminemment sympathique, – à moi bien entendu. [...] au-dessus de tout, Lambert était et paraissait doux et inoffensif. Sa tête était belle. Des traits parfaitement réguliers, barbe et cheveux d'un châtain clair, de beaux yeux d'un bleu limpide, bien fendus et se laissant voir jusqu'au fond.* » (p. 69) Pourtant, Maurice, dès sa première rencontre avec Lambert, le considère comme « *un hideux coquin* ». Aussi, après la chute de l'épouse de Lambert, le narrateur reçoit Maurice particulièrement ébranlé par ce drame : tous deux quittent le Ministère et partent pour l'Angleterre, Maurice entraînant son ami, « *comme s'il eût voulu fuir quelque chose.* » (p. 83). Maurice Parent n'a pu empêcher ce crime alors qu'il pressentait que Lambert se trouvait être un criminel en puissance. Aussi, lors de la confrontation finale, Maurice expose son don comme un usage particulier de la vue : comme l'ouïe du musicien est sensible aux harmonies et aux désaccords sonores, il est sensible à la fausseté d'un regard – « *il y a des hommes dont le regard sonne faux.* » (p. 96) / « *Mes yeux à moi sont dotés d'une sensibilité* ». Le narrateur perçoit le potentiel criminel de Lambert dans le regard de cet employé modèle : « *pour Lambert, je ne m'y pouvais tromper, cet homme était capable de tout, ses yeux sonnaient l'hypocrisie criminelle...* » Tout comme l'enquêteur de génie, Maurice Parent dispose d'une capacité atypique à jauger l'esprit humain ce qui lui permet de trouver le criminel.

La remise en question du système juridique

La présence de l'enquêteur privé rappelle les dysfonctionnements de l'enquête traditionnelle. S'il cherche à rétablir l'ordre social par la résolution de l'énigme, son travail constitue un aboutissement judiciaire original car à rebours des méthodes habituelles. L'efficacité de cet enquêteur très spécial met en lumière l'omniprésence du désordre social et juridique. Ainsi, un article paru dans la revue bibliographique du *Figaro* (19 sept. 1877) considère *Le numéro 13 de la rue Marlot* comme : « *Une critique toute d'actualité de certains points de l'instruction criminelle et du rôle trop déterminant que jouent aujourd'hui les médecins-légistes dans les débats d'assises.* » En retraçant le spectacle du procès et l'importante prise de parole des spécialistes, René de Pont-Jest relève le poids de l'actualisation journalistique des affaires judiciaires comme on peut le voir dans une publicité parue dans *Le Gaulois* le 11 août 1877 :

« *Le n°13 de la rue Marlot, que la librairie DENTU met en vente aujourd'hui, est un récit étrange et dramatique dans lequel RENE de PONT-JEST, l'auteur de tant de romans populaire [...] a affirmé une fois de plus son talent d'analyse et de déduction. Dans Le n°13 de la rue Marlot,*

René de Pont-Jest fait avec une grande vigueur, à la médecine légale et à l'instruction criminelle, un procès plein d'actualité. C'est le premier volume d'une série de romans policiers et judiciaires dont le second, La femme de cire, vient d'avoir, dans Le Gaulois, le plus légitime succès. »

Léon Ameline met en évidence les périgrinations complexes de l'acception du rôle de la police : « *Le mot Police inspire à la fois attirance et aversion. L'opinion publique attribue à la police des facultés de documentation et d'actions extraordinaires ; elle lui impute aussi des agissements ténébreux et des pensées arbitraires.* »⁷⁰⁰ En effet, la déformation de la réalité administrative par les feuilletons est latente dès le premier tiers du siècle. Aussi, les deux qualités qui lui sont reconnues – son aspect préventif et son aspect répressif – sont altérées par plusieurs difficultés dénoncées par la presse et le feuilleton judiciaire.⁷⁰¹ Dans *La chambre du crime*, les autorités judiciaires référées sur les lieux du crime demeurent incapables de déterminer la nature du crime et se bornent à une constatation forensique dépourvue de déductions probantes. Ils élaborent seulement des hypothèses (alors qu'ils sont sur les lieux du crime depuis huit heures du matin) et l'amateur César Désormeaux plaisante sur les piétinements de l'enquête.

En outre, l'effervescence de la crise sécuritaire prend plusieurs formes et peine à être résorbée par la professionnalisation progressive des instances juridiques.⁷⁰² La presse transfigure les questions policières et judiciaires en véritable intrigue des temps modernes. Or, la presse a sa part de responsabilités selon les partisans des théories déterministes ; les premiers sociologues considèrent l'assassin comme un produit de la société.⁷⁰³ En effet, cette théorie de sociologie très prisée au XX^e, s'esquisse de manière sensible dans les écrits *fin-de-siècle*. Le parallèle se dresse aisément entre les préjugés véhiculés actuellement sur les jeux vidéos, pointés comme responsables indirects des cas d'adolescents américains commettant des *mass murder*, et ceux qui foisonnaient au XIX^e dénonçant une littérature fascinante qui exhortait ses lecteurs à commettre des meurtres. Edmond Locard revient sur cette curieuse fascination pour le criminel et pour son adversaire :

⁷⁰⁰ Ameline, L. *Ce qu'il faut connaître de la police et de ses mystères*, op. cit. Avant-propos, p. 5. Il ajoute : « *la police, par son essence même, est destinée à subir d'après critiques. Même si ces fonctionnaires et agents savent concilier la fermeté et la courtoisie, la conscience professionnelle et la modération, l'humaine pitié et la juste application de la loi, ils sont presque assurés de provoquer le mécontentement de ceux qui placent (et ils sont nombreux) leur satisfaction particulière avant l'intérêt public.* » (p.150)

⁷⁰¹ « *La direction de la police générale en France n'a trouvé que péniblement la stabilité qu'elle semble avoir conquise à l'heure actuelle.* » *ibid.* p.13.

⁷⁰² La préfecture de police, créée en 1800 et la promulgation du Code Pénal en 1810, constituent des acquis récents.

⁷⁰³ En 1887, Durkheim propose une théorie d'intégration et de régulation sociale, « *ensemble des processus par lesquels les membres d'un groupe s'encouragent les uns les autres à tenir compte de leurs attentes réciproques et à respecter les normes qu'ils se donnent.* » le sociologue considère le criminel comme un individu mal intégré. De même T. -F. Rhodes perçoit le *criminel-né* comme « *un individu inadéquat, opprimé par le milieu social qu'il refuse et dont il s'évade par rébellion.* »

« Du jour où d'autres méthodes ont semblé possibles, la découverte des malfaiteurs a paru le plus noble et le plus passionnant de tous les rôles ; se mêler de police est devenu une mode ; être détective, au moins amateur, a été la fureur du jour. [...] A l'ombre du policier de roman qui hantait toutes les cervelles, le policier de laboratoire réalisait, et au-delà, les imaginations des écrivains. Il n'est pas douteux que cette passion pour l'art de détective soit un des faits les plus caractéristiques et les plus frappants de notre époque. Nos grands-pères redoutaient les forçats et craignaient les agents : nous adorons Arsène Lupin, et Sherlock Holmes nous passionne. C'est ici l'une des preuves les plus claires que l'on puisse donner de l'influence des littératures. De même que Goethe et Chateaubriand ont préparé des générations de neurasthéniques, De même qu'Hugo et Musset ont fait éclore des âmes tout ensemble romantiques et romanesques, de même, au début du XX^e siècle, une série de publications faisaient naître une sympathie, probablement excessive, pour les malfaiteurs, tandis que d'autres romans éveillaient au cœur de tout homme le policier qui sommeille. »⁷⁰⁴

L'erreur judiciaire occupe également une place importante dans la dénonciation des failles judiciaires. Certaines erreurs tiennent à la mauvaise interprétation de preuves. Dans *Le petit vieux des Batignolles*, le médecin suspecte que le nom tracé par la victime est un leurre dans la mesure où il a été écrit de la main gauche. Cet indice sert de point de départ à l'enquête, alors que le criminel s'était appliqué à respecter le fait que la victime était gauchère. Dans *La Bête Humaine*, l'incompétence juridictionnelle n'est pas seule responsable de l'erreur judiciaire : Jacques Lantier fait un faux témoignage induisant les policiers en erreur. Éric Méchoulan met en avant cette « réticence des personnages à l'égard de l'organisme judiciaire »⁷⁰⁵ : ainsi Tante Phasie « qui se fait empoisonner lentement et méthodiquement par son mari, refuse de s'adresser au système légal de protection. » L'erreur judiciaire peut également être due à un faux témoignage. Ainsi, Phocas amène les enquêteurs à conclure à un suicide.

Le policier valeureux aux ressources inépuisables constitue cependant un modèle qui s'essouffle. Bien qu'il incarne un modèle de stabilité, il est entravé dans ses investigations par un système judiciaire défectueux et contraignant. Dans « Vieille baderne », Richepin présente Lejars, enquêteur de la vieille école accoutumé à utiliser des méthodes similaires à celles de Vidocq. Le policier se voit licencié de la brigade de Sûreté pour être remplacé par une jeune recrue car son supérieur souhaite reconstituer l'équipe en révoquant les « vieilles badernes »⁷⁰⁶. La contestation de Lejars est mise en valeur par un passage au discours indirect libre :

⁷⁰⁴ Locard, E. *op. cit.*

⁷⁰⁵ Méchoulan E. *Le récit de vengeance, op. cit.* p. 33.

⁷⁰⁶ La transformation des effectifs de police est également soulignée par E. Chavette dans le chapitre II de *La Bande de la Belle Alliette*. La restructuration administrative des effectifs est ainsi vivement critiquée dans la mesure où elle ne prend pas compte des compétences des enquêteurs ; elle vise un conformisme social et moral – dans le cas du feuilleton de Chavette, il s'agit de supprimer les anciens bagnards employés comme indicateurs

« Vieille baderne, lui, Lejars ! Lui qui avait su dépister et prendre le fameux Crusier, [...] cette espèce de Rocambole réel ! Vieille baderne, lui qui était entré tout seul dans le garni de la bande à Gendret, et qui avait reçu là deux coups de couteau [...] Vieille baderne, lui qui déguisé en homme du monde avait fait pincer la main dans le sac l'ancien notaire Heurtevelle, devenu chef d'une colossale agence de chantage ! Vieille baderne, lui qui chaque jour encore, au petit Parquet reconnaissait tout de suite des figures disparues depuis dix ans de la circulation ! Vieille baderne, lui Lejars, le père Lejars ! Ah ! C'était trop fort ! »⁷⁰⁷

L'anaphore significative souligne toute l'indignation de Lejars ; par cet usage, le policier ressasse le souvenir de ses exploits, en atteste l'énumération des noms de ses ennemis et de ses aventures. Par son excès de courage et de zèle, l'usage de ruses (telles que l'emploi du déguisement) et sa mémoire visuelle, le « père Lejars », père de la criminologie et de la recherche en sciences forensiques, semble à rebours des ambitions de la police scientifique moderne, devenue bien trop administrative. Pourtant, en se passant des conseils de Lejars, les autorités ne parviennent pas à faire le lien entre deux crimes commis le même soir : un sous-secrétaire d'Etat assassiné « *en chemin de fer, entre Etampes et Orléans* » et « *une femme galante égorgée chez elle, rue du Rocher* ». La police envisage l'hypothèse d'une coïncidence et nourrit l'espoir de pouvoir révéler l'identité des deux assassins grâce aux renseignements obtenus sur leurs physiques. Plus de vingt femmes reconnaissent le « *Brésilien, court, trapu, à la barbe et aux cheveux frisés, au teint olivâtre et remarquable par une balafre blanche qu'il avait à la joue droite.* » (p.103) et l'assassin du sous-secrétaire d'état est décrit comme « *assez grand, distingué, bien mis, coiffé d'un chapeau à haute forme, les favoris roux, les yeux légèrement louches* ». De son côté, Lejars a l'intuition qu'il s'agit d'une seule et même affaire : « *Le train retour d'Orléans arrive à Paris à deux heure trente et une minutes. L'assassinat de la fille Grédel a été exécuté vers les quatre heures du matin.* » L'inculpé aurait usé de déguisements pour pouvoir passer entre les mailles, il se serait « *décamoufler et recamoufler en route* ». Or, cette conjecture de l'usage d'un masque et d'un déguisement semble désuète pour le chef de police : « *Évidemment le bonhomme radotait, repris par sa manie de grime et de déguisement, plus infatué que jamais de ses théories à la Vidocq.* » Le père Lejars, indigné par l'étroitesse d'esprit du préfet tire vengeance cependant. Deux semaines plus tard le ministère change et le préfet tombe ; ce dernier reçoit le jour même une missive du père Lejars lui soufflant un étrange conseil :

« Si jamais, ce qui est douteux, on vous renomme préfet de police, souvenez-vous que les traditions sont les traditions, que la vieille routine est encore ce qu'on a trouvé de mieux, et que le grime et le déguisement sont l'abc de la

par la police – ou le renouvellement des effectifs – par le licenciement des personnes âgées afin de placer de nouvelles recrues, ce qui est le cas dans « Vieille Baderne ».

⁷⁰⁷ Richepin, J. « Vieille baderne », *Cauchemars, op. cit.* p. 91.

police. Oui monsieur, c'est un seul et même homme qui a commis les deux assassinats que vos jeunes gens ont laissé impunis. Cet homme connaissait l'art des Crusier et des Vidocq. »

Lejars démontre ce propos en avouant avoir « *entre (s)es mains le dit criminel* », il prévoit d'en débarrasser la société : « *on trouvera ses deux costumes, ses deux perruques, et son cadavre chez moi, où je ferai dans un instant sauter la cervelle à cette vieille baderne* ». ⁷⁰⁸ Le suicide du policier s'inscrit de manière cohérente dans la description de l'enquêteur : il quitte ses fonctions après être lui-même devenu meurtrier. Ainsi, le cas de Lejars illustre l'insuffisance du policier et dénonce le système juridique défectueux. De cette manière, l'auteur fait ressortir la transition générationnelle du système judiciaire et appelle de ses vœux la privatisation de la profession.

Quelques figures criminelles

Entre 1870 et 1899, un florilège de criminels réels se trouve à disposition des romanciers. Ce « *panthéon* » atypique, considéré par D. Kalifa comme la source pérenne d' « *une proluxe littérature de "causes célèbres" et de faits divers romancés, progressivement recouverte, sinon renouvelée, par le cinéma ou la télévision* » ⁷⁰⁹, se compose de types sociaux très spécifiques. Si les « *crimes et délits ne sont pas des données brutes, mais des constructions sociales et culturelles dont la visibilité dépend de très nombreux facteurs externes* » ⁷¹⁰, leur retranscription littéraire conserve cette caractérisation sociale, terreau d'une réflexion historique. Bien que les crimes passionnels suscitent des émois populaires, source d'une importante littérature mélodramatique reflétant le « *théâtre des mœurs* » ⁷¹¹, nous laisserons pour l'instant de côté les meurtres commis par des femmes. Sans choir dans une taxinomie stérile, nous proposons ici trois recoupements historiques et littéraires, trois lectures du stéréotype criminel *fin-de-siècle*.

De la mauvaise graine

Les affaires criminelles qui font date sont souvent rattachées à une socialisation spécifique, soulignant ainsi l'importante disparité entre les classes moyennes et bourgeoises et les classes laborieuses. Aussi cette *mauvaise graine* qui gangrène la jeunesse rurale et ouvrière que D. Kalifa désigne comme des « *criminels ordinaires* » ⁷¹² bien qu'elle ne s'épande pas sur les

⁷⁰⁸ Richepin, J. « Vieille baderne », *Cauchemars*, op. cit. p. 110.

⁷⁰⁹ Kalifa, D. *Crime et culture*, op. cit. p. 10.

⁷¹⁰ Kalifa, D. *L'enquête judiciaire*, op. cit. p. 4.

⁷¹¹ Hamon, P. op. cit. p. 101.

⁷¹² Kalifa, D. *L'Encre et le Sang*, op. cit. p. 139.

Unes des quotidiens, demeure présente tant dans les récits factuels que fictionnels. La famille est alors redéfinie comme le « *premier foyer du crime* » et la présence d'affaires criminelles mettant en scène des violences sur enfants, personnes âgées ou femmes se banalise dans les chroniques judiciaires.

Au moment du passage à l'acte, le personnage populaire pose un problème capital dans sa mise en scène journalistique : les efforts syndicalistes menés avec tempérament tout au long du second XIX^e siècle ne pourraient être annihilés par quelques rixes et actes criminels cités dans les faits divers. Représenter le travailleur comme un être vaillant constitue un enjeu politique important, de même que la restriction médiatique des actes sanguinaires commis par des paysans constitue un élément politique fort⁷¹³. Selon l'explication objective de l'acte criminel esquissée par Pinatel en 1971, la déviance serait due à la société « *criminogène* ». A travers trois exemples nous prendrons la mesure de cette socialisation spécifique. Aussi, parmi ces classes *laborieuses* dont on se refuse à tarir l'image, il est un cas qui ne peut passer inaperçu et qui, au lieu de traverser les coulisses du fait divers, franchit promptement les devants de la scène médiatique : il s'agit du domestique. Son passage à l'acte demeure certes rare, mais toujours retranscrit avec véhémence. Dans cette catégorisation, les criminels d'occasion côtoient les criminels d'habitude car le meurtre commis par la lie populaire, les bandits ou *apaches*, n'est que trop souvent motivée par le gain facile. Toutefois, nous verrons que le cas de l'enfant criminel déborde la seule analyse sociologique et crée véritablement du débat.

- *Le domestique criminel*

La conjecture sociétale de la fin du XIX^e siècle explique le déclin de la domesticité, devenue l'apparat d'une forme de quintessence sociale. De manière générale, le rapport d'autorité qui s'établit entre le domestique et son maître est un rapport de servitude, aussi, l'aliénation que suscite la dépendance des gens de maison à leur employeur laisse a priori peu de débats

⁷¹³ A l'instar de l'époux Crozon dans *Le crime de l'Opéra*, dépeint comme un homme travailleur, aimant passionnément son épouse mais néanmoins capable de la tuer. Sa dangerosité est justifiée à de nombreuses reprises, notamment lorsque sa belle-sœur tente de décourager Darcy de l'accompagner au domicile des Crozon, par crainte de le voir décupler de virulence : « *Non... Non, murmura la jeune femme, ne restez pas ici... Il vous tuerait.../ - Ne craignez pas cela, Madame, je ne me laisserai pas tuer, pas plus que je ne permettrai qu'on vous maltraite.* » (chap. II, T. I). De retour après une excursion de plusieurs mois, le baleinier apprend que son épouse a eu une liaison et un enfant hors des liens du mariage. Il tient des propos virulents, des promesses de vengeance par le crime et le sang : « *quand je les aurai exterminés tous les deux, quand j'aurai cassé la tête ou crevé la poitrine de l'amant, je me ferai sauter la cervelle.* » (chap. II, T. I) Le meurtre doublé d'un suicide atteste du désespoir du baleinier, très épris de sa femme mais jaloux et incapable de pardonner cette trahison. Toutefois, le sanguin est inoffensif et vire souvent de la colère aux larmes : « *le sang lui monta au visage, les larmes lui vinrent aux yeux, ses lèvres tremblèrent, et il finit par tendre à Nointel, qui la serra, sa large main, en disant d'une voix étranglée : - je vous ai soupçonné. J'étais fou. Il ne faut pas m'en vouloir. Je suis si malheureux.* » (chap. I, T. II)

à l'ingénierie criminelle autodéterminée. Cette relation se base sur une certaine forme de confiance, le domestique participant au quotidien de la maison. Toutefois, lorsque le domestique passe à l'acte, le paradigme évolue.

Le meurtre du maître symbolise la remise en question de l'autorité de cette figure à la fois paternelle et patronale mais elle souligne également la dangerosité du domestique et les risques que comporte un tel rapport de confiance. Intrus familiarisé avec l'intimité de la demeure, de ses habitants et de leurs habitudes, le domestique dispose de toutes les ressources nécessaires pour accomplir ses méfaits. Parmi ces acteurs du crime disposant des devants de la scène journalistique, nous trouvons Jean-Baptiste Troppmann, condamné à mort le 18 janv. 1870 pour l'assassinat de ses employeurs et de leur famille. Le fait divers du Haut-Rhin gagne bientôt une popularité nationale de sorte que son procès et la mise à mort du prévenu nourrissent les intérêts populaires. Une publication dans *Le Figaro* décrit l'avidité de cette foule qui « *guettait anxieuse, l'apparition de la lumière à la lucarne du hangar de la guillotine et, pour tromper l'attente, tous ces gens assoiffés de sang braillaient, chantaient, hurlaient. [...] Il y a même eu des rondes, véritables sarabandes infernales. Sur la place même des exécutions, le spectacle était encore plus écœurant si cela est possible.* » Alors que le gouvernement politique connaît une phase de transition, cet épisode sanglant renouvelle l'imaginaire du domestique criminel.

La malveillance du domestique peut être décrite comme la conséquence d'une mauvaise éducation ou de l'indigence du milieu social dans lequel il évolue. Dans « La livrée de Nessus », Mirbeau élabore une critique acerbe du monde rural breton : maltraité pendant son enfance, Yves Lagoanec n'avait pas plus de valeur qu'un animal de ferme aux yeux de ses parents (« *j'étais tenu si malproprement, j'avais sur moi tant et tant d'ordures accumulées que, lorsque mon père venait, le matin, nous réveiller, les animaux et moi, il lui fallait quelques minutes avant de me distinguer des bouses.* »/ « *Selon la coutume, je grandis dans l'étable, avec les cochons et les vaches, comme Jésus.* »). La précarité de son milieu – « *mon père et ma mère étaient de petits cultivateurs, très malheureux, très pieux et très sales. Ivrognes aussi, cela va de soi.* » (p. 448) – et l'alcoolisme de ses parents – « *et bien des fois, ils passèrent la nuit à dormir et à vomir au fond des fossés.* » – isolent le narrateur. Yves Lagoanec se dit élevé dans une région avare de ses traditions et légendes, mêlant aux récits féériques des préceptes catholiques, « *on m'éleva dans toutes sortes de superstitions* ». ⁷¹⁴

⁷¹⁴ Le précepte anticlérical est récurrent dans les récits mirbaliens, comme par exemple dans « Après 1789 ! ». De repos dans une maison de chouan, le narrateur rencontre son voisin, Jules Kéraniec, un veuf, père de quatre enfants vivant dans des conditions précaires. Un jour, un curé accompagné de quatre hommes d'église vient

L'inceste même se présente comme une valeur culturelle : « *le soir ou ma mère, étant morte, mon père fit venir ma sœur, qui était mon aînée dans son lit... Ne vous récriez point, et ne croyez pas que c'est la une dépravation de l'instinct, une débauche contre-nature.* » (p. 449)

Aussi, en balisant ainsi quelques causes endogènes, l'analyse mirbalienne tend à esquisser le portrait d'un criminel déterminé par son milieu. Toutefois, l'enfant ne présente pas de latence criminelle – « *jamais une pensée mauvaise, comme en ont tant d'autres enfants, n'était entrée dans ma cervelle* » (p. 449) – en bon citoyen, il a accompli son service militaire, et malgré son illettrisme, il demeure l'un des plus intelligents du village. Alors, le conte qui suivait une cohérence réaliste prend un tour fantastique des plus surprenants : « *un vieux petit monsieur, tout en deuil, à qui il venait d'arriver un affreux malheur. Son cocher – le cocher que je devais remplacer – avait assassiné sa femme, dans des conditions mystérieuses, et pour des raisons toujours inconnues des magistrats à l'heure qu'il est* » (p. 451). La permanence du mystère et la soumission du domestique à la livrée de Nessus semble un artifice du conteur mis en place dans un second temps, après avoir peaufiné la satire du monde rural.⁷¹⁵

Dans nos littératures, nous trouvons quelques cas de domestiques criminels à l'instar du portier Joulu, qui se caractérise par son avarice, dans *La chambre du crime* ou de Cocoleu, singularisé par son ignorance, dans *La corde au cou*. Yves Lagoanec⁷¹⁶ et Hauteclair Stassin empruntent également le costume du domestique ; on assiste à une forme de dépossession dans le premier cas tandis que Hauteclair se dissimule sous ce déguisement afin de tuer sa rivale. L'intentionnalité criminelle est alors associée à une catégorie sociale.

- *Bandits, bandes et apaches*

Le bandit, le forçat, le malfrat... Autant de figures connues du lecteur du XIX^e siècle, accoutumé aux récits de vengeance romantique dans lesquels le portrait du reclus est

réclamer sa dîme au narrateur mais ce dernier refuse de céder préférant faire charité à de vrais pauvres plutôt qu'à un homme d'église véreux. Il n'en est pas de même pour Jules Kéraniec : l'homme est terrifié à l'idée d'être maudit par le curé, cependant, il ne peut lui donner les fruits de ses cultures tant la saison a été mauvaise. Il demande de l'aide financière au narrateur, mais ce dernier refuse de donner de l'argent destiné à l'homme d'église. Le lendemain, on retrouve le paysan mort par pendaison.

⁷¹⁵ Cette affaire souligne également la fascination nationale pour les affaires criminelles, Troppman étant considéré comme une « *vedette médiatique* » jusqu'à la guillotine.

⁷¹⁶ De même, dans la version de « L'enfant » (Mirbeau) parue dans *L'Echo de Paris*, l'auteur amène une contextualisation satirique du milieu rural, la Boulaie-Blanche, un village situé près de Rémalard où Mirbeau a passé son enfance : « *Les hommes qui vivent là... Ah ! Malheur !... Des faces pâles, des gueules farouches et qui font peur au monde... Avant de m'accabler, comme vous l'avez fait, peut-être que vous auriez pu faire un petit tour de balade par chez nous...* » Le père infanticide dénoncé par ses voisins démontre au Président l'omniprésence du crime dans le village en désignant d'autres criminels dans l'assemblée « *le borgne Malheu qui est venu vous dire que j'étais un assassin et un voleur, eh bien ! Malheu, c'est lui qui, l'an dernier, dans la vente Gravoir, tua le garde de Blandé* » ; « *Vous ne savez pas, Monsieur le Président, qui est-ce qui a tordu le cou à mait'Jacquinot, quand il s'en revenait, le soir, de la foire du Feuillet ? [...] C'est Sorel, Sorel qui, à l'instant, vous demandait ma tête...* »

humanisé, romancé et glorifié. Toutefois, les représentations des marginaux évoluent. Dans « Le substitut », le premier accusé est un vagabond car comme le rappelle J. –P. Colin « *lorsque les êtres qui s'opposent l'un à l'autre appartiennent à des couches différentes de la société, il se combine aux facteurs individuels des armes très efficaces, fournies par les structures sociales elles-mêmes : il est des cibles faciles comme des personnes intouchables, du fait de leur situation respectives sur l'échelle des classes. Les chemineaux, les vagabonds, les ivrognes sont des boucs-émissaires tout trouvés dans certains cas, vers lesquels s'oriente prioritairement – et toujours à faux – l'appareil de la justice.* » (op. cit. p. 68) Etymologiquement, le bandit se place « *en dehors de la loi* »⁷¹⁷. D'après Hobsbawm, les bandits constituent des bandes d'hommes (les femmes y sont rarement admises), affranchis du pouvoir qui extorquent des biens aux autres : « *En défiant ainsi ceux qui détiennent ou prétendent détenir le pouvoir, le droit et l'accès aux ressources, le banditisme défie l'ordre économique, social et politique.* »⁷¹⁸ Le rapport conflictuel avec l'autorité est ici important puisque le bandit cherche un moyen efficace pour s'enrichir rapidement en faisant fi de la loi. Tel qu'il est décrit dans la presse à la fin du XIX^e siècle, ce personnage appartient au paysage populaire ; ne trouvant pas de solution à sa portée pour arriver à s'accomplir socialement, il emprunte le chemin du crime par facilité.⁷¹⁹ Socialement inadapté, le bandit accomplit occasionnellement le meurtre, car sa vocation première est de commettre des larcins – cette caractéristique ressort par exemple dans « La charrette ». De même que l'évadé, le bagnard se rapproche de cette catégorie. Ainsi, Lesage, que l'Écureuil et Lévy tentent d'approcher : « *Simon-louis Lesage, dit le Vieillard, dit Jean Victor, trente-huit ans, ouvrier fileur en coton. Condamné pour vol en 1830 à cinq ans de bagne. IL A FOURNI CAUTION.* » (p. 12)⁷²⁰ Au début du XIX^e siècle la littérature rendait compte des méfaits du bandit italien et sanguinaire ; le « Bandit corse » de Maupassant rappelle ce personnage, bien que le bandit qu'il dépeint contraste réellement avec les attentes que laissent présager le titre. L'histoire de Sainte-Lucie se présente comme une vendetta : enfant, les parents du jeune corse sont assassinés, et alors que ses proches l'incitent à la vengeance, Sainte-Lucie ne peut accomplir ce devoir du fait de

⁷¹⁷ Hobsbawm, E. *Les bandits*. Paris, Zones, 2008, p. 20 : « *par définition, l'obéissance sied mal aux bandits : non seulement leur place se situe hors de portée du pouvoir, mais ils peuvent eux-mêmes prétendre à l'exercice du pouvoir, ce qui en fait des rebelles en puissance.* »

⁷¹⁸ *Ibid.* p. 15.

⁷¹⁹ Ainsi les Rougon, « *c'était une famille de bandits à l'affût, prêts à détrousser les évènements.* » op. cit. p. 109.

⁷²⁰ L'auteur double l'identification d'une explication de cette expression : « *Nous devons expliquer à nos lecteurs cette dernière phrase : en 1838, les repris de justice profitaient de la loi qui les autorisait à se racheter de la surveillance et de la résidence fixée en fournissant un cautionnement. – en échange de leur argent, on leur donnait une carte de séjour. De là, l'immense quantité de malfaiteurs dangereux auxquels cette facilité de rachat permettait de rester à Paris.* » op. cit. p. 13.

sa faible condition physique : « *C'était un garçon faible et timide, petit, souvent malade, sans énergie aucune. Il ne déclara pas la vendetta à l'assassin de son père. Tous ses parents et vinrent trouver, le supplièrent de se venger ; il restait sourd à leurs menaces et à leurs supplications.* » Cette couardise jette l'opprobre sur son sang de sorte que sa sœur signale ce déshonneur en lui ôtant ses vêtements noirs « *afin qu'il ne porte pas le deuil d'un mort resté sans vengeance* ». Quelques années plus tard, l'assassin sur le point de se marier provoque Sainte-Lucie devant chez lui ; l'affront suffit à donner suffisamment de courage au jeune homme, « *tout à coup il se mit à trembler, se leva sans dire un mot, se signa, prit le fusil pendu sur l'âtre, et il sortit.* » (p. 438) De cette manière, le bandit est valorisé par le rachat de son honneur. L'allégeance familiale l'exhorte à devenir à son tour meurtrier. Il attaque alors frontalement ses ennemis : « *Ils suivaient la route en chantant, quand Sainte-Lucie se dressa devant eux, et, regardant en face le meurtrier, il cria : "c'est le moment !" Puis, à bout portant, il lui creva la poitrine.* » Contrairement aux préjugés de l'époque, le bandit corse apparaît comme un redresseur de torts, capable de se montrer clément envers ses ennemis⁷²¹ ; il met en garde le garçon d'honneur que s'il veut aller chercher du secours, il lui tirera dans la jambe. Et, lorsque l'imprudent est blessé, il l'achève après examen de sa plaie.⁷²² Après avoir accompli sa vengeance, le bandit corse est réduit au vagabondage, exilé dans la montagne ; mais sa décision connaît des répercussions sur les siens :

« *Toute sa famille fut arrêtée par les gendarmes ; son oncle le curé, qu'on soupçonnait de l'avoir incité à la vengeance, fut lui-même mis en prison et accusé par les parents du mort. Mais il s'échappa, prit un fusil à son tour et rejoignit son neveu dans le maquis. Alors Sainte-Lucie tua, l'un après l'autre, les accusateurs de son oncle, et leur arracha les yeux pour apprendre aux autres à ne jamais affirmer ce qu'ils n'avaient pas vu de leurs yeux. Il tua tous les parents, tous les alliés de la famille ennemie. Il massacra en sa vie quatorze gendarmes, incendia les maisons de ses adversaires et fut jusqu'à sa mort le plus terrible des bandits dont on ait gardé le souvenir.* »⁷²³

La vendetta se répand sur toute la lignée de ses ennemis. Pourtant la vision demeure héroïque et coïncide avec la définition que Hobsbawm donne du « *bandit social* » soit : « *un paysan hors-la-loi que le seigneur et l'Etat considèrent comme un criminel, mais qui demeure à l'intérieur de la société paysanne, laquelle voit en lui un héros, un champion, un vengeur, un justicier, peut-être même un libérateur et, en tout cas, un homme qu'il convient d'admirer,*

⁷²¹ L'aspect légendaire des insulaires est également décliné par Paul Féval dans *Les Habits noirs* : « *je suis le fils de cette sombre terre où la vengeance est une religion* » (p. 145). *L'habit noir* est initialement le surnom donné à un homme qui dépense de l'argent en prison et *les habits noirs* font référence aux faux moines du couvent de la Merci en Corse.

⁷²² « *Je vais regarder ta blessure ; si elle n'est pas grave, je te laisserai là ; si elle est mortelle, je t'achèverai.* » Maupassant, G. de, *Contes et nouvelles*, T. I. « Un bandit corse », *op. cit.* p. 438.

⁷²³ *Ibid.* p. 439.

d'aider et de soutenir. » (p. 29) Toutefois cette vision héroïque tend à périlcliter à la fin du siècle, demeurant le seul privilège de la littérature.⁷²⁴ Le vengeur obéit à l'impératif catégorique de la loi qu'il se fixe. Porté par sa conception du devoir et cherchant à rétablir un ordre disparu, il cède à l'enthousiasme. Le vengeur ne s'appartient plus et laisse primer l'impératif moral sur le respect de la vie humaine. Maupassant apprécie ce type de scénario dramatique dans lequel, malgré ses qualités morales, l'homme en vient au crime. Dans « Le Garde », l'oncle tue son neveu par allégeance envers son maître. Le vengeur se laisse porter par ce que Kris Vassilev nomme un « *instinct collectif de conservation* » dans la mesure où une forme de déterminisme social contraint moralement l'homme à tuer.

Le bandit se confond souvent avec un autre type social inquiétant : le vagabond. Nomade effectuant des métiers temporaires dans les villes où le hasard de ses pérégrinations le porte, le vagabond semble évoluer à rebours du monde moderne dans lequel il vit :

*« Sans papier, sans argent, il mena pendant six mois la dure et misérable vie de vagabond, marchant toujours devant lui, mendiant en cachette, couchant à la belle étoile ou dans les granges, maigre, hâve, loqueteux, attendant l'occasion, la refusant quand elle ne s'offrait pas assez sûre ou assez belle, rôdant autour de la société comme un renard autour d'une ferme, décidé à tout supporter jusqu'à l'instant propice où il se dédommagerait de son jeûne en dévorant la proie qu'il espérait toujours. »*⁷²⁵

C'est ce caractère insaisissable, imprévisible et contraire à la sédentarisation standardisée qui inquiète : « *Ces nomades, parasites, gens peut-être très experts comme le croit M. Richepin, qui ont beaucoup appris en voyageant, qui se sont beaucoup développés, qui n'ont appris, qui ne sont experts que pour le mal.* »⁷²⁶

⁷²⁴ Hobsbawm définit ainsi le rôle du brigand : « *Son rôle, c'est celui du champion, du redresseur de torts, du justicier social. Quant à ses rapports avec les paysans, ce sont des rapports de solidarité et d'identité complètes.* » *op. cit.* p. 57. Il établit neuf points afin de caractériser ce type social (« 1. Le brigand au grand cœur n'est pas un criminel au départ / 2. Il redresse les torts. / 3. Il prend aux riches pour donner aux pauvres / 4. Il ne tue qu'en cas de légitime-défense ou pour exercer une juste vengeance. / 5. S'il survit il revient chez lui et devient un honorable citoyen et membre de la communauté respecté. / 6. Cette communauté l'admire, l'aide, le soutient. / 7. Il meurt parce qu'il est trahi. / 8. Il est invisible et invulnérable. / 9. Ce n'est pas l'ennemi du roi ou de l'empereur source de justice, mais des oppresseurs locaux, noblesse, clergé ou autres. »)

⁷²⁵ Richepin, J. « L'assassin nu », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, *op. cit.* p. 434. Le parcours de Pierre Lurier est décrit de manière impersonnelle afin d'intensifier le caractère généralisant de cette lecture du vagabondage : « *mais on était aigri, plein de désirs et de regrets. On avait gardé de mauvaises connaissances, une maîtresse qui était une gueuse, un ami qui était un filou. On avait écouté l'ami pour satisfaire aux exigences de la maîtresse. Et, en fin de compte, on s'était réveillé un beau jour entre deux agents de police. On était voleur. Jugé, condamné, on avait passé quinze ans en prison, et maintenant... Ah ! Maintenant, on était un misérable, un vagabond, un gibier de bagne ; et ce soir on serait un assassin ; et demain peut-être on serait encore arrêté ; et bientôt, alors, on serait de nouveau jugé, condamné à mort cette fois. A mort ! La tête coupée !* » p. 439.

⁷²⁶ Bérard, A. « le vagabondage en France », *Les archives d'anthropologie criminelle et de criminologie normale et pathologique* n°13, p. 602.

Comme le rappelle Alexandre Bérard,⁷²⁷ l'opinion publique est particulièrement affectée par « *les crimes et délits à la charge des vagabonds qui parcourent les campagnes de France.* » Le député perçoit ainsi dans cette conduite atypique des stigmates ataviques : « *Victimes de l'atavisme, du vieil instinct qui a entraîné les peuples primitifs à travers les steppes, depuis la légendaire tour de Babel en passant par les hordes qui successivement ont poussé sur le sol de notre vieille Europe, se chassant les unes les autres [...] cet instinct des primitifs s'est perpétué dans le nomade de nos grands chemins.* » Le vagabond est ainsi dépeint comme un sauvage dont la personnalité évitante résulte d'une profonde misanthropie. Solitaire, paresseux et rejetant tout lien social, le vagabond est généralement représenté comme un homme de basse condition sociale dont la recherche constante d'ouvrage le contraint à la mobilité. Son identité demeure insaisissable ce qui accroît les craintes populaires à son égard. Dans *La corde au cou*, le maire émet l'hypothèse que le criminel serait un étranger et justifie ainsi son propos : « *Nous sommes infestés de vagabonds, de mendiants de passage. Il n'est pas de jour qu'il ne se présente à la mairie, pour demander des secours de route, des hommes à figure patibulaire.* »⁷²⁸

Cette crainte du vagabond est ravivée par quelques affaires criminelles. Dix ans après l'épisode londonien de *Jack the Ripper*, une série de meurtres⁷²⁹ sur quinze départements suscite l'effroi populaire. Les victimes n'ont pas de lien entre elles si ce n'est les traces laissées sur leurs corps, seul témoignage d'un mode opératoire similaire – strangulation de la victime, puis égorgement accompagné de mutilations aux rasoirs concentrées sur les parties génitales et l'abdomen. Ces lacérations permettent d'établir l'identité du « *Tueur de bergers* », également surnommé le « *Jack l'éventreur du Sud Est* », Joseph Vacher, un ancien militaire réduit au vagabondage. « *L'effroyable odyssée de Vacher* » (A. Brérard) est celle d'un vagabond, violeur de femmes et d'adolescents qui mutilé des paysans. Vacher est arrêté pour vagabondage en 1896 mais il ne sera identifié comme l'auteur des différents meurtres qu'en 1897 puis exécuté le 31 déc. 1898. Cette affaire ravive le débat sur la responsabilité mentale ; l'évaluation psychiatrique menée par Lacassagne établit la responsabilité pénale de Vacher au moment des faits. L'anthropologue affiche son scepticisme dans cette affaire : bien qu'il détaille les différentes affections apparues dans la jeunesse de l'inculpé, il ne perçoit pas l'aspect chronique de sa pathologie et classe Vacher dans la catégorie des criminels sadiques, témoignant cette « *même passion sadique et sanguinaire* » dans chacun de ses crimes. Selon

⁷²⁷ *Ibid.*

⁷²⁸ Gaboriau, E. *La corde au cou*, op. cit. chap. I.

⁷²⁹ Joseph Vacher est reconnu auteur de onze meurtres attestés, mais on le suspecte d'en avoir commis une trentaine. La série de meurtre s'échelonne sur la période mai 1894 à juin 1897.

Lacassagne, Joseph Vacher, bien qu'il eût effectué un séjour psychiatrique à « *l'expiration de son service militaire* », aurait « *quelques mois plus tard recouvré toute sa raison, qu'il sortait de l'asile Saint-Robert sain d'esprit, conscient et responsable* ». Aux yeux du spécialiste, Vacher ne serait pas – ou plus – un aliéné, même s'il lui reconnaît une importante graphorrhée lors du procès. Cependant, plusieurs éléments contrarient ce jugement dans le parcours du vagabond. Le terrain familial psychotique est incontestablement prégnant : Vacher perd son frère jumeau à l'âge de huit mois puis il évolue dans une atmosphère religieuse et mystique encouragée par une mère souffrant d'hallucinations chroniques. En 1888, Vacher contracte une maladie vénérienne nécessitant la castration d'un testicule, ablation vécue comme un traumatisme.⁷³⁰ Pendant son service militaire (1890), son comportement évitant et atypique lui vaut de nombreuses brimades ; il développe alors un délire de persécution important. Inapte au commandement, le sergent réformé s'amourache d'une cantinière mais repoussé par cette dernière, il lui tire dessus avant de tenter de se suicider. Il est alors enfermé pendant six mois en asile. Cette période de sa vie oriente davantage l'analyse psychiatrique vers une maladie mentale chronique, telle que l'héboïdophrénie.⁷³¹ A la sortie de l'asile, Vacher banalise son comportement antisocial en adoptant un mode de vie nomade, égrainant ses crimes au hasard de sa route. Lors de son procès, Joseph Vacher délire laissant ainsi son comportement excentrique s'exprimer (il porte un panneau autour du cou, « *j'ai une balle dans la tête* » et clame « *Vive Jésus ! Vive Jeanne d'Arc !* »)⁷³². L'affaire Vacher a connu une postérité importante grâce à sa mise en fiction *Le tueur des bergers*, roman anonyme qui s'éloigne de la réalité en imputant par exemple cinquante-deux crimes à Vacher⁷³³. De plus, peu après son arrestation, de nombreux imitateurs commirent des crimes similaires ; A. Bérard prend appui sur ce phénomène pour souligner la dangerosité émanant de cette catégorie sociale insondable dont les crimes peuvent rester impunis ou pire, passer inaperçus.

La Belle Epoque est également connue comme la période où se multiplient les crimes commis par les Apaches – « *l'homme au couteau, celui qui vit dans les faubourgs, peuple des bourgeois et des assommoirs* » (Kalifa) –, ces bandes de criminels concentrées autour de la capitale et des grandes villes – « *à vagabond des campagnes répond, plus hideux encore, le vagabond*

⁷³⁰ On justifie ainsi les rituels sadiques effectués par Vacher sur ses victimes par cet événement traumatique.

⁷³¹ La héboïdophrénie associe des symptômes de schizophrénie et des symptômes de la personnalité antisociale. Des symptômes tels que la perte de l'affectivité et le repli autistique sont ainsi associés à des troubles du comportement comme l'agressivité ou la délinquance. Ce sont des sujets qui passent souvent à l'acte.

⁷³² Ce qui conforte l'idée d'une schizophrénie avec hallucination cénesthésique.

⁷³³ Ce récit dramatique et sensationnel s'éloigne de la réalité. Nous pouvons également mentionner le film *Le Juge et l'Assassin* de Bertrand Tavernier (1976) inspiré des faits.

des villes, le rôdeur ». ⁷³⁴ Bien que l'apache n'apparaisse véritablement qu'au tournant du siècle, on relève quelques affaires notables de crimes commis en bandes organisées. Les méfaits commis par des bandes de criminels se multiplient dans les villes. La littérature rend compte des forfaits perpétrés des bandes comme dans *La Bande de la belle Alliette, Le retour de Rocamboles* ou *La bande à Fifi Vollard*. ⁷³⁵ Ainsi Ventriloque – qui « venait en droite ligne des carrières d'Amérique » (p. 77) – et Cœur-d'Acier – « il eût été difficile d'établir son état-civil » – font partie de « ces misérables dont Paris pullule, et qui forment la terrible armée du crime. Il y en a dix mille comme cela, dit-on, qui se lèvent chaque matin sans savoir où ils coucheront le soir. »

Avec la III^e République s'ouvre véritablement une ère libérale et prolétaire, d'où la difficulté à associer certaines catégories sociales litigieuses (comme les ouvriers) à ces nouvelles bandes de criminels. D. Kalifa souligne ce « refus de s'interroger sur les origines de la délinquance » ⁷³⁶ émanant des journalistes qui s'astreignent à les considérer comme « des apaches voilà tout. » Pourtant, pour les écrivains, les premiers sociologues et les criminologues, le lien est évident ; Lombroso écrit ainsi en 1876 que « la différence est bien petite, quelquefois nulle, entre le criminel, l'homme du peuple sans éducation et le sauvage », ce qui explique selon lui la fascination que les voleurs et assassins suscitent dans les classes populaires.

- *L'enfant criminel : un cas inquiétant*

Si les crimes commis à l'encontre des mineurs suscitent l'indignation générale à l'instar du procès Menesclou en 1880 – l'auteur des faits ayant commis une somme d'atrocités (viol, meurtre, dépeçage et incinération) sur la personne d'une enfant âgée de quatre ans, rue de Grenelle à Paris – ou de l'affaire Pranzini – l'inculpé ayant accompli un triple assassinat, rue Montaigne, sur la personne de deux femmes et d'une fillette en 1887 – ceux exécutés par l'enfant sont source d'effroi car, à travers cette « nouvelle figure du monde à l'envers » se perçoit toute « la précocité du vice. » ⁷³⁷ L'enfance est traditionnellement représentée comme le temps de l'innocence et de la construction identitaire : le passage à l'acte du chérubin contraste avec cette image de candeur initiale. Sociologiquement, il implique une lecture historique de l'enfant et de son statut à la fin du XIX^e siècle car à cette époque les droits des

⁷³⁴ Kalifa, D. *L'Encre et le Sang*, op. cit. p. 152. Parmi les affaires notables à la fin du siècle, on relève les crimes commis par la bande Pollet en 1898, dans le nord de la France et en Belgique.

⁷³⁵ Marius rappelle ainsi qu'il dispose de « l'instinct du sauvage » : « si l'indien connaît sa forêt, moi je connais Paris. » (Guérout, C. *La bande à Fifi Vollard*, op. cit. p. 34)

⁷³⁶ Kalifa, D. *L'encre et le sang*, op. cit. p. 160.

⁷³⁷ Angenot, M. op. cit. p. 382.

mineurs s'instaurent progressivement.⁷³⁸ La culpabilité du mineur est punie avec sévérité tout au long du XIX^e, toutefois la fin du siècle s'ouvre sur une période pendant laquelle l'enfant devient objet de bienveillance de la part des pouvoirs public. La difficulté principale vise à établir si le mineur au moment des faits était doté de suffisamment de discernement pour pouvoir répondre pénalement de ses actes. S'il comprend la portée de ses actes, il est considéré comme responsable⁷³⁹, ipso facto, les mineurs dépourvus de discernement au moment des faits, ne sont pas pénalement responsables et sont acquittés et remis à leurs familles – sauf s'ils sont issus de famille aux revenus modestes (il s'agit souvent de familles d'ouvriers) auquel cas l'Etat les prend en charge (grâce à des confréries bénévoles religieuses et judiciaires, des patronages) dans des colonies pénitentiaires et des colonies correctionnelles.⁷⁴⁰ Sous la III^e République l'adoption de lois de protection de l'enfance rappelle que l'enfant délinquant est avant tout victime de son milieu social. Parmi ces lois, nous pouvons relever *la loi du 24 juil. 1889* sur la protection des enfants maltraités et moralement abandonnés qui prévoit la déchéance de l'autorité parentale ou *la loi du 19 avr. 1898* sur « *la répression des violences, des voies de faits, des actes de cruauté et des attentats commis envers les enfants* », ou bien encore les lois Ferry qui libéralisent le droit des mineurs à s'instruire et limitent l'exploitation des mineurs dans le cadre du travail.⁷⁴¹

Thomas Fadlallah⁷⁴² s'interroge sur cette difficulté à établir la responsabilité du mineur dans les affaires criminelles : il repère dans ce comportement une détermination sociale plus importante que celle de l'adulte⁷⁴³ et rappelle que la *Gazette des Tribunaux* recense « *vingt-six*

⁷³⁸ A cette époque, la minorité pénale est fixée à 16 ans, au-delà, l'inculpé doit répondre pénalement de ses actes. La majorité pénale ne sera amenée à 18 ans qu'en 1906.

⁷³⁹ Il est alors jugé et incarcéré au même titre que les majeurs. Or, si une *Ordonnance* de 1814 préconise la séparation des majeurs et des mineurs, l'application n'est pas toujours évidente à mettre en place dans les prisons. L'enfant délinquant évolue alors dans un contexte criminogène.

⁷⁴⁰ Ces institutions installées souvent à la campagne et chargées de rééduquer les mineurs, s'inspirent de pratiques américaines. Il s'agit de rééduquer les enfants des villes, issus de quartiers difficiles, par une vie campagnarde. Cependant, des mineurs non-discernants et discernants sont réunis dans ces colonies pénitentiaires. L'éducation a pris un tour beaucoup plus disciplinaire dans ces colonies de sorte que les non-discernants, ayant commis des forfaits sans véritable volonté de nuire, se retrouvaient dans un contexte éducatif très dur aboutissant sur des abus. Dans les colonies correctionnelles, les mineurs étaient auteurs de peines plus lourdes et subissaient un traitement plus sévère.

⁷⁴¹ La prise de conscience progressive du statut de l'enfant nécessitant un traitement éducatif spécifique et une bienveillance juridique et sociale mis en place par *la loi du 22 juil. 1912* : « *Parmi cet ensemble de représentations, la perception de l'enfant et de son rapport au crime se transforme, tendue par les contradictions entre des visions concurrentes de l'enfance (comme agent productif supplémentaire du ménage, comme support des ambitions familiales de promotion sociale, comme citoyen non-fini que l'école doit éduquer, comme fauteur de troubles : bandit ou révolutionnaire en germe, etc.)* » (Fadlallah, T. « Les meurtres commis par des enfants en France au XIX^e siècle : une étude sociale », *Criminocorpus* [en ligne] Justice des mineurs, http://criminocorpus.revues.org/2681_)

⁷⁴² Fadlallah, T. *ibid.*

⁷⁴³ On parle ainsi de « *prétexte de minorité* » dans les affaires criminelles inculquant des mineurs dont la responsabilité pénale est mise en débat.

affaires d'homicides volontaires perpétrés par des individus de quatorze ans et moins entre 1825 et 1914 ». Le chercheur part ainsi du postulat que « *la perception de l'enfant et les comportements qui lui sont liés se construisent dans une dialectique avec l'intégration institutionnelle de l'individu concerné.* » Le crime serait un « *trait comportemental transmis par la socialisation* » – cette théorie se base ainsi sur les lois de l'imitation de Tarde. Produit d'un mimétisme fondamental, « *l'enfant meurtrier n'est pas l'inventeur absolu de son comportement.* » Fadlallah prend pour pierre de touche plusieurs affaires de l'époque par le truchement desquelles il met en lumière le processus criminel du mineur. Il désigne ainsi une première catégorie de comportements issus d'« *une violence traditionnelle* » familiale et sociale, tolérée et mimée dans « *les groupes enfantins* » car pour l'enfant, « *la frontière du jeu à la violence (qui n'est pas consensuelle) est difficile à établir.* » La banalisation d'une violence éducative aux aspects ludiques se reproduit de manière mimétique par l'enfant sur ses inférieurs – afin de rejouer « *l'asymétrie parent-enfant* ». ⁷⁴⁴ De manière symbolique, nous pouvons rappeler que Mirbeau accentue ce besoin du jeu émanant de l'enfant à travers les premiers passages à l'acte de Cléophas Ordinaire et d'Hurtaud. Dans d'autres cas, le chercheur met en évidence une des propriétés principales retenues par la psychanalyse, le fait que « *le crime constitue une réponse disproportionnée – selon la norme du jeu enfantin – à une situation tendue.* » ⁷⁴⁵ Fadlallah dénombre plusieurs cas de crimes commis par des domestiques mineurs ayant à leurs charges des enfants en bas âge à l'instar de Marie Ouvrard (12 ans, Luché-Pringe, Sarthe, 1877) domestique en charge des filles du couple Lerat (Marie, 3 ans, et Joséphin-Henriette, 20 mois), Céline Doiselet (13 ans, Bel-et-Der, Aube, 1888) domestique au service du couple Caramenti en charge de leurs fils (Louis, deux ans et Paul âgé de six mois), François Amice (14 ans, Perquer, Ille-et-Vilaine, 1897) pupille de l'assistante publique, domestique de ferme chez la veuve Corvaisier, qui assassine par vengeance un autre domestique, Bréhaulet, âgé de 70 ans. Parmi les cas cités, on dénombre deux cas de jeunes pâtres : François-Marie Merlay, 13 ans, Elven, Morbihan, 1889, pâtre chez les époux Ars, viole et assassine la nièce du couple alors âgée de cinq ans, et Pierre le lin (12

⁷⁴⁴ « *Il est important de noter que dans l'esprit de tous les témoins de cette violence tolérée, outil de socialisation et de hiérarchisation au sein de la communauté infantile, les coups portés sont fondamentalement différents de ceux qui révèlent de la violence criminelle, et sont en général considérés comme un prolongement du jeu. Ainsi la perception du continuum de la violence – depuis la tape ou l'insulte jusqu'au meurtre – est rompue, et ce n'est qu'une fois le crime consommé que les témoins reconstruisent la violence chronique du jeune meurtrier, qu'ils avaient pourtant tolérée, parfois pendant plusieurs années.* » Fadlallah, T. *Ibid.*

⁷⁴⁵ « *Ces enfants ne sont pas capables de s'intégrer dans des relations sociales qui comprennent une part contrôlée de violence, parce qu'ils n'ont pas vécu la violence, dans leurs familles, comme un outil de la vie en commun qui se contrôle, se dose, et se rend en vue d'atteindre un certain équilibre des torts et des préjudices.* » *Ibid.*

ans, Plougoumelen, Morbihan, 1898), pâtre chez le veuf Blaise qui tient une ferme à Cahire avec son fils et sa servante. Pierre Le Lin assassine le fils du maître. Charles Nectoux, (14 ans, Lyon, Rhône, 1894) garçon-verrier, étrangle un de ses camarades de l'usine « *pour lui voler sa paie* ». Seul le cas d'Amédée Maroc (12 ans, Orfonno, Ain, 1891) est dépourvu d'informations : l'enfant accompagné de son frère tue le « petit Belvêque » alors âgé de quatre ans, il le précipite dans une rivière et lui jette des pierres, puis le sort de l'eau pour attester de sa mort, lui mord le nez et laisse la rivière porter le corps. Dans six cas sur sept l'enfant criminel est salarié ou employé de maison, dans quatre cas, l'assassin s'occupe d'au moins un enfant plus jeune que lui, dans deux cas, il s'en prend à un adulte, mais toujours, il profite de la vulnérabilité physique ou psychologique de sa proie. Ce passage à l'acte peut se doubler de l'expression « *d'un sentiment d'injustice* », d'une jalousie primaire dans la mesure où les victimes sont souvent des personnes aimées. L'enfant criminel ayant vécu dans un contexte familial précaire et violent ne trouve pas d'autres moyens d'expression que la violence, ce que Fadlallah perçoit comme « *des mécanismes de défense identitaire, autrement dit, de défense de l'idée que le criminel se fait de lui-même. Cette défense est rendue indispensable par la confrontation de l'enfance malheureuse et de l'enfance choyée.* » Mais il peut aussi s'agir d'une forme de contestation du pouvoir, « *une modalité d'expression des tensions entre dominants et dominés* », que nous avons déjà rencontrée dans le cas du domestique criminel. La « *gestuelle de la soumission* » qu'implique la domesticité ne convient plus aux enfants décrits et le meurtre apparaît comme l'expression d'une rébellion face à l'injustice d'une condition sociale. Ces éléments ressortent dans les justifications amenées par les enfants criminels témoignant souvent d'un décalage entre la cause et la réponse affective espérée : par exemple, Marie Ouvrard explique avoir tué les enfants à sa charge « *parce qu'elles l'ennuyaient, qu'elles toutouillaient dans la soupe et lui occasionnaient un travail auquel elle voulait se soustraire* » ; pour Céline Doiselet il s'agissait du meilleur moyen de « *quitter le service des époux Caramenti* », quant aux deux pâtres, ils assassinent car ils se sentent persécutés par leurs victimes. La réponse émotionnelle est disproportionnée par rapport à l'injustice vécue ou aux aspirations de l'enfant criminel et témoignent d'un manque de cohérence émotionnelle et de structuration éducative. Charles Nectoux justifie son crime par la peur « *de se faire battre par son père, car il avait manqué des jours de travail pour s'amuser dans Lyon* » ; la situation de l'enfant-travailleur, victime de sévices paternels pose la problématique des droits de l'enfant. Retenons enfin la justification d'Amédée Maroc, car elle a connu une postérité littéraire plus intense. L'enfant propose plusieurs raisons à son crime et ses expérimentations sadiques : il se dit d'abord

« curieux de voir comment sa victime se débattrait devant la mort », ensuite il explique vouloir « éviter au petit Belvêque de devenir un voleur plus tard », avant de reconnaître avoir voulu « tester la solidité de sa denture. » L'examen du docteur Serrat de Nantua conclut sur le fait qu'« il reste au jeune Maroc une part de discernement et par conséquent, sa responsabilité, tout en étant considérablement limitée, ne saurait pas être annulée ». L'argumentation d'Amédée peut être mise en relation avec le projet de Des Esseintes de programmer un enfant de sorte qu'il devienne criminel. Cette tentative témoigne de la volonté malveillante de transfigurer l'innocent en délinquant. Des Esseintes accoutumé à se complaire dans le vice, élabore un stratagème pour corrompre un enfant rencontré dans la rue. Il l'emmène dans une maison close et explique son intention à une prostituée : « la vérité c'est que je tâche simplement de préparer un assassin » (p.165). En emmenant cet enfant vierge à « l'âge où le sang bouillonne » et en lui faisant goûter à la luxure tôt, il espère créer en lui une dépendance au vice : « en lui offrant, tous les quinze jours, une telle aubaine, il prendra l'habitude de ces jouissances que ces moyens lui interdisent », il crée un besoin chez l'enfant avant de l'en frustrer. L'état de manque exhortera l'enfant à s'enliser dans le vice, le transformant en voleur, « il fera les cent dix-neuf coups pour se rouler sur ce divan et sous ce gaz ! ». La démarche contre-nature de Des Esseintes ne sera pourtant aboutie que lorsque son pupille aura tué : « En poussant les choses à l'extrême, il tuera, je l'espère, le monsieur qui apparaîtra mal à propos tandis qu'il tentera de forcer son secrétaire ; alors mon but sera atteint, j'aurais contribué, dans la mesure de mes ressources, à créer un gredin, un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous rançonne. » Derrière cette démarche se dessine toute la révolte qu'inspire la société à Des Esseintes. Le dernier conseil qu'il préconise à l'enfant s'accompagne d'une requête : « Fais aux autres ce que tu ne veux pas qu'ils te fassent ; avec cette maxime tu iras loin. Surtout ne sois pas ingrat, donne-moi le plus tôt possible de tes nouvelles, par la voie des gazettes judiciaires. » Cette forme inquiétante du criminel expérimentateur connaît une pérennité forte dans les déchiffrements littéraires du monstrueux.

Le collectionneur et le fou : la gloire du monomaniac

Le collectionneur comme le fou sont des êtres de démesure : marginalisés par leurs comportements, ils cultivent leur différence.⁷⁴⁶

- Le fou

⁷⁴⁶ Dans « Un soir », Rodenbach écrit : « Ah ! Comme je suis différent de la Foule, et des autres, et de tous ! Je suis exceptionnel, unique. Je suis seul. Je suis l'être dépareillé. Je suis le grand célibataire – mais Dieu l'est aussi !... »

Si nous avons déjà décliné les différentes catégories pathologiques criminelles pouvant expliquer un comportement déviant, nous pouvons ajouter que l'article 64 du Code Pénal, « *il n'y a ni crime ni délit lorsque le prévenu était en état de démence au temps de l'action ou lorsqu'il a été contraint par une force à laquelle il n'a pas pu résister* », suscite un vif intérêt à la fin du XIX^e dans la mesure où les récits de déments, tant factuels que fictionnels passionnent le peuple. Personnage pérenne et identifiable, le fou renvoie à la peur de l'altérité et de la déraison immanente. La folie met ainsi en évidence ce que l'homme ne veut pas voir chez autrui ou chez lui car « *le fou est classiquement la figure générique de tout ce qui doit s'exclure du monde social. Père putatif de tous les désordres, il est aussi celui qui suscite et révèle le plus de peurs.* »⁷⁴⁷ Le fou diffère du bandit dans la mesure où il semble incontrôlable et imprévisible, et si les quelques portraits d'aliénés parus dans la presse affirment leur volonté de déchiffrer son comportement, certaines données essentielles échappent toujours aux analyses proposées. C'est là, la source de son mystère. Ainsi, pour devenir une figure fascinante, l'assassin doit tenir un juste milieu entre génie et folie. Plusieurs affaires mettant en scène des déments, des aliénés, des hystériques de manière à esquisser un nuancier psychiatrique. Or, malgré les premiers pas de cette rigueur taxinomique, la figure du fou dans toute sa confusion générique conteste de façon permanente les classifications modernes. De Joseph Vacher, à la fois responsable pénalement et projeté épisodiquement dans des états de confusions véhéments, à Troppmann, le diagnostic semble complexe à poser. La psychanalyse dans sa détermination à analyser le passage à l'acte sous la dialectique de l'inconscient s'instaure très lentement, ce qui explique en partie la permanence de cette figure répandue dans l'imaginaire social.

Parmi les affaires qui mettent en scène un fou, nous pouvons retenir l'affaire Pel (1877-1884). Accusé d'avoir commis une série d'empoisonnement, en Savoie, à Paris et en Seine Saint-Denis, Albert Pel est reconnu comme l'un des premiers tueurs en série.⁷⁴⁸ Plusieurs symptômes préparent sa folie, des bizarreries telles que sa nonchalance permanente – et ce même lorsqu'on lui annonce la mort de son père. Lorsque sa mère meurt, le jeune homme

⁷⁴⁷ Blanc, J. –N. *Polarville, op. cit.* p. 238.

⁷⁴⁸ Nous pourrions compléter ce postulat en avançant qu'il s'agit là d'un schizophrène paranoïde, d'après les symptômes et le comportement décrits. A. –C. Ambroise-Rendu souligne le fait que : « *le tueur en série – défi épistémologique pour les hommes de science puisqu'il apparaît comme un facteur de remise en question des savoirs sur l'homme – est, tout simplement, pour les lecteurs de journaux, une énigme incompréhensible. Par conséquent, on pressent qu'un des enjeux de ce vaste récit que font de leur parcours des médias unanimes est de donner de l'intelligibilité, du sens en somme à cette énigme, à cet effondrement de la signification que représente pour l'innocent, le crime répété et manifestement pervers. Or, produire du sens n'est pas faire la vérité, même si le récit, mimant la procédure judiciaire, feint de chercher la vérité comme le fait la justice.* » *op. cit.* p. 285.

prononce l'étrange formule « *elle y est !* » et se pâme d'un ruban rouge à ses obsèques. Progressivement, la maladie s'impose : le paranoïaque laisse s'exprimer son égocentrisme et affabule sur ses capacités. Le délire de relation s'installe de sorte qu'il se prend pour ce qu'il n'est pas, obsédé par l'idée d'être une personnalité importante : « *C'est que je suis un personnage à Paris ! Quand vous ferez le voyage, ne manquez pas de venir assister au cours dont je suis chargé à la Sorbonne !* » Il s'arroge le titre de docteur en médecine et élabore une étude des toxiques : *Philloxericide du docteur Pel*. Ses affabulations lui permettent d'obtenir l'autorisation de vendre des substances vénéneuses. Mais son inconstance naturelle l'empêche constamment d'aboutir chaque projet entrepris ; aussi, entame-t-il plusieurs affaires pour rapidement les abandonner. L'obsession du fou se cristallise sur les toxines, et ses conquêtes amoureuses et domestiques deviennent bientôt ses principaux cobayes. On relève sept empoisonnements pratiqués toujours selon le même mode opératoire : Albert Pel emménage en compagnie d'une femme, laquelle présente rapidement des symptômes caractéristiques (diarrhée, vomissements, soif inextinguible), le crime aboutit et la victime disparaît, ou, dans le meilleur des cas, elle parvient à quitter la demeure (par l'hospitalisation, ou une retraite chez des proches). Après chaque crime ou tentative criminelle, Albert Pel déménage et s'installe avec une nouvelle compagne. La physionomie particulière de cet homme intelligent (assez menu, cheveux noirs, lunettes sur un nez aquilin) de même que son détachement face à la gravité des charges qui pèsent contre lui, intriguent lors de son procès, le 11 juin 1885. Cette froideur caractérise souvent les fous romancés à l'instar de « L'homme double » de Schwob. Ajoutons qu'une étrange réécriture du crime a été proposée par un dénommé Monsieur Lecoq, pseudonyme particulièrement évocateur.⁷⁴⁹

Zola propose un autre récit de fou en prenant appui sur « *une question d'actualité* »⁷⁵⁰ qu'il avait déjà traitée dans un conte, « Histoire de fou » (paru dans *La Tribune* le 26 déc. 1869), il conserve la même trame dramatique : un homme sain d'esprit est enfermé dans un asile par la volonté de son épouse (grâce à la complicité du médecin), lorsqu'elle regrette son geste, elle veut le ramener chez eux mais le mari est réellement devenu fou. Le roman met en évidence l'évolution pathologique de Mouret tout en signalant l'importante connexité entre la folie et l'enjeu politique de la disparition du républicain sur l'échiquier politique de Plassans – dans *La Fortune des Rougon*, « *Pierre et Félicité éliminent la branche bâtarde de la famille* » (*Préface, op. cit.* p. 819). Dans ses notes, Zola écrit : « *Mouret, le père de C. plus intelligent.*

⁷⁴⁹ Monsieur Lecoq, *Le secret de Pel*, Paris, 1886.

⁷⁵⁰ « *On s'est beaucoup occupé des aliénés dans ces derniers temps. Il y aurait eu, paraît-il, d'audacieuses séquestrations, des hommes sains d'esprit se seraient trouvés garrotter et jeter dans les cabanons pour avoir commis le seul crime de gêner certaines personnes.* » (Zola, E. *op. cit.* p. 820)

Mouret bon sens, anticlérical, avare, réveil républ. Dans les campagnes, abonné au Siècle. »
 Au début du roman, Mouret est dépeint comme un personnage dynamique, toujours à l'affût du moindre ragot. Lorsque les Faujas emménagent chez lui, il n'hésite pas à les espionner pour satisfaire sa curiosité et conforter ses préjugés sur les hommes d'église – « *il déblatéra contre les prêtres : c'étaient tous des cachottiers ; ils étaient dans un tas de manigances, auxquelles le diable ne reconnaîtrait rien : ils affectaient une pruderie ridicule ; à ce point que personne n'avait jamais vu un prêtre se débarbouiller. Il finit par se repentir d'avoir loué cet abbé qu'il ne connaissait pas.* » (p. 839) – et son sentiment de haine et d'incompréhension ne cesse de croître à mesure qu'il réalise l'adversité de son locataire. Mais l'opportunité de se débarrasser du parvenu républicain est fructueuse et la situation finit par être favorable à Félicité et à l'abbé. Victime de son isolement progressif, Mouret devient morose et prend un air suspect : « *Mouret était "touché". Ses cheveux avaient grisonné en quelques mois, il fléchissait sur les jambes, il n'était plus le terrible moqueur que toute la ville redoutait. On crut un instant qu'il s'était lancé dans des spéculations hasardeuses et qu'il pliait sous quelque grosse perte d'argent.* » (p. 943) Sa folie est révélée par Trouche : « *Monsieur Mouret est fou* », « *le mot tomba comme un coup de massue, tout le monde se regarda. – Je veux dire qu'il n'a pas la tête solide, continua Trouche. Vous n'avez qu'à étudier ses yeux... Moi, je vous avoue que je ne suis pas tranquille.* » (p. 1002). La verbalisation contribue ainsi à l'identification du fou. Les Trouche, alliés de poids des Faujas désignent ainsi un innocent comme coupable de folie.

- *Etrangeté du collectionneur : approche du génie criminel ?*

A la fin du XIX^e, les dandys se caractérisent par leur goût prononcé pour les collections –de pierres, ou d'arts décoratifs exotiques et orientaux, de vêtements ou d'animaux. L'objet exotique⁷⁵¹ constitue un ornement indispensable qui met en valeur le goût et l'originalité de son possesseur. Pourtant, le collectionneur se transforme en un personnage inquiétant dès qu'il fixe son esprit sur l'objet et lui porte un intérêt supérieur.⁷⁵² Ainsi, le chercheur de vices de Catulle Mendès est décrit comme un collectionneur de vices qui se satisfait dans leur contemplation. L'analyse du vice, l'«*éblouissement noir*» l'obsède. Jean Lorrain, au moment

⁷⁵¹ Monsieur de Phocas, soit « *cet homme [qui] avait rapporté avec lui tous les vices de l'Orient* », Lorrain, J. *op. cit.* p. 98.

⁷⁵² Nathalie Prince voit en la collection un prolongement identitaire fort, par la répétition du même : « *elle est fondamentalement la réunion de choses différentes sous une identité, le rassemblement sous une ressemblance. Distillant l'altérité sous les traits de la similarité, itération du même, la collection prolonge dans les objets le ressassement qui caractérise l'existence célibataire.* » ; « *Le culte de la chose étrange correspond aux thèmes décadents qui privilégient la beauté du bizarre jusqu'à une esthétique du laid que seuls ces célibataires esseulés sont à même d'apprécier.* » (*Les célibataires du fantastique, op. cit.* chap. III)

de la publication utilise l'expression « *chercheur de tares comme une formule générique pour dénoncer l'état d'abaissement du monde contemporain en son entier* »⁷⁵³: « *Tout ce qui ravale et salit l'idée, le sentiment et même l'instinct pur, nous dilate d'aise et nous secoue de joie ; le chercheur de tares est partout et en nous, il règne en maître sur Paris gouverné, sinon terrorisé, par une bande de pitres.* » Dans l'œuvre de C. Mendès, Arsène est habité par sa haine du monde et le mépris de lui-même et c'est cette double abnégation qui le contraint au meurtre. Son projet criminel répond à des ambitions esthétiques, le chercheur de tares étant avant tout un visionnaire. Après avoir vu le cadavre de sa bien-aimée Myrrhine, Arsène conceptualise l'objet de sa quête⁷⁵⁴ : « *La seule pureté de ta vie est morte. Tu as voulu voir les vers qui lui mangent la chair. Tu les as voulu voir. Tu les a vus.* » Cette vision insoutenable motive sa quête et l'étrange collection d'images qu'il souhaite composer, s'inscrit dans une démarche scopique de l'abomination humaine : « *Tu verras bien d'autres choses. L'humanité, pour te faire plaisir, imbécile, ne va pas cesser d'être voleuse, luxurieuse, meurtrière et bête.* » Ce chercheur poursuit sa quête du Beau dans le laid, au risque de se perdre.⁷⁵⁵ La rivalité entre le talentueux enquêteur et son opposant malicieux peut également apparaître comme une configuration fondamentale du récit d'enquête permettant d'illustrer le savoir-faire de ces éternels ennemis. A tout Sherlock son Moriarty... Richepin propose ainsi un duel atypique dans « *Duels d'âmes* ». Issu d'une longue lignée de magistrats, M. Lionel de Vargnes quitte la magistrature même s'il éprouve le sentiment que ce choix le « *désâme* », il n'est que la conséquence d'un défi lancé par un ennemi anonyme. Au début de sa carrière, il reçoit une lettre :

« *Monsieur, nous sommes, vous et moi, les deux suprêmes représentants de deux races ennemies, en lutte depuis plusieurs générations. La vôtre a fourni des magistrats illustres ; la mienne, des criminels non moins illustres. Naturellement, c'est la vôtre qui a toujours triomphé dans ce duel, puisque vous êtes les Benjamins du Destin, les descendants du juste Abel, que Dieu aime, tandis que nous sommes, nous, les descendants de Caïn le maudit, que Dieu déteste. Mais j'ai résolu que cela devait finir, et de venger tous mes aïeux sur vous, en vous infligeant un supplice de remords tel que n'en connut jamais aucun des miens condamnés par les vôtres. Je vous ferai livrer au bourreau un innocent. J'aurais pu ne vous en avertir qu'après. Mais j'ai l'orgueil de me croire assez fort pour vous en prévenir. Ma*

⁷⁵³ *Romans fin-de-siècle, op. cit.* p. 261.

⁷⁵⁴ « *Étais-je fou ? Étais-je ivre ? Pendant que je fuyais, je me sentais environné – dans les chimères des brumes – de tout le mal que j'avais surpris en l'humanité contemporaine, future, de tout le mal possible – qu'il m'eut été si doux, et si abominable de trouver.* » *Ibid.* p.429.

⁷⁵⁵ *Ibid.* p. 440 : « *Quoi ? N'étais-je pas exceptionnel ? Est-ce que mon abominable instinct de chercher – sans profit – la laideur dans le beau, le mal dans le bien, n'était qu'un misérable accident, en moi, de l'universelle humanité ? Et tous ces vivants vivaient-ils, comme moi-même, – pareils à des chiens flaireurs, – en l'aspiration de la puanteur qu'il y a au derrière de l'idéal ?* »

victoire n'en sera que plus éclatante, ma revanche plus complète et ma jouissance plus profonde. Maintenant, monsieur, en garde ! » (p. 82-3)

La lettre correspond à une menace stimulante pour le magistrat : « *chimérique ou non, cette affreuse menace d'une erreur possible le rendait d'autant plus méticuleux et plus perspicace en sa scrupuleuse besogne. Il y trouvait en même temps un charme plus aigu, les délices d'un danger incessant et terrible, les voluptés du risque.* » (p. 85) Peu de temps après, il sauve de justesse un homme en le reconnaissant comme non coupable *in extremis*. Or, lors de l'affaire Grivadas,⁷⁵⁶ l'intrigant sort victorieux, trouvant le moyen d'inculper le médecin : « *tout concourait à l'accuser, jusqu'aux soins dévoués, mais exclusifs et comme jaloux, qu'il avait prodigués à la veuve et aux deux enfants. On établissait avec preuves irréfutables à l'appui, qu'il les avait, sous prétexte de les guérir d'un mal, savamment et lentement intoxiqués d'un autre mal.* » Le médecin meurt étouffé dans son lit alors qu'il est désigné coupable par Lionel de Vargnes. Le dernier défi que lance le criminel n'est pas relevé par le magistrat qui, par crainte de faire une seconde erreur et d'envoyer un innocent à la potence, préfère démissionner.

L'aliénation collective, l'aliénation individuelle

Le discours alarmiste diffusé autour de la notion de « *sécurité publique* » que Kalifa qualifie comme « *un enjeu capital* » et « *le risque criminel, son paradigme majeur* »⁷⁵⁷ se cristallise autour de trois figures aliénantes : l'étranger, la foule et l'anarchiste. La foule criminelle constitue une masse effaçant l'identité de ses participants, les confortant ainsi dans l'accomplissement du massacre. L'étranger, plus précisément l'immigrant, dans la mesure où il appartient à une culture différente, représente un danger dans son rapport à la loi et au vivant. Quant à l'anarchiste, celui-ci glisse dans la criminalité du fait de son jusqu'aboutisme idéologique.

- L'étranger

Plusieurs éléments historiques consolident un fort sentiment nationaliste : la défaite de Sedan et l'épisode de la Commune laissent un goût amer dans les esprits⁷⁵⁸, l'assassinat de Sadi-Carnot en juin 1894 qui prélude des émeutes anti-italiennes menées par des ouvriers dans les

⁷⁵⁶ L'affaire ne fait pas de bruits : « *le grand public n'y prit pas un vif intérêt. Il se passionnait alors pour les élections. [...] Cette histoire d'empoisonnement passa presque inaperçue, en des comptes-rendus écourtés, et n'eut pas une bonne presse. C'était cependant de quoi régaler ceux qui sucent volontiers leur café au lait avec les nouvelles judiciaires.* » *op. cit.* p. 86.

⁷⁵⁷ Kalifa, D. *L'Encre et le Sang*, *op. cit.* p. 302.

⁷⁵⁸ Le 10 mai 1871, le traité de Francfort contraignit la France à céder l'Alsace et le Nord de la Lorraine. Nous pouvons également ajouter que la virulence du général Boulanger vis-à-vis de l'Allemagne, lui vaut le surnom de « *général Revanche* ».

rues de Lyon et l’Affaire Dreyfus dès 1894.⁷⁵⁹ La xénophobie se concentre ainsi sur la figure de l’Italien – on pense ainsi au massacre italien d’Aigues-Mortes en août 1893 et la virulence contestataire des ouvriers après l’attentat commis à l’encontre de Sadi-Carnot, puisque « *pendant plusieurs jours, la foule, mêlant de nombreux ouvriers, des commerçants et des bourgeois, s’en prend aux échoppes des Italiens, qui sont pillées et parfois incendiées. Il n’y a pas de mort, mais des centaines de familles italiennes préfèrent quitter Lyon* » comme le souligne Laurent Dornel⁷⁶⁰ –, du juif – relevons la parution de *La France juive* de Drumont en 1886 – et de l’allemand. Lorsque François-Marie Merley se fait arrêter après la découverte du corps de la nièce du couple Ars, il reporte d’abord la faute sur « *un effrayant vagabond à la barbe rouge* ». Cette description rappelle les préjugés xénophobes entretenus à l’égard des italiens roux et juifs depuis le début du siècle. Pierre Zaccone propose ainsi le portrait d’une italienne manipulatrice et intrigante dans *Le crime de la rue Monge*, Roma, l’épouse de Jacques Mayot, « *une femme d’une quarantaine d’années au plus et grande, aux cheveux épais et noirs, au regard dur, au visage austère et froid. Elle n’était point du pays... Ceux qui prétendaient la connaître disaient qu’elle était romaine, – une transtévérine.* » (*op. cit.* p. 41) Les étrangers venant de Prusse et d’Europe de l’Est sont également perçus comme des criminels en puissance. Golymine est décrit comme un fabricant de faux billets de banque, important cette marchandise illégale de Russie et comme un homme pratiquant « *le chantage* » à la tête d’un réseau « *d’une bande composée de gens biens placés en apparence et renseignant des malfaiteurs subalternes sur les personnes riches qui circulent la nuit avec des valeurs en poche* ». Darcy le surnomme le « *chef des brigands* ». Jean Lorrain propose également des portraits de quelques russes criminels.

Les préjugés à l’encontre de l’extravagance des anglais, venant au crime par raffinement sordide,⁷⁶¹ se retrouvent dans plusieurs nouvelles. Dans « La main », John Rowell, est décrit comme un « *personnage singulier, qui vivait seul dans sa demeure, ne sortant que pour chasser et pour pêcher. Il ne parlait à personne, ne venait jamais à la ville, et, chaque matin, s’exerçait pendant une heure ou deux, à tirer au pistolet et à la carabine* »⁷⁶². Dans « La fée Dum Dum », le soldat anglais manifeste son incompréhension vis-à-vis de la presse française et de l’accueil qu’elle réserve à l’arme révolutionnaire qu’il présente : « *je ne comprends pas*

⁷⁵⁹ L’affaire Dreyfus alimente le nationalisme cocardier, courant patriotique né pendant la période boulangiste, et la Ligue des Patriotes apporte sa contribution du côté des antidreyfusards.

⁷⁶⁰ Dornel, L. « *Naissance politique de la xénophobie* » dans *La voix et le geste. Une approche culturelle de la violence socio-politique, de la Révolution française à nos jours*, sous la direction de Bourdin, P. Caron J. –C. et Bernard, M. Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005, p.217-229.

⁷⁶¹ Mirbeau dans « La guerre et l’homme » : « *si c’est pour que leur sang, leurs biens, leur terre féconde, aillent engraisser le Russe comme ils engraisserent l’Anglais, je te maudis.* » (Mirbeau, O. *Contes cruels*, T. I, *op. cit.*)

⁷⁶² Maupassant, G. de, « La main », *Contes et nouvelles*, T. I, *op. cit.* p. 1117.

pourquoi votre presse nous éreinte, nous autres Anglais qui avons trouvé ce splendide engin, et pourquoi elle nous traite de sauvages et d'hypocrites. »⁷⁶³ Phocas laisse aussi transparaître de sombres rancœurs envers les britanniques, « *Pour qui me prend-il ? Est-ce que par hasard il me rangerait au nombre des sadiques et des violeurs d'enfants, que sont presque tous ses compatriotes, ces puritains anglais aux faces congestionnées de porto et de gin, ces repus de viandes rouges et ces surexcités de pickles qui, le soir, trouvent l'apaisement de leurs sens surchauffés dans les bureaux de placement de servantes irlandaises... Les pauvres petits impubères aux larges yeux de fleur, que la misère de Dublin envoie tous les mois au Minotaure de Londres !* » Il est également sensible à « *la froide et cruelle sensualité anglaise, la brutalité de la race et le goût du sang, son instinct d'oppression et sa lâcheté devant la faiblesse, comme tout cela flambait dans les yeux d'Ethal.* » Il présente alors Ethal comme « *un anglais spleenétique et artiste bizarre.* »⁷⁶⁴ On accuse ainsi aisément l'étranger d'être responsable de chaque crime commis lorsque l'identité du véritable responsable demeure inconnue, et l'amalgame se fait aisément entre vagabond et étranger car l'un comme l'autre sont complexes à identifier. La virulence xénophobe qu'entraîne les crimes ou délits perpétrés par les étrangers se solde souvent par une autre forme de violence, avec l'apparition d'un « *paysage sonore* » comme le souligne Laurent Dornel...

- *Pérennité du motif de la foule*

La véhémence de la foule contestatrice et revancharde peut répondre au dessein de protéger une patrie aux valeurs républicaines naissantes :

*« La xénophobie a donc son paysage sonore, composé d'invectives, de cris, de colère contre les italiens ici, contre les étrangers plus généralement. Ces cris ont des fonctions multiples : cristalliser le mécontentement, mobiliser les manifestants, faire connaître dans l'espace public les raisons du rejet de l'Autre, mais aussi impressionner des individus ou des groupes désormais clairement désignés comme des ennemis. »*⁷⁶⁵

La masse populaire joue un rôle crucial, tantôt dissimulateur des crimes, tantôt instigateur, ou encore commentateur de l'événement inquiétant. Ainsi c'est une foule matinale qui cueille l'événement criminel devant le numéro 25 du passage Milton dans le feuilleton de Pierre Delcourt : « *Un matin du mois de décembre 1865, vers neuf heures, une foule relativement*

⁷⁶³ Un intéressant renversement de valeurs s'opère lorsque le général souligne le fait que ce soient « *les plus farouches de vos patriotes, ceux-là mêmes qui crient très haut qu'on ne dépense jamais assez de milliards pour la guerre, qui ne parlent que de tuer et de bombarder, que ce soient ceux-là, (je le répète) qui nous vouent à l'exécration des peuples civilisés.* » (Mirbeau, O. « La fée Dum Dum », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.*)

⁷⁶⁴ « *Toutes les boues, toutes les ignominies et toutes les luxures avaient été lentement remuées par cet anglais abominable* », Lorrain, J. *op. cit.*

⁷⁶⁵ Dornel, L. *op. cit.*

considérable, encombra le passage Milton, d'ordinaire assez paisible. »⁷⁶⁶ Les questions émanant de la foule actualisent l'évènement : « - *Qu'y a-t-il ? Et la réponse : - Je ne sais exactement ; on parle d'un crime. /- Ah ! Qui a-t-on assassiné ? /- On dit que c'est une femme déjà âgée. /- Pour quelle raison ? Le mobile du crime ? /- Je l'ignore.* » De même que dans *La corde au cou*, « *dehors il trouvera tout en rumeur. A chaque fenêtre, une tête s'allongeait, curieuse ou terrifiée. De tous côtés, des portes brusquement refermées claquaient.* » Le peuple spectateur étoffe la rumeur, conférant alors une importance à l'évènement.

Si la dangerosité de la foule filtre à travers l'épisode communard, nous pouvons évoquer également l'Affaire de Hautefaye. Le 16 août 1870, un mouvement villageois est à l'origine du lynchage et de la mise à mort publique d'Alain de Monéys, à cause d'un malentendu créé par les franco-prussiennes. L'épisode demeure exceptionnel, de même que le fratricide parisien de la Commune à l'investiture républicaine. Toutefois, si ces débordements populaires constituent des épisodes historiques succincts, ils n'ont de cesse de renvoyer au souvenir révolutionnaire. Le motif de la prise de pouvoir du peuple revendicateur accomplissant une justice sanglante reflue tout au long du XIX^e siècle.⁷⁶⁷ La foule happe l'individu au profit de l'identité nationale. *Germinal*, écrit dans la foulée des évènements de la Commune, se veut autant un roman ouvrier que politique, Etienne faisant de la révolte un droit, obsédé par son désir de posséder « *le pouvoir et la richesse* ». La foule contestatrice et criminogène apparaît également dans *La corde au cou* ; alors que le Procureur et le juge d'instruction procèdent à l'interrogatoire du principal suspect, un gendarme intervient :

« - *Messieurs, dit-il, s'adressant au juge d'instruction et au Procureur de la République, il y a en bas une centaine de paysans, hommes et femmes, qui veulent faire un mauvais parti de M.de Boiscoran ; ils le demandent, ils disent qu'il le leur faut pour le traîner à la rivière... Quelques hommes sont armés de fourches, mais les femmes sont les plus enragées... Mon camarade et moi avons toutes les peines du monde à les contenir.* » (p. 73)

Cette scène d'hystérie collective souligne toute la véhémence populaire et justicière française ancrée dans les mœurs depuis 1789. Cependant, hormis les deux épisodes historiques mentionnés, la fin du siècle n'est pas particulièrement marquée par des mouvements de foules criminelles. Dans « Paysage de fou » (1894) M. Rodiguet est accusé à tort par la rumeur populaire. Lorsqu'il apparaît au seuil de sa demeure, « *la barbe en désordre, les bras en l'air, le regard hagard, la bouche convulsée* » son attitude fait de lui le suspect idéal. De nature calme et ordonnée, il suscite l'intérêt de la foule par ses propos incohérents : « *le hululement*

⁷⁶⁶ Delcourt, P. *L'agence Taboureau*, op. cit. chap. I.

⁷⁶⁷ « *La révolution, c'est la criminalité collective [...] la tension entre l'individu et la société augmente en même temps que croît la complexité de la société et qu'elle devient plus exigeante envers l'individu. Il cherchera alors pour triompher un moyen plus direct et aura pour cela recours au désordre et à l'émeute.* » T. -F. Rhodes, *Le génie et le crime*, op. cit. p. 34.

de cette plainte insolite, la douleur de cet appel imprévu, coururent dans la rue, de porte en porte, de fenêtre en fenêtre, mirent à toutes les ouvertures des visages subitement consternés et curieux. Des interrogations se croisèrent. » Les voisins ne comprennent pas la détresse de Rodiguet. Le dialogue de la foule met en évidence la dangerosité de la rumeur :

« Au bout de quelques minutes, il revint stupide, lui aussi, et les yeux effarés.

- Au secours ! à l'assassin ! Elle est morte !
- Elle est morte ! Qui est morte ?
- M^{me} Rodiguet.
- M^{me} Rodiguet est morte ?
- Oui... il l'a tuée.
- M. Rodiguet l'a tuée ?
- Oui, il l'a tuée... Elle saigne par le crâne... Elle est toute raide !...
- Au secours !... A l'assassin !
- Allez chercher les gendarmes !
- Et le maire ? ... Où est le maire ? ... Allez chercher le maire !
- Entrons dans la maison... allons voir ça ! ... Elle est toute raide !... Il l'a tuée !...
- Il y a peut-être beaucoup de sang !...
- Un homme si doux, si poli !...
- Vous savez qu'elle le battait !
- Elle ne lui donnait que des os à manger...
- Elle le faisait coucher par terre.
- Un jour, elle lui a jeté de l'eau bouillante dans la figure !...
- Oui... Oui... Puis elle couchait avec le facteur !...
- A l'assassin !... A l'assassin !...

La foule grossit. De toutes les rues, de toutes les ruelles, de toutes les maisons, les curieux affluèrent. »

Rapidement les gendarmes interviennent, mais ils sont induits en erreur par la foule qui continue d'accuser Rodiguet, sourde au désespoir du mari qui a assisté impuissant à la mort de son épouse – « ce n'est pas moi !... c'est elle !... elle est tombée tout d'un coup, contre la cheminée... ce n'est pas moi ! » La foule se constitue partie civile d'un crime auquel elle n'a pas assisté, le bruit demeurant plus puissant que la vérité.

Dans « A Cauvin », le village des Trois-Fétus se ligue contre l'étranger à cause de sa pâleur incriminante⁷⁶⁸ : « Chacun parla de mes louches allures, de mon insociabilité, de mes promenades matinales furtives, évidemment combinées en vue du crime que je devais commettre avec un tel raffinement de férocité. Le facteur prétendit que je recevais beaucoup

⁷⁶⁸ « Ma pâleur confessait tellement le crime, elle le clamait si haut, que mon avocat lui-même ne voulut pas plaider mon innocence – si formellement démentie par ma pâleur. Il plaida l'irresponsabilité, la manie furieuse, le meurtre involontaire ; il déclara que j'étais atteint de toutes les démences, que j'étais un mystique, un érotomane, un dilettante de la littérature. » Mirbeau, O. « A Cauvin », *Contes cruels*, T. II, op. cit.

de correspondances mystérieuses, des livres à couvertures bizarre, d'insolites paquets. »⁷⁶⁹

La foule se rallie aisément contre celui qu'elle ne connaît pas : le vagabond, le mendiant, l'étranger fraîchement installé dans la région, interrogent la fragilité de l'équilibre social. Les êtres différents ne tardent pas à être désignés comme des êtres dangereux pouvant transformer l'horizon urbain. Cette xénophobie ascendante est perçue de manière très critique par Mirbeau ou Zola récusant les aliénismes populaires et politiques.

- *L'anarchiste*

La foule criminelle comme l'anarchiste semblent mus par leur propre conception de la justice et décident de s'affranchir de toute autorité politique pour mettre en application leurs théories. Tarde voit en eux « *des malfaiteurs de droit commun essayant de dissimuler leurs attentats sous le masque des théories sociales aussi insensées que dangereuses.* » C'est à partir de 1891 avec l'affaire Ravachol, auteur d'une série d'attentats dans la capitale, que l'anarchiste devient une source d'angoisses populaires. De 1892 à 1894, une série d'attentats entache la République à l'instar de l'affaire Henry, instigateur des attentats du 8 nov. 1892, rue des Bons-enfants et du 12 févr. 1894, au café Terminus, à la gare Saint-Lazare ou encore de l'attaque à la bombe au Palais Bourbon d'Auguste Vaillant en mars 1893. Cet épisode se clôt par l'affaire Caserio dans le Rhône, qui se conclue par la proclamation des lois scélérates.

Plus encore que le révolutionnaire ou le vengeur qui n'agit « *que selon sa propre vision de la justice* »⁷⁷⁰ l'anarchiste cherche avant tout à détruire l'ordre ; il encourage une crise politique et sociale. La figure de l'anarchiste tient une place particulière dans les récits décadents⁷⁷¹, notamment sous la plume de Mirbeau ou Lorrain. Mirbeau appelle souvent à « *l'émeute libératrice* » dans ses récits et chroniques ; l'auteur d'extrême-gauche qui se rallie officiellement à l'Anarchisme en 1890, promeut ses idées extrémistes à différents degrés dans ses fictions. Assimiler l'Anarchie à une entité maléfique participe à cette vision de la pulsion meurtrière à visée politique : Jean Lorrain donne vie à cette influence néfaste dans « *L'impossible alibi* ». L'écrivain s'inspire d'un tableau de Louis-Welden Hawkins, un

⁷⁶⁹ A la fin de ce « Paysage de foule », le narrateur attend la sentence de mort qui lui échoit. Mais, dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, Mirbeau propose une alternative dans laquelle la foule exulte véritablement. Toutefois le personnage est sauvé de la peine de mort par l'initiative d'une nouvelle législation : « *je fus condamné à mort, aux applaudissements de tout le monde... Mais il arriva que M. le Président de la République voulut bien changer l'échafaud en baignoire perpétuelle... Et j'y serais encore à ce baignoire, si l'année dernière, le véritable assassin, poussé par le remord, n'avait publiquement confessé son crime et mon innocence.* » L'apparition du véritable assassin revendiquant sa faute interrompt cette machination populaire et apporte un rebondissement ironique au récit.

⁷⁷⁰ Méchoulan, E. *op. cit.* p. 36.

⁷⁷¹ Cet appel à l'anarchie concorde avec la mouvance *Fin-de-siècle* souvent confondue avec « *une fin de race* ». « *Plus de valeurs, partout le vice* » écrit Eugen Weber (*op. cit.* p. 19)

peintre symboliste, dans lequel un anarchiste rencontre l'Anarchie personnifiée en une vieille dame. Lorrain complète la vision réflexive à partir de l'allégorie. L'anarchiste est instrumentalisé par sa crainte vis-à-vis de son idéologie : « *Oh ! La terreur de l'anarchiste et la détresse de ses regards effarés ! Et la petite vieille s'approchait de la table, ouvrait son cabas, et en sortait une bombe... Une bombe en tout point semblable à l'autre.* » (p.95) L'anarchiste appartient à l'idéologie, il n'a plus aucun contrôle et malgré sa peur, il doit allégeance à la souveraineté de ce pouvoir destructeur. L'engagement anarchiste scelle le destin du terroriste : « *son premier attentat l'avait fait sien, il lui avait obéi une fois, et lui obéirait toujours* ». Cette lecture de la loyauté anarchiste cerne l'importance du pacte noué entre l'idéologie et ses sujets. La réécriture du tableau crée un étonnant contraste. En effet, l'anarchiste apparaît comme un subalterne, un simple dévot. Le regard de l'écrivain s'arrête sur les victimes du premier attentat : « *Des civières défilaient ; les unes étaient couvertes d'un drap blanc, les autres étalaient des crânes ouverts, des membres tordus, des figures charcutées et sanglantes.* » L'article indéfini pluriel donne l'impression qu'il s'agit d'une masse informe de blessés. Ce mouvement de pensée effrayant exerce un pouvoir idéologique sur les esprits de ses membres. Par endoctrinement, ils deviennent des acteurs criminels. Lorrain sonde l'influence qu'exerce le mouvement sur l'homme ; son état d'hypnose le dépersonnalise complètement : « *Et l'homme, d'un mouvement machinal, s'emparait de la bombe, mais sa main tremblait, il ne pouvait la retenir, et toute sa face se révoltait dans une indicible épouvante.* » Dans cette nouvelle, le terroriste apparaît comme la première victime de l'attentat qu'il provoque dans la mesure où il se trouve destitué et soumis à l'Idée de destruction.

D'une certaine manière les trois figures décrites dans cette partie se ressemblent dans la mesure où elles tendent à désigner des forces individuelles ou collectives capables de contester le modèle national en construction. L'anarchiste, l'étranger et la foule ressortent comme une menace politique qui pourrait saboter l'ordre social vers lequel tend le modèle français, d'où leur omniprésence dans les débats traitant de la sécurité nationale.

Cette enquête à partir d'un échantillon de fictions criminelles mis en perspective avec des récits factuels permet d'exposer la façon de penser le crime à la fin du siècle. Derrière les stéréotypes repris dans le motif littéraire, s'esquissent des réalités et des inquiétudes sociales, la littérature se plaçant au service de la reconstitution historique. Enfin, le lecteur averti pourrait objecter que nous faisons impasse sur une des vedettes de la presse criminelle et des récits populaires : l'impulsive femme auteure ou inspiratrice du crime passionnel est laissée

de côté pour le moment, même si nous ne pouvons que remarquer l'émotion que suscite sa présence dans les faits divers criminels – notamment les affaires de vitriolage, ou les crimes d'amour comme le crime du Pecq en 1882 ou l'affaire Fenayrou⁷⁷² – ou dans les cocasses anecdotes politiques – ainsi, Marguerite Steinheil, fut surnommée « *la pompe funèbre* » après que le président Félix Faure périt pendant leurs ébats. La mondaine connut une seconde heure de gloire en 1908, lorsqu'elle fut associée à une étrange affaire sanglante.

⁷⁷² En 1882, Martin, Gabrielle Fenayrou et le frère de Martin, Lucien, assassinent Louis Aubert sur l'île Corbière. Le mari jaloux a tué son ancien employé. Le crime est retranscrit par Maupassant dans une chronique « *Comédie et drame* » parue dans *Le Gaulois* le 4 avril 1882. Cf. *Romantisme*, 1988, p. 47-58.

CHAPITRE XI : Espaces du crime

« Chaque fontaine a son cadavre
Endormi sous les nénuphars ;
Toutes les nuits, spectre qui narre
Le noyé remonte aux regards. »

Jean Lorrain

La détermination spatiale constitue un élément essentiel dans la construction de cet imaginaire. Si l'espace révèle et trahit le caractère de ceux qui le fréquentent, la fiction s'approprie les préjugés et rumeurs associés à des lieux criminogènes. Bachelard apprécie l'expression de l'inconscient psychique dans l'écriture du lieu ; selon lui, l'imaginaire se veut une construction mimétique de la psychologie des profondeurs. Dans cette mesure, l'imaginaire du crime engage une réflexion sur la dialectique qui lie l'espace criminogène et la psychologie criminelle. Déjà esquissées dans la définition du rôle du lieu au sein de la séquence criminelle, plusieurs catégories rattachées à la notion d'espace déterminent le crime. Ces dialectiques se retrouvent dans le récit de meurtre.⁷⁷³ *Le mobile et l'immobile* occupent une place importante dans la dynamique du récit. La pause réflexive pendant laquelle l'investigateur détermine les modalités du crime nécessite une interruption de la dynamique de l'enquête et la course-poursuite du criminel et de son poursuivant dans la ville. La mobilité implique un changement physique et spatial qui peut recouvrir un caractère criminogène – le sociologue Henry Joly signale le fait que l'individu risque davantage de devenir criminel lorsqu'il s'éloigne de son habitat d'origine – comme dans « En moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire », le narrateur somatise en cauchemar les angoisses suscitées par sa tante pour la capitale. La dialectique du *caché* et de *l'exposé*, du *visible* et de *l'invisible*, participe aussi à la construction de l'espace du crime dans la mesure où le récit cultive une esthétique de l'entr'aperçu. Dans la même mouvance, l'opposition entre *l'obscurité*, motif rassurant pour le

⁷⁷³ Nous empruntons à la *Poétique de l'espace* de Bachelard certaines dialectiques essentielles. En effet, Bachelard détermine plusieurs notions dans l'analyse spatiale. Il prend ainsi en compte les valeurs d'intimité en opposition avec l'extérieur, les dialectiques des contraires comme celle qui oppose le miniature et l'immense, la dialectique qui lie le caché et le visible, l'immensité spatiale comme réflexion de l'immensité psychique, le centre et l'horizon, la dialectique du dehors et du dedans, le superlatif du secret, la liberté de l'imagination, l'espace-substance et son rapport à la matérialité et la dialectique spatio-temporelle.

criminel qui cherche à garder son identité secrète⁷⁷⁴, et la *lumière*, saisissante et révélatrice, demeure essentielle.⁷⁷⁵ De même, les notions *d'intérieur* et *d'extérieur* constituent des délimitations primordiales dans le déchiffrement de l'espace du crime. Les meurtres exécutés en milieu clos à l'instar de celui de *La chambre du crime* commis dans une chambre fermée de l'intérieur, impliquent une forme de secret.⁷⁷⁶ Du fait de leurs contours indéterminés, la ville et la campagne s'opposent à ces champs. Ainsi, le *mesurable* et le *démesuré* doivent être pris en compte dans la définition spatiale du crime.⁷⁷⁷ Les notions de *vacuité* et de *saturation* spatiale sont aussi liées à la répartition territoriale du crime. En effet, plusieurs travaux statistiques opposent criminalité et criminalité citadine ; en milieu rural, il s'avère compliqué de passer inaperçu dans la mesure où le cercle social se restreint alors qu'en milieu urbain, il est plus aisé de se fondre dans la masse, la ville étant un lieu en constant renouvellement. Enfin, l'influence de la météo⁷⁷⁸ et l'agencement des différents éléments du décor contribuent à la mise en scène du crime.

En prenant appui sur ces dialectiques fondamentales, nous analyserons les différents espaces traversés ou habités par le criminel, de la ville au village, de l'espace champêtre aux contrées orientales. Nous verrons ensuite le cas particulier de l'espace fermé, dialectalement opposé aux champs précédents et dans un dernier temps nous proposerons une lecture de l'enquête comme déchiffrement spatial et dynamique du crime à travers l'exemple du *Crime de l'omnibus* de Fortuné de Boisgobey.⁷⁷⁹

⁷⁷⁴ Le narrateur du *Chercheur de tares*, met en évidence l'importante intimité qu'impose l'obscurité : les ténèbres le rassurent et le protègent : « *J'étais dans l'ombre parfaite. [...] Et ce me fut une grande paix de me trouver en ces intenses ténèbres, il me semblait que, à l'écart du jour pour qui tout se révèle, j'étais sauvé, non seulement des crimes futurs, mais même du crime accompli. Cette ombre m'isolait de tout.* » *op. cit.* p. 330.

⁷⁷⁵ L'enquêteur souhaite rendre visible ce qui reste sibyllin.

⁷⁷⁶ *Op. cit.* p. 90. Le voisin parvient à comprendre ce mystère grâce à une réévaluation spatiale : il découvre un tunnel menant vers l'extérieur et communique avec la disparue par l'intermédiaire d'une « *sorte d'œil de bœuf mobile, percé au-dessus de la porte de séparation* », où il lui transmet quelques vivres.

⁷⁷⁷ Weber E. *op. cit.* p. 71 : « *l'homme ne conçoit l'espace qu'imparfaitement, surtout quand il en a une perception étroite. La notion de distance est relative : ce qui est familier est plus proche que l'inconnu vaguement imaginé.* »

⁷⁷⁸ Dans « *La confession* » de Maupassant, le narrateur s'attache à décrire le climat de Véziers-le-Réthel au soir du crime : « *Nous étions en décembre. Il faisait un froid terrible. Quelle nuit ! Ma maîtresse venait de partir. J'avais dîné seul dans mon étroite salle et j'entraî doucement dans la chambre où le petit dormait. [...] Je m'assis dans un fauteuil devant le feu. Le vent soufflait, faisait craquer les vitres, un vent sec de gelée, et je voyais, à travers la fenêtre, briller les étoiles de cette lumière aiguë qu'elles ont par les nuits glacées. Alors l'obsession qui me hantait depuis un mois pénétra de nouveau dans ma tête. Dès que je demeurais immobile, elle descendait sur moi, entraînait en moi et me rongait. Elle me rongait comme rongent les idées fixes, comme les cancers doivent ronger les chairs. Elle était là, dans ma tête, dans mon cœur, dans mon corps entier, me semblait-il ; et elle me dévorait, ainsi qu'aurait fait une bête.* » (Maupassant, G. de, « *La confession* », *Contes et Nouvelles* T. II, *op. cit.* p. 374)

⁷⁷⁹ En complément, nous reportons une cartographie des crimes factuels notables de la fin du XIX^e siècle et des crimes fictionnels issus de notre bibliographie en [annexe](#).

La ville

La ville connaît d'importantes modifications au XIX^e siècle. Sous le Second Empire, Haussmann redessine les grandes agglomérations en traçant des immeubles linéaires sur plusieurs étages, uniformisant ainsi le paysage urbain par une esthétique moderne et pérenne. Bien que ses travaux s'achèvent dans les années 1880, l'architecte insuffle une forme de réécriture du lieu, de ses habitants mais aussi de la délinquance locale, le criminel s'adaptant aisément à ce nouvel environnement. L'haussmannisation connaît un impact sociologique indéniable en ce sens où il propose une nouvelle définition de la ville en tant qu'architecture sociale.

La ville s'affirme alors comme l'espace du renouveau et de la modernité. Plusieurs inventions transforment le quotidien des français et sont expérimentées dans la métropole avant d'être généralisées à échelle nationale : de nouveaux véhicules circulent dans les artères de la cité – le tramway présenté lors de l'exposition universelle de 1853 à Paris, l'omnibus présent en France depuis 1826 et répandu dans toutes les grandes villes sous forme de diligence avant le passage au train omnibus,⁷⁸⁰ et la disparition progressive des équidés encouragée notamment par l'interdiction des relais de la poste par voiture hippomobile suite à l'instruction du 31 mars 1873.⁷⁸¹ Eugen Weber rappelle ainsi qu'un changement de mentalité accompagne ces multiples transformations urbaines :

« La foi en l'aptitude, l'autonomie et le progrès de l'homme : tel fut le grand message positif du XIX^e siècle. L'histoire se résumait à la maîtrise toujours croissante de l'environnement et de soi-même. Le monde apparaissait communément comme un lieu fini aux possibilités infinies, et c'était cette vision qui s'incarnait dans la politique, l'économie, la littérature et l'éducation de l'époque. »⁷⁸²

L'*Urbs* parisienne, puis, progressivement, le village et la campagne sont affectés par ces changements de mœurs et par l'impact de cette modernité.⁷⁸³ A ces nouveaux espaces

⁷⁸⁰ Pour les voyageurs, il s'agit de diligences omnibus ou de diligences privées pour les plus fortunés qui ont une capacité d'une quinzaine de voyageurs répartis sur deux niveaux.

⁷⁸¹ Nous pouvons ajouter que de nouveaux moyens de communications facilitent le quotidien des citoyens – grâce à l'électricité notamment, le téléphone est inventé en 1876 et l'ampoule électrique en 1879 par Edison – et le développement du visuel – en 1894, les frères Lumière inventent le cinéma.

⁷⁸² Weber, E. *op. cit.* chapitre VII.

⁷⁸³ Impact qui connaîtra un second souffle dès le début du XX^e et particulièrement à l'après-guerre avec l'émergence du genre du polar. La ville est présente dans le polar « *quand, à proprement parler, l'urbain donne lieu à l'écriture. C'est-à-dire quand la ville constitue un composant si essentiel à l'existence du texte que, si jamais on retirait ce composant, alors le texte tout entier changerait de sens.* » Blanc, J. –N. *Polarville, op. cit.* p. 30.

correspondent de nouvelles craintes sociales avec l'apparition des apaches ou bandes organisées concentrées dans certaines zones urbaines dites à risque.⁷⁸⁴

Métropoles du crime

Dans *Polarville*, Jean-Noël Blanc délimite les contours de l'espace criminel urbain et démontre que le réalisme du polar repose sur celui des descriptions d'un espace à mi-chemin entre fantasme et réalité : « *Tout se passe en ville, tout passe par la ville. Monde de la peur, de la solitude, de la puissance, de l'orgueil du danger, de la misère, de la richesse, de la réussite, des bas-fonds, telle est la ville du polar. Elle incarne les émotions dont elle est le lieu et l'objet. Ce sont les sentiments qui la dessinent. On l'aime, on la hait, on se passionne à son propos. Elle s'anime, elle vit. Elle est bien plus qu'un décor, elle devient un personnage.* »⁷⁸⁵

L'enchevêtrement de rues, où bouges et commerces se côtoient caractérise la ville. Chaque quartier a sa personnalité de sorte que le Paris du XIX^e se veut un lieu chaotique et sauvage qui recoupe tout un monde de corruption contre lequel le détective lutte inlassablement :

« *La ville est alors l'enjeu des luttes pour le pouvoir, tout autant qu'elle en est l'actrice ; il faut la conquérir, mais elle n'est pas une place forte qui se prête à tout. Elle joue elle-même son rôle. C'est elle qui constitue le mal, la perversion, la violence et le désordre. C'est elle qui cache des secrets, et quand elle se tait c'est d'abord sur elle-même qu'elle fait silence. [...] Aussi le privé lutte-t-il d'abord contre la ville. En elle se réduit et s'exprime toute la vie sociale et tous les enjeux du pouvoir. Elle résume et signifie le monde. [...] Il est donc logique, pour les commodités du récit, que la ville devienne un monde clos. Pas seulement pour l'unité du lieu, mais pour en faire un adversaire plus facile à identifier et à cerner.* »⁷⁸⁶

Véritable monstre emprisonnant ses mystères, le champ urbain s'inscrit pourtant dans une importante dialectique du milieu clos et du monde ouvert. Aussi, les pérégrinations de l'enquêteur, dès lors qu'elles sortent de ce cadre, nécessitent la mise en place d'analepses informatives – ou parfois de paralepses – qui peuvent n'apparaître qu'au moment de la résolution de l'énigme.⁷⁸⁷ Comme Londres, le Paris du crime, « *objet de tant d'inquiétudes, de fantasmes et d'investissements différents* »⁷⁸⁸ fait les frais d'une mauvaise réputation de

⁷⁸⁴ Kalifa, *L'Encre et le Sang*, op. cit. p. 111 : « *Si la France de la Belle Epoque demeure un pays essentiellement rural, c'est en ville que se dresse désormais la scène privilégiée de la délinquance et du crime. Opaque, insondable, la ville a bien sûr toujours effrayé et suscité des discours obsessionnels. Espace contre-nature, à la fois fascinante et monstrueuse, elle fut longtemps perçue comme le lieu de toutes les perversions et de toutes les pathologies du désordre social.* »

⁷⁸⁵ Blanc, J. – N. *Polarville*, op. cit. p. 33. Dans quelques contes comme « Un meurtrier », le récit de l'assassin se clôt par la disparition du criminel dans la foule : la ville, parce qu'elle agence constamment un grouillement urbain, permet de dissimuler les criminels.

⁷⁸⁶ *Ibid.* p. 105 : « *l'ordre urbain, c'est le désordre* ».

⁷⁸⁷ Comme les enquêtes de William Dow en Angleterre, détaillées seulement à la fin du feuilleton.

⁷⁸⁸ Mandel, E. op. cit. p. 42.

ville criminogène : le discours sur l'insécurité urbaine, les faits divers criminels et les feuillets populaires contribuent à cette vision pessimiste.⁷⁸⁹

- Le champ populaire

La ville est souvent décrite comme une cité double, gangrénée par ses bas-fonds. D. Kalifa souligne l'importance de l'imaginaire dans la définition de ce lieu aux contours flous : « *Nulle définition objective des bas-fonds n'a jamais été donnée, nulle délimitation officielle ne les a circonscrits. Il n'existe ni carte ni dénombrement de ce monde effroyable.* »⁷⁹⁰ Les préjugés contribuent à l'indétermination nominale de ce lieu dont on connaît mieux la désignation que la description objective. C'est pourtant cette strate sociale marginale qui fascine véritablement dès le milieu du XIX^e siècle avec la parution notamment des *Misérables* de Victor Hugo et des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue⁷⁹¹. Le lieu renvoie à une catégorie sociale qui a ses coutumes, son langage et sa criminalité. Le lecteur parisien se plaît alors à redécouvrir les quartiers de sa ville⁷⁹² de sorte que la traversée des bas-fonds s'apparente à une catabase tout en se voulant un parcours initiatique à travers un univers à la fois proche et atypique pour le lecteur *fin-de-siècle* : « *pour tout homme qui a observé Paris, il est incontestable que cette grande ville, si bizarre dans ses manifestations multiples, a deux existences bien distinctes, l'une ostensible et bruyante, l'autre latente et mystérieuse, qui, pour ainsi dire, se superposent l'une à l'autre, sans jamais se confondre ni s'absorber l'une par l'autre.* » (Zaccone, P. *op. cit.* chap. XII)⁷⁹³ L'imaginaire du Paris du crime se construit à partir des

⁷⁸⁹ Paris semble devenue la capitale du crime au XIX^e. L'historien Firmin Maillard écrit en 1863 : « *chaque pavé de notre bonne ville de Paris est rouge de sang.* »

⁷⁹⁰ Kalifa, D. *Les bas-fonds*, *op. cit.* p. 9.

⁷⁹¹ Rappelons ainsi l'avertissement au lecteur dans *Les Mystères de Paris* : « *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.* »

⁷⁹² Kalifa, D. *ibid.* p. 26.

⁷⁹³ « *Les observateurs superficiels se sont le plus souvent contentés du spectacle qu'offre le Paris extérieur et visible, soit pendant le jour, soit pendant la nuit ! Tableau unique auquel rien ne saurait être comparé. C'est l'animation de l'insouciance, de l'esprit, de la gaieté ; on sent que l'on a devant soit une cité qui mène avec un égal entrain le travail et le plaisir... Elle est expansive, aimable, pleine d'accueil, sans arrière-pensée... C'est la surface ! ... Mais allez au fond... Vous voyez ce qui se passe sur les boulevards – et vous ne songez pas à ce que charrie le grand collecteur. Et pourtant, il se fait dans cet océan humain, comme dans l'autre, un travail incessant de sédimentation, le mouvement perpétuel de flux et de reflux se produit dans la vie, aussi bien que dans les profondeurs de la mer, et détermine les mêmes phénomènes. [...] Nous dansons sur un égout. Pour saisir bien complètement ces deux aspects si différents de Paris, il faut avoir pénétré jusqu'aux plus profonds de ses abîmes ; il faut avoir vécu au milieu de ses étranges agissements, sans se laisser surprendre ni s'étonner, il faut surtout s'être familiarisé avec la population interlope qui grouille dans ce cloaque impur. C'est ce que Rigolo avait fait, depuis longtemps, avec ses aptitudes spéciales d'observation et d'analyse ; et il n'était pas un recoin de ce monde souterrain dont il ne connût la topographie aussi exactement que les vieux cochers connaissent celle des rues qui sillonnent les vingt arrondissements de la capitale.* » Zaccone, P. *op. cit.* p. 148-9. Zaccone propose également une description du « *Paris souterrain* » – prisé par les touristes parisiens – lorsque les investigations de Buvard et Rigolo les conduisent aux égouts de la capitale : « *Dans un lieu que bien peu de nos lecteurs connaissent, et où quelques rares Parisiens ont eu seuls la curiosité de pénétrer. Nous voulons*

rumeurs qui circulent dans ses artères et dans sa presse. L'exposé naturaliste ou décadent permet alors de retranscrire non pas une réalité mais des préjugés rendus universels par l'écrit.

Estaminets, caboulots et tapis-francs : les lieux de l'oubli

Dans le chapitre premier de *La bande à la belle Alliette* se trouve une référence directe aux *Mystères de Paris* : « Dans Les Mystères de Paris, tous les bouges infects, où s'entassait, à cette époque, la population des voleurs et repris de justice, ont été si bien détaillés par Eugène Sue, que nous croyons inutile d'esquisser la physionomie de l'ignoble cabaret où vinrent s'attabler les trois buveurs. » (p. 6) Plusieurs expressions désignent les lieux de réunion d'apaches et autres malfrats urbains. C'est dans cette « caverne sociale » (Balzac) que le criminel se fond dans la masse car crime, vice et misère se concilient parfaitement dans le microcosme de la capitale européenne. Ajoutons également qu'un esprit de camaraderie populaire caractérise ces lieux de perdition et d'ivresse.⁷⁹⁴ D. Kalifa insiste sur l'imaginaire précis qui est véhiculé par l'expression « bas-fonds » : « Chacun, hélas, voit très bien de quoi il s'agit : des bouges, des taudis, des corps avachis dans des cloaques qui sentent la crasse et l'urine, etc. » Il explique aussi que derrière cette expression s'entremêlent des figures « pour partie réelles et pour partie fantasmées. » L'influence des préjugés dans la constitution de cet imaginaire demeure sensible car « les bas-fonds s'étendent sur un terrain meuble, vague où la réalité, la pire des réalités, a partie liée avec l'imaginaire, un terrain où le social est constamment redéfini par le moral, où les êtres de chair et de sang font corps avec les personnages de fiction. » En effet, les figures décrites dans ces environnements insalubres paraissent exagérées, enlaidies par la misère et endurcies par l'impossibilité de s'élever socialement.⁷⁹⁵ Seuls des initiés peuvent s'adapter à ce milieu lugubre et inquiétant, à l'instar du décadent Monsieur de Burdhe, habitué à se promener sur les boulevards pendant ses

*parler des égouts de Paris. On n'ignore pas que, depuis quelques années, la visite aux égouts de la capitale est devenue, pour ainsi dire, une partie de plaisir. Tous les mois, dit Maxime du Camp, on y fait une promenade publique, et les billets distribués par l'administration sont fort recherchés ; le trajet n'est pas bien long, mais il suffit pour amuser les curieux que l'on mène d'abord en wagon, et ensuite en bateau. » (p. 301) Les égouts c'est « l'eau stagnante, puante, putride, le cloaque » situé aux étages inférieurs du théâtre urbain rappelant les « représentations classiques des Enfers, bordés par le Styx, le fleuve des morts » comme l'écrit Kalifa, D. *Les bas-fonds*, op. cit. p. 38.*

⁷⁹⁴ Dans *La Bande à la belle Alliette*, Lévy et L'Ecureuil accompagnent le Vieillard dans un « picton de la rue de la Bûcherie » ; leur prise d'eau-de-vie s'inscrit dans un rituel social – « les quatre premiers litres disparurent en un instant » (p. 6) – initiant la discussion. C'est également dans cet espace de convivialité et de fraternité criminelle que l'ivresse excito-motrice du Vieillard ressort dans toute sa virulence : « Et, comme l'ivresse lui montait déjà au cerveau, il brisa son verre sur la table, en s'écriant avec rage : – Car la déveine ne peut pas toujours durer, mille tonnerres ! Pas un sou en poche ! Moi ! Tenez, dans ce moment, je tuerais un homme pour cinq francs. Une telle expression de férocité accentua la phrase, que ses deux compagnons, si corrompus qu'ils fussent, se sentirent effrayés. »

⁷⁹⁵ Lacassin, F. op. cit : « le labyrinthe des faubourgs, des ruelles, des arrière-cours, des mansardes, des bourgs et tapis-francs dissimule sous une obscurité complice tout un peuple de la nuit qui souffre, s'agite et supporte son sort avec de moins en moins de patience. »

insomnies – « *il ne peut rien m'arriver à moi, rien : et puis j'aime les aspects de coupe-gorge, le sinistre moderne de ces larges avenues* » – ou du père Absinthe. Alors qu'un crime vient de se produire dans le bar que la brigade examine, le policier prend ses aises et entame une sieste :

« Il est là, dans un bouge qui suait le sang, où palpait le crime, en face des cadavres chauds encore de trois hommes assassinés, et il parlait de dormir. Au fait que lui importait !... Il avait tant vu en sa vie de scènes pareilles ! L'habitude n'amène-t-elle pas fatalement l'indifférence professionnelle, prodigieux phénomène qui donne au soldat le sang-froid au milieu de la mêlée en au chirurgien l'impassibilité quand le patient hurle et se tord sous son bistouri. »⁷⁹⁶

L'habitude du policier à côtoyer ce type de scène et à fréquenter des milieux sordides lui permet également d'infiltrer des réseaux. Il devient alors un intermédiaire efficace, capable d'enquêter sur le terrain en passant inaperçu. Les scènes de filatures ou d'infiltration participent à la redéfinition du microcosme urbain. Ainsi, dans l'estaminet fréquenté par Binos dans *Le crime de l'omnibus*, une rumeur circule : « *on disait tout bas qu'un agent de la Sûreté fréquentait l'estaminet, et ces messieurs, qui n'aimaient pas la police, étaient allés boire et jouer ailleurs. Cet agent, personne n'aurait pu le signaler, mais on affirmait qu'il venait tous les jours, et qu'il s'arrangeait de façon à ne pas être pris pour ce qu'il était.* » La rumeur s'avère juste et les héros sont étonnés de découvrir que le policier infiltré s'est parfaitement fondu dans le paysage de l'estaminet. *La Bande de la belle Alliette* débute également par une scène d'espionnage « *sur le parapet du quai de l'Horloge* »⁷⁹⁷. La description des personnages se fait de manière très visuelle afin de les dissocier de la foule environnante : nous dénombrons ainsi un ouvrier⁷⁹⁸ reconnaissable par son « *tablier de serge, tout maculé de gouttes de colle forte* », un maçon et un ancien prisonnier, le Vieillard. Pourtant, les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent : L'Ecureuil se dissimule sous les traits de l'ouvrier – « *Un observateur qui l'aurait surveillé se serait étonné de certain regard en dessous, prompt comme l'éclair, qu'il lançait vers un individu stationnant à cent mètres plus loin sur le quai.* » –, et le comportement de Lévy, habillé en maçon est également suspect – « *Coiffé d'une mauvaise casquette et vêtu d'un bourgeron et d'une cote blanchis de plâtre, ce maçon, car son costume indiquait cet état, se tenait immobile à l'angle du Pont-au-Change et*

⁷⁹⁶ Gaboriau, E. *Monsieur Lecoq*, op. cit. chap. III, P. I, p. 317.

⁷⁹⁷ Sur l'île de la Cité.

⁷⁹⁸ La description coïncide avec le lieu d'ancrage, puisqu' « *on pouvait deviner un ouvrier travaillant chez un des nombreux fabricants gainiers qui, à l'époque en question, habitaient sur ce quai* » (p. 2) Le comportement du « *jeune homme d'une trentaine d'années, solide gaillard bien découpé, à la mine intelligente et résolue* » concorde avec son environnement. La nourriture qu'il consomme reflète la condition sociale qu'il cherche à imiter en ce sens où les tranches de lard étaient essentiellement consommées par des personnes aux revenus modestes.

ne quittait pas des yeux la voûte écrasée qui sert d'entrée à la Conciergerie. » Le costume a ici toute son importance dans la mesure où il permet à Lévy de se fondre dans le paysage. Le maçon attire l'attention du prisonnier, pendant que l'ouvrier feint de poursuivre son repas, attentif à cette scène. Cette séquence repose sur une forte spatialisation de la filature. Du fait de son passé de cambrioleur, l'Ecureuil connaît Lévy, lequel sert d'intermédiaire entre l'infiltré et l'ancien prisonnier : « *Je te présente l'Ecureuil, un de nos jolis cambrioleurs. Toi, l'Ecureuil, salue Vieillard, un fagot affranchi qui nous en remontrerait, mon petit.* » Dès lors l'agent secret doit maîtriser l'espace qu'il cherche à infiltrer et ses codes – notons l'importance de l'usage de l'argot dans ce milieu suburbain. La présentation de ce milieu social demeure essentielle comme en attestent les descriptions longues qui ouvrent souvent le récit afin de faire coïncider le caractère du lieu avec la personnalité de ses habitants.

Les quartiers ouvriers : imaginaires ferroviaires et industriels

Chaque quartier a son caractère. Aussi, on associe les crimes commis dans le XVIII^e arrondissement à un univers peuplé de rapins et de vagabonds tandis que ceux perpétrés sur les quais qui bordent l'île de la cité pointent une fréquentation prolixe et anonyme. Puis il y a les contours de la ville, ces zones où l'industrialisation cherche à dompter une ruralité encore présente. Comme l'indique D. Kalifa :

« Les bas-fonds n'occupent cependant pas tout l'espace de la ville. Deux types de lieux leur sont réservés. D'un côté les zones reléguées, déprimées, sales, pauvres, perdues, les marges sordides aux ruelles boueuses, les bouges, les carrières, et les trous de la fange et des constructions inachevées. De l'autre, les lieux de l'autorité, véritables bas-fonds légaux qui concentrent contre leur gré les marginaux de toutes sortes dans les prisons, les bagnes, les hospices, les asiles ou les workouses. »⁷⁹⁹

Derrière le terme « *bas-fonds* » se résigne toute forme de marginalité qui renvoie à une angoisse populaire. L'historien au parcours atypique – il fut avocat, magistrat et directeur de la Sûreté – Charles Desmaze propose d'établir une critique sociale de la capitale dans son étude intitulée *Crime et débauche à Paris*. Il part du principe que « *les meurtriers, les voleurs, les filles vivent dans une compagnie étroite et nécessaire* », une association qu'il convient de briser par tous les moyens car « *la ligue du mal est formidablement organisée, elle a ses chefs jeunes, résolus, actifs, déterminés, partout obéis* » ; pour endiguer ce système congrégatif sous le joug autoritaire d'une jeunesse révoltée, il convient de repérer les lieux où les délinquants résident et sévissent. L'étude de l'expansivité spatiale du réseau criminel permet de mieux comprendre la criminalité – car « *elle a ses asiles, ses réunions, ses clubs silencieux,*

⁷⁹⁹ Kalifa, D. *Les Bas-fonds*, op. cit. p. 32.

sa livrée sur sa casquette d'uniforme, son argot multiple, variable, fécond. »⁸⁰⁰ Il se dégage ainsi une forme d'anthropologie d'un mouvement urbain protéiforme et hiérarchisé.

Deux phénomènes inquiètent alors : les crimes commis dans le centre urbain par des vagabonds, et, ceux qui tendent à se banaliser dans la périphérie parisienne. E. Mandel souligne le fait que la disparition du sentiment de sécurité touche la petite bourgeoisie citadine, montrant ainsi que le processus tend à une généralisation urbaine du fait d'une importante délinquance *intramuros*.⁸⁰¹ Les romans zoliens débutent souvent par une description naturaliste du lieu afin de situer le contexte du germe criminel. La Croix de Maufras renvoie à un espace sordide où les criminels se donnent rendez-vous. Cette caractéristique est mise en évidence dans les fictions du crime à la fin du siècle. Parmi les zones criminogènes industrielles qui méritent une attention particulière, on trouve les boulevards extérieurs et Saint-Ouen. Dans *Monsieur Lecoq*, le crime se déroule dans un quartier réputé dangereux et le climat se prête à l'accomplissement du crime⁸⁰²

« Ce vaste quartier qui s'étend de la route de Fontainebleau à la Seine, depuis les boulevards extérieurs jusqu'aux fortifications [...] ces parages déserts avaient alors la fâcheuse réputation qu'ont aujourd'hui les carrières d'Amérique. S'y aventurer de nuit était réputé si dangereux que les soldats des forts venus à Paris avec la permission du spectacle, avaient ordre d'attendre à la barrière et de ne rentrer que par groupes de trois ou quatre. »

La mention des apaches est implicite, renforçant l'importance de la territorialité criminelle ; cette description se voit rapidement complétée par la comparaison des policiers qui se suivent « un à un, comme des indiens sur le sentier de guerre. » (p. 7)

Espace vide, contrastant avec la modernité environnante, la stérilité du champ du terrain vague prend une allure symbolique dès lors que les reclus de la société le fréquentent. Ainsi, dans *Monsieur Lecoq* : « C'est que les terrains vagues, encore nombreux, devenaient, passé minuit, le domaine de cette tourbe de misérables sans aveu et sans asiles [...] les vagabonds et les repris de justice s'y donnaient rendez-vous. Si la journée avait été bonne, ils faisaient ripaille avec les comestibles volés aux étalages. Quand le sommeil les gagnait, ils se glissaient sous les hangars des fabriques ou parmi les décombres des maisons abandonnées. »⁸⁰³ Le lieu est véritablement porteur des habitudes sociales de ceux qui le

⁸⁰⁰ Charles Desmaze, *op. cit.* p. 11.

⁸⁰¹ Dans leurs études sur les aires de délinquance, les sociologues Clifford Shaw et Henry Mac Kay opposent le modèle américain de la délinquance urbaine au modèle européen : dans les grandes villes américaines, plus on s'éloigne du centre, plus on gagne des quartiers sécurisés, tandis qu'en France nous assistons à un processus inverse, le centre-ville semble plus protégé que la périphérie.

⁸⁰² « Le 20 février 18.., un dimanche, qui se trouvait être le dimanche gras, sur les onze heures du soir, une ronde d'agents du service de la Sûreté sortait au poste de police de l'ancienne barrière d'Italie. » *op. cit.* p. 5.

⁸⁰³ Gaboriau, E. *Monsieur Lecoq*, *op. cit.* p. 303.

fréquente, lesquels sont particulièrement attachés à cet espace marginalisé ; en dépit des tentatives de délocalisation entreprises par les troupes policières, les habitués de ce quartier reviennent inlassablement sur ces terrains vagues : « *Surveillés, traqués, harcelés, toujours sous le coup d'une arrestation, ils revenaient quand même, avec une obstination idiote, obéissant on ne saurait dire à quelle mystérieuse attraction.* » (p. 5-6) Le terrain vague dans lequel s'aventurent les policiers ne dispose pas de contours prédéfinis. La régularité des traits qui définissent la ville contraste avec cet espace à l'identité déconstruite : « *La ronde venait de s'engager dans un chemin à peine tracé, n'ayant pas même de nom, coupé de fondrières, embarrassé de décombres, et que le brouillard, la boue et la neige rendaient périlleux. Désormais, plus de lumière, plus de cabarets ; ni pas, ni voix, rien que la solitude, les ténèbres, le silence. On se serait cru à mille lieues de Paris, sans ce bruit profond et continu qui monte de la grande ville comme le mugissement d'un torrent au fond d'un gouffre.* » Aussi, à la vacuité spatiale répond la vacuité sonore, comme si ce lieu était complètement dépourvu de vie. On assiste ainsi à un esseulement spatial à rebours du dynamisme parisien. La ville se reconnaît par son mouvement, ses bruits et sa population omniprésente ; la présence de ce type de *no man's lands* dans ses zones d'ombre, met en lumière une dangerosité imperceptible au premier abord.

Un quartier et ses bandits

Les apaches aiment se rassembler dans les paysages chaotiques des bouges, des terrains vagues, des zones ouvrières et périurbaines. Les marginaux trouvent en ces lieux de réunion une forme de quiétude où ils peuvent s'exprimer et agir librement. Mais c'est également le territoire des complots menés contre les privilégiés... On ne se rend pas si facilement en ces lieux surveillés et codifiés et le bourgeois qui cherche à s'aventurer sur ces territoires inquiétants doit souvent se déguiser. Dans *l'Agence Taboureau*, Me Taboureau adapte son identité au milieu qu'il fréquente : il devient le Comte Taverny, jeune et séduisant, lorsqu'il veut se fondre dans les milieux de parvenus au Faubourg Saint-Germain, mais il emprunte l'identité du Meg lorsqu'il prépare l'assassinat de la Frochot. La première apparition du Meg se fait ainsi dans « *une ignoble cahute de chiffonnier, adossé non loin des carrières à plâtre de la rue de la Puebla* » (p. 95) dans un environnement qui contraste parfaitement avec l'agence d'enquête de Taboureau présentée au chapitre précédent. Le quartier des chiffonniers se situe au pied de la butte Chaumont,

« *Non loin de la rue de Mexico, il existait, il y a une vingtaine d'années, une cité malpropre, immense, exclusivement habitée par une véritable tribu de chiffonniers. Cette cité portait un nom bizarre, en rapport avec les habitants qu'elle abritait, elle s'appelait la "cité des singes". Dès les premiers pas, le*

touriste parisien, nouveau Christophe Colomb découvrant un nouveau bas-fond dans la grande ville, eût été pris à la gorge par une odeur sui generis, de nature à affecter péniblement les nerfs olfactifs. Véritablement, la cité possédait une atmosphère aux composés chimiques particuliers et, certainement, ses habitants devaient être pourvus d'organes respiratoires appropriés spécialement à cette chose qu'ils qualifiaient l'air respirable. Les amas de débris, pompeusement appelés chiffons, les collections d'os, les montagnes de débris organiques, tout cela amoncelé pêle-mêle dans les habitations de la cité, au-devant des portes, sur le chemin, produisait des amas en décomposition dont les émanations étaient des plus nauséabondes. Cinq cent taudis, baraques ou masures à un étage, souvent composées d'un rez-de-chaussée seul, servaient à loger les habitants de l'endroit. »

Le quartier insalubre, inquiétant et surchargé ressemble à une contrée mystérieuse et sauvage peuplée par une « tribu » de marginaux. La référence à Christophe Colomb nous invite à rattacher cette description aux apaches américains. Le lieu se caractérise surtout par ses odeurs nauséabondes, par l'amoncellement de corps qui jalonnent les ruelles et par ses habitations nombreuses et similaires. Aussi, les habitants particularisent cet espace singulier :

*« Leur origine, d'abord : ce sont des gens qui viennent des faubourgs, des bas quartiers, de la zone. Leur identité ensuite : fous, violents, voleurs, assassins, rats, porteurs de germes malins ou de peste, ce sont des monstres. Nés de la fange, une canaille envahit la ville et y répand l'horreur »*⁸⁰⁴ C'est dans ce contexte que se réunissent trois malfrats convoqués par le Meg :

Lempeigne, la Râleuse, et l'Empaillé. Tous trois semblent à leur place dans cet environnement sordide : Lempeigne⁸⁰⁵ était un « enfant de la balle, jeté sur le pavé de la grande ville, comme un chiffon inutile, il avait grandi de la même manière que les mauvaises herbes », il est dépeint par son aspect vieilli, sa maigreur – son corps maigre semble flotter dans ses vêtements, ses joues sont creusées, ses traits fatigués – et sa pâleur, « cette pâleur terreuse, propre à ceux qui vivent continuellement dans une atmosphère viciée, portait les empreintes de la débauche ». Tous ces éléments mettent en avant l'influence du contexte social et économique : cette « *physionomie d'un ensemble repoussant* » n'est que le triste reflet de l'environnement précédemment décrit. Le père l'Empaillé, ancien forçat évadé – « un cheval de retour, absolument chose, c'est-à-dire qu'il appartenait à la catégorie des évadés de là-bas » – abandonne son véritablement nom et s'engage dans « la chiffe » dès son retour. Ce dernier a également un physique effroyable : « *Grand, fort, vigoureux, la figure ravagée par la petite vérole, encadré d'une longue barbe d'un noir de jais. Des petits yeux de*

⁸⁰⁴ Blanc, J. –N. Polarville, *op. cit.* p. 227-8.

⁸⁰⁵ « *Petit, maigre, il semblait noyé en quelque sorte dans les sordides vêtements qui le couvraient. Ses traits étaient fatigués, ses joues creuses ; sa bouche mince, contractée sans cesse par un rictus qui avait formé aux deux coins deux sillons, laissait passer entre ses lèvres une cigarette.* » / « *Vêtu d'une blouse courte, trouée aux manches, d'un pantalon de drap à carreaux noirs et blancs, effrangé au bas ; il était chaussé de souliers trop larges, dégarnis presque de semelles.* » Il porte en outre une « *casquette de velours de coton.* » Delcourt, P. *L'agence Taboureau, op. cit.* p. 99.

bleu-gris, semblaient comme ceux des chats, avoir la propriété de se dilater dans l'obscurité. » *La Râleuse* se fond parfaitement dans cet environnement comme en attestent ses traits durs, son apparence virile et son comportement mesquin : « Une forte commère, âgée de cinquante ans, environ. Jamais elle n'avait été belle ; actuellement elle était horrible. Sa taille était de cinq pieds six pouces, mesure ancienne. C'était bien la véritable chiffonnière, aux hanches solides, à la taille rectangulaire, à la démarche masculine. » (p. 102-3) *La Râleuse* appartenait à un rang social plus élevé mais son addiction aux « liqueurs fortes avait dû être la cause principale de cette dégringolade jusqu'aux derniers échelons de l'échelle sociale. » Contrairement à ces personnages, l'histoire du *Meg* est complètement éludée, seule sa carrure, sa barbe et son chapeau sont précisés : « C'était un homme grand, bien découpé, paraissant posséder une force musculaire extraordinaire. Quant à son visage, il était impossible de le définir exactement, caché qu'il était par une immense barbe et un chapeau mou, à larges bords, descendant jusque sur les yeux. » (p. 108) Seuls les cols blancs capables de se fondre dans ce paysage suburbain peuvent acquérir la respectabilité de grands criminels car comme le souligne J. –N. Blanc, la description du crime urbain met en évidence la lutte des classes sociales : « Luttés entre types de pouvoir ou entre factions du même type, luttés ouvertes ou larvées, externes ou intestines, c'est là que réside la vérité urbaine : dans ces combinaisons et ces combines, dans ces violences et ces manipulations, dans ces jeux obscurs auxquels se livrent les puissants pour la domination sur la ville. »⁸⁰⁶ L'insalubrité, le dénuement et la modestie des habitats de ces quartiers valorisent la détermination criminelle du milieu social – D. Kalifa note le caractère omniprésent de la saleté tant physique que morale qui « déteint sur les corps – informes, difformes, monstrueux – et sur les caractères. L'horreur de l'âme renvoie à celle des corps, en lien avec les théories physiognomoniques qui édifient une hideuse anthropologie des bas-fonds. »⁸⁰⁷

- *Boulevards et ruelles : du crime omniprésent à l'intimité du meurtre*

Exposé, linéaire et interminable, le boulevard constitue un repère fixe. Les crimes qui se déroulent sur ces artères urbaines nous invitent à interroger la dialectique du caché et de l'exposé. Malgré l'exposition de certains crimes qui, par essence se focalisent sur un espace précis et délimité, l'enquête traverse inlassablement les arcanes urbains. Le récit d'enquête est ainsi celui de l'expansion spatiale : pour l'enquêteur, l'échelle urbaine se trouve à la juste mesure de son imagination.⁸⁰⁸

⁸⁰⁶ Blanc, J. –N. *op. cit.* p. 101.

⁸⁰⁷ Kalifa, D. *Les Bas-fonds*, *op. cit.* p. 48.

⁸⁰⁸ Francis Lacassin évoque la ville comme la complice, l'adversaire, la compagne du détective (*op. cit.* p. 26).

L'émeute

Depuis la Révolution Française, la rue représente le siège des grands mouvements contestataires. L'émeute, également surnommée « *le vomissement des bas-fonds* » par D. Kalifa, se veut une saturation spatiale dangereuse à laquelle on associe un certain nombre de frayeurs sociales.⁸⁰⁹ Aussi, les paysages de foule criminelle se déploient dans ces territoires mondains d'ordinaire régis par la fluidité des mouvements discontinus des passants : l'unité criminelle qui découle de l'organisme contestataire nourrit un certain nombre d'angoisses. Une forme de renversement paradoxal s'esquisse dans cette représentation de l'émeute : si le boulevard se veut un lieu protégé où le crime attire le regard des passants, la saturation spatiale de l'émeute dissimule les débordements individuels. Noyé dans le déchaînement populaire, le criminel peut laisser libre cours à ses sombres desseins, sans être dénoncé par les autres insurgés. Par conséquent, le crime n'est pas totalement unitaire dans son application au sein même de la foule ; il n'est le fait que de quelques émeutiers, comme le souligne Gustave le Bon, « *Les crimes des foules résultent généralement d'une suggestion puissante, et les individus qui y ont pris part sont persuadés ensuite d'avoir obéi à un devoir. Tel n'est pas du tout le cas d'un criminel ordinaire.* »⁸¹⁰

Dans « Le substitut », la foule apparaît comme une « *masse noire informe* », un « *grouillis confus* », bouchant l'accès à la rue. La déshumanisation se prolonge par la description des « *faces congestionnées et ruisselantes, aux yeux écarquillés* » et par l'accumulation de synecdoques : « *les gestes de quelque esprit fort discutant, les taches blanches des bonnets, les blouses bleues et les pantalons de treillis, apparaissaient très clairs* » ou encore les « *bribes de conversation s'envolaient par-dessus le tumulte des chuchotements, et aussi des exclamations aiguës de femmes* ». ⁸¹¹ Tout se déroule dans une petite rue dérangée dans sa monotonie par cette foule dont « *l'insolite animation [...] l'emplissait d'exubérance.* » La foule transfigure l'espace dans lequel elle se répand ; stade ultime de la saturation, la foule criminelle peut se fondre dans le paysage, menaçant le lieu par sa dangerosité.

L'intimité de l'espace ouvert : l'exigu et le crime

Les meurtres commis en pleine rue appellent les regards, aussi, pour préserver leur identité secrète, les assassins doivent faire preuve d'ingéniosité en tenant compte de la luminosité et de l'affluence afin de déterminer le meilleur moment pour passer à l'acte. Il leur faut alors ménager leurs effets pour pouvoir créer de l'intimité à partir d'un lieu exposé ou user d'un

⁸⁰⁹ D. Kalifa note que « *l'émergence de l'élément populaire a toujours suscité l'anxiété des élites.* »

⁸¹⁰ Le Bon, G. *Psychologie des foules*, op. cit. p. 97.

⁸¹¹ Danville, G. « Le substitut », in Merello, I. *Contes de l'impossible*, op. cit. p. 55.

stratagème, comme dans « *Masques de Londres* » de Lorrain. La rue peut également être stigmatisée par les crimes qui y sont perpétrés. La mauvaise réputation découle de la *maison du crime* et ne tarde pas à s'étendre sur tout le quartier. Ainsi la demeure où est assassinée Séverine, la chambre de Grandmorin « *pleine du souvenir de violence* », ou encore La Croix de Maufras où Phasie meurt empoisonnée par Misard.

Siège de l'intime, la maison où se déroule un crime est victime d'un renversement de valeurs : par le scandale du crime, les secrets du lieu privé sont reportés sur la scène publique. Aussi, ce lieu qui de l'extérieur semblait s'accorder avec son environnement devient unique et public lorsque l'enquête s'y déroule. René de Pont-Jest met en évidence chaque particularisme de l'immeuble du *Numéro 13 de la rue Marlot*, déclinant les domiciles de chaque locataire. Cette contextualisation minutieuse est nécessaire dans la mesure où le crime a été commis dans la partie commune des locataires, l'escalier : « *il commençait au fond du couloir, à droite, en avant de la porte vitrée d'une cour intérieure de dix mètres carrés, où le soleil ne pénétrait jamais, grâce à l'élévation des constructions voisines, qui n'avaient sur le n°13 que les jours de souffrance légalement autorisés, et cet escalier grimpaît, raide et tortueux, du rez-de-chaussée aux combles, mais aussi luisant à la dernière marche qu'à la première.* »⁸¹² Le foisonnement de détails – « *le porte-manteau fiché dans le mur* » qui induit en erreur la victime et provoque l'accident mortel et la faible luminosité due à la configuration architecturale – permet de visualiser la transfiguration de cet espace intime en scène de crime. La maison semble le lieu de tous les conflits intimes, entre conjoints, membres d'une même famille ou locataires,⁸¹³ cependant l'assassin peut également avoir sélectionné sa cible et s'immiscer dans l'intimité d'une demeure pour parfaire son dessein. Derrière les façades de la banalité se dissimule le mystère des relations qui s'y jouent.

- *La métaphore de la ville*

Selon P. Michael Wetherill, la ville serait comme un « *instrument narratif* » : elle « *n'est pas une ville innocente de cartographe. C'est un lieu de métonymies et de métaphores, d'échos, d'anticipations.* » J. –N. Blanc met en évidence l'harmonisation des sentiments des personnages avec le cadre urbain :

« La ville se transforme alors en miroir. Elle répond aux états d'âme du héros. Elle escorte sa marche et ses démarches comme le ferait un accompagnement musical. En harmonie ou en dissonance calculée, elle fait contrepoint aux mouvements du drame. Elle est alors bien plus qu'un cadre. Elle dramatise l'action, en redoublant les effets du récit qu'elle souligne et

⁸¹² Pont-Jest, R. de, *Le numéro 13 de la rue Marlot*, op. cit. p. 6.

⁸¹³ Par exemple l'incendie provoqué par Mouret, ou dans *Le numéro 13 de la rue Marlot*. Les infanticides se déroulent majoritairement dans l'intimité de la maison.

met en valeur. La précision descriptive ne sert alors qu'à valider une vérité subjective. Si la ville parle, c'est d'abord de la tragédie des personnages. »⁸¹⁴

Dans le récit d'enquête, les pérégrinations urbaines des enquêteurs rappellent de manière dialectique la complexité de leur cheminement indiciaire.⁸¹⁵ Pour l'assassin qui regrette son acte, la ville n'a de cesse de lui rappeler son crime tandis que pour le criminel sans scrupule, la ville devient une tanière, une immense souricière dans laquelle il espère pouvoir enterrer son secret.⁸¹⁶ Tant un lexique sensible et subjectif que l'usage récurrent de verbes d'état concourent à donner une âme à ce paysage mobile et moderne. Là encore nous pouvons reprendre les mots de J. -N. Blanc, lorsqu'il définit la ville comme le « *lieu d'une écriture, sujet d'une vision plutôt qu'objet d'une description, espace de désignation d'une vérité plutôt que lieu de déploiement d'une réalité, la ville constitue l'univers du drame : émotions, sentiments, rêve, cauchemar. Elle déborde de sens.* »⁸¹⁷ Les succès de l'enquêteur demeurent vains : nul ne peut régir le désordre urbain.

La démesure de l'espace urbain ressort également par le fait qu'il est impossible de rendre compte de son ensemble avec précision : l'écriture se concentre autour d'un quartier, d'un boulevard, d'une rue. L'auteur de *Polarville* perçoit un problème de cadrage dans ce morcellement spatial : l'auteur se focalise sur un gros plan, sur « *des images données à bout portant.* »⁸¹⁸ Il s'agit d'images saisies dans leur brièveté afin de composer un imaginaire à partir des indices visuels d'une ville comprise comme impossible à appréhender dans sa globalité.

Criminalité de la petite ville et du village

⁸¹⁴ Blanc, J. -N. *Polarville*, op. cit. p. 34.

⁸¹⁵ La ville constitue le territoire de l'enquête, et le lieu de l'épanouissement du détective : « *D'abord une image : celle du détective privé classique du roman noir. On ne peut l'imaginer que dans un décor urbain. [...] Mais la rue, les bas-fonds, les bas quartiers, les hôtels louches, les ruelles solitaires de la nuit : la ville. Ce décor urbain est si insistant qu'il en devient obsédant. D'autant qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle ville. On la voit sourde, sombre, crépusculaire, désolée. Ville de malheur et de violence, pleine d'ombres et de fureurs, sa présence – comme on dit d'un acteur – traverse le roman policier et lui imprime sa marque.* » Ibid. p. 9.

⁸¹⁶ La nuit sied parfaitement à cette ville mystérieuse : « *la nuit montre ce qui se cache le jour, comme si la nuit seulement pouvait enfin être vu ce qui sort du souterrain : les forces inquiétantes, les figures du mal, du vice et de la mort. C'est-à-dire la vérité ultime de la ville. [...] dans la ville, la vérité se trouve au fond, dans l'ombre, et c'est là qu'elle devient lumineuse* » (Blanc, J. -N. *Polarville*, op. cit. p. 75). Le cadre nocturne suscite la méfiance des citadins car elle « *drape l'inconnu dans un obscur anonymat qui ajoute à la densité de la situation* » (Michel, B. op. cit. p. 159), les citadins doivent faire preuve de vigilance car la ville devient le territoire du crime : « *Remets ta mante, Pia, et file vers la rue des Fossés-Saint-Bernard. La nuit arrive, et les rues ne sont pas saines pour toi après le soleil couché.* » (Du Boisgobey, F. *Le crime de l'omnibus*, op. cit. p. 32) En outre, d'après le Code Pénal, la nuit constitue une circonstance de légitime défense.

⁸¹⁷ Blanc, J. -N. Ibid. p. 32-3.

⁸¹⁸ Ibid. p. 57. « *Une poubelle, un couloir, un réverbère, une maison délabrée, une ruelle, une impasse. Seulement des lieux tragiques, là encore puisés dans le lexique de l'expressionnisme.* » Le chercheur va plus loin délimitant les lieux dans lesquels la ville se perd : la rue déserte, le quartier sinistre, le terrain vague, la maison délabrée, etc.

- Le bruit des petites villes

Si Paris passe pour une ville dangereuse, les crimes accomplis dans les villes de moindre envergure ne trouvent pas le même écho. A l'échelle du bourg ou du village, tout se sait, toute information se colporte bien plus promptement. Inversement, si les rumeurs animent un réseau plus dynamique, elles peuvent également tendre à isoler des êtres fragiles, les transformant ainsi en proie de choix. Cette spatialisation de la rumeur prend un tour inattendu dans *Les Lépillier* dans la mesure où les commérages de deux terribles mondaines isolent M^{elle} de Cormon. Tout juste héritière, M^{elle} de Cormon suscite leur jalousie. Au début du roman, elle quitte son humble demeure pour adopter la vie de châtelaine grâce à l'héritage du Château de Crainville et de 30.000 francs ; ce premier déplacement intrigue la commune et plonge la légataire dans une situation dangereuse, « *sa subite opulence éblouissait, pis, elle indignait, car elle dérangeait toutes les hypothèses.* » (p. 7) Elle sort ainsi du cadre social dans lequel on l'avait enfermée : une pauvre sans avenir, une vieille fille surnommée « *pauvre fagot de Cormon* ». La redéfinition spatiale contribue ainsi à la création du paradigme de la victime idéale car non initiée aux us et coutumes de la bourgeoisie locale. On relève ainsi une relation dialectique entre le comportement candide de M^{elle} de Cormon tentant de transposer ses habitudes simplistes dans son nouvel habitat et celui des différents protagonistes qu'elle rencontre dans ce milieu sournois : Mesdames Lemastur et Froidmantel, les deux mondaines avides des rumeurs qui inaugurent le roman en se rendant chez cette étrange parvenue et, les Lépillier, qui telles des abeilles attirées par le pollen manipulent leur victime pour en extraire l'envieux nectar. Pourtant, cette dialectique repose sur le décalage entre la place où devrait être M^{elle} de Cormon, un petit logis de Saint-Craon, « *dans une médiocre aisance, presque la pauvreté* » (p. 8) – « *son pauvre logis de la rue des Renelles, le logis des Cormon* » (p. 10) – et celle de châtelaine que M^{me} Lemastur vit comme une parfaite injustice.

M^{elle} de Cormon est introduite dans ce milieu du fait de sa nouvelle fortune mais à ses dépens. Malgré son caractère vertueux, elle n'échappe pas à la critique et se sent rejetée dans cet environnement parfaitement codifié. Son portrait détonne par rapport à celui de M^{me} Lemastur présentée d'abord par sa demeure, et l'image que son bien donne d'elle. En effet, le lieu manifeste l'opulence de cette mondaine,

« Propriétaire à Saint-Craon du plus bel immeuble de la ville, dix fenêtres de façade sur la grande rue, une haute maison à aspect de caserne, à l'immense jardin enclos d'énormes murs, de la maison d'Estaing, du nom des anciens propriétaires, de la famille d'Estaing, la plus vieille famille de la ville, qui avait été trop heureuse de s'en défaire en quittant le pays, Madame Lemastur était depuis dix ans l'oracle et l'autorité de la société de Saint-Craon, où elle régnait, et par ses vingt mille livres de rente, sa haute

dévotion, ses dîners de curés, et de par son immeuble, devenue presque d'Estaing elle-même par l'achat de leur maison. » (p. 9)

La longue énumération introduit la mondaine comme une propriétaire riche et connue (le *paraître*) tandis que M^{elle} de Cormon est présentée par rapport à ce qu'elle est (*l'être*). La spatialisation de la rumeur néfaste contraste avec l'enfermement de la victime. Aussi, la mondaine incarne ce « on » qui fait la rumeur : « *Si Mademoiselle de Cormon s'était résignée à végéter sa même vie dans son pauvre logis [...] en donnant le surplus de ses rentes à l'Eglise on l'eût accusée d'avarice, mais on lui eût pardonné sa fortune : on, c'est-à-dire madame Lemastur, et c'était la moitié de la ville, la ville des gourmands et des dévots, partagée entre l'admiration de ses hautes relations avec messieurs prêtres et la vénération de ses menus religieux.* » (p. 10) Ce rapport au pouvoir met en évidence l'emprise de cette femme sur la ville et sur son alliée M^{me} Froimantel, qui s'oppose également à M^{elle} de Cormon ; M^{me} Froimantel disposait enfin de la possibilité de se défaire de M^{me} Lemastur grâce à l'influence de son amie d'enfance, Germaine, récemment argentée, mais,

« Mademoiselle de Cormon, en continuant d'habiter Saint-Craon et en ouvrant son logis le lendemain de son héritage, eût balancé cette influence. [...] En apprenant la fortune de son amie Germaine, madame Froimantel avait fait ce beau rêve... Beau rêve écroulé ; mademoiselle de Cormon n'habitait plus la ville, mademoiselle de Cormon, châtelaine de Crainville, à deux lieux de Saint-Craon, c'était les espérances de madame Froimantel à terre, c'était son indépendance entrevue reperdue, c'était l'alliance, la domination à vie de madame Lemastur. » (p. 11)

La reprise anaphorique du nom de M^{elle} de Cormon rend compte de l'animosité de M^{me} Froimantel envers cette héritière. La colère des deux mondaines confrontées à l'injuste fortune d'une femme du peuple les exhorte alors à isoler leur ennemie. En effet, les deux alliées font en sorte que M^{elle} de Cormon soit exclue du milieu auquel son nouveau statut lui permettrait d'accéder. Cependant, l'isolement est ralenti par l'intervention de deux personnages : tout d'abord, l'abbé Blin, originaire d'un lieu neutre et proche des valeurs charitables de M^{elle} de Cormon, l'incite à s'établir dans le château. Il fait la démarche de lui rendre visite pour mieux la connaître, pour comprendre ses valeurs et apprivoiser sa solitude. C'est avec lui qu'elle évoque ses souffrances, les humiliations quotidiennes qu'elle a vécu à travers une personnification significative des deux villes, signalant ainsi le gouffre qui sépare ces deux mondes :

« Saint-Craon m'en veut de l'avoir quitté pour Crainville, oh ! Les potins doivent marcher, je connais mon pays, mais j'ai trop souffert là-bas cinquante ans de ma vie, on m'a trop humiliée, trop... Et sa voix s'altéra, puis redevenant tout à coup douce et lente : J'aime mon Crainville, mon parc, je commence à aimer mes fermiers, tout mon monde, à m'intéresser à leur culture ; je commence aussi à connaître mes pauvres, ces pauvres dont

vous me parliez, quand vous êtes venu rue des Renelles m'engager à me fixer ici. » (p. 23)

L'abbé est touché par la bonté de cette femme mais bien que constituant un allié de poids, il devient progressivement spectateur de son rejet. Anastasie, la servante et amie de l'héritière représente son second soutien. Nonobstant, le couple Lépillier exclut cette pièce de l'échiquier grâce à leur fille, Désirée, qui émeut la propriétaire. La stratégie des Lépillier est implacable : le couple fait de la maison le lieu diffus du secret et, lorsqu'Eugénie, l'épouse Lépillier, reçoit la confession douloureuse de M^{elle} de Cormon, célibataire et sans enfants, à qui personne n'a jamais souhaité la fête et dont la solitude pèse, elle pallie ce manque en faisant rapidement intervenir sa fille auprès d'elle. Se sentant aimée pour la première fois, M^{elle} de Cormon baisse sa garde et fait de Désirée sa protégée. Aussi, suite à la réprimande d'Anastasie envers l'enfant « *dans un accès de jalousie* » (p. 26), la propriétaire est amenée à privilégier les nouveaux arrivants à sa fidèle servante et décide de se passer de ses services – Anastasie se fait alors employée par M^{me} Lemastur. L'opposition qui se joue dans ce roman est celle de *l'intérieur* et de *l'extérieur* : M^{elle} de Cormon s'isole sur ses terres, quittant sa demeure seulement pour visiter son parc et oublier sa solitude. Manipulée par M^{me} Lemastur qui colporte des ragots suite au renvoi d'Anastasie, la ville rejette d'un bloc M^{elle} de Cormon,

« Tout le pays avait du reste donné tort à Mademoiselle, elle avait manqué de cœur en sacrifiant à des étrangers la bonne de sa famille. Monsieur l'abbé Blin lui-même avait déploré ce départ ; à Saint-Craon on ne la voyait plus. Sa désertion de la ville avait achevé de la brouiller avec la société, qui ne lui pardonnait pas l'imprévu de sa fortune. Cette ville de son enfance, de toute sa vie, où elle avait passé quarante-huit ans, près d'un demi-siècle, assise à la même fenêtre du même humble logis, le rideau soulevé sur la même rue étroite et solitaire, mademoiselle de Cormon n'y venait plus que les jours de marché, en voiture, faire ses emplettes de la semaine, espaçant ses visites. » (p. 29)

Les citadins disposent de moins de matière pour alimenter leurs cancan ; ils se contentent de rejeter haineusement la châtelaine. Le terrain est ainsi propice à l'empoisonnement de la propriétaire, mal-aimée, seule et vulnérable. Son château expose son opulence mais, paradoxalement, isole sa propriétaire, victime d'un crime fomenté entre ces murs. Le piège dressé par M^{me} Lépillier, autrement surnommée « *la parisienne* » – et nous mesurons l'importance de ce surnom – se referme progressivement : elle intercepte des lettres de M^{elle} de Cormon à l'attention de l'abbé et manipule ingénieusement la femme esseulée. Le château prend alors une allure sinistre :

« Lépreuse, avec des grandes tâches d'infiltration d'eau larmant sur sa façade moisie, et la désolation de ses fenêtres sans rideaux, la vieille demeure avait cet air lamentable et sinistre, particulier aux anciennes résidences converties en maisons de santé, ces vagues asiles, succursales du

crime ou de la folie... Il y avait tout à la fois de la prison et de l'hôpital dans l'aspect de Crainville. » (p. 47)

Ainsi, lorsque quelques curieux encouragés par *la parisienne* s'aventurent dans les jardins de la châtelaine, ils aperçoivent « *un spectacle étrange* » et alarmant : aux abords d'une fenêtre du palais de la « *laide au bois dormant* », ils assistent à l'écriture du testament de M^{elle} de Cormon, sous la pression des Lépillier. Cette scène vue du dehors fait ressortir l'importance de la scission entre l'intérieur de la demeure et le monde extérieur : « *Dans une longue pièce triste, à huit fenêtres et dont ils firent la salle à manger, six personnes, dont deux enfants, étaient assises en rond, encore attablées à cette heure de l'après-midi ; mademoiselle de Cormon, ayant à sa droite, un individu en noir qu'ils ne connaissaient pas.* » (p. 50) La petite ville est présentée comme un lieu de commérages, complice du crime des Lépillier comme en atteste l'ultime chapitre dans lequel les deux mondaines parlent de l'empoisonnement comme d'une évidence. Notons toutefois l'aspect poétique de ce chapitre final rattrapé par la quiétude d'un paysage bercé par une « *poésie d'enterrement qui flottait ce jour-là sur la campagne normande, épandue dans l'air coupant et froid par les longues sonneries, gémissantes et lentes, de la fête des Morts* » (p. 61). Le climat mortifère s'évacue de la demeure pour gagner les plaines normandes en ce 2 Novembre et, symboliquement, la tristesse s'étend sur l'église, mimétiquement à la douleur de l'abbé Blin, « *la prenante et navrante tristesse de ces mornes après-dînées d'automne pèse, plus lourde et plus navrante encore, psalmodiée pour ainsi dire dans les sanglotements de l'église catholique, pleurant de paroisse en paroisse sur les tombes de ses fidèles défunts.* » Pourtant, cette tristesse n'atteint nullement « *le petit salon de Creutôt* » dans lequel Mesdames Lemastur et « *son inséparable amie Madame Froidmantel* » s'entretiennent et nourrissent à nouveau de sinistres manigances.⁸¹⁹

Dans *La conquête de Plassans*, la ville fonctionne comme un microcosme, refermé sur lui-même. Plassans est d'abord complice des rumeurs de Mouret sur Faujas : « *il se plut à dire que ces gens du second étaient des gens très insignifiants. Peu à peu, il répandit parmi ses connaissances une opinion qui devint celle de toute la ville. L'abbé Faujas fut regardé comme un prêtre sans moyens, sans ambition aucune, tout à fait en dehors des intrigues du diocèse ; on le crut honteux de sa pauvreté, acceptant les mauvaises besognes de la cathédrale, s'effaçant le plus possible dans l'ombre où il semblait se plaire.* » (op. cit. p. 845) Mais Faujas lui échappe et l'alliance entre l'abbé et Félicité Rougon inverse la tendance ; dès lors

⁸¹⁹ La propagation des rumeurs autour de Mouret s'analyse également en termes d'espaces au chapitre XVIII. Mouret est influencé par le jugement des passants et manque de tomber lorsqu'il réalise que tous les regards se portent sur lui : « *avez-vous vu comme il marche raide ? – oui... Quand il a voulu enjamber le ruisseau, il a failli faire la cabriole. – on dit qu'ils sont tous comme ça. – n'importe, j'ai eu bien peur... Pourquoi le laisse-t-on sortir ? Ça devrait être défendu.* » (Zola, E. op. cit. p. 1004)

que Mouret se trouve privé de sa famille et de sa demeure, M^{me} Rougon utilise ses relations dans les domaines juridique et médical pour colporter la rumeur de la dangerosité de son gendre. Ce n'est qu'après son enfermement, alors que l'abbé au sommet de sa gloire baisse sa garde et montre son vrai visage que la tendance s'inverse : les commérages du vieux quartier s'attendrissent sur « *le fou qui battait sa femme maintenant qu'il était enfermé* » (*ibid.* p. 1023), on raconte « *que l'abbé Faujas avait voulu se débarrasser d'un mari gênant.* » Par vengeance, Trouche alimente les rumeurs dans les cafés : « *Il y eut un retour en faveur de Mouret. Il devint une victime politique, un homme dont on avait craint l'influence, au point de le loger dans un cabanon des Tulettes.* » (*ibid.* p. 1023). Les commérages circulent dans les artères de la ville, sapant l'autorité de l'abbé.

- « La ville évocatoire »⁸²⁰ : *Bruges-la-morte*

Ville-refuge, ville-deuil mais avant tout personnage à part entière de l'œuvre de Rodenbach, Bruges dite *Bruges-la-morte* se veut un lieu mystique dans lequel s'esquisse une réécriture du mythe orphique et biblique. Dès l'Avertissement au lecteur, Rodenbach précise que l'objet principal de son œuvre consiste à « *évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir.* »⁸²¹ Cette Ville, « *presque humaine* », pieuse et mélancolique influence ses habitants : « *Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent. Elle les façonne selon ses sites et ses cloches. La Ville orientant une action ; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'évènement du livre.* » La Ville sert initialement de refuge à Hugues : veuf depuis cinq ans, il erre dans la ville au crépuscule. Oscillant quotidiennement entre sa demeure, habitée par les objets ayant appartenu à la défunte ainsi que ses multiples portraits, et la ville dans laquelle il cherche constamment le fantôme de l'absente, Hugues cultive sa douleur.⁸²² Mais l'Eurydice qu'il recherche n'est nulle part et l'absence de sépulture pérennise l'errance du veuf. Cette absence s'explique par le fait que le veuf a quitté la ville où il vivait avec son épouse pour rejoindre Bruges. La ville devient dès lors un tombeau sans corps et tout l'enjeu du roman tient à

⁸²⁰ Kahn, G. *Symbolistes et décadents*, Paris, Vanier, 1902, p. 194.

⁸²¹ Dans l'avertissement, Rodenbach précise l'intérêt d'intercaler des évocations de la ville – « *quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi* » – aux descriptions des sentiments du narrateur. Aussi nous retrouvons plusieurs éléments qui mettent en évidence la personnification progressive de la ville notamment la transformation du nom commun par la majuscule et l'importance de descriptions sensorielles du cadre urbain : « *L'influence de la Ville* », « *Il avait entendu la lente persuasion des pierres.* » (*Ibid.* p. 23)

⁸²² « *Inoccupé, solitaire, il passait toute la journée dans sa chambre, une vaste pièce au premier étage, dont les fenêtres donnaient sur le quai du Rosaire, au long duquel s'alignait sa maison, mirée dans l'eau.* » Rodenbach, G. *Bruges-la-morte*, *op. cit.* p.12.

réparer ce fait. Ville-Purgatoire, Bruges devient le miroir de l'errance orphique d'Hugues bercé par l'éternel automne qui régit la Ville. Ainsi le 20 nov. sa douleur est accrue par l'évocation du paysage état d'âme : « *Le veuf, ce jour-là revécut plus douloureusement tout son passé, à cause de ces temps gris de novembre où les cloches, dirait-on, sèment dans l'air des poussières de sons, la cendre morte des années.* » La saison saturnale associée à l'évocation des eaux comme miroir de l'âme renforce l'élégie : « *Il se décide à son ordinaire promenade du crépuscule, bien qu'il ne cessât pas de pluviner, bruine fréquente des fins d'automne, petite pluie verticale qui larmoie, tisse de l'eau, faufile l'air, hérissé d'aiguilles les canaux planes, capture et transit l'âme comme un oiseau dans un filet mouillé, aux mailles interminables !* » (p. 15-6)⁸²³ Les promenades d'Hugues ne sont en rien salutaires, bien au contraire, le veuf erre dans la ville afin de trouver des éléments qui lui rappellent l'origine de son mal : « *Mais il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers.* » La Ville semble habitée par la tristesse de ce Narcisse revisité – « *et comme Bruges aussi était triste en ces fins d'après-midi ! Il l'aimait ainsi !* » ; cette mélancolie urbaine le séduit et l'empêche de laisser disparaître le souvenir de la morte : « *À l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor. La vie ne lui serait supportable qu'ici. Il y était venu d'instinct. Que le monde, ailleurs, s'agite, bruise, allume ses fêtes, tresse ses mille rumeurs.* » (p. 18) Impuissant à sauver celle qu'il chérissait, il se condamne à l'errance mystique. Tout dans ce cadre lui rappelle la disparue : il écoute « *sa voix qu'il poursuivait toujours, enfouie au bout de l'horizon, si loin* » (p. 23) et recherche constamment son image dans l'eau des fleuves, dans le carillon des cloches qui sourdement interrompent le silence de son veuvage.⁸²⁴ Il attend son heure et chaque jour et réitère le même parcours : « *Hugues recommençait chaque soir le même itinéraire, suivant la ligne des quais, d'une marche indécise, un peu voûté déjà, quoiqu'il eût seulement quarante ans.* » La Ville devient son tombeau ; privé de sépulture sur laquelle il puisse recueillir et assouvir son chagrin, Hugues se console en poursuivant des figures évanescences. Pourtant ce schéma est interrompu par sa rencontre avec Jane Scott, véritable sosie de son épouse. Une dialectique s'installe alors dans la narration opposant la Ville, épanchement métaphorique de la mélancolie du veuf et l'illusion du double féminin qui détourne le personnage principal de sa douleur. La jeune femme sabote l'« *équation mystérieuse* » établie entre l'homme et la Ville (p. 18), mais la

⁸²³ Nul hasard à lire que son veuvage est comparé à « *un automne précoce* » *ibid.* p. 18.

⁸²⁴ « *Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait mieux revue, mieux entendue, retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée [...]* » Rodenbach, G. *Ibid.* p. 18.

ville ne pardonne pas cette infidélité : elle l’observe, elle l’écoute et l’épie par peur que son fidèle ne lui échappe : « *Il devint, sans le savoir, la fable de la ville. [...] l’épient dans ces sortes de petits miroirs qu’on appelle des espions et qu’on aperçoit à toutes les demeures, fixés sur l’appui extérieur de la fenêtre. Glaces obliques où s’encadrent des profils équivoques de rues ; pièges miroitants qui capturent à leur insu, tout le manège des passants, leurs gestes, leurs sourires, la pensée d’une seule minute en leurs yeux.* » S’il se détourne de la Ville, cette mascarade n’est que temporaire. Lorsqu’il s’aperçoit des failles de Jane, Hugues revient naturellement vers la Ville « *raccordant son âme avec elle, s’ingéniant à cet autre parallèle dont déjà auparavant – dans les premiers temps de son veuvage et de son arrivée à Bruges – il avait occupé sa douleur* » (chapitre X). L’illusion de l’amour n’était qu’éphémère ; mais cette passade a un coût. L’infidélité appelle l’acte rédempteur : « *mais comment remédier à la déchéance vis-à-vis de lui-même, à son deuil tombé dans le ridicule, à cette chose sacrée qu’étaient son culte et son sincère désespoir, devenue la risée publique ?* » La Ville-femme⁸²⁵ fait culpabiliser Hugues qui redoute alors de se défaire de Jane et de « *se retrouver seul – face à face avec la ville – sans plus personne entre la ville et lui.* » Le cœur divisé entre la vivante et la défunte, il fuit, « *effrayé de la solitude de sa demeure, du vent pleurant dans les cheminées, des souvenirs qui y multipliaient autour de lui comme une fixité d’yeux. Il sortait presque toute la journée, au hasard, désesparé, incertain de Jane et de son propre sentiment pour elle.* » (p. 166) Ajoutons que le roman suit une progression cyclique religieuse dans laquelle la relation avec Jane Scott constitue seulement un épisode, se soldant par le meurtre de celle-ci. Le roman débute la veille de la fête de la Présentation de la Vierge (Novembre) alors qu’Hugues s’apprête à pérégriner dans les rues de Bruges et se clôt par le meurtre de Jane dans son logis le lundi de la procession du Saint-Sang (Mai). La tentative d’Hugues de se soustraire à son mal échoue⁸²⁶ tant et si bien qu’il revient à sa situation initiale. Le pèlerinage du veuf s’achève sur l’acceptation de son deuil ; le double féminin n’est plus, son corps si semblable à celui de l’épouse disparue trouve sa place dans la demeure-tombeau.

⁸²⁵ « *Bruges était sa morte et sa morte était Bruges. Tout s’unifiât en une destinée pareille. C’était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d’y battre la grande pulsation de la mer.* » Rodenbach, G. *Ibid.* p. 20.

⁸²⁶ « *Maintenant que Jane cessait de lui apparaître toute pareille à la morte, lui-même recommença d’être semblable à la ville.* » Rodenbach, G. *Ibid.*

La campagne

L'opposition entre criminalité urbaine et rurale est liée aux différences relatives à l'aménagement du territoire. Les espaces maritime, sylvestre ou rural, constituent des champs ouverts dans lesquels le crime contraste souvent avec l'esprit bucolique des descriptions attendues. Par conséquent les crimes commis en campagne mettent en évidence ce contraste entre l'harmonie du lieu et l'intervention criminelle, rupture symbolique entre nature et culture. Le monde paysan compose entre violence et douceur d'une nature retrouvée. M. Angenot met en évidence la dangerosité latente du monde rural et de ses « *paysans, brutes sournoises dont les crimes monstrueux alimentent une sorte de racisme des gens de ville.* »⁸²⁷ Les contadins sont vivement critiqués du fait de leurs coutumes, leurs physiques et leurs « dialectes ». Nous verrons également le cas du champ de bataille, le champ dévasté, et des espaces ouverts où des crimes de guerre ont lieu, la campagne devenant alors une nature hantée par la présence des militaires.

L'espace maritime et les eaux stagnantes

Deux cas de crimes proches de l'eau sont exploités dans notre corpus : les crimes commis par des marins, en bord de mer ou en mer et ceux perpétrés en zone fluviale ou sur un lac.

Le travailleur de la mer renvoie l'image d'un être marqué par la nature virulente et capricieuse qu'il brave au quotidien. L'ouragan qui frappe les côtes et « *le petit vallon d'Yport* » dans « L'ivrogne » se veut dévastateur et titanesque – les multiples références au monstrueux corroborent cette illustration de la démesure de la tempête, l'écume des vagues immenses est ainsi comparée à « *une sueur de monstre* » et le vent emporte tout sur son passage comme en atteste des verbes sonores, « *l'ouragan [...] sifflait et gémissait, arrachant les ardoises des toits, brisant les auvents, abattant les cheminées, lançant dans les rues de telles poussées de vent qu'on ne pouvait marcher qu'en se tenant aux murs, et que les enfants eussent été enlevés comme des feuilles et jetés dans les champs par-dessus les maisons.* » Pourtant, les marins demeurent imperturbables et observent le déchaînement furieux des éléments, « *cette colère du ciel et de l'eau* ». Le contraste qui se crée entre le dynamisme sublime de l'ouragan et l'attitude des marins est riche de sens : ces derniers sont habitués à la violence des éléments et portent les stigmates physiques de la vie maritime : « *Deux hommes restaient encore, les mains dans les poches, le dos rond sous les bourrasques, le bonnet de laine enfoncé jusqu'aux yeux, deux grands pêcheurs normands, au collier de barbe rude, à la peau brûlée par les*

⁸²⁷ *Op.cit.* p. 610.

rafales salées du large, aux yeux piqués d'un grain noir au milieu, ces yeux perçants des marins qui voient au bout de l'horizon, comme un oiseau de proie. » Aussi, cette adaptabilité des marins accoutumés à la dureté de la vie en mer justifie la tendance de ces hommes à l'alcoolisme.⁸²⁸ Et, de manière circulaire, à la violence inaugurale du paysage maritime répond le crime final perpétré par Jérémie à la fin du conte. En un sens, nous retrouvons ce mimétisme fondamental suggéré par le reflet des eaux tel qu'il est présenté par Bachelard dans *L'eau et les rêves*.

Comme nous l'avons vu dans la définition des cohésions du lieu dans la séquence du récit de meurtre, l'unité spatiale qu'implique le meurtre en pleine mer est celle du secret. Le lieu dissimule le crime des marins dans « Les eaux muettes » : nuit et mer font corps dans une unité terrifiante, « *La nuit était à présent toute noire. Kerhuon ne voyait pas Jean Donnard, mais il entendait la voix, si près de lui qu'il crut que son souffle l'effleurait. Il frissonna* ». ⁸²⁹ Il en est de même pour « La vendeuse d'ambre » dont le corps est noyé dans les eaux silencieuses et opaques.⁸³⁰ L'univers maritime est ainsi représenté à l'égal du monde rural comme un monde difficile où les désirs criminels peuvent s'inscrire sans complexe dans la logique spatiale qui les englobe.

Contrairement au crime accompli en bord de mer, le meurtre initié sur le lac et sur la rive fluviale épouse des représentations plus complexes dans la mesure où elles ne se réduisent pas à une catégorie sociale. Par exemple, sur ces eaux stagnantes, les meurtres peuvent être le fait d'une petite bourgeoisie ; Thérèse Raquin et Laurent profitent de la discrétion du lac de Saint-Ouen pour assassiner l'époux gênant. Le magistrat criminel du conte de Maupassant « Un fou » confesse avoir assassiné un pêcheur endormi près d'un fleuve : « *J'allais le long d'un fleuve, pour déjeuner. Et j'aperçus, sous un saule, un pêcheur endormi. Il était midi. Une bèche semblait, tout exprès plantée dans un champ de pommes de terre voisin [...] Oh ! Il a saigné, celui-là ! Du sang rose, plein de cervelle ! Cela coulait dans l'eau, tout doucement.* » (p. 546) Dans « Un parricide », la découverte macabre se fait « *un matin, dans les roseaux, près de Chatou* » (p. 553) ; l'assassin n'est qu'un simple « *menuisier d'un village voisin* ». Dans « La grande-Brière », Marianne, une paysanne, accompagne des chasseurs de canards ;

⁸²⁸ De même dans « Les hantises de l'hiver » : « *Les mariniers désœuvrés emplissent le cabaret. Une odeur d'alcool est dans l'air, une lueur d'alcool est dans les regards. Et le meurtre rôde autour de ces regards. Tout à l'heure, deux hommes, la face furieuse, congestionnée, sont sortis du cabaret, et ont tiré leurs couteaux. Ils ne savaient pas pourquoi ils voulaient se tuer. Le barragiste les a séparés ; ils sont retournés boire, en grognant.* » Mirbeau, O. « Les hantises de l'hiver », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* p. 192.

⁸²⁹ Mirbeau, O. « Les eaux muettes », *Ibid.* p. 269.

⁸³⁰ Schwob, M. « La vendeuse d'ambre », *Œuvres*, *op. cit.* p. 157 : « *ce fut un engouffrement, deux chutes, un bref clapotis : le copeau de résine, allumé, agité au-dessus du trou d'eau ne laissa rien voir.* »

le groupe s'intéresse aux «*demoiselles de Pornichet*» qui tâchent d'aider l'une des leurs maintenue comme appât :

« La troupe entière, attirée, répondait par des plaintes ; une pointe se détachait d'en haut et l'oiseau extrême tâchait de la délivrer. Nous tirions cependant et les "demoiselles" tombaient par grands cercles, plongeant dans l'eau avec la tête noire et le bec rouge qui hochaient par l'agonie. La chaîne ailée des autres, serpentant sur nos têtes, pleurait toujours.

- Ca s'entr'aide, les demoiselles, dit l'homme. C'est plus maniable à tuer. »⁸³¹

De manière ironique, on trouve une seconde occurrence de ce schéma en clausule du conte alors que Marianne, animée d'une ombrageuse colère à la vue de sa maîtresse courtisée par un homme, fait feu sur la femme en promenade sur le chenal. Par une construction parallèle, la victime devient alors une proie semblable aux oiseaux chassés par le groupe :

« La jeune fille de la barque poussa un cri aigu, suivi de plaintes chevrotantes ; elle tomba, la tête penchée, comme un oiseau abattu – et son col rouge était soulevé par le râle. [...] les demoiselles de Pornichet tournaient éplorées, en criant autour de la jeune fille morte, et tiraillaient sa robe de leur bec rouge. Alors Marianne se mit à rire et dit :

- Ca s'entr'aide les demoiselles. C'est plus maniable à tuer. Allons, tirez ! »

A l'agonie de l'animal répond l'agonie de la jeune femme. L'animalisation de la victime participe au rendu visuel de la scène et l'exposition du crime est totale.

Champs, forêts, terres

- *L'espace sylvestre*

Contrairement à l'architecture linéaire urbaine, l'espace sylvestre apparaît souvent comme une nature préservée et sauvage. Les forêts, futaies et lisières de bois deviennent par conséquent des lieux de choix pour pouvoir dissimuler un crime et c'est bien ce qui inquiète le facteur Boniface dans le récit de Maupassant. Alors qu'il effectue sa tournée dans «*la campagne autour du bourg de Vireville*», le père Boniface se laisse rattraper par la douceur bucolique environnante, «*Il sortit du bourg par le chemin de Sennemare et commença sa besogne. On était en juin, dans le mois vert et fleuri, le vrai mois des plaines. L'homme vêtu de sa blouse bleue et coiffé d'un képi noir à galon rouge, traversait, par des sentiers étroits, les champs de colza, d'avoine ou de blé, enseveli jusqu'aux épaules dans les récoltes.*» (p. 168) Le cadre champêtre et paisible le conforte dans la quiétude du promeneur solitaire redécouvrant quotidiennement une nature efflorescente et changeante. On suit ainsi sa progression dans le paysage familier : «*Il distribua ses imprimés et ses lettres dans le hameau de Sennemare, puis il se remit en route à travers champs pour porter le courrier du*

⁸³¹ Schwob, M. « La grande-Brière », *Ibid.* p. 310 et suivantes.

percepteur qui habitait une petite maison isolée à un kilomètre du bourg. » L'itinéraire est séduisant. Cependant, la lecture du fait divers criminel annihile cette moment apaisant : en effet, le cadre de la découverte du crime ressemble à l'environnement immédiat du facteur – le promeneur fait halte « *au milieu d'une pièce de trèfle* » pour relire l'épisode criminel, s'installant à la lisière de la forêt, « *dans le logis d'un garde-chasse* ». L'esprit douceâtre et bucolique demeure omniprésent, comme une manière de signaler au lecteur l'impossibilité de trouver ici une affaire de meurtre. De plus, la vision finale de Boniface reprenant le rythme de sa marche dans ce cadre idyllique enrichit la vision idéalisée de cet espace : « *Et, confus, désorienté, honteux, il reprit son chemin à travers les champs, tandis que le gendarme et le brigadier, riant toujours et lui criant, de loin de grasses plaisanteries de caserne, regardaient s'éloigner son képi noir, sur la mer tranquille des récoltes.* » Plusieurs récits de meurtre de Maupassant prennent place dans un cadre bucolique : « Le garde », dans lequel un autre M. Boniface, narre une histoire de chasse qui s'est déroulée près de son logis, au « *Pavillon* » – « *je possédais une terre très isolée dans les environs de Jumièges* » (p. 347) – ou encore, dans « Un fou » – le narrateur tue un enfant dans un bois, « *j'étais allé me promener dans le bois de Vernes et je pensais à rien, non, à rien.* » et dissimule son corps dans la nature, « *j'ai jeté le corps dans le fossé, puis de l'herbe par-dessus.* » Le déchiffrement de l'espace sylvestre suit la cadence du promeneur, observant un paysage vivant mais étonnamment statique la plupart du temps, de sorte que la découverte du corps semble seoir parfaitement à cette peinture champêtre. Dans « La petite Roque », le lecteur accompagne les pérégrinations de Médéric Rompel au début du conte : ce dernier part « *de la maison de poste de Rouy-le-Tors* », il traverse « *les prairies de Villaulmes* » pour gagner le « *bord de la Brindille* » afin d'atteindre le « *village de Carvelin* ». Il progresse dans un environnement sylvestre animé par les douces sonorités de la rivière. Médéric atteint la futaie dont l'identité du propriétaire est rapidement déclinée :

« La futaie, appartenant à M. Renardet et le plus gros propriétaire du lieu, était une sorte de bois d'arbres antiques, énormes, droits comme des colonnes, et s'étendant, sur une demi-lieue de longueur sur la rive gauche du ruisseau qui servait de limite à cette immense voûte de feuillage. Le long de l'eau, de grands arbustes avaient poussé, chauffés par le soleil ; mais sous la futaie, on ne trouvait rien que de la mousse, de la mousse épaisse, douce et molle, qui répandait dans l'air stagnant une odeur légère de moisi et de branches mortes. »

Si l'évocation finale de l'odeur de moisissure engage le pressentiment macabre, la futaie n'en demeure pas moins un territoire majestueux et sauvage. Pourtant la trouvaille du corps de l'enfant et l'enquête non classée altèrent ce paysage ; alors que le meurtrier est recherché durant tout l'été, la menace dérange les habitants, créant un malaise révélateur des suspicions

des habitants et de la psychose collective. Cette présence fantomatique transforme la futaie en « *un endroit redouté, évité, qu'on croyait hanté* » (p. 632) et, dans ce cas, l'angoisse du crime se diffuse de la forêt à la ville.

C'est également sur un chemin de forêt et en pleine nuit que le narrateur de « La main » assassine sa femme. Le silence de la nature – « *et tout se taisait sous la feuillée, hormis un oiseau invisible qui jetait par saccades dans la nuit deux ou trois notes d'une exquise tristesse.* » –, l'opacité de la nuit et l'absence de témoins scelle le mystère de l'uxoricide : « *Nous marchions dans un chemin mystérieux, hospitalier, plein de branches mouillées qui nous frôlaient le visage... Quand elle tomba de sa hauteur... Mon couteau fiché dans le dos jusqu'au milieu du manche... Un grand cri traversa la forêt auxquels répondirent des battements d'aile effrayés, un aboiement lointain, puis plus rien. C'était facile et bien fait.* »⁸³² La nature répond au cri de la victime avant d'absorber complètement le son, en l'étouffant dans le silence de la forêt.

Dans « Un bandit corse », le cadre sylvestre devient propice à l'évocation de la légende de Sainte-Lucie. Le second niveau diégétique est ainsi amorcé avec élégance : « *Mais soudain apparût à notre droite une petite croix de bois enfoncée dans un petit tas de pierres. Un homme avait été tué là, et je dis à mon compagnon : "Parlez-moi donc de vos bandits." Il reprit : "j'ai connu le plus célèbre, le terrible Sainte-Lucie, je vais vous conter son histoire."* »⁸³³ Le meurtrier peut également mettre à profit les connaissances qu'il tient du cadre agreste pour parfaire son effet de surprise lorsqu'il attaque ses cibles ; dans le cas de Sainte-Lucie, le bandit corse dissimule son arme dans le paysage – « *j'ai été cacher le fusil dans le marais sur la route de Corse.* »⁸³⁴ L'espace sylvestre se veut ainsi un cadre dont l'immobilité et le décor surchargé et inquiétant deviennent des atouts de choix pour le criminel.

- Le monde rural

Le monde rural prend la forme d'un paysage où précarité et dépeuplement font bon ménage. De manière plus frappante que dans l'évocation sylvestre ou marine, la terre cède peu de terrain à la rêverie – même si le monde paysan accorde une place importante aux rumeurs et

⁸³² Lavedan, H. « La main », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 737.

⁸³³ Maupassant, G. de, « Un bandit corse », *Contes et nouvelles*, T. I, op. cit. p. 437.

⁸³⁴ La Corse est également décrite comme un lieu de vendettas dans « La main » de Maupassant : « *ce que j'avais surtout à poursuivre là-bas, c'étaient les affaires de vendetta. Il y en a de superbes, de dramatiques au possible, de féroces, d'héroïques. Nous retrouvons là les plus beaux sujets de vengeance qu'on puisse rêver, les haines séculaires, apaisées un moment jamais éteintes, les ruses abominables, les assassinats devenant des massacres et presque des actions glorieuses.* » Maupassant, G. de, *Contes et nouvelles*, T. I, op. cit.

légendes.⁸³⁵ C'est un univers violent, peuplé d'êtres déshumanisés par leurs besoins quotidiennes. Ainsi, dans « L'enfant » de Mirbeau, Motteau décrit l'infanticide comme une pratique récurrente et généralisée.⁸³⁶ L'exemple le plus fort demeure le roman zolien dans lequel la terre constitue un lourd tribut payé de la vie de ses propriétaires : « *et la terre seule demeure, l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères.* » A défaut de témoins, les crimes commis par les Buteau restent impunis. Dans ce lieu pauvre et déserté, où nul n'a connaissance des crimes de son voisin, les hommes obéissent aux lois de la nature. Et cette terre pour laquelle on se bat, pour laquelle on tue, elle seule survit à la folie de ses habitants comme cela est analysé à la fin du roman, lorsque Jean, veuf et délogé, se voit contraint de partir : « *Et, lentement, il ramena les yeux à ses pieds, il regarda les bosses de terre fraîche, sous lesquelles Françoise et le vieux Fouan dormaient. Ses colères du matin, son dégoût des gens et des choses s'en allaient, dans un profond apaisement. Il se sentait, malgré lui, peut-être à cause du tiède soleil, envahi de douceur et d'espoir.* »⁸³⁷ Spectatrice des luttes fratricides des hommes, la terre demeure l'éternelle victorieuse. Plus encore que dans les descriptions sylvestres, elle contraste par la régularité de son cycle : l'éternel renouvellement de la terre met en évidence une forme d'espoir : « *Mais, qu'importait ! Les murs pouvaient brûler, on ne brûlerait pas la terre. Toujours la terre, la nourrice, serait là, qui nourrirait ceux qui l'ensemenceraient. Elle avait l'espace et le temps. [...]* » Les crimes des Buteau ne sont alors que « *des mauvaises herbes* » alimentant une terre plus riche.⁸³⁸ Aussi, s'il quitte ce paysage meurtrier le cœur lourd, Jean transfigure le souvenir de la terre cultivée lorsqu'il gagne le champ de bataille, associant le travail de la terre à un idéal rendu pérenne par la paix sauvegardée.

Territoires de guerre

⁸³⁵ Dans « L'enfant » de Mirbeau, le père se rend à la fontaine au Grand-Pierre pour se débarrasser du corps du nouveau-né. Son crime est protégé par les légendes qui courent sur ce lieu : « *qui oserait s'aventurer en cet endroit désert, et que bien des gens croient hanté des revenants ? ... Donc rien à craindre... Je jetai l'enfant dans la carrière, et j'entendis le bruit de sa chute, au fond... Ploc !... Le petit jour pointait très pâle, derrière le coteau...* » Mirbeau, O. *Contes cruels*, T. II, *op. cit.*

⁸³⁶ « *Il y a au village de la Boulaie-Blanche, trente feux, c'est-à-dire, trente femmes et trente hommes... Avez-vous compté combien, dans ces trente feux il y a d'enfants vivants ?... Il y en a trois... Et les autres, et les étouffés, et les étranglés, et les enterrés, les morts enfin ? [...]* Allez retourner la terre, là-bas, à l'ombre des bouleaux, au pied frêle des pins ; sondez les puits, remuez les cailloux, éparpillez au vent les sables des carrières », *ibid.* p. 191.

⁸³⁷ Zola, E. *Les Rougon-Macquart* T. IV. *op. cit.* p. 1090.

⁸³⁸ « *Si, pendant des années, les mauvaises herbes y poussaient, ça la reposerait, elle en redeviendrait jeune et féconde. La terre n'entre pas dans nos querelles d'insectes rageurs, elle ne s'occupe pas plus de nous que des fourmis, la grande travailleuse, éternellement à sa besogne.* » Zola, E. *La Terre, Les Rougon-Macquart*, T. IV, *op.cit.* p. 1091.

Les territoires ravagés par la guerre constituent des espaces brisés, abandonnés et souvent sylvestres. Ces évocations ont dessein de valoriser l'image des soldats dans leurs pérégrinations. Dans la première partie de « L'horrible », le narrateur retrace la reddition des troupes et leur traversée du Pont-Audemer près de Rouen. Les conditions difficiles de survie du groupe, dues au froid hivernal – « *la terre était couverte de neige. La nuit tombait. On n'avait rien mangé depuis la veille. On fuyait vite, les Prussiens n'étaient pas loin. [...] La peau des mains collait à l'acier des crosses, car il gelait affreusement cette nuit-là.* » – mettent en évidence la nécessité pour les soldats de bouger sans cesse, l'immobilité devenant une cause de mort certaine – « *à peine avaient-ils cessé de se mouvoir, de faire circuler, dans leur chair gelée, leur sang presque inerte, qu'un engourdissement invincible les figeait, les clouait à terre. Fermait les yeux, paralysait en une seconde cette mécanique humaine surmenée.* » Dans « Au pied d'un hêtre (souvenir du 18 Novembre 1870) », nous suivons le parcours du sergent Millard près de Chartres : « *il traversait une grande plaine, coupée çà et là par de petits carrés de bois. Le ciel était gris. Il bruinait. Le sol détrempe et boueux poissait aux chaussures. Pas une silhouette d'homme ou d'animaux ; au-dessus des fermes récemment abandonnées par les paysans, pas une fumée.* » La désertification du lieu sert de point d'ancrage au lynchage du soldat.

Dans *La Débâcle*, les différentes étapes de la guerre sont présentées – de la préparation des troupes à la reddition qui suit la défaite, de la préparation de la Commune à l'émeute sanglante. Une constellation de lieux est ainsi illustrée – tels que le campement, les villages traversés par les combattants, les villes et la nature ravagées ou encore l'infirmerie.⁸³⁹

L'attente des soldats est mise en valeur dans le campement au début du roman ; la description s'arrête sur des sentinelles qui tournent leur regard vers le Rhin, puis Weiss, qui scrute aussi « *du côté du Rhin, vers cet Orient où la nuit s'était déjà complètement faite, un mur noir, assombri de mystère.* »⁸⁴⁰ Le campement annonce l'imminence de la guerre. Sa rumeur ne ressort pas seulement dans les discussions de soldats ; le paysage laisse entrevoir la défaite à venir. Paradoxalement, bien que les soldats progressent vers Sedan, le paysage semble

⁸³⁹ L'infirmerie se veut le lieu du morcellement et de la recomposition physique impossible : « *Des flancs saignaient par des déchirures affreuses, des nœuds d'entrailles s'étaient fait sous la peau soulevé, des reins entamés, hachés tordaient les attitudes en des contorsions frénétiques. De part en part, des poumons étaient traversés, les uns d'un trou si mince, qu'il ne saignait pas, les autres d'une fente béante d'où la vie coulaient en un flot rouge ; et les hémorragies internes, celles qu'on ne voyait point, foudroyaient les hommes, tout d'un coup délirants et noirs. Enfin, les têtes avaient souffert plus encore : mâchoires fracassées, bouillie sanglante des dents et de la langue ; orbites défoncées, l'œil à moitié sorti ; crânes ouverts, laissant voir la cervelle. Tous ceux dont les balles avaient touché la moelle ou le cerveau étaient comme des cadavres, dans l'anéantissement du coma ; tandis que les autres, les fracturés, les fiévreux, s'agitaient, demandaient à boire, d'une voix basse et suppliante.* » Zola, E. *La Débâcle*, Les Rougon-Macquart, T. V, op. cit. p. 879.

⁸⁴⁰ Ibid. p. 658.

statique, comme paralysé par l'angoisse et l'attente des soldats. Le paysage militaire prend la forme d'un tableau étoffé, surchargé d'éléments numéraires avec un foisonnement de chiffres et de précisions spatiales : « À deux kilomètres de Mulhouse, vers le Rhin, au milieu de la plaine fertile, le camp était dressé. Sous le jour finissant de cette soirée d'août, au ciel trouble, traversé de lourds nuages, les tentes-abris s'alignaient, les faisceaux luisaient, s'espaçaient régulièrement sur le grond de bandière ; tandis que, les fusils chargés, les sentinelles les gardaient, immobiles, les yeux perdus, là-bas, dans les brumes violâtres du lointain horizon, qui montaient du grand fleuve. On était arrivé à Belfort vers cinq heures. » (p. 647) L'accumulation, le détail des éléments du décor et l'imparfait confèrent une certaine densité à la description de ces préparatifs de guerre. Si la temporalité est une donnée essentielle dans le travail historique fourni par Zola, c'est par la poétique du lieu que se déchiffre l'ampleur des drames qu'il évoque. Tout est symbolique dans les espaces décrits par le naturaliste. Aussi, lorsqu'il dépeint la guerre, le paysage se veut sonore et pictural. En effet, les descriptions zoliennes se construisent à partir d'une lecture élémentaire du lieu, intuitive et sensorielle.

L'ambivalence du feu créateur/destructeur participe à cet imaginaire de la guerre. Dans *La Psychanalyse du Feu*, Gaston Bachelard met en évidence toute l'ambiguïté de l'élément. Rassurant et dangereux, création prométhéenne et élément destructeur, « le feu est plutôt un être social qu'un être naturel » :

« Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. Il est plaisir pour l'enfant assis sagement près du foyer ; il punit cependant de toute désobéissance quand on veut jouer trop près de sa flamme. »⁸⁴¹

Aussi, le feu de bois que les soldats peinent tant à allumer au premier soir de campement « enfin abandonné, fumait toujours d'une grosse fumée triste, qu'un léger vent poussait au-dessus de cette ferme inquiète, salissant au ciel les premières étoiles » prend une valeur symbolique. La guerre gronde au loin, seules quelques flammes viennent interrompre l'obscurité du camp et donner vie au lieu ; cependant la nature tout autour est métamorphosée par la présence de cette luminosité inattendue, envahissante et déjà sanglante.⁸⁴²

⁸⁴¹ Bachelard G. *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1992, p. 17.

⁸⁴² « Une grande lueur éclata », « le front de bandière en était vivement éclairé, on aperçut les faisceaux alignés, les canons de fusils réguliers et clairs, où filaient des reflets rouges, pareils à des coulures fraîches de sang ; et les sentinelles, sombres et droites, apparurent, dans ce brusque incendie. Était-ce dont l'ennemi, que les chefs annonçaient depuis deux jours, et que l'on était venu chercher de Belfort à Mulhouse ? » *Ibid.* p. 664. Jean est ainsi décrit comme « effrayé par cette clarté vive ».

L'instinctive crainte des flammes ressort constamment alors que les troupes progressent ; vue du camp de Châlons, la campagne ploie sous les flammes depuis deux jours après que l'Empereur a donné l'ordre de brûler tout pour ne rien laisser aux Prussiens : « *des meules de fouflage, allumées elles aussi, fumaient comme des torches gigantesques. Et, à ce spectacle, devant ces tourbillons livides qui débordaient des collines lointaines, emplissant le ciel d'un irréparable deuil, l'armée, en marche par la grande plaine triste, était tombée dans un lourd silence.* » (p. 706) Les flammes destructrices apparaissent véritablement lorsque les armées s'affrontent. Ainsi, Bazeilles anéantie par les flammes :

« Et ce n'était plus qu'une guerre de sauvages, enragés par la longueur de la lutte, vengeant leurs morts, leurs tas de morts, sur lesquels ils marchaient. Des bandes hurlaient parmi la fumée et les étincelles, dans l'effrayant vacarme fait de tous les bruits, des plaintes d'agonie, des coups de feu, des écroulements. A peine se voyait-on, de grandes poussières livides s'envolaient, cachaient le soleil, d'une insupportable odeur de suie et de sang, comme chargées des abominations du massacre. On tuait encore, on détruisait dans tous les coins : la brute lâchée, l'imbécile colère, la folie furieuse de l'homme en train de manger l'homme. »⁸⁴³

L'irè enivrante est ainsi associée au feu destructeur : plus que tous les autres éléments, le feu représente la démesure humaine. La symbolique se renforce par la disparition sous les flammes du petit Auguste, fiévreux et orphelin : « *On entendit encore la voix du petit Auguste, couché dans son lit, délirant de fièvre, qui appelait sa mère [...] Les flammes ronflèrent, la voix cessa, on ne distingua plus que les hourras assourdissants des vainqueurs.* » L'association des flammes avec la guerre contraste avec le silence victorieux. L'intensité de l'horreur suscitée par ces paysages ravagés tient à l'impérieuse omniprésence de l'élément : cette suprématie de l'ignition destructrice bien qu'intense ne peut qu'être éphémère – à l'instar de la guerre contre la Prusse.

Le feu destructeur ne se restreint pas à l'évocation de campagnes dévastées par la guerre : en effet, les flammes contestataires embrasent également la capitale. Une autre forme d'incendie accompagne la description de la Commune – « *l'heure avait sonné, que la ville entière flambât donc comme un bûcher immense, que le feu purifiât le monde !* »⁸⁴⁴ L'ambivalence du feu destructeur et rédempteur est mise en évidence. Sa virulence gouverne le paysage urbain, gagnant la Seine – nous trouvons ainsi l'évocation d'un « *fleuve de braise* », « *sous les reflets dansants de ces foyers immenses, on aurait cru que la Seine roulait des charbons ardents. De*

⁸⁴³ Zola, E. *Ibid.* p. 851.

⁸⁴⁴ *Ibid.* p. 1062. Maurice idéalise ce Paris en cendres : « *si l'idée justicière et vengeresse devait être écrasée dans le sang, que s'entrouvrit donc la terre, transformée au milieu d'un de ces bouleversements cosmiques, qui ont renouvelé la vie ! Que Paris s'effondrât, qu'il brûlât comme un immense bûcher d'holocauste, plutôt que d'être rendu à ses vices et à ses misères, à cette vieille société gâtée d'abominable injustice ! [...] La plaie guérie par le feu, une catastrophe sans nom.* » (p. 1047)

brusques éclairs rouges y couraient, dans un grand froissement de tisons jaunes. Et ils descendaient toujours lentement, au fil de cette eau incendiée, entre les palais en flammes, ainsi que dans une rue démesurée de ville maudite, brûlant aux deux bords d'une chaussée de lave en fusion. »⁸⁴⁵ On note ici l'importance de la soumission des autres éléments à la tyrannie du feu. Alors que « *l'abominable nuit* » s'achève, les incendies sont toujours observables du plus haut de Paris « *dans la pure clarté du soleil levant, sous le ciel rose, les incendies continuaient. En face, on apercevait les Tuileries qui brûlaient toujours, la caserne d'Orsay, les palais du Conseil d'Etat et de la Légion d'honneur, dont les flammes pâlies par la pleine lumière, donnaient au ciel un grand frisson* », des « *colonnes de flammèches* » transhument vers la Croix-Rouge, « *le ministère des Finances brûlait, sans flammes hautes, se consumait en épais tourbillons de suie, tellement le prodigieux amas des paperasses s'étouffait,* », « *la Seine roulant des braises* », « *Paris allumé aux quatre bouts* »⁸⁴⁶ et l'omniprésence de la fumée empêche les rayons du jour de percer. En prolongement de cette analyse thématique de l'ignition, nous trouvons plusieurs éléments relatifs à la lumière et aux contrastes dans la description des territoires de la guerre dans *La Débâcle*. De même que la terre victorieuse présentait le renouveau du cycle de la vie, les descriptions de la Nature trahissent le désastre à venir. Cette symbolique inquiétante se retrouve dans les descriptions d'aubes et de crépuscules : « *un jour louche* » se lève à la fin du chapitre premier, puis « *cette aube grise éclairait d'une infinie tristesse Bazeilles et Balan, noyés au bout des prairies ; tandis qu'un Sedan livide, un Sedan de cauchemar et de deuil, s'évoquait à l'horizon, sur l'immense rideau sombre des forêts* » au chapitre IV (p. 772). Mais à l'approche de la guerre, le paysage se voile, gagné par l'obscurité :

« *De plus en plus, la nuit s'épaississait, les grandes vapeurs, montées du fleuve, l'obscurcissait toute d'un morne brouillard [...] du camp immense, noyé de ténèbres, il n'entendait s'exhaler que cette grosse haleine du sommeil, un souffle énorme et doux. [...] au-delà, c'était un autre inconnu, dont les bruits lui parvenaient aussi par moments, [...] galop perdu de cavalerie, roulement affaibli de canons, surtout marche pesante d'hommes, le défilé sur les hauteurs de la noire fourmilière humaine, cet envahissement, cet enveloppement que la nuit elle-même n'avait pu arrêter. Et, là-bas, n'étaient-ce pas encore des feux brusques qui s'éteignaient, des voix éparses jetant des cris, toute une angoisse grandissant, emplissant cette nuit dernière, dans l'attente épouvantée du jour ?* »⁸⁴⁷

Aussi, la victoire prussienne est décrite de manière crépusculaire – « *Le soleil se couchait dans une grande lueur rose, le roi s'assit sur une chaise, s'appuya au dossier d'une autre*

⁸⁴⁵ *Ibid.* p. 1062.

⁸⁴⁶ *Ibid.* p. 1067.

⁸⁴⁷ *Ibid.* p. 790.

chaise, que tenait un secrétaire, et répondit qu'il acceptait l'épée. »⁸⁴⁸ Chaque aube et chaque crépuscule prennent une connotation forte dans la mesure où ils symbolisent l'importante transition historique qui se joue ici. Par conséquent la dernière aube porte les espoirs d'un nouveau historique, s'accompagnant d'une « *sensation extraordinaire* » : « *C'était le rajeunissement certain de l'éternelle nature, de l'éternelle humanité, le nouveau promis à qui espère et travaille, l'arbre qui jette une nouvelle tige puissante quand on en a coupé la branche pourrie, dont la sève empoisonnée jaunissait les feuilles.* »⁸⁴⁹ Cette renaissance achève le cycle destructeur du feu, symbolique de l'ultime guerre fratricide. Ajoutons que ce nouveau présent en clausule de *La Débâcle* rappelle celui de *La Terre* dans la mesure où il est pressenti dans les deux cas par Jean, symbolisant à lui seul l'espoir républicain et l'humanisme retrouvé.

En parallèle à la suprématie du feu, les autres éléments participent à une forme de déshumanisation spatiale. Pendant les assauts, les soldats gagnent le bois : s'observe alors une certaine connivence spatiale issue de l'harmonisation des corps avec le lieu. Comme les hommes, la Nature est meurtrie, blessée par les assauts : « *la lisière du bois restait morne, pas une feuille ne bougeait, pas un Prussien n'avait reparu ; et l'on tirait toujours sur les arbres immobiles.* » (p. 824) L'évocation sylvestre est consubstantiellement liée à celle des hommes ; après la défaite de Sedan, l'évocation du « *bois maudit* » humanise la nature,

« *L'horreur s'était encore accrue, parmi ce peuple d'arbres bombardés, tués à leur poste, s'abattant de tous côtés comme des soldats immobiles et géants. Sous les frondaisons, dans le délicieux demi-jour verdâtre, au fond des asiles mystérieux, tapissés de mousses, soufflait la mort brutale. Les sources solitaires étaient violées, des mourants râlaient jusque dans les coins perdus où des amoureux seuls s'étaient égarés jusque-là.* »

L'évocation bucolique est souillée par l'horrible présence des chairs meurtries, par les cris et les souffrances humaines⁸⁵⁰ : d'ordinaire associée aux peintures pastorales, la Nature agonisante est habitée par les fantômes de la guerre. Ainsi, l'hypotypose met en valeur la confusion des corps tendent avec l'espace sylvestre. Lorsque Maurice et Jean traversent le bois, ils perçoivent cette transfiguration – à travers l'animalisation d'un soldat, « *un zouave qui poussait un cri continu de bête égorgée, les entrailles ouvertes* », la destruction d'un autre

⁸⁴⁸ *Ibid.* p. 893.

⁸⁴⁹ *Ibid.* p. 1077.

⁸⁵⁰ « *Un homme, la poitrine traversée d'une balle, avait eu le temps de crier "touché !" en tombant sur la face, mort. Un autre qui venait d'avoir les deux jambes brisées par un obus, continuait à rire, inconscient de sa blessure, croyant simplement s'être heurté contre une racine. D'autres, les membres troués, atteints mortellement, parlaient et couraient encore, pendant plusieurs mètres avant de culbuter, dans une convulsion brusque. Au premier moment, les plaies les plus profondes se sentaient à peine, et plus tard seulement les effroyables souffrances commençaient, jaillissaient en cris et en larmes [...] Le bois scélérat, la forêt massacrée, qui, au milieu du sanglot des arbres expirants, s'emplissait peu à peu de la détresse hurlante des blessés.* », *ibid.* p. 896.

« en feu » et le morcellement d'« un capitaine, le bras gauche arraché, le flanc droit percé jusqu'à la cuisse, étalé sur le ventre, qui se traînait sur les coudes, en demandant qu'on l'achevât, d'une voix aigüe, effrayante de supplication. » La forêt est ainsi pressentie comme une victime à part entière. La terre se métamorphose alors en tombeau des soldats : « partout, des tombes bossuaient là les champs, le sol se fendait sous la poussée intérieure, la putréfaction suintait et s'exhalait »⁸⁵¹

L'eau se caractérise par sa statique ou sa dynamique. Les différentes évocations du flux circulatoire des hommes – les troupes sont semblables à « un fleuve d'hommes » (p. 702) – et des corps – après la Commune, « le sang ruisselait, des tombereaux emportaient les cadavres, du matin au soir » (p. 1071) – contribuent à cet effet au même titre que la mort de Lapouille qui, après avoir assassiné un de ses comparses, tente de fuir le campement sous les ordres de l'ennemi.⁸⁵² Abattu par des sentinelles prusses, son corps disparaît dans l'onde : « ce fut tout, le corps de Lapouille, la tache blanche se mit à descendre, abandonnée et molle dans le courant. » Les eaux statiques sont également représentées par l'évocation d'une découverte macabre dans la Meuse plusieurs mois après la fin des assauts :

« L'opinion générale était qu'il n'y restait plus un cadavre humain, lorsqu'un garde champêtre, en regardant avec attention, à plus de deux mètres de profondeur, avait aperçu sous l'eau des blancheurs, qu'on aurait pris pour des pierres : c'étaient des lits de cadavres, des corps éventrés que le ballonnement rendu impossible, n'avait pu ramener à la surface. Depuis près de quatre mois, ils séjournaient là, dans cette eau, parmi les herbes. Les coups de croc ramenaient des bras, des jambes, des têtes. Rien que la force du courant détachait et emportait parfois une main. L'eau se troublait, de grosses bulles de gaz montaient, crevaient à la surface, empestant l'air d'une odeur infecte. »

La figure de l'eau créatrice est transmutée en caveau dans lequel se putréfient les corps. De cette manière, le souvenir de la guerre est pérennisé dans le paysage.

Dans cette peinture de la guerre, l'élément aérien semble également primordial. Plusieurs métaphores mettent en évidence la force de cette association. Ainsi, un soldat faisant son récit à Henriette : « de Bazeilles à Balan, j'ai failli être tué vingt fois. Une grêle, un ouragan de balles et d'obus ! » (p. 835). Le lexique des armes s'entremêle à celui des intempéries.

Outre cette lecture élémentaire du paysage, un contraste important régit ces tableaux de guerre : si les descriptions des paysages se veulent surchargées, omniprésentes et mues par cette dynamique cataclysmique, les récits de crime détonnent dans cet environnement. En effet, ces peintures encombrées rendent compte du désordre militaire – lequel contraste avec

⁸⁵¹ *Ibid.* p. 1022.

⁸⁵² « Au galop, au galop, il lui fallait sortir tout de suite de cette prison où il venait de tuer. » *Ibid.*

l'organisation du campement au début du roman – les corps sont morcelés et coïncident avec le lieu de manière harmonieuse. L'évocation des perceptions joue un rôle capital dans cet univers. En effet, les repères sensoriels sont altérés par l'environnement stressant de la guerre. Au cœur de la bataille, le monde se découvre à partir de l'expérience du soldat ; le paysage se veut sonore, dynamique et complexe à saisir autrement que par fragments.⁸⁵³ Les récits rapportés tendent à fixer le regard sur quelques éléments physiques,⁸⁵⁴ sur le corps d'un mort à l'instar d'une enfant qui, pensant avoir reconnu Weiss, raconte à Henriette avoir vu son époux « *sur le trottoir, avec un gros trou au milieu de tête* » (p. 842). Les sensations sont privilégiées dans le déchiffrement de la guerre du point de vue du soldat tandis que les récits rapportés tendent à accorder une importance majeure au rendu visuel et résultatif de l'action.⁸⁵⁵ La surabondance d'éléments géographiques et descriptifs contribue ainsi au réalisme de ces paysages de guerre.⁸⁵⁶

L'ailleurs

La fascination pour l'exotisme fait loi au crépuscule du siècle. A mesure que la presse évolue, l'homme définit l'Orient mystérieux, l'ailleurs merveilleux ou inquiétant. Les crimes qui se déroulent sur ces terres lointaines où l'on s'aventure pour faire du commerce, mener des guerres ou en quête de connaissances et d'expériences humaines, invitent à apprivoiser un univers dissemblable, sauvage et atypique ; cette perte de repères, ce tourbillon de l'inconnu primitif et fantasmé est particulièrement prisé par le lecteur. Un autre versant nous invite à évoquer l'ailleurs comme un sanctuaire, permettant au criminel potentiel de fuir ses instincts par exemple. Enfin nous évoquerons le cas du cimetière comme ailleurs métaphysique.

⁸⁵³ Ainsi, le premier mort : « *mais, derrière lui, un autre petit bruit mou l'étonna. Et, comme il se retournait, il vit un soldat, frappé en plein cœur, qui tombait sur le cœur.* »

⁸⁵⁴ On peut lire p. 842 : « *Et ces misérables gens continuaient à parler de ces choses, avec des gestes tâtonnants d'épouvante, évoquant la vision affreuse, les toits qui flambaient, le sang qui coulait, les morts qui couvraient la terre.* » Notons ici la présence du feu, de la dynamique liquide et du recouvrement de la terre : trois éléments qui tendent à donner une vision totale de la guerre.

⁸⁵⁵ Cette caractéristique est mise en évidence dans la préface de l'œuvre : « *l'originalité de la Débâcle tient, probablement, à ce que la distance que Zola garde avec un événement auquel il n'a pas directement participé est contrebalancé par l'assimilation de sensations (peur, froid, faim), d'expériences, de petits incidents, à ce que la masse des documents que l'écrivain a lus s'est vivifiée, humanisée au contact de témoignages bruts non élaborés pour la publication, non distancés.* » Zola, E. *Les Rougon-Macquart*, T. V, p. 640.

⁸⁵⁶ Les conditions de vie terribles des soldats en reddition sous la coupe des Prussiens sont ainsi représentées : « *des cavaliers morts, des chevaux éventrés semaient le plateau de Floing de taches gaies ; vers la droite, du côté de Givonne, les dernières bousculades de la retraite amusaient l'œil du tourbillon de ces points noirs, courant, se culbutant ; tandis que, dans la presque île d'Iges, à gauche, une batterie bavaroise, avec ses canons gros comme des allumettes, avait l'air d'être une pièce mécanique bien montée, tellement la manœuvre pouvait se suivre, d'une régularité d'horlogerie. C'était la victoire, inespérée, foudroyante, et le roi n'avait pas de remords, devant ces cadavres si petits, ces milliers d'hommes qui tenaient moins de place que la poussière des routes, cette vallée immense où les incendies de Bazeilles, les massacres d'Illy, les angoisses de Sedan n'empêchaient pas l'impassible nature d'être belle, à cette fin sereine d'un beau jour.* », Ibid. p. 892.

Le lieu hostile

Les victimes de ces contrées lointaines témoignent des dissemblances entre les coutumes locales et européennes. Les condamnés du *Jardin des Supplices* subissent ainsi des tortures étrangères aux pratiques occidentales à l'instar de la cloche qui résonne dans le jardin :

« - Pourquoi cette cloche ? D'où vient cette cloche questionnai-je.
- Comment ?...Tu ne sais pas ?... Mais, c'est la cloche du Jardin des Supplices !... Figure-toi... On ligote un patient... Et on le dépose sous la cloche... Et l'on sonne à toute volée, jusqu'à ce que les vibrations l'aient tué !... Et quand vient la mort, on sonne doucement, doucement, pour qu'elle ne vienne pas trop vite, comme là-bas !... Entends-tu ? »⁸⁵⁷

On remarque un perfectionnisme dans l'accomplissement du rite cruel ; l'explication du procédé bien que détaillée élude la justification du châtement. Le meurtre accompli en terres lointaines tend à transformer la victime en objet. Dans le cas du *Jardin des Supplices*, Clara perçoit les condamnés non plus comme des hommes, mais plutôt comme des éléments esthétiques participant à la fresque du lieu.⁸⁵⁸ De même, les sœurs libyennes des « Embaumeuses » assassinent Ophélie, le frère du narrateur car elles convoitent sa beauté : leur victime n'est ainsi qu'une idole, un rendu vénéré. Aussi, lorsque l'europpéen joue le rôle de bourreau, la victime dénonce les pratiques modernes d'esclavage par le moyen de réifications. Que ce soit dans « La fée Dum Dum », « Maroquinerie », ou « Colonisons ! », Mirbeau dénonce cette capacité de l'homme blanc à utiliser l'autochtone comme objet d'expérience. L'éloignement physique du pays d'origine occasionne cette transformation des populations locales en objet d'étude et d'assujettissement. L'hostilité du lieu ne se situe pas seulement dans les coutumes locales ; l'espace peut également devenir criminogène. L'anecdote de la mission Flatters qui illustre « L'horrible » valorise cette caractéristique. Acculés, les soldats sont confrontés à l'immensité du désert qu'ils doivent traverser : « *ils se mirent donc en route dans cette solitude sans ombre et sans fin, sous le soleil dévorant qui les brûlait du matin au soir* »⁸⁵⁹ Les conditions arides, la faim mais aussi l'absence de repères les amènent à recouvrer des instincts primitifs, ceux nécessaires à la survie dans un milieu hostile où seule la loi du plus fort règne.⁸⁶⁰ Il s'agit ainsi d'un univers ouvert, complexe à délimiter au-delà des territoires occidentaux connus et maîtrisés.

⁸⁵⁷ Mirbeau, O. *Le jardin des supplices*, op. cit. p. 180.

⁸⁵⁸ Dans sa biographie de Mirbeau, Jean-François Nivet interroge l'association entre la description de l'Orient et le portrait de Clara : « *n'est-elle pas justement à elle seule cet Orient de cruauté, de destruction, monde sans digne morale et royaume de l'infâme que chacun porte en soi ?* » Nivet, J. -F. *Octave Mirbeau, l'imprécatrice au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990, p. 606.

⁸⁵⁹ Maupassant, G. de, « L'horrible », *Contes et nouvelles*, T. II, op. cit. p. 118.

⁸⁶⁰ Dans « Les embaumeuses » nous retrouvons cette atmosphère mystique et sanguinaire dans le désert « *nu de cités et d'hommes* » : « *je craindrais moins toutes ces choses que de rencontrer dans le désert couleur de sang,*

La fuite vers l'ailleurs

Le criminel peut également décider de se tourner vers des horizons lointains afin de fuir ses sombres désirs. L'Orient constitue alors un lieu de pèlerinage idéal pour apaiser des pulsions criminelles. Certaines confessions criminelles s'achèvent sur le départ du narrateur pour des terres exotiques. A l'inverse, Monsieur de Phocas gagne l'Orient pour s'affranchir de ses instincts diaboliques – « *c'est à cause de ces visions et de leurs horribles conseils, d'un tas de choses chuchotées par elles dans l'horreur des nuits, que je quitte Paris, la France et la vieille Europe qui ne peuvent plus les contenir* » (« Le Legs »). Il fuit en Asie, avec l'incertitude de pouvoir contrôler ses terribles penchants et ses voix qui s'entredéchirent dans son esprit, mû par l'espoir de trouver un remède à son mal. Le départ pour l'ailleurs peut aussi être motivé par un besoin misanthropique et une quête esthétique. Ainsi dans « Un démoniaque » le personnage parcourt l'Orient pendant une décennie ; sa traversée orientale se justifie par l'impératif esthétique de retrouver un regard semblable à celui de la statue d'Antinoüs et par là satisfaire son obsession. Les paysages européens ne contentant plus le démoniaque, ce dernier se tourne vers l'ailleurs oriental ; là-bas, l'excentrique personnage s'initie à de multiples rituels qui, à force de pratiques, le conduiront à sa perte.⁸⁶¹ Dans « Le mauvais gîte », Allitof quitte son appartement pour Alger afin de se soustraire à l'influence démoniaque de son logis. L'homme qui était anémié, poitrinaire et en proie à de fréquents délires revient d'Alger « *engraissé, bruni, le sourire aux lèvres.* » (Lorrain, J. *op. cit.* p. 148). La quête de l'ailleurs s'avère ici salvatrice. En un sens, chacune de ces situations met en évidence le fait que la quête d'Orient constitue une rupture du cycle.

Le cimetière

Autre frontière, le cimetière représente un lieu ambigu et évocatoire. L'assassin ne peut traverser ce champ sans être troublé. Dans *La sanglante ironie*, Jeanne met au défi Sylvain de frapper sur une tombe. Or, le meurtrier superstitieux ne parvient pas à s'exécuter : « *ma main demeura en l'air et ne retomba pas* » (p. 275). L'acte blasphématoire qui lui est demandé le ramène au souvenir de son crime. La réminiscence est violente et inattendue : « *Au moment de frapper à la porte de cette tombe, j'avais pensé soudainement, par un inexplicable besoin de sacrilège, à l'homme que j'avais tué, une nuit, dans un bois du Périgord.* » Lieu sacré, autour

des embaumeuses libyennes. » Schwob, M. « Les embaumeuses », *Le Roi au masque d'or, Œuvres, op. cit.* p. 266.

⁸⁶¹ « *M.de Burdhes avait été trouvé assassiné dans une petite maison des environs de Londres où Welcôme avait l'habitude de se rendre et où tous deux et d'autres encore se retrouvaient, soi-disant pour célébrer les rites d'un culte inconnu rapporté de l'Extrême-Orient par M. de Burdhes* » Lorrain, J. « Un démoniaque », *Un démoniaque, Œuvres romanesques*, T. II, Chécly, éd. Alain Toupin, Coda, 2010, p. 203.

duquel circulent de nombreuses légendes, le cimetière se vide après le crépuscule ; seuls les plus téméraires osent s'y attarder de nuit. Les malfrats, les bohémiens et autres marginaux sont souvent résidents ou visiteurs de cet espace frontalier. Le cimetière constitue le lieu de rendez-vous des brigands, comme l'aire Saint-Mittre au début de *La Fortune des Rougon*, qui pousse sur un ancien cimetière.⁸⁶² La description de l'aire, à l'orée de l'œuvre prend un tour symbolique⁸⁶³ dans la mesure où cette « *place qui ne conduit nulle part et que les promeneurs seuls traversent* » (p. 17) conserve sa qualité de lieu de passage et quelques indices de son ancienne fonction – en attestent la « *végétation noire et drue* » (p. 18), le fait que « *les fossoyeurs ne pouvaient plus donner un coup de bêche sans arracher quelque lambeau humain* ». Pourtant, la végétation l'emporte et la voracité de la nature dissimule le souvenir du cloaque : « *La vie ardente des herbes et des arbres eût bientôt dévoré toute la mort de l'ancien cimetière de Saint-Mittre ; la pourriture humaine fut mangée avidement par les fleurs et les fruits.* » (p. 18) Toutefois, une malédiction plane sur cet espace suranné qui, en dépit de sa nature efflorescente, continue d'attirer la mort.⁸⁶⁴ Le cimetière peut aussi devenir le lieu de la résolution du mystère avec de la découverte du corps de l'écorché dans le conte de Maupassant : les fossoyeurs trouvent un mystérieux cercueil alors qu'ils creusent une tombe, « *d'un coup de pioche, ils firent sauter le couvercle et nous aperçûmes un squelette démesurément long, couché sur le dos, qui, de son œil creux, semblait encore nous regarder et nous défier ; j'éprouvai un malaise, je ne sais pourquoi j'eus presque peur.* » Ajoutons

⁸⁶² « *Aussi la place n'est-elle jamais vide ; il y a toujours là quelque bande aux allures singulières, quelque troupe d'hommes fauves et de femmes horriblement séchées, parmi lesquels on voit se rouler à terre des groupes de beaux enfants.* » Zola, E. *La Fortune des Rougon, Les Rougon-Macquart*, T. I, op. cit. p. 20.

⁸⁶³ Dans la préface de l'édition, nous pouvons lire que « *la stratégie de conquête des Rougon s'exprime en termes d'espace* » : « *Zola a très tôt songé à ce terrain vague. Il en a fait, d'abord un magasin pour les charrons du voisinage. C'est dans un deuxième temps qu'il a eu l'idée d'en faire un ancien cimetière, modification capitale pour l'économie du récit et sa valeur symbolique. Et, comme Miette et Silvère doivent se promener sur la route par laquelle arrivent les insurgés, il a déplacé l'aire Saint-Mittre et l'impasse du nord-ouest au Sud de la ville, les situant à proximité de la porte d'Italie et de la route de Nice. Parallèlement, il a reculé dans le temps le transfert des ossements auquel, enfant, il a assisté, créant un espace et un temps hors du réel, quasi mythiques. Il peut alors commencer le récit de La fortune des Rougon par une scène d'effacement, la désaffectation du cimetière, qui a une valeur d'archétype. Pierre Rougon, lui aussi, veut effacer son origine : il vend l'enclos des Fouque, la propriété de sa mère. Adélaïde se cloître au fond de l'impasse Saint-Mittre dans la mesure du braconnier Macquart qui a été tué. Mais l'espoir de Pierre est vain, car il reste, victimes et témoins de son vol, Antoine et Ursule, son demi-frère et sa demi-sœur, Silvère son neveu, sa mère et son fils, Pascal qui conserve les documents sur la famille.* » (Zola, E. *ibid.* p. VIII)

⁸⁶⁴ Nous pouvons ajouter que parfois, dans les récits d'enquête, la morgue est également évoquée. Mais l'usage de ce lieu diffère complètement par rapport au cimetière. Alors que Lecoq mène une enquête parallèle aux investigations officielles, il se rend à la morgue afin d'examiner le corps sans l'aval de son supérieur. Ce lieu participe au déchiffrement de l'agir criminel et à la progression des investigations. De plus, dans *Le crime de l'omnibus*, la marchande d'oranges se rend à la morgue par curiosité : « *pour lors donc, j'ai été regardé, comme les autres...* » Du Boisgobey, F. op. cit. p. 55. Ce passage met en évidence une pratique populaire répandue au XIX^e siècle.

enfin que dans *Le crime de l'omnibus*, Fortuné du Boisgobey fait du cimetière un lieu de vérité : les personnages s'y retrouvent après être parvenu à l'identification de la victime.⁸⁶⁵

Les prisons

Trois formes d'enfermement sont mises en valeur dans nos littératures : l'enfermement en milieu carcéral, l'asile et le milieu clos. Ces espaces restreints déteignent sur leurs occupants.

L'incarcération

Outre la présence de plusieurs professionnels, la prison appartient à ces lieux emblématiques décrits au cours de l'enquête.⁸⁶⁶ La cellule trouve une portée symbolique ; en effet, selon Sylvie Frigon, l'emprisonnement construit un rituel pénal, « *par le truchement du corps, on veut atteindre l'âme* ». ⁸⁶⁷ Enfermé entre quatre murs, le criminel ne peut se dissimuler ; aussi, les représentations carcérales tendent à encourager les aveux du meurtrier. Au chapitre XII de *Monsieur Lecoq* les interrogatoires de Mai se déroulent ainsi dans « *le panier à salade à compartiments* » de la police de même que Sylvain, dans *La Sanglante Ironie*, ou encore Claudius dans « *Madame Herbaud* » passent aux aveux dans leurs cellules. Dans ces deux derniers cas, la confession se fait volontairement. Dans le récit de Jean Lorrain, nous pouvons remarquer que la cellule du prévenu diffère de l'image habituelle d'une sordide geôle ; bien au contraire elle est transfigurée par la seule présence du dandy criminel : « *La cellule était vaste, nette, bien aérée et blanchie à la chaux, ses murs éblouissaient... Par la fenêtre grillée, donnant sur le jardin public, des fragrances, lilas et seringats surchauffés au soleil, se dégageaient, montaient... Claudius, un peu renversé en arrière, lisait auprès de la fenêtre*

⁸⁶⁵ Fortuné du Boisgobey établit des distinctions sociales dans sa présentation des différents cimetières parisiens : ainsi, la fosse commune, « *la classe commune des morts* » a été reléguée « *dans les deux cimetières suburbains de Saint-Ouen et d'Ivry* » (p. 166). Le cimetière de Saint-Ouen est défini comme le « *Cayenne* » parisien, et celui d'Ivry est surnommé « *le Champ des Navets* » : « *Ivry est sinistre. C'est là qu'on enfouit les guillotins. Saint-Ouen n'est que triste. Le père Lachaise, Montmartre et Montparnasse ont un caractère. Les cyprès ont eu le temps d'y pousser ; les monuments funéraires ne se ressemblent pas tous ; des bâtisses neuves ; la mousse verdit les pierres tombales des générations qui ont précédé la nôtre. Il y a des souvenirs dans l'air. Saint-Ouen date, pour ainsi dire, d'hier ; Saint-Ouen n'a pas d'histoire. C'est un jeune cimetière, un cimetière banal et dépourvu de toute majesté. Dans la plaine désolée qui s'étend au nord de Paris. On a pris un terrain quelconque, on l'a entouré de murs, et on l'a livré aux fossoyeurs. Pas d'arbres qui le distinguent des champs voisins. C'est sec et nu, ce n'est pas silencieux. On y entend le sifflet des locomotives, la trompette des tramways, et même les orchestres des guinguettes, car, à partir de la barrière, le chemin qui y mène est bordé des deux côtés de cabarets et de bals champêtres.* » Zola, E. *La Fortune des Rougon*, op. cit. Chap. VII.

⁸⁶⁶ Certains auteurs, comme les Goncourt, visitent les prisons enquêtant directement au contact de la criminalité pour parfaire le portrait de la criminelle. Ces éléments s'ajoutent aux informations compulsées dans *La Gazette des Tribunaux* notamment.

⁸⁶⁷ Frigon, S. « *Femmes et emprisonnement : le marquage du corps et l'automutilation* », *Criminologie*, vol. 34, n°2, 2001.

ouverte... »⁸⁶⁸ Nappée de lumière, l'élégante figure de Claudius rayonne.⁸⁶⁹ C'est l'être dans toute sa vérité qui apparaît aux yeux de son ami. L'espace restreint se trouve alors transfiguré par la présence solaire de son locataire.

Lorsque le prisonnier recouvre sa liberté, tout dans son attitude trahit son passé carcéral. Dans *La Bande de la belle Alliette*, le prisonnier redécouvre ainsi le monde extérieur : « *Semblable à l'oiseau de nuit qui se trouve tout à coup exposé au grand jour, il parut ébloui par le brillant soleil qui éclairait le quai. Un instant sa poitrine sembla se gonfler pour absorber un air pur dont elle avait dû être longtemps privée. A coup sûr, c'était un prisonnier qu'on venait de faire libérer.* »

« *La prison marque et façonne le corps* »⁸⁷⁰ et l'esprit des condamnés, notamment lorsque ces derniers sont incarcérés en dépit de leur innocence, défendant un secret familial ou le crime d'un proche. Ginsberg met en évidence cette propriété du milieu carcéral en citant le Dr Fonin, « *La prison agit de telle sorte qu'elle vous vide progressivement, y compris l'intérieur de vous-mêmes. C'est la logique de l'enfermement d'aller jusqu'au squelette.* »⁸⁷¹ La transformation de Berthe dans *Le crime de l'Opéra* insiste sur ce dépouillement moral que provoque l'emprisonnement :

« *Berthe est toujours au secret, dans sa prison. Elle prie, elle pleure, elle regarde le lambeau de ciel qu'elle peut à peine apercevoir à travers les grilles de sa fenêtre, et elle songe à sa douce vie d'autrefois, sa vie de jeune fille, violemment bouleversée. [...] Les heures s'écoulent, lentes, monotones, sans apporter à la pauvre recluse un souvenir amical, un souhait bienveillant, rien, pas même une nouvelle de ce monde où elle ne rentrera plus, cette cellule aux murs blanchis, c'est la tombe. Pas un bruit du dehors n'y pénètre, pas un rayon de soleil.* » (Chap. II, T. II)

Emprisonnée avec sa douleur, la prévenue ressasse les fantômes de sa culpabilité à mesure qu'elle rassemble les fragments du souvenir de son bonheur sacrifié. Aussi lorsqu'elle sort de prison et qu'elle songe à « *la cellule noire et froide où elle aspirait à rentrer* » afin de préserver l'honneur de sa sœur, son cœur la guide automatiquement vers le Bois : « *elle allait où la poussait cette fièvre de liberté, ce besoin d'air et d'espace qui fait que l'oiseau auquel on vient d'ouvrir la porte de sa cage s'envole à tire d'aile et fuit tout droit devant lui.* »

Dans « Un assassin », Adolphe Retté dépeint l'incarcération de Malfaiteur. Le prisonnier raconte l'organisation d'une journée de travail : « *à six heures du soir, le travail de la journée terminé, nous quittions l'atelier, et les gardiens nous enfermaient dans nos cellules. Ces*

⁸⁶⁸ Lorrain, J. « Madame Herbaud », *Œuvres romanesques* T. I, op. cit. p. 72.

⁸⁶⁹ *Ibid.* « Il avait son costume de la veille, costume d'une rare et personnelle élégance que je lui connaissais déjà ». cf. p. 72 : le détail de sa tenue permet une visualisation complète du personnage.

⁸⁷⁰ Frigon, S. op. cit. Le but de la chercheuse consiste à montrer que le corps porte « *les traces des logiques et des structures pénitentiaires* ».

⁸⁷¹ Ginsberg, G. *Des prisons et des femmes*, Paris, Edition Ramsay, 1992, p. 129.

cellules bordaient, sur trois étages de hauteur, une vaste cour carrée qu'arpentait une sentinelle. »⁸⁷² Il rend compte de l'étroitesse oppressive de sa chambre composée de fenêtres « garnies de barreaux et que nous avons le droit de tenir ouvertes jusqu'à sept heures ». Isolé ainsi, Malfaiteur engage la conversation avec ses voisins de cellule – « le dimanche, on nous enfermait dès trois heures de l'après-midi, et les conversations suivies étaient tolérées pourvu, toutefois qu'elles ne fussent pas tenues à voix hautes. » En se familiarisant avec ses voisins, le narrateur réalise la déshumanisation que provoque l'enfermement : son voisin de gauche, arrêté pour vagabondage, « n'émettait guère que des grognements confus en réponse à [s]es interpellations amicales. » Le narrateur gagne sa confiance en lui donnant son pain – « de trop longues claustrations dans l'atelier méphitique m'enlevaient l'appétit ». Le vagabond se comporte alors comme une bête recouvrant un peu d'humanité : « ses yeux troubles de bête traquée s'éclairaient, lorsqu'il me regardait, d'une lueur de tendresse » à la vue du pain, et pour le remercier, le pauvre rend des services à son bienfaiteur – il accomplit ses corvées.⁸⁷³ Bientôt, les autres codétenus considèrent le narrateur comme « un petit enfant incapable de se tirer d'affaire tout seul » et un système de solidarité s'organise autour de lui : « les uns prétendaient me soutenir pour l'escalade des degrés, assez abrupts il est vrai, qui montaient aux cellules. D'autres, à l'atelier, s'emparaient de force des cahiers que j'avais à plier, à coudre et à coller et faisaient ma besogne. » (p. 190) D'autres encore lui confectionnent des « bourrelets de feutre et des bandes de cuir destinés à empêcher le frottement ». En échange de cette solidarité inattendue, Malfaiteur leur conte des « récits irrespectueux à l'égard des Hauts-Principes » et chante « des chansons où la magistrature, la patrie et plusieurs autres institutions solennelles étaient traitées sans aucune vénération. » Si la prison peut parfois susciter l'inquiétude ou la colère des bandits – à l'instar de la *Chupin* qui frémit au nom de la prison Saint-Lazare où son fils est enfermé – ou encore nécessiter quelques précisions – par exemple au chap. XX de *La Bande de la belle Alliette*, « une heure après, l'assassin était écroué à la Force, et la porte de la prison de Saint-Lazare se refermait sur Alliette », « comme nous l'avons dit, Soufflard avait été conduit à la Force, cette prison que les grands travaux de Paris ont fait disparaître depuis une trentaine d'années », le benjamin de la bande est envoyé « au bâtiment des mômes » – elle peut également devenir le lieu de rencontres inédites entre les journalistes et le criminel. Dans « Le poète assassin », Armand Charpentier met en évidence le fait que les journalistes s'intéressent à l'art du poète

⁸⁷² Retté, A. « Un assassin », *op. cit.* p. 186.

⁸⁷³ Kalifa, D. *Les bas-fonds*, *op. cit.* p. 66 : « son histoire, ses traditions, ses mœurs, ses coutumes, ses conceptions, ses besoins, sa morale, sa vanité, ses héros, ses gloires, son langage, sa littérature, même, son art et sa pensée. »

seulement après qu'il commet un crime. Aussi lorsque, le journaliste du *Figaro* l'interroge en vue de publier dans *Le supplément littéraire*,

« - Mais, il y a un an, je vous envoyais toutes les semaines un article ; pourquoi ne l'insérez-vous pas ?
- Parce qu'alors...
- J'étais un honnête homme et que maintenant je suis un assassin !
- Non pas ; mais parce qu'alors vous étiez un inconnu, ignoré, tandis que, maintenant, votre nom est connu de tout le monde.
- D'où il résulte que pour acquérir une prompte célébrité il faut tuer son semblable. »

En effet, une simple nouvelle du poète assassin suffit à faire le succès du journal. Alors, les éditeurs se succèdent à la Roquette, « eux qui jadis l'avaient reçu du haut de leur grandeur et l'avaient invariablement renvoyé avec ce sourire moqueur et impertinent qu'à celui qui est tout pour celui qui n'est rien, allèrent à la Roquette, humbles, petits, obséquieux, soumis, se disputant les manuscrits de ses romans à coups de billets de banque. » Cette situation fantaisiste d'« un romancier non imprimé renvoyant des éditeurs » révèle l'importante mystification de ce lieu et de ses occupants.⁸⁷⁴

L'asile

Maladies mentales et histoires d'asile ravissent les lecteurs de presse à la fin du siècle.⁸⁷⁵ Julie Froudière⁸⁷⁶ insiste sur le fait que « cet engouement pour une médicalisation de la littérature

⁸⁷⁴ Le bague constitue un autre type de châtement différant du mode privatif de l'incarcération. A partir du XVIII^e siècle, « *L'âge des disciplines* » (Michel Foucault), le régime pénitentiaire apparaît dans les sociétés européennes et parachève toute une série de mesures et d'institutions punitives : « *la prison est ainsi pensée comme un appareil disciplinaire exhaustif qui prend en charge tous les aspects de l'individu : du dressage de son corps à sa conduite morale. [...] Par l'enfermement, on chercherait à punir le sujet ; par sa mise au travail, on viserait à transformer la personne jugée improductive, voire dangereuse* » (*Gouverner, enfermer : la prison, un modèle indépassable ?* sous la direction de Artières, P. Lascoumes, P. presses de science po. 2004, introduction, p. 27) Au XIX^e siècle, certaines peines se soldaient par l'envoi dans des colonies pénitentiaires pour purger une peine laborante particulièrement sévère, la relégation permettant de limiter la récidive : « *L'importance de la récidive révèle la faillite du système dans les missions qui lui sont légalement assignées : l'image sociale positive se retourne, et de lieu d'apprentissage de la vertu qu'était censée être la prison, elle devient "école du vice". Sous la III^e République, les gouvernants chercheront dans la relégation – c'est-à-dire l'éloignement du territoire – une alternative à cet emprisonnement devenu menaçant par l'acculturation qu'il suscite.* » (*ibid.* p. 31). Marius, dans *La bande à Fifi Vollard*, compare le bague à l'Enfer : « *car l'Enfer seul peut donner une idée de ce que j'ai enduré. Je suis resté là deux années ; deux années ! Pendant lesquelles j'ai souffert, sans une heure, sans une minute de relâche, la plus effroyable torture qui se puisse imaginer.* » (Guérault, C. *La bande à Fifi Vollard*, op. cit. p. 8)

⁸⁷⁵ « *Si l'on en revient ici au fait essentiel, qui est la création de l'asile, on constate que cette transformation du paysage médical importera surtout à la littérature de la deuxième moitié du siècle. Au moment où se défait l'espace jusque-là unique [...] de l'aliénation, la littérature reste surtout marquée par le rayonnement noir des anciens hôpitaux généraux. [...] Il faut attendre le Second Empire pour que se dessine de manière plus nette le nouvel espace médical. [...] L'asile ou la maison de santé pourront alors jouer pleinement leur rôle de décor littéraire. Il fallait en effet qu'ils deviennent des institutions reconnues pour que leur sourde rumeur soit présente dans l'œuvre de Zola ou de Maupassant, pour que les écrivains aillent parfois contempler, dans le spectacle des fous, la matérialisation de leur angoisse* » Cabanès, J. –L. « Zola réécrit les traités de pathologie : pathos et invention romanesque », *Eidolon*, n° 50, *Littérature et médecine*, Cahiers de L.A.P.R.I.L, Bordeaux 3, Talence, 1997, p. 85.

interroge le statut de la folie et de la raison, mais elle met aussi l'accent sur celui qui vit la folie, le fou, et par extension sur le lieu de la folie, l'asile. » Cette fascination clinique se retrouve dans les confessions de fou : l'usage de cette voix narrative confère un caractère authentique au récit. Dans « La chambre close », le narrateur s'étonne de se réveiller dans un lit de malade :

« J'ouvris les yeux et je regardai autour de moi. Un homme était penché sur mon lit ; près de l'homme, une femme coiffée d'un bonnet à grandes ailes blanches, tenait en ses mains des compresses humides. La chambre vibrait, claire et simple, avec ses murs tapissés d'un papier gris pâle à fleurettes roses. Sur une table recouverte d'une grosse serviette de toile écrue, je remarquai divers objets inconnus, des rangées de fioles et un vase de terre brune plein de morceaux de glace. Par une fenêtre entr'ouverte, l'air entra, gonflant comme une voile les rideaux de mousseline [...] où donc étais-je ? »⁸⁷⁷

Le regard du narrateur s'attache sur chaque élément et déjà certains indices tels que les tons clairs, l'attitude des soignants et la présence du matériel médical laissent pressentir qu'il s'agit d'un hôpital. L'étonnement du narrateur est enrichi par l'écriture autodiégétique. Dans « Les fous », le narrateur met tout en œuvre pour être admis au *Lunatic Asylum* afin de rejoindre l'envoûtant Golding. Toutes les étapes de l'internement sont alors retranscrites : sa première rencontre avec le Docteur Gresham, le « *médecin des fous* », les promesses de promenade de campagne par les professionnels de santé qui ont en charge de l'accompagner à l'asile, les « *formalités préliminaires* » (« *nous passons sous des voûtes, dans une espèce de greffe ; le sous-directeur, un gros homme réjoui, vient me recevoir des mains du tout-puissant directeur, Docteur Gresham* », p. 47). Tout ce processus s'accomplit avec l'accord du patient : « *Oh ! Quelles précautions sont prises ! On veille sur moi comme sur un enfant terrible. Si j'allais m'échapper ! Si ma folie allait prendre tout à coup un caractère violent ! On s'efforce de m'amadouer.* » (p. 45) L'appartement de M. X... semble spacieux et agréable – « *j'ai un appartement, s'il vous plaît, dans le pavillon le plus élégant, une chambre à coucher, un parloir et un cabinet. [...] J'ai des fenêtres grillées, qui donnent sur un magnifique jardin* » (p. 47) – cependant, il n'en demeure pas moins un patient résidant dans une cellule de malade dont les grilles rappellent celles d'une prison ; de plus, le cabinet dispose d'« *instruments de torture – les appareils hydrothérapiques. Les douches glacées !* » Tous ces éléments

⁸⁷⁶ Froudière, J. *Littérature et aliénisme : poétique romanesque de l'asile (1870-1914)*, introduction, p. 11.

⁸⁷⁷ Mirbeau, O. « La chambre close », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* Une autre vision de la chambre d'aliéné est proposée par Camille Debans « *il est sept heures du matin. Au pied, du lit, un cierge brûle encore, éclairant la vaste chambre dont les volets sont hermétiquement clos. Il règne là une atmosphère pesante. [...] A droite, à gauche, dans les profondeurs de la vaste maison, on distingue des bruits affreux, un cri d'angoisse ou les hurlements sans nom que pousse un misérable.* » Debans, C. « Histoire de voleur », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, *op. cit.* p. 294.

anxiogènes renvoient à une réalité historique. Le quotidien du patient est ensuite détaillé : les ballades en compagnie du Dr Gresham dans le jardin, les parties d'échec avec Golding...

En outre, le narrateur, persuadé de disposer de facultés extrasensorielles s'exerce chaque soir à espionner son voisin en usant d'autres sens que la vue. De cette manière, il imagine ce que fait son voisin de cellule. Le milieu clos devient ainsi un des points d'attache de sa folie. Mais cette recomposition ne lui suffit plus de sorte qu'il en vient à creuser un trou dans le mur, pour rejoindre son sujet d'étude. Le meurtre final de Golding répond à cette volonté obsessionnelle de sonder l'esprit du malade mental :

« C'est fait. J'ai frappé, oh ! D'une main sûre, allez. Il n'a pas poussé un soupir. Là, juste entre les deux yeux [...] Enfin ! Enfin ! Par l'enfer, je vois, je lis dans ce cerveau ! Ah ! Je ne m'étais pas trompé ! [...] Dans ces fibres palpitantes, dans les dernières convulsions de ce cerveau qui se désorganise, qui se désagrège, je découvre le mystère. Ma peine n'a point été perdue. Et pour vous le prouver, tenez, je vais vous dire ce que c'était... Golding est un empoisonneur ! Oh ! Comme je vois bien le mot poison écrit sur les parois de cet organe convulsé ! »⁸⁷⁸

Si en disséquant le cerveau du malade, il parvient à comprendre les mécanismes de l'esprit du fou, cette entreprise se fait au détriment de son propre équilibre mental. L'entêtement du narrateur à vouloir acquérir la connaissance exacte du mécanisme psychique de Golding, au préjudice du respect des valeurs humaines montre les dangers et les limites de l'esprit scientifique *fin-de-siècle*. L'asile comme la prison se veut ainsi un espace dans lequel le criminel est le seul à véritablement pouvoir s'extraire de son trouble, en l'acceptant pour mieux le combattre.⁸⁷⁹ Les intervenants du monde asilaire ne sont que de simples accompagnateurs dans la voie de la guérison du patient.⁸⁸⁰

Dans *La conquête de Plassans*, Zola propose une approche moderne du paradigme asilaire dans la mesure où chaque champ participe à l'enfermement de Mouret : « Zola

⁸⁷⁸ Lermina, J. « Les fous », *op. cit.* p. 62-3.

⁸⁷⁹ Cette caractéristique se retrouve notamment dans « L'élixir de vie » dans la mesure où Monsieur Vincent trouve à disposition plusieurs lieux d'expansion de sa folie : « je l'ai installé dans un pavillon isolé, avec un jardin assez spacieux. Deux infirmiers sont attachés spécialement à son service. Il s'est composé une bibliothèque scientifique des plus curieuses et paraît travailler. Un seul détail prouve le dérangement d'esprit. Pendant quinze jours de suite, il a passé plusieurs heures étendu nu sur la terre. Il m'avait d'ailleurs prévenu, ajoutant qu'il tentait une expérience. » (Lermina, J. *op. cit.*)

⁸⁸⁰ Louis-Numa Baragnon dans « L'érototomie » pousse « la porte de cet hospice inconnu, caché au plein soleil de la banlieue parisienne » afin de décrire les mystères qui se jouent en ces lieux secrets. Or, la description qu'il propose est celle d'un amphithéâtre où se déroule une curieuse pantomime : « entre des parois de verre, par où s'épanchait en nappe l'intense et blanche clarté, des gradins s'étagaient, des instruments luisaient parmi l'eau phéniquée de larges cuvettes ; — et, bien au centre de l'hémicycle, un lit d'aluminium plus étincelant que l'argent pur, plus dislocable qu'un clown, — attendait ? » Le narrateur comprend rapidement que l'assemblée se compose exclusivement de pensionnaires : « le docteur a pour méthode d'associer ses pensionnaires à ses recherches. Cela les distrait d'abord ; première condition d'une saine thérapeutique psychique ; et puis, à voir la guérison des autres, eux-mêmes finissent par se hausser à l'espoir de guérir. » Cette mise en scène clinique n'est pas sans rappeler les cours menés par Charcot à la Salpêtrière ; l'exposition de la maladie mentale se veut spectaculaire et dynamique tout en aménageant une forme de rémission mimétique.

construit un espace qui concrétise le travail souterrain du prêtre : d'un côté les Rastoil, de l'autre la sous-préfecture, au centre un terrain neutre, le jardin des Mouret où se fait la réconciliation à laquelle il œuvre. Mais cet espace des enjeux politiques est aussi un espace de la folie. L'envahissement progressif de ce lieu, au départ paradisiaque, provoque la désorganisation de la famille. Ses membres, ou s'éloignent, ou perdent leurs repères. Mouret est peu à peu dépossédé du territoire qu'il avait maîtrisé, le jardin d'abord, puis la salle à manger où il n'occupe plus la place du maître. Pour retrouver un espace à lui, il s'enferme au premier étage, dans une pièce nue, tandis que les Faujas et les Trouche, d'abord confinés au second étage, s'emparent du reste de la maison et du jardin. Mouret, lorsqu'il s'échappera des Tulettes, ne reconnaissant plus le monde qu'il s'était créé, y mettra le feu. » (op. cit. Introduction, p. 821) La quiétude initiale de la demeure, regrettée de prime abord par Marthe (« Nous étions pourtant si à l'aise, seuls dans notre maison ! [...] Marthe restait désolée. Elle regardait, autour d'elle, la maison heureuse, baignant dans l'adieu du soleil le jardin, où l'ombre devenait plus grise ; elle regardait ses enfants, son bonheur endormi qui tenait là, dans ce coin étroit » p. 827), laisse place à de nouvelles inquiétudes dues à l'arrivée de l'abbé, l'étranger, qui progressivement va s'accaparer le lieu de vie des Mouret. L'investissement de la demeure évolue à mesure que l'abbé assujettit et aliène ses habitants : H. Mitterand note que « le génie de Zola a été de comprendre et de montrer, la première fois dans son siècle, et en tout cas avant Bachelard, avant la psychiatrie moderne, avant Lefebvre, avant les sociologues et l'interaction, à quel point l'individu, dans toute société réglée, est dépendante de son espace et de sa place, pour son équilibre. [...] L'hystérie de Marthe, la dépression mélancolique de François, sont, si l'on peut dire, des folies d'espace » (cf. p. 1209). Aussi, lors de sa première visite la mère de l'abbé est comparée à un nuisible ; elle investit les lieux du regard et se déplace « à petits pas furtifs ».⁸⁸¹ La première visite ressemble ainsi à une intrusion – Zola indique ainsi dans ses notes préparatoires qu'il faut montrer les Faujas, « tous les deux en bataille ouverte, prêts à dévorer la première proie, tombant chez les Mouret comme dans un trou, où ils vont tout dévorer/ ronger ». Mouret est véritablement obsédé par la présence de l'abbé ; aussi, lorsque ce dernier lui demande de venir examiner une tâche au plafond de son appartement, le propriétaire voit sa curiosité comblée : « Mouret ne se pressait pas, il jouissait. Bien qu'il ne vît pas les choses singulières qu'il s'était vaguement promis de voir, la chambre avait pour lui, esprit fort, une odeur particulière. Elle sentait le prêtre,

⁸⁸¹ « Elle leva la tête sans répondre ; toute sa face refusait de quitter cette maison, dont elle connaissait déjà les moindres coins. Elle eut un imperceptible haussement d'épaules, les yeux vagues, allant de la cuisine au jardin et du jardin à la salle à manger » Zola, E. *La conquête de Plassans, Les Rougon-Macquart*, T. I, op. cit. p. 832.

pensait-il ; elle sentait un homme autrement fait que les autres, qui souffle sa bougie pour changer de chemise, qui ne laisse traîner ni ses caleçons ni ses rasoirs », la chambre « était moins solennelle, mais elle gardait son silence absolu. Décidément, pas un grain de poussière ne contait la vie de l'abbé. » (p. 848) Pourtant, cet épisode laisse rapidement place à la dissolution du foyer familial, et Faujas devient le maître des lieux tandis que Mouret devient un intrus dont la présence intrigue et inquiète. En effet, en faisant venir leurs cousins, les Trouche⁸⁸², en éloignant les enfants et Marthe, le duo mère-fils parvient à isoler Octave Mouret dans sa propre demeure : « Il faut faire de la place pour tout ce monde qui vit dans notre maison. Elle n'est plus assez grande, notre maison. Ce sera heureux, si l'on ne nous met pas à la porte nous-mêmes. » (p. 917) La maison des aliénés des Tulettes renferme un lourd secret familial comme nous pouvons le voir au chapitre V ; derrière ces murs, demeure « une des plaies vives de la famille », Tante Dide, « enfermée depuis plusieurs années comme folle ». Totalement déshumanisée dans les discussions familiales, la pensionnaire ressemble à un monstre mythique enfermé dans une prison surveillée par le patriarche, l'oncle Macquart – « La petite propriété de Macquart était voisine, et il semblait que Rougon eût posté là le vieux drôle pour veiller sur l'aïeule. » (p. 860) L'épreuve de la traversée de l'asile participe au rétablissement de la vérité et à une quête identitaire. Après l'enfermement de Mouret, Marthe rend visite à son époux en compagnie du gardien de ce lieu maudit. Elle réalise alors que la folie s'est complètement emparée de l'esprit de son époux qui remplit la cellule par ses souvenirs et ses projets en reconstituant l'espace familial : « est-ce qu'on a pris soin de mes salades ? Les limaces aiment diantrement les laitues, le jardin en était rongé ; mais je sais un moyen pour les détruire... J'ai des projets, tu verras. [...] Je parie que je vais trouver tout en désordre, continua-t-il. Vous ne faites attention à rien ; les outils traînent, les armoires restent ouvertes, Rose salit les pièces avec son balai... » (p. 1057) La visite réanime Mouret, lui redonne un motif pour lequel se battre et souhaiter sortir. Puis, c'est la peur du fou qui entretient la présence de l'asile dans l'esprit de Rose, la domestique des Mouret, comme un lieu où végètent les assassins attendant d'être relâchés ou de s'échapper seulement pour tuer : « tenez, c'est là ma grande peur. Je tremble toujours qu'il arrive une de ces nuits pour nous assassiner. Quand je songe à cela, dans mon lit, je ne puis m'endormir. Il me semble que je le vois entrer par la fenêtre, avec des cheveux hérissés et des yeux luisants comme des allumettes. » (p. 1060) Cette crainte annonce la fuite de Mouret, occasionnée par Macquart, qui instrumentalise la fragilité mentale de son neveu afin de se venger des Rougon : « Un

⁸⁸² Egalement comparés à des nuisibles, *ibid.* p. 918.

souffle glacial tira Mouret de la stupeur cataleptique où l'avait jeté la crise de la soirée. Accroupi contre le mur, il resta un moment immobile, les yeux ouverts, roulant doucement la tête sur le froid de la pierre, geignant comme un enfant qui s'éveille. Mais il avait les jambes coupées par un courant d'air si humide, qu'il se leva et regarda. En face de lui, il aperçut la porte du cabanon grande ouverte » (p. 1063). Pourtant tous ses espoirs sont anéantis lorsque, retournant chez lui, il trouve une maison sans âme : « *Marthe n'y est plus, la maison n'y est plus, rien n'y est plus* ». La demeure n'est plus qu'un cercueil de souvenirs, un réceptacle vide qu'il faut faire disparaître complètement.

Le piège

La victime peut également être emprisonnée pour être plus aisément manipulée et fragilisée par un esprit machiavélique. Le narrateur de « La chambre close » se retrouve enfermé dans une pièce qui n'a que l'apparence d'une chambre. Dans « Le mauvais gîte »⁸⁸³, l'appartement de Serge Allitof est criminel. En effet, pris d'hallucination, Allitof entend des bruits de pas dans les murs ; rapidement il se découvre prisonnier de sa propre demeure.⁸⁸⁴ Jean Lorrain décrit la demeure d'Allitof de l'intérieur mais également de l'extérieur, ces deux perspectives permettant de donner une vue d'ensemble du lieu maudit – « *la maison elle-même, outre sa façade, peut receler des intérieurs épouvantables* »⁸⁸⁵. La résidence ressemble à un lugubre labyrinthe inhospitalier, à « *un assez bizarre appartement, les pièces se commandant toutes et contournant en enfilade l'angle d'une très ancienne maison, mais d'apparence assez mauvaise pour [l]'avoir fait hésiter, au seuil la première fois [...]* » Pendant sa visite, le narrateur est frappé par l'aménagement soigneux d'une « *garçonnière d'artiste installée au cœur de ce logis suspect* », dont « *la laideur du cadre* » inquiète de prime abord. La demeure toute dandy contamine son périmètre : à l'image de cette maison peu engageante, le quartier semble lui aussi *lugubre*, comme souillé par le mal qui se dégage de l'appartement – « *cette partie du faubourg Saint-Germain était ce soir-là si lugubrement déserte qu'en arrivant sur cette petite place sinistre, avec, au fond, la perspective de ce parc dépouillé bruissant sous la*

⁸⁸³ Lorrain, J. *Contes d'un buveur d'Ether*, op. cit. p. 141.

⁸⁸⁴ Bachelard remarque que la maison représente un double spatial du mental de ses habitants. En ce sens, le lieu participe au déchiffrement du criminel – et nous ne pouvons que rappeler l'importance des descriptions spatiales dans les romans naturalistes. Comme les tableaux, la demeure semble habitée par l'âme de son possesseur : « *La pièce habitée familièrement par quelqu'un, où on entre pendant qu'il s'est absenté. Tout geste dans cette pièce vide me semble alors prendre un vague caractère d'envoûtement, de substitution frauduleuse, comme si on se glissait un peu dans le personnage même du possesseur. [...] J'ai toujours l'impression dans ce cas-là que l'être absent surgit du rassemblement des objets familiers autour de lui, de l'air confiné qu'il a respiré, de cette espèce de suspens des choses qui se mettent à rêver tout haut, avec une force de conviction plus immédiate que sa présence.* » (Gracq, Julien. « Les Yeux bien ouverts », *Préférences*, op. cit. p. 853.)

⁸⁸⁵ Bozzetto, R. *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, op. cit. p. 49.

rafale, et tout à l'entour ses hautes maisons noires, je ne pus me défendre d'une sensation de malaise et c'est le cœur serré par je ne sais quel pressentiment, que je m'engageai dans le couloir et l'escalier humides de cette maison effectivement affreuse. » (p. 144) Tout semble trahir la dangerosité de ce « *guet-apens* ». ⁸⁸⁶ Or, cette damnation pénètre l'âme d'Allitof qui, bien qu'il déménage à l'hôtel, demeure sensible à l'« *odeur de corruption* » qui réside dans ce nouveau logement. ⁸⁸⁷ Allitof, parvenu à se défaire de sa malédiction reconnaît la force de l'envoûtement de son ancien habitat : « *ce fameux appartement où je ne pouvais dormir, tu sais qu'il porte malheur ; mon successeur s'y est suicidé il n'y a pas un mois, un brave chef de bureau du ministère de l'intérieur, qui au bout de six semaines de séjour s'est mis à y hurler la nuit et à y entendre et à y voir ce qui me tourmentait moi-même.* » Prison de l'esprit ou malédiction, le milieu clos met en valeur la dangerosité de l'état statique de la victime, qui, doit fuir pour vivre.

La dynamique spatiale comme facteur de modernité : cartographier *Le crime de l'omnibus*

Fortuné du Boisgobey propose une curieuse redéfinition de Paris dans *Le crime de l'omnibus*. L'assassinat, accompli en toute discrétion dans un omnibus en service, sert de point de départ à une enquête urbaine effectuée par deux novices, Fréneuse et Binos. De la scène de crime mobile au seuil de l'enquête au Paris sinueux et mystérieux, les deux *rapins* louvoient dans un univers hybride en se confrontant à différents milieux sociaux. Le parcours des deux hommes nous invite à revoir certains préjugés puisque les véritables criminels ne résident pas dans les bas-fonds. Nous proposerons ainsi une lecture de l'enquête comme déchiffrement spatial et dynamique du crime à travers l'exemple du roman de Fortuné de Boisgobey, l'imaginaire

⁸⁸⁶ « *A peine éclairé d'ailleurs par une méchante lampe à pétrole pendue à la muraille, il évoquait, cet escalier, comme une idée de guet-apens [...] Dehors, la pluie battait, faisant dégorger les gouttières et les plombs avec d'ignobles glouglous sur le pavé d'une infâme petite cour intérieure et partout des murs suintaient une espèce d'humidité fade... C'était en effet une affreuse maison.* » Les « *racontars* » populaires ne tardent pas à diffuser la légende de ce lieu sinistre dans lequel s'isole Allitof : « *vous savez qu'il est très mal, avait-il dit entre deux parties, il en est aux hallucinations maintenant ; il paraît que de l'autre côté de la rue on l'entend hurler la nuit, et le pis est qu'il ne veut auprès de lui personne. Il couche seul dans ce repaire et dieu sait ce qui doit s'y passer, s'il est vrai que les mauvaises actions créent des larves qui corrompent l'atmosphère !* » Des bruits courent sur d'hypothétiques crimes perpétrés « *dans la chambre à coucher vert d'eau d'Allitof* » et l'aspect effrayant de la demeure attire l'œil inquiet des passants : « *avez-vous jamais remarqué le marchand de vin d'en bas avec sa devanture et ses fenêtres grillées peintes en rouge sang-de-bœuf ? L'autre soir, après le dîner chez le général de C..., nous n'avions d'yeux que pour cette étonnante façade. Il y a juste un réverbère à l'angle et, sous la pluie, cette petite place déserte avec grand mur de jardin dans le fond et cette lueur falote, non ! C'était d'un sinistre, cette maison comme éclaboussée de sang, un échaudoir ou un coupe-gorge !* » Lorrain, J. « *Le mauvais gîte* », *Contes d'un buveur d'éther, Œuvres romanesques*, T. II, *op. cit.* p. 141-144.

⁸⁸⁷ « *Il y a une odeur de corruption dans les chambres à faire vomir ; on a dû certainement tuer quelqu'un dans celle que j'habitais.* » *ibid.*

urbain prenant forme grâce à des éléments spatiaux précis et intégrés dans le récit de telle sorte que l'enquête devienne une exploration romanesque.

Le crime mobile : l'originalité du *modus operandi*

Le premier parcours qui se met en place à l'orée du roman s'effectue par l'omnibus lors de sa traversée de Paris⁸⁸⁸. Nous suivons le circuit de la ligne qui part de la Halle aux Vins pour rejoindre la place Pigalle⁸⁸⁹. La victime arrive du Jardin des Plantes « *par le Quai Saint Bernard* » et prend l'omnibus « *au coin du boulevard Saint-Germain et de la rue du Cardinal Lemoine* ». L'omnibus roule sur le Pont-neuf, traverse l'intersection de la rue Laval et de la rue Condorcet jusqu'à ce que la voiture parvienne au terminus. Ainsi, la voiture part du VI^e Arrondissement, traverse le I^{er} et le IInd arrondissements pour déboucher en bordure de Montmartre.⁸⁹⁰ Tout l'intérêt du crime réside dans le fait qu'il s'accomplisse dans un véhicule en mouvement.⁸⁹¹ Binos constate que le choix d'un lieu impersonnel rend la tâche de l'enquêteur plus ardue et simplifie celle des assassins : en milieu confiné, le criminel doit parer à toute éventualité, de ce fait, un meurtre à domicile « *est d'une exécution périlleuse. Suppose que cette femme ou son complice se soient présentés dans le logement de la petite ; le concierge ou les voisins auraient pu les remarquer. C'est une chance qu'ils ne voulaient pas courir. Suppose qu'au contraire la petite soit venue chez eux ou chez l'un d'eux, et qu'elle n'en soit pas sortie. C'eût été encore pis. Comment se débarrasser du cadavre ? C'est la pierre d'achoppement pour les assassins.* » Or, pour pouvoir empoisonner Bianca, le couple n'avait besoin que d'une fraction de seconde en sa compagnie.⁸⁹² L'intérêt du transport en commun tient à la mobilité de ses passagers ; en effet, le couple criminel, afin d'écartier tout soupçon, voyage séparément et ne quitte pas le véhicule au même moment. La responsabilité criminelle du duo aurait très bien pu être écartée s'ils n'avaient laissé l'arme du crime et la lettre les inculpant. Ajoutons également que l'arrestation des criminels en clausule du roman se fait symboliquement par l'arrêt d'un autre véhicule, un fiacre sur le point de

⁸⁸⁸ Bianca prend l'omnibus près de la Halle aux vins, rive gauche.

⁸⁸⁹ Plusieurs lignes d'omnibus traversent Paris à la fin du siècle.

⁸⁹⁰ Nous reportons le parcours de l'omnibus en vert sur le plan reproduit en **annexe**. Le cercle vert désigne le terminus de l'omnibus.

⁸⁹¹ « *Faire le coup dans la rue, c'eût été plus facile, à condition de ne pas opérer en plein jour. Mais probablement, la petite sortait très peu le soir. Et encore faut-il que la rue soit déserte et que la victime soit seule. Qui nous prouve que cette jeune fille n'a pas été accompagnée par quelqu'un, une amie ou un ami, qui ne l'a quittée que tout près de la station ? C'est alors sans doute que le couple scélérat, qui la suivait peut-être et qui assurément la guettait, a résolu d'opérer dans la voiture* ». Du Boisgobey, F. *Le crime de l'omnibus*, op. cit. p. 40.

⁸⁹² « *Etant donné l'ingénieux instrument dont ils se sont servis, rien n'était plus simple. La difficulté consistait à déguerpir avant qu'on s'aperçut que la voyageuse était morte, et tu as vu comment ils s'y sont pris.* » *ibid.* p. 40.

quitter Paris. En effet, Pia et Stella prennent un fiacre en direction de la rue des Abbesses à Montmartre afin que la jeune italienne récupère sa malle. Alors que le cocher s'arrête place Pigalle, les enquêteurs épinglent les criminels.

Le parcours de Freneuse : les hasards de l'enquête

Le cheminement de Freneuse est cocasse. Le peintre, initialement simple passager de l'omnibus, gagne progressivement un statut d'enquêteur amateur. Dès le début du premier chapitre, l'écriture laisse filtrer quelques considérations de l'artiste sur ses compagnons de voyage. Le peintre collecte des preuves sur la scène, malgré lui, en ramassant machinalement l'épingle dorée et un bout de lettre, mais il n'identifie pas qu'il y ait eu meurtre. Après cette scène initiale, Freneuse souhaite rentrer chez lui mais son ami Binos interrompt cette reddition, place Pigalle.⁸⁹³ Le jeune peintre lui confie la malheureuse scène à laquelle il a assisté avec l'espoir de se soustraire pour de bon à l'enquête, laissant le soin à son ami, détective dans l'âme, de mener ses propres investigations. Cependant, Freneuse se trouve pris dans l'engrenage de l'enquête : son atelier devient un cabinet de réflexion pour les deux enquêteurs – Binos y découvre le procédé par lequel Bianca fut empoisonnée en expérimentant l'épingle sur le chat de son ami et ils y déchiffrent la lettre laissée par Stella Blanchelaine. C'est également en ce lieu que les deux hommes découvrent le lien de parenté entre Pia, le modèle de Freneuse, et Bianca, la victime de l'omnibus.

Alors que Binos suit un parcours de recherche très conventionnel, Freneuse met tout en œuvre pour retrouver un rythme de vie normal. Nonobstant, chacune de ses tentatives se solde par un échec. Alors qu'il s'achemine « vers la Porte Saint-Martin »⁸⁹⁴ sur les grands boulevards pour dîner, devant le « péricycle du théâtre », il croise la marchande d'oranges, la mère Pilou, sa voisine dans la cabine de l'omnibus. Or, cette rencontre fortuite constitue un ressort essentiel à l'action. La marchande s'avère une alliée de taille dans la mesure où elle dispose d'une excellente mémoire visuelle : *« quand j'ai vu une tête, je ne l'oublie jamais. Ainsi, tenez, le particulier qui était assis à côté de la petite et qui a cédé sa place, vous croyez peut-être que je n'ai pas fait attention à lui. Il n'est pas resté avec nous cinq minutes. Eh, ben, si je le rencontrais, je n'aurais pas besoin de le regarder beaucoup pour dire : c'est lui »* (p. 54). Elle se rend alors à la morgue où elle identifie la jeune femme ; elle informe Freneuse qu'elle

⁸⁹³ « Il lui tardait de rentrer, de revoir son atelier, et il y allait tout droit, lorsque, dans un café qui s'avance comme un cap entre la rue Pigalle et la rue Frochot, il aperçut un de ses amis, un artiste comme lui, attablé devant un verre vide et une pile de soucoupes qui marquaient le nombre des chopes absorbées par ce peintre altéré. » *ibid.* p.15.

⁸⁹⁴ Cf. **Annexe**. Ce que nous indiquons en violet sur le plan.

avait l'habitude de croiser la victime « *dix fois au marché de la place Saint Pierre, à Montmartre* » – ce qui permet aux enquêteurs de localiser le périmètre dans lequel habitait la jeune femme. De même, c'est elle qui met Binos et Freneuse sur la piste de Stella : la mère Pilou les informe qu'elle a retrouvé la meurtrière, leur indique où elle loge et révèle sa profession de diseuse de bonne aventure.

Le lendemain, alors qu'il se rend au théâtre afin de se changer les esprits, il croise l'homme qui avait cédé sa place à la défunte dans l'omnibus – son comportement étrange intrigue le peintre, « *on jurerait qu'il m'a reconnu et qu'il s'est dérobé, pensa Freneuse. Si Binos était ici et si je lui communiquais mes impressions, il s'attacherait aux pas de cet individu. Mais je ne suis pas Binos, et je ne vais pas m'amuser à courir après lui.* » (p. 59) L'homme de l'impériale est accompagné d'une femme qu'instinctivement Freneuse identifie comme « *la créature qui avait joué de l'épingle empoisonnée.* » Sa réserve est bientôt devancée par le désir de résoudre cette histoire ; et, bien qu'il s'imagine ne pas être capable d'enquêter sans Binos, Freneuse suit le couple dès la fin de la représentation. Le parcours de la course-poursuite est très détaillé : les voitures traversent la place du Châtelet, le Pont-au-change, dépassent la Pointe Notre-Dame pour arriver à l'entrée du pont Henry IV à la fin du boulevard Saint-Germain, à la porte d'une maison « *qui formait l'angle du boulevard et de la rue des Fossés-Saint-Bernard* »⁸⁹⁵ (p. 78). Bien que cette tentative s'avère infructueuse, car le couple a traversé le coche devant le théâtre, « *histoire de vous faire courir à la Halle aux vins, pendant qu'ils se cavalaient sur les grands boulevards* », notons toutefois que Freneuse est symboliquement ramené à proximité du lieu de départ de l'omnibus. Certes, Freneuse n'est « *pas plus né pour faire de la police que Binos n'a été créé pour faire de la peinture* », toutefois, le peintre collecte des informations sans les chercher, de même qu'il croise des témoins, des informateurs – à l'instar de M. Paulet au théâtre qui l'avertit que l'homme de l'omnibus est un agent d'affaire – et même les criminels, au hasard de ses promenades urbaines. L'évidence de l'enquête surgit ainsi, malgré lui, dans son quotidien.

Les déconvenues d'un enquêteur amateur : le parcours de Binos

Binos, le rapin familial des estaminets apparaît pour la première fois sur une terrasse de café place Pigalle ; mais c'est au Grand-Bock, près du boulevard Rochechouart, qu'il a ses habitudes. Le boulevard est alors dépeint comme,

« Le quartier des estaminets borgnes que, dans la langue parisienne, on appelle des caboulots. On y trouve aussi bien des cafés respectables et des

⁸⁹⁵ Cf. **Annexe**. Indiquée au tracé bordeaux sur le plan.

débites ou d'honnêtes ouvriers viennent boire un litre sur le comptoir ; mais les établissements susnommés y sont en majorité. Les caboulots, d'ailleurs, ne sont pas fréquentés exclusivement par des gens de mauvaise vie. Il y vient des bohèmes qui ne travaillent guère, c'est vrai, mais qui n'ont jamais rien eu à démêler avec la police. Les ateliers de peintres abondent dans ces parages, et les rapins flâneurs ne sont pas difficiles sur la dualité des consommations et sur le choix des sociétés. »⁸⁹⁶

Contrairement à Freneuse,⁸⁹⁷ Binos est familier de ce *Paris-Bohème* dans lequel il use son temps et sa paresse. Ce n'est donc pas un hasard s'il loge à proximité de l'estaminet : « *il perchait rue Myrrha, sous les toits et le Grand-Bock était situé entre la rue Clignancourt et le boulevard d'Ornano, à deux pas de chez lui.* »⁸⁹⁸ Figure emblématique de ce cabaret⁸⁹⁹ dans lequel il a tissé des liens avec le propriétaire, « le père Poivreau », un marbrier du cimetière de Saint-Ouen, un rentier et un droguiste, l'enquêteur amateur se rend ainsi dans son lieu de prédilection afin de demander conseil à son mentor, Monsieur Piédouche. L'enquête de Binos suit un cheminement très traditionnel dans la mesure où il ne cesse de raisonner – contrairement au dynamisme de Freneuse. De cette manière, les deux parcours se veulent complémentaires : Freneuse récolte les preuves au hasard de ses pérégrinations tandis que Binos privilégie le raisonnement sur l'action, prenant conseil auprès de son supérieur avant d'enquêter sur le terrain. Il respecte ainsi une forme de hiérarchie. Toutefois, Piédouche encourage Binos à partir de la destination de l'omnibus, lieu où la victime devait se rendre, donc « *dans les parages de la place Pigalle.* » Grâce à la lettre déchiffrée, Binos sait que la victime loge dans une « *rue des...* » Qui serait vraisemblablement située dans cette zone. Rapidement Piédouche le met sur la bonne piste : « *- J'en connais plusieurs : la rue des Martyrs... La rue des Abbesses... / - Eh bien, inspectons ces deux-là avant toutes les autres.* » Les deux hommes débutent par l'examen de la rue des Abbesses.⁹⁰⁰ Le lecteur peut suivre la progression des deux hommes vers la place Saint-Pierre « *qui s'étend au pied de la butte Montmartre* » (p. 98) ; ils traversent la rue d'Orsel avant de dépasser le « *théâtre de Montmartre* » : « *Un peu au-delà, commence la rue des Abbesses, qui remonte jusqu'à la rue*

⁸⁹⁶ *Ibid.* chapitre IV.

⁸⁹⁷ « *Freneuse avait les estaminets en horreur, et Binos n'en sortait guère* », *ibid.* p. 89.

⁸⁹⁸ Cf. **Plan en annexe**. Nous pouvons remarquer que sur le plan, les noms de rues ne correspondent pas tout à fait. Bien que datant de 1870, la carte n'est pas complètement actualisée : le boulevard d'Ornano fut percé en 1863 pendant les travaux d'Hausmann et cette partie fut renommée le boulevard Barbès en 1882. Le Grand-Bock est indiqué par un triangle rouge.

⁸⁹⁹ « *Ce cabaret indépendant ne payait pas de mine à l'extérieur. Sa devanture à carreaux n'était pas nettoyée souvent, et des rideaux sales dérobaient à la vue des passants les mystères de la salle du fond, où il y avait un billard plein de trous et des bancs de bois disposés tout exprès pour que les ivrognes pussent y dormir à l'aise. Mais l'intérieur était décoré de fresques dues au pinceau fantaisiste de Binos, qui avait couvert les murs de figures étranges et incongrues. Ce travail exécuté gratuitement lui avait valu les bonnes grâces du maître de la maison, le père Poivreau, plus connu sous le nom du père Poivreau, à cause de son goût pour l'absinthe.* »

⁹⁰⁰ Cf. Cercle bleu clair sur le plan en **annexe**. Nous pouvons suivre le parcours des deux hommes grâce au tracé bleu clair qui part de la place Saint-Pierre où la marchande d'oranges dit avoir vu la victime.

Lepic. C'est une des mieux habitées de ce quartier, et les garnis qui foisonnent sur le boulevard extérieur, y sont assez rares. Les maisons y ont une apparence bourgeoise et respectable ; on y trouve la mairie et le bureau de poste du dix-huitième arrondissement. Elle est d'ailleurs assez peu fréquentée, et l'on peut y causer tout à son aise sans gêner la circulation. » L'itinéraire des enquêteurs permet de présenter chaque quartier fréquenté : de cette manière un véritable travail topographique découle de ces descriptions. En outre, Binos est guidé malgré lui vers la bonne destination ; l'allure rapide adoptée par Piédouche et le fait que ce dernier lui signale immédiatement la bonne maison, le « *boui-boui* » – « *une porte bâtarde, surmontée d'un vitrage en saillie* » – n'étonnent pourtant nullement le rapin, tenu en admiration par son mentor.⁹⁰¹

Des personnages invisibles : les Blanchelaine et le père Pigache

Les Blanchelaine passent maître dans l'art du camouflage : cette aptitude leur permet de louvoyer dans différents milieux sociaux. Le couple semble omniprésent car tous deux jonglent avec différentes identités. L'« *homme de l'impériale* », Piédouche et M. Blanchelaine sont les facettes d'une seule personne. Binos, persuadé que son ami est un agent de police qui tente d'infiltrer un réseau de criminels, ignore où il loge : « *on savait que Piédouche demeurait dans le quartier, les uns disaient place d'Anvers, les autres, rue de Dunkerque ; mais il ne recevait pas chez lui ses connaissances du café, et Binos lui-même ne connaissait pas son adresse, quoiqu'il la lui eût demandée plusieurs fois. Piédouche avait toujours évité de la donner exactement.* »⁹⁰² On ne peut localiser ce personnage que sous son autre identité : Auguste Blanchelaine, domicilié au « 74, rue de la Sourdière »⁹⁰³. Pareil à Taboureau dans le roman de Delcourt, Piédouche fréquente différents milieux pour pouvoir se fondre dans n'importe quel environnement ; cette capacité d'adaptabilité à divers milieux complexifie sa localisation. Ainsi, Blanchelaine et son épouse résident dans un quartier « *bien famé* » qui contraste parfaitement avec le milieu fréquenté par Piédouche ; nul lieu de soupçonner que la rue de la Sourdière abrite des criminels car cette rue

« Est une de celles que les transformations du vieux Paris n'ont pas atteintes. [...] La rue Neuve-des-Petits-Champs et la rue Saint-Honoré ont beau faire du tapage au nord et au sud, le marché Saint-Honoré a beau grouiller à l'ouest, la vieille rue de la Sourdière reste paisible comme une grand-mère assoupie au coin de son feu. On y vient quand on y a affaire, mais on n'y passe pas. Elle ne mène à rien. C'est une brave rue, une honnête

⁹⁰¹ « *Quel homme ! murmura-t-il. Si c'est bien là que logeait la petite, Piédouche est le plus grand policier des temps modernes, car il m'a conduit directement au bon endroit* » *ibid.* p.101.

⁹⁰² *Ibid.* Chapitre IV.

⁹⁰³ Cf. le cercle orange sur le plan en annexe.

rue. Les mal-vivants n'y logent point, et les demoiselles qui font tous les jours le tour du lac ne se doutent pas qu'elle existe. Elle a de la respectabilité, dirait un Anglais. Ce n'est pas qu'elle soit habitée par des millionnaires, mais les braves gens qui y demeurent ont tous de quoi vivre, et des mœurs douces. Le soir, en été, on y joue au volant d'un trottoir à l'autre. On y apporte des chaises et l'on y cause. L'herbe y pousse entre les pavés, et l'on y voit parfois picorer des poules. Le roulement d'une voiture attire les gens aux fenêtres. C'est la province en plein Paris. »⁹⁰⁴

Cette respectabilité est mise à mal lorsque les enquêteurs parviennent à déterminer l'identité des criminels.⁹⁰⁵ Stella apparaît aussi sous plusieurs identités : voisine de la victime dans l'omnibus, puis mondaine en compagnie de son époux au théâtre, elle se présente également comme une bienfaitrice auprès de Pia.⁹⁰⁶ En effet, dès que le couple apprend que Pia est la sœur de Bianca, Stella se rapproche de l'orpheline. Contrairement aux Blanchelaine, Pia réside dans un quartier mal famé, dans « *une chambrette sous les toits, une étroite mansarde dont les murs étaient blanchis à la chaux et où il n'y avait d'autres meubles qu'un petit lit de fer, trois chaises de paille et un miroir cassé* » situé rue des Fossés-Saint-Bernard (p. 25), au-dessus d'un cabaret aux fréquentations douteuses.⁹⁰⁷ Elle tient également un cabinet de cartomancienne attendant à celui de son époux. L'enjeu du roman tient à identifier le couple criminel ; en situant leur lieu de résidence, les enquêteurs parviennent à interrompre leur progression.

Le père Pigache semble également capable de disparaître dans son environnement. L'« *ancien droguiste* » surnommé « *Vieille Baderne* » par Binos parvient à passer inaperçu dans le décor du Grand-Bock. Les habitués ne s'inquiètent pas de la présence du vieux sourd : il est celui dont on ne se méfie pas et qui pourtant observe les moindres faits et gestes qui se déroulent dans le caboulot – « *il y voyait clair, et l'exhibition de l'épingle paraissait le réjouir infiniment.* » Binos prend conscience de l'originalité du personnage lorsqu'il le croise par hasard près de l'Élysée-Montmartre en train de donner des ordres à deux hommes, – « *assis*

⁹⁰⁴ *Ibid.* p. 183.

⁹⁰⁵ « *Ce jour-là, les habitants de la rue de la Sourdière qui flânaient sur le pas de leurs portes eurent un spectacle auquel ils n'étaient pas accoutumés. Deux fiacres qui se suivaient de près s'arrêtèrent au coin de la rue Gomboust, où ils étaient arrivés par la rue Saint-Roch, et se rangèrent à la file contre les maisons.* » *Ibid.* chapitre XI.

⁹⁰⁶ Nous indiquons également le domicile de Pia par le carré bleu foncé sur le plan en **annexe**.

⁹⁰⁷ « *Elle ne payait pas de mine, la maison où le père Lorenzo logeait ses pensionnaires, rue des Fossés-Saint-Bernard. C'était une vieille et noire bâtisse à six étages, beaucoup plus haute que large et irrégulièrement percée de fenêtres étroites dont pas une n'était de la même dimension que sa voisine. Avec sa façade verdie par la pluie et étranglée entre deux constructions de meilleure apparence, elle ressemblait assez à une tranche de pâté moisi. [...] le soir, à nuit close, et le matin, dès l'aube, on y voyait une jolie réunion de brigands calabrais et de paysannes des Abruzzes, depuis le grand-père à barbe blanche jusqu'aux fillettes de quatre ans assises sur les genoux de robustes matrones aux plantureuses épaules. On y parlait des patois farouches, et il s'en exhalait des odeurs d'ail et de tabac qu'on sentait jusqu'au Jardin des Plantes. Tout ce monde couchait dans des chambres disposées comme des dortoirs et vivait en assez bonne intelligence. Les coups de couteau y étaient rares, quoiqu'on s'y querellât souvent.* » *Ibid.* p. 198.

sur un banc et causant avec deux individus d'assez mauvaise mine, l'ancien droguiste Pigache, dont le pauvre Poivreau déplorait l'absence. »⁹⁰⁸ La résolution du mystère passe alors par un concours de connaissances, de circonstances et de pratiques : les deux policiers amateurs accompagnés de l'enquêteur de métier parviennent à faire tomber le masque des criminels en même temps qu'ils les interceptent.

Le crime de l'omnibus cartographie l'enquête : l'auteur caractérise chaque quartier, retranscrivant la réputation du lieu mais également le comportement de ses habitants. Pigache, la marchande d'oranges, Binos et Freneuse parviennent à arrêter les criminels et à résoudre l'enquête en coordonnant leurs connaissances et en investissant le lieu où résident les criminels ; de cette manière, la résolution de l'enquête s'effectue par un groupe d'individus de milieux sociaux différents. Ajoutons également qu'un renversement des valeurs s'observe dans la caractérisation des personnages : les Blanchelaine et M. Paulet, bien que résidant dans des quartiers de bonne réputation n'en demeurent pas moins des criminels.

Ainsi, l'écrivain s'intéresse à ces territoires du crime pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le lieu est porteur de vérités sociales. La dynamique de l'enquête repose sur l'analyse des espaces fréquentés par l'assassin et la victime afin d'appréhender *l'ante homicidium* et le *post homicidium*. Le lieu contient aussi les vestiges de la présence du meurtrier – nous invitent à appliquer le principe de Locard pour remonter la piste du criminel, notamment dans les feuilletons criminels. Mais surtout, l'étude de ces champs permet d'analyser l'agir criminel sous toutes ses formes en le mettant en relation avec les stéréotypes criminels de cette époque ; l'indéfectible lien qui se tisse de la réalité à la fiction se perçoit ainsi dans la détermination spatiale du crime.

⁹⁰⁸ *Ibid.* p. 226.

CHAPITRE XII : Le droit de tuer. La légalité mise en débat.

« Y a-t-il quelque chose en nous qui puisse nous faire abandonner les normes de la civilisation, et devenir un monstre ayant encore une apparence humaine ? N'existe-t-il pas, profondément enracinée en nous, l'angoisse que, dans certaines circonstances, chacun d'entre nous pourrait devenir un meurtrier ? »

Fritz Lang⁹⁰⁹

Le récit de meurtre pose la question du rapport à la loi. Bien qu'il s'agisse d'un interdit fondamental, son exposition nourrit un débat sur le rapport à l'autorité et à l'ordre social. Nous sommes ici amené à analyser dans quels cas le crime semble justifié, légitimé par l'intermédiaire de discours sous-jacents au récit. Il ne s'agit pas seulement de montrer un interdit, l'acte fait sens et nécessite un déchiffrement.

Doxa, vision du monde ou critique sociale

L'écrivain prend pour pierre de touche ce que Louis Pinto surnomme le « *prêt-à-penser* »⁹¹⁰ doxique, soit l'ensemble d'opinions, de préjugés populaires ou singuliers sur lesquels se fonde toute forme de communication et qui conditionnent le débat public. L'écrivain-journaliste profite du pouvoir grandissant des récits de presses pour livrer une critique sociale dans ses fictions sans se compromettre. Le récit de meurtre apparaît dès lors comme une lecture personnelle des dysfonctionnements sociaux, un témoignage authentique qui prend une valeur sémiologique et historique. Trois critiques politiques majeures ressortent dans les récits de meurtre qui composent notre corpus : une critique antimilitariste qui s'inscrit dans une révision historique de l'usage de la guerre, une critique du pouvoir et en particulier de la prise de pouvoir symbolique qu'implique le crime de sang, enfin une critique philosophique se tisse à partir du motif criminel afin de le légitimer ou au contraire de rejeter la conduite du criminel.

L'influence de Schopenhauer

⁹⁰⁹ Lang, F. « Pourquoi suis-je intéressé par le meurtre ? » in *Fritz Lang* (choix de textes établi par Alfred Eibel), Paris, Présence du cinéma, 1964, pp. 103-4.

⁹¹⁰ Pinto, L. « La doxa intellectuelle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, année 1991, n°90, p. 95-103.

Le pessimisme de Schopenhauer (1788-1866) gagne en popularité à la fin du XIX^e siècle. C'est cet « *instinct de décadence* » dans lequel se retrouvent les intellectuels et artistes de la fin du siècle qui selon le mot de Nietzsche explique cet attrait :

« Une condamnation de la vie de la part du vivant n'est finalement que le symptôme d'une espèce de vie déterminée [...] Toute morale contre-nature n'est en réalité qu'une évaluation de la vie descendante, affaiblie, fatiguée, condamnée. La morale, telle qu'on l'a entendue jusqu'à maintenant, telle qu'elle a été formulée en dernier lieu par Schopenhauer, cette morale est l'instinct de décadence même, qui se transforme en impératif : elle dit : va à ta perte !, elle est le jugement de ceux qui sont déjà jugés. »⁹¹¹

Contrairement aux philosophies traditionnelles qui exploitent le principe d'étonnement afin d'observer positivement l'environnement de l'homme, le philosophe met en évidence la présence d'un mal universel par ses manifestations humaines.⁹¹² La volonté reste le fruit de déterminismes multiples. Par conséquent, l'homme se trouve contraint dans l'accomplissement de ses désirs.⁹¹³ Schopenhauer prend appui sur le cas de la guerre universelle qui entraîne les espèces à lutter pour leur survie⁹¹⁴ – « *quel crime vaut un tel supplice ? Pourquoi toutes ces scènes d'horreur ? Il n'y a à cette question qu'une seule réponse : ainsi s'objective le vouloir-vivre.* » À travers l'expression de vouloir-vivre se profile cette malveillance inhérente au principe même de vie : de l'échelle organique à la structure anthropomorphique, la tyrannie du dominant sur le dominé l'emporte toujours. Le monde se scinderait ainsi entre victimes et bourreaux. Du fait de l'omniprésence du Mal, le plaisir n'apparaît que de manière occasionnelle, comme une délivrance temporaire des affligeantes douleurs du quotidien. En ce sens, les satisfactions humaines paraissent illusoires : la souffrance seule demeure et « *la vie oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui ; ce sont là les deux éléments dont elle est faite en somme.* » (§57) Or, nous verrons que le crime peut constituer une échappatoire à cet ennui. Le mal moral des bourreaux se propage grâce à l'égoïsme fondamental et misanthropique qui meut l'homme.⁹¹⁵ Ce principe d'égoïsme fondé sur l'individuation de l'homme confronté à une pluralité concurrente et aliénée dépasse les occurrences d'actes cruels. Dans ce contexte, la méchanceté et l'injustice se définissent comme des actes issus de l'insatisfaction d'un désir passionné : la

⁹¹¹ Nietzsche, F. *Le crépuscule des idoles*, trad. H. Albert, Paris, GF, 1985.

⁹¹² « *L'étonnement philosophique est donc au fond une stupéfaction douloureuse : la philosophie débute, comme l'ouverture de Don Juan, par un accord mineur* » Schopenhauer, A. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 2004, p. 865.

⁹¹³ L'histoire des hommes est ainsi celle d'une éternelle tragédie, cf. *ibid.* p. 1076.

⁹¹⁴ Schopenhauer, A. *Entretiens*, Paris, Criterion, 1992, p. 70 : « *Toutes les espèces animales et végétales, y compris l'espèce humaine, sont tellement dénuées des moyens de se suffire à elles-mêmes, [...] que chaque être lutte forcément, pour arracher à autrui, de la griffe ou de la dent, son lambeau de vie.* »

⁹¹⁵ « *Chaque manifestation ne peut s'affirmer que par la négation des autres : la Volonté doit se nourrir d'elle-même, puisque hors d'elle, il n'y a rien, et qu'elle est une volonté affamée* », Schopenhauer, *op. cit.*

frustration engendre alors la négation des volontés extérieures à celle du sujet. De ce fait, le plaisir pris à faire souffrir autrui ne serait plus que l'expression d'une intense douleur due à cette incapacité à satisfaire ses propres désirs – « *tout homme méchant porte sur son visage les marques d'une souffrance intime.* » Contrairement au *méchant* qui apprécie le malheur d'autrui, *l'injuste* agit dans le seul dessein de promouvoir ses intérêts personnels ; la contestation des volontés individuelles étrangères à la sienne ne constitue qu'un moyen pour parvenir à son objectif tandis que le⁹¹⁶. Les discours sur le crime et le criminel à la fin du siècle mettent en valeur cette définition de l'homme cruel, de l'injuste et de l'égoïsme fondamental. Les écrivains partent du postulat que la guerre, la colonisation et la quête de pouvoir sont menées au détriment des valeurs humaines. L'homme demeure profondément mauvais et privilégie toujours ses intérêts personnels. Nous retrouvons ici l'expression cyclique du Mal envisagé par Schopenhauer, *l'ouoboros* décadent et éternel.⁹¹⁷

Représentations du crime légal

Si la III^e République est parvenue à s'ancrer dans les mœurs, il n'en demeure pas moins que ses débuts ont été marqués par de nombreuses crises politiques et militaires. La période 1870-99 s'ouvre ainsi sur la défaite de Sedan, plaie inguérissable, rendue plus douloureuse par le siège de Paris durant l'hiver 1870 et le défilé des allemands dans la capitale le 1^{er} mars 1871. Le traité de Francfort signé le 10 mai 1871, qui destitue la France de l'Alsace et de la Lorraine, ainsi que l'Affaire Dreyfus ne font qu'accroître ce sentiment douloureux tout en favorisant la xénophobie. Au malaise parisien s'ajoutent des réformes⁹¹⁸ prises par l'Assemblée qui accélèrent la précarisation de certains foyers. Mais c'est la suppression des canons à Montmartre, symbole de la ténacité française, qui déclenche l'insurrection communarde. Cette dernière aboutit sur l'instauration du conseil insurrectionnel de la Commune (26 mars 1871) qui instaure plusieurs mesures symboliques et révolutionnaires. La « *Semaine Sanglante* » (21-28 mai 1871) interrompt cet essor et ravive le souvenir de la Révolution Française, en brisant le mouvement ouvrier par la déportation en Algérie et en Nouvelle-Calédonie de plusieurs communards. En outre, la vague anarchiste qui déferle sur la France entre 1892-4 ébranle le modèle républicain ; de même, les crimes perpétrés par les colonialistes invitent à redéfinir la notion même de barbarie. Ainsi, écrivains et philosophes

⁹¹⁶ De cette manière, il prend sa revanche sur le monde qui ne lui a laissé aucun moyen d'accéder au bonheur.

⁹¹⁷ L'ouoboros est traditionnellement représenté comme un serpent qui se mord la queue ; ce symbole met en évidence la continuité d'un cycle auto-fécond mais également condamné à recommencer le même cycle éternellement.

⁹¹⁸ Telles que la suppression de la solde de la garde nationale, du moratoire des dettes, des effets de commerce et de loyers créés pendant le siège de Paris.

s'interrogent sur le bien-fondé de la guerre et révisent leur position sur le droit de tuer au risque de verser dans l'antimilitarisme.

La guerre

- Révolution

Dans sa préface de *L'uomo criminal*, Lombroso explique que la notion de justice est inhérente à nos sociétés. La volonté de faire justice devient un devoir personnel qui dépasse parfois la loi fixée par le corps social. Le modèle de la justice sanglante a souvent été contesté tout au long du premier XIX^e siècle, à travers des récits personnifiant l'échafaud si bien qu'une forme d'instinct révolutionnaire hante l'imaginaire français.⁹¹⁹ Pourtant, la figuration de la faiseuse de veuves prolonge l'idée selon laquelle le pouvoir, par l'application d'une justice toute criminelle, doit pouvoir rétablir l'ordre social. Ce processus de mise à mort allie fonction punitive et fonction rétributive. Inversement, la fascination pour le crime gratuit, explicitée par T. De Quincey, pérennise l'image d'une société chaotique soumise aux instincts criminels du peuple.⁹²⁰ Mirbeau estime que condamner à mort un assassin constitue une injustice tandis que l'inverse paraît plus logique dans la mesure où cela concerne « *des réfractaires du devoir social* ». Il représente ainsi un monde déterminé par la loi du meurtre, « *immortellement inscrit au fronton de ce vaste abattoir qui s'appelle l'humanité* » (p. 38).

Les événements postrévolutionnaires inspirent de nombreux auteurs du XIX^e siècle. Dans *Sous la hache*, E. Bourges invente une histoire dans l'Histoire, mélangeant le vrai au vraisemblable par l'actualisation d'un discours satirique et engage une réflexion sur la Terreur : les scènes violentes se succèdent – comme la description d'un être humain « *hideux, méconnaissable* » cloué contre une porte, « *piqué au battant vermoulu, ainsi qu'une énorme chauve-souris, un soldat Bleu avait agonisé, sous les coups de populace.* » (p. 7) – et la clameur populaire encourage chaque mise à mort par « *la Vorace* » (p. 9). La foule, transportée par « *un esprit de crime et de violence* » invoque la justice sanglante comme une rétribution légitime. Richepin réactualise également la vision de l'échafaud dans « En moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire », lorsque Félibien voit se dresser devant lui la guillotine « *brandissant en haut de ses deux longs bras le couperet à la lueur sinistre d'éclair.* »⁹²¹ La virulence révolutionnaire ressort dans les descriptions de soulèvements populaires,

⁹¹⁹ Cependant, l'engouement populaire pour ces mises à mort est notable, par exemple dans « Un démoniaque », le narrateur fait la démarche d'assister à une exécution publique.

⁹²⁰ Edmond Locard décrit le crime gratuit comme un cas atypique, « *celui qui dérouté le plus les juges et parfois les experts, le crime commis par plaisir, le crime pour le crime, pourrait-on dire, comme on dit l'art pour l'art.* »

⁹²¹ Richepin, J. « En moins de temps qu'il n'en faut », *Cauchemars*, op. cit. p. 183.

notamment à travers les prises de parole de la foule, réclamant que justice soit faite : on peut ainsi lire dans *Sous la hache*, « une clameur éclatait par instants, précipitée et continue ; puis une voix cria : Les prisonniers ! Et tous répétèrent ce cri : - Les prisonniers ! Les prisonniers ! » (p. 9) Le syntagme nominal concis suffit à souligner l'impatience du peuple gouverné par la loi du Talion. Les récits de révolution insistent ainsi sur le besoin populaire d'une justice meurtrière.

- Le discours du commandant

En tant que témoignage, le souvenir de guerre se veut un récit authentique.⁹²² La critique antimilitariste mirbalienne s'articule à partir d'un discours émanant de figures de commandement telles que le colonel ou le général ; nous retrouvons plusieurs nouvelles qui retracent ces discours de soldats pour aborder les thèmes de la guerre et du colonialisme.

Le commandant renvoie souvent l'image d'un bon vivant. Dans « Au pied d'un hêtre », « le colonel était un peu hâbleur, il aimait à jouer au vieux grognard, ce n'était pas un méchant homme », dans « Colonisons », ce « modèle de toutes les vertus » raconte ses campagnes d'Afrique ; l'officier anglais dans « La fée Dum Dum » « est un charmant garçon qui aime beaucoup la France » ; dans « Un gendarme », le sergent, ce « sacré lascar de Barjeot » est « un énorme gaillard dont la trogne reluisait splendidement », un « bon compagnon, farceur, toujours prêt à boire un verre »⁹²³, dans « Maroquinerie », le général Archinard est décrit comme un « brave soldat », un « illustre conquérant » et le narrateur doit se prémunir « en haut lieu » de lettres et de références « devant lesquelles il n'y avait, même pour un héros de sa trempe, qu'à s'incliner. »⁹²⁴ L'air bonhomme de ces soldats contraste avec la virulence de leurs propos et de leurs actes.⁹²⁵ Afin de rendre « tolérable » le quotidien des soldats, le colonel d' « Au pied d'un hêtre » stimule ses troupes en dénigrant l'ennemi: « - Mes enfants,

⁹²² La nouvelle « Au pied d'un hêtre » prend la forme d'une commémoration dès les premières lignes – « il y a juste vingt-cinq ans aujourd'hui ! » Mirbeau, O. « Au pied d'un hêtre », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.* p. 318.

⁹²³ Le modèle du gendarme est vivement critiqué dans « Un gendarme » de Mirbeau (*Contes cruels*, T. I). Enfant, le narrateur avait une vision manichéenne de la justice et idéalisait le gendarme comme un exemple de probité morale. Pourtant, à son adolescence cette perspective évolua. Dans son village, les gendarmes ne manifestent guère de zèle exemplaire, préférant jardiner plutôt que d'arrêter les braconniers. Parmi eux, Barjeot suscite l'affection générale du fait de sa bonhomie, sa tendance à l'alcoolisme et à la paresse. Son amitié avec le braconnier Milord l'exhorte un jour à l'accompagner dans ses actions malhonnêtes. Les deux hommes sont interceptés par un autre gendarme qui tire sur Barjeot : afin d'échapper à l'opprobre de cette situation, Barjeot tue le gendarme, puis, pour effacer toutes preuves, tue également Milord le faisant passer pour responsable du meurtre du gendarme. Barjeot s'en tire alors avec les honneurs.

⁹²⁴ Mirbeau, O. « Maroquinerie », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.* p. 333. Le général Archinard l'accueille « avec cette brusquerie charmante, que chez messieurs les militaires, on peut appeler de la cordialité. »

⁹²⁵ Ajoutons que ces personnages sont décrits comme des êtres rieurs. Nous retrouvons plusieurs occurrences de ce rire propre à l'officier, par exemple dans « La fée Dum Dum » : « l'officier qui se mit à rire bruyamment, de ce brave et franc rire qu'ont les soldats de tous les pays et de tous les grades... » Mirbeau, O. « La fée Dum Dum », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.* p. 377.

ce sera sans doute pour demain... Ah ! Ah ! J'espère que vous allez m'en descendre de cette vermine-là... De cette sale vermine-là... Pas de quartier, nom de Dieu ! Et vive la France ! » (p. 319) D'autres exclamations dépréciatives nourrissent la haine des soldats: *« des lâches !... Je vous dis que ce sont des lâches !... Mais patience !... A coups de pieds nous les reconduirons sous les murs de Paris ; à coups de pieds, mes enfants, m'entendez bien... Bismarck en tête et Moltke en queue, nous allons rire mes petits, nous allons rire. »* Le jeu des répétitions articule la rengaine de son refrain propagandiste ; de cette manière, le colonel berce ses soldats par un discours encourageant, réconfortant, dynamique et particulièrement patriotique dans le dessein de flatter l'orgueil des soldats. Néanmoins, le discours du colonel évolue du moment où il prend conscience de l'influence néfaste que ses propos génèrent sur le comportement de ses troupes. Le colonel se voit particulièrement affecté par le rapport de Millard et à mesure que le sergent complète son récit, le visage de son supérieur se ferme – *« le colonel dont le visage était devenu tout grave et sévère »*. Le récit du sergent met en lumière l'influence négative des exhortations de son supérieur. L'ennemi est ainsi diabolisé dès sa première apparition – *« tout à coup, à l'angle du bois, je me trouve nez à nez avec un grand diable de cavalier. »* – tandis que Millard trouve dans situation l'occasion d'accomplir son devoir.⁹²⁶ Pourtant, cette rencontre souligne l'important contraste entre le discours de l'officier et la réalité : *« jamais je n'aurais cru qu'un Prussien pût avoir une aussi bonne figure »*. Sa figure angélique – *« il était blond et rose comme un enfant »* – et ses *« yeux très doux »* étonnent le soldat. Si, instinctivement, il souhaiterait épargner le déserteur, il se ravise et donne des ordres en accord avec les recommandations du colonel : *« empoignez-moi cette vermine-là, commandai-je à mes hommes. »* Malgré les supplications pathétiques de l'ennemi, le soldat français exulte d'être parvenu à capturer un adversaire même s'il ne sait pas vraiment comment le traiter : *« j'étais très content d'avoir pris un Prussien et, en même temps, très embêté... Je ne savais pas ce que je devais faire de cette vermine-là !... Je me dis : si je le ramène vivant, peut-être que le colonel ne sera pas content, puisqu'il a recommandé d'en tuer autant qu'on pourrait. D'un autre côté cela me faisait deuil de passer par les armes un homme si doux et qui ne voulait pas nous faire du mal. »* Les sentinelles ne savent pas gérer une telle situation. Le soldat se remémore alors ce que son supérieur préconisait : *« alors, je me rappelai, mon colonel, que vous nous avez dit : "pas de quartier." Cela me décida. »* (p. 321) Quand bien même la décision de faire feu lui *« fend le cœur »*, il reste sourd

⁹²⁶ *« Et voilà que lui-même descend de son cheval et qu'il agite les bras, et qu'il sourit, et qu'il dit, en s'avançant vers moi : "toi, bon Français : moi, bon Prussien !... Moi, aller avec bon Français !" Il n'y avait plus de doute, c'était un Prussien... Et je sentis naître en moi un grand orgueil... »* Maupassant, G. de, *Contes et nouvelles*, T. II, op. cit.

aux supplications de son ennemi puis les soldats s'appliquent au dépouillement du Prussien comme le veut l'usage.

Trois phases se distinguent dans le discours du colonel : les encouragements lui confèrent l'image d'un leader nationaliste dépeignant l'ennemi comme une instance maléfique capable de mettre en péril son pays, puis, face aux débordements de ses soldats, son idéal choit et le colonel s'attache à rétablir l'ordre mais il se ressaisit et recouvre le rôle d'un chef de guerre conscient de ses erreurs cherchant à se montrer le plus juste possible dans un souci d'équité. Pourtant, si un changement important s'opère dans ses prises de parole après la condamnation de Millard – « *à partir de ce jour, durant la campagne, où notre régiment, d'ailleurs, ne se trouva pas une seule fois en présence de l'ennemi, le colonel ne parla plus de vermine, ni de vaches, ni de reconduire à coups de pied les Prussiens sous les murs de Paris.* » – le colonel cède à l'ivresse de la gloire en temps de paix, affabulant sur cet épisode dramatique. En effet, le colonel réhabilitait l'ennemi prussien en tant qu'individu à mesure qu'il réalisait l'influence de ses discours exaltés sur ses troupes ; cependant, il oublie le souvenir de ce traumatisme, préférant narrer ses exploits – « *il aimait à raconter le soir, au café, ses prouesses, et le grand combat de Saint-Sulpice où ses mobiles avaient tué, à coups de baïonnettes, tant de Prussiens, près d'un petit bois... On pouvait aller voir, nom de Dieu !!... Il y avait au pied d'un certain hêtre, entre autres, une grande fosse, pleine de cadavres... Ah ! Mais !* » Le décalage entre les faits et la réalité met en évidence la nécessité d'une retranscription narrative de cet épisode.

- *De Sedan à la Commune : l'exemple de La Débâcle*

Dans l'ébauche de *La Débâcle*, Zola amorce une réflexion sur l'évolution de l'horizon politique français en moins d'un siècle. Il cherche ainsi à comprendre « *comment une nation qui, au commencement du siècle, s'est promenée par le monde en victorieuse, a-t-elle pu se laisser écraser ainsi. Ses victoires avaient ses raisons, ses défaites doivent en avoir ; et étudier comment elle a été emmenée mathématiquement au désastre de Sedan. Victorieuse avec un Napoléon, battue et détruite avec un autre Napoléon.* » Plusieurs éléments s'articulent autour du propos historique. Il s'agit d'élaborer une critique de la guerre qui puisse s'intégrer harmonieusement dans le paysage doxique de son temps. A ces fins, Zola combine ingénieusement critique du pouvoir et éloge de la camaraderie des soldats. En dépeignant le quotidien du 106^e régiment, composante fictive dans un corps d'armée réel, l'auteur assume le choix de prendre « *pour personnage principal, non pas un récitant privilégié, mais un groupe d'hommes, des soldats du rang, perdus, errants, souffrants, totalement ignorants de ce qu'on leur fait faire ou de ce qu'on projette de leur faire faire,*

considérés comme des pions par une hiérarchie inepte, donnant, par exemple, l'ordre, au mépris des pertes humaines, de prendre Bazeilles, puis de l'évacuer, puis de s'en emparer à nouveau. »⁹²⁷ Des personnages triviaux, comme Loubet « *le loustic de l'escouade. Toujours la blague parisienne* » décrit comme un mercenaire joyeux, et Lapouille – « *il est la brute [...] qu'on conduit à la boucherie. Il ne sait pas où il va, la machine à se battre imbécile* »⁹²⁸, ce dernier multipliant les farces – expriment cette insouciance militaire. C'est sur un fond de franche camaraderie que se détachent des discours, des conceptions de la guerre émanant de ses propres acteurs. Zola endosse ainsi le rôle d'un ventriloque, animant des êtres issus de différentes catégories sociales, qui, en dépit de leurs désaccords politiques, fraternisent. La contestation de la guerre est menée de prime abord par Chouteau, « *ce pervertisseur, ce mauvais ouvrier de Montmartre* », ce traître qui lutte du côté des communards et qui parade du côté des vainqueurs à la fin du roman. Avant Sedan, l'éloquent artiste use « *de sa voix d'orateur de cabaret* » pour rallier ses camarades à l'insurrection ; il reproche à l'Empereur d'instrumentaliser les soldats et propose que « *Badinguet*⁹²⁹ *et Bismarck* » règlent leurs différents « *entre eux, à coups de poing, sans déranger des centaines de mille hommes qui ne se connaissent seulement pas et qui n'ont pas envie de se battre.* »⁹³⁰ L'artiste révolutionnaire conteste la guerre dans son fonctionnement autoritaire. Chouteau désapprouve le fonctionnement de la guerre dans la mesure où cela conduit des hommes à engager leurs vies dans des conflits dont les origines et intérêts les dépassent : « *c'est dégoûtant d'envoyer un tas de braves garçons se faire casser la gueule, pour de sales histoires dont ils ne savent pas le premier mot.* » Chouteau devient le porte-parole de l'incompréhension populaire, ressassant les « *bouts de discours entendus dans les réunions publiques, mêlant des pâneries révoltantes aux grands principes d'égalité et de liberté.* » Zola offre ainsi une reconstitution historique et populaire dans laquelle les anciens soldats présents à Sedan ont pu se retrouver. Il retranscrit ce sentiment d'incompréhension et d'injustice, partagé par les soldats de l'armée française, « *des hommes ne comprenant pas ce qui leur arrive, "chair à canon" menée à l'abattoir par des chefs incompetents.* »⁹³¹

La confrontation entre Weiss et Rochas souligne la force significative de cette scission au sein des troupes, entre les soldats optimistes, prêts à vaincre les forces prussiennes et les combattants, lucides et inquiets de cette marche vers la défaite. A l'entêtement militaire de

⁹²⁷ Zola, E. *Les Rougon-Macquart*, T. IV, *op. cit.* Préface, p. 639-40.

⁹²⁸ Cf. les fiches personnages de Zola n°108 et 112.

⁹²⁹ Badinguet est un surnom satirique donné à Napoléon III.

⁹³⁰ Zola, E. *op. cit.* p. 683.

⁹³¹ Zola, E. *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.* T. V. Préface, p. 627.

Rochas répond la clairvoyance de Weiss.⁹³² Ce dernier observe en toute objectivité l'état des deux armées. Les forces prussiennes sont préparées : la Prusse « *tout ce vaste empire en formation, rajeuni, ayant l'enthousiasme et l'irrésistible élan de son unité à conquérir* » brille par son service militaire obligatoire, « *l'intelligence, la force morale de cette armée, commandée par des chefs presque tous jeunes, obéissant à un généralissime qui semblait devoir renouveler l'art de se battre, d'une prudence et d'une prévoyance parfaites, d'une netteté de vue merveilleuse* » alors que la France et son « *empire vieilli, acclamé encore au plébiscite mais pourri à la base, [...] redevenu libéral trop tard, [...] [son] armée [...] trop certaine de la victoire pour tenter le plus grand effort de la science nouvelle ; [s]es généraux enfin, médiocres pour la plupart, dévorés de rivalités, quelques-uns d'une ignorance stupéfiante, et l'Empereur à leur tête, souffrant et hésitant, trompé et se trompant, dans l'effroyable aventure qui commençait, où tous se jetaient en aveugles sans préparation sérieuse, au milieu d'un effarement, d'une débandade de troupeau mené à l'abattoir.* »⁹³³

Indéniablement, les ressources militaires et la rigueur de l'armée prussienne témoignent d'une meilleure gestion et d'une plus grande dextérité dans la pratique de l'art de la guerre.

Confronté à ce discours alarmiste, Rochas n'a d'autre solution que de laisser éclater « *son rire de triomphe* »⁹³⁴, tournant en dérision les propos de Weiss : rien ne laisse présager que la France victorieuse en Crimée et en Italie puisse essuyer une défaite contre la Prusse.⁹³⁵ Le discours de Rochas peut être mis en relation avec ceux des commandants dans les contes mirbaliens dans la mesure où le lieutenant de service multiplie les insultes, dénigrant les forces prussiennes afin de motiver ses troupes : « *Battue, la France battue !... Ces cochons de Prussiens nous battre, nous autres* », « *écoutez bien, Monsieur... Si les Prussiens osent venir, nous les reconduirons chez eux à coups de pied dans le cul... Vous entendez, à coups de pied dans le cul, jusqu'à Berlin !* »⁹³⁶ Ces quelques attaques suffisent à dissiper les doutes des

⁹³² « *La plus effroyable imprévoyance, la mobilisation et la concentration faites d'un seul coup pour gagner du temps, aboutissant à un gâchis inextricable ; la paralysie lente enfin, partie de haut, de l'Empereur malade, incapable d'une résolution prompte, et qui allait envahir l'armée entière, la désorganiser, l'annihiler, la jeter aux pires désastres, sans qu'elle pût se défendre. Et, cependant, au-dessus du sourd malaise de l'attente, dans le frisson instinctif de ce qui allait venir, la certitude de la victoire demeurerait.* » *ibid.* p. 657.

⁹³³ *Ibid.* p. 660.

⁹³⁴ « *Il éclatait d'aise, toute la vieille gaieté militaire française sonnait dans son rire de triomphe. C'était la légende, le troupier français parcourant le monde, entre sa belle et une bouteille de bon vin, la conquête de la terre faite en chantant des refrains de goguette.* » *Ibid.* p. 661.

⁹³⁵ Rochas énumère ainsi les victoires françaises, *Ibid.* p. 662.

⁹³⁶ *Ibid.* Ce discours se retrouve notamment lorsque les soldats arrivent au champ de bataille épuisés mais impatients d'affronter l'ennemi : « *et c'était une sombre satisfaction, le besoin de s'évader de ce cauchemar, de les voir enfin, ces Prussiens, qu'on était venu chercher, et, devant lesquels on fuyait depuis tant de mortelles heures ! On allait donc leur envoyer des coups de fusil, s'alléger de ces cartouches qu'on avait apportées de si loin, sans en brûler une seule* » *Ibid.* p. 807.

soldats et à évincer le trouble suscité par le discours des dissidents.⁹³⁷ Mais Rochas fait erreur en considérant ce combat comme une « *simple promenade militaire*. »

Un autre personnage prend notes de ces failles : Maurice Levasseur remarque que « *cinquante ans avaient suffi, le monde était changé, la défaite s'abattait effroyable sur les éternels vainqueurs.* »⁹³⁸ Ce bourgeois engagé volontaire joue le « *rôle d'analyste* »⁹³⁹ et emploie un ton détaché et une perspicacité troublante. Au début, Maurice a « *l'absolue certitude de la victoire* » (p. 656), pourtant il révisé progressivement son propos. Bien qu'il considère la guerre comme inévitable, « *nécessaire à l'existence même des nations* » il perçoit toutes les failles des armées françaises et prend conscience de l'inéluctable défaite. De plus, l'engagement militaire parachève un dessein rédempteur en ce sens où il cherche à se racheter « *de grandes fautes, toute une dissipation de tempérament faible et exalté, de l'argent qu'il avait jeté au jeu, aux femmes, aux sottises de Paris dévorateur, lorsqu'il y était venu terminer son droit et que la famille s'était saignée pour faire de lui un monsieur.* »⁹⁴⁰ Le défaitisme du bourgeois se mesure lorsque Maurice évoque le souvenir de son grand-père, héros de la Grande Armée, vainqueur d'Austerlitz, de Wagram, de Friedland : son engagement n'est qu'un sacrifice juste et salutaire qui mettrait fin à l'enlèvement social dans lequel il s'est confondu. Il considère amèrement le passage d'une société de conquérants parfaitement initiés à l'art de la guerre à une société bourgeoise décadente : « *Cette dégénérescence de la race, qui expliquait comment la France victorieuse avec les grands-pères avait pu être battue dans les petits-fils, lui écrasait le cœur, telle qu'une maladie de famille, lentement aggravée, aboutissant à la destruction fatale, quand l'heure avait sonné.* » Les faiblesses physiques et morales de Maurice, ses hontes qui l'émeuvent aux larmes⁹⁴¹, sa tendance à céder rapidement au désespoir et au fatalisme⁹⁴² augurent le déclin de l'Empire. De même, Maurice remarque le

⁹³⁷ « *Et voilà qui était parlé ! Si tous les chefs avaient parlé comme ça, on ne serait pas mal fichu qu'il manquât des marmites et des ceintures de flanelle !* » *Ibid.* p. 661.

⁹³⁸ *Ibid.* p. 697.

⁹³⁹ Cf. *préface*.

⁹⁴⁰ *Ibid.* p. 652.

⁹⁴¹ *Ibid.* p. 653 : « *des larmes lui emplissaient les yeux, au souvenir de ses folies.* »

⁹⁴² Le quotidien des soldats est retranscrit avec beaucoup de réalisme – on relève par exemple la mort des chevaux, comme Zéphir, le cheval de Prosper (p. 868), ou la blessure de Maurice (p. 666) et les scènes de découragements, de douleur morale de Jean, lorsqu'ils traversent des villages alsaciens (les villageois craignent les ravages de la guerre sur leurs terres et les pillages des soldats, p. 677), l'état privatif du soldat, la faim, la soif, le sommeil (p. 699), la douleur de la marche (p. 655 « *Jean, les jambes cassées par l'étape de la journée* » et p. 671) la pénibilité de l'attente (p. 759 « *les hommes s'étaient endormis, malgré les tiraillements des estomacs. La fatigue, trop grande, emportait la peur, les terrassait tous sur le dos, la bouche ouverte, anéantis sous le ciel sans lune. L'attente d'un bout à l'autre des coteaux nus, était tombée à un silence de mort.* »), L'après-guerre et la complexité de la reddition illustre également des conditions de vie pénibles ; la dévoration d'un cheval qui « *hennissait d'une voix presque humaine* » (p. 954) mêle pathétique et horreur. Se perçoit ici la volonté zolienne d'élaborer un travail authentique à partir de témoignages, de données sociohistoriques et géographiques, de documents officiels et d'enquêtes de terrain pour trouver des vérités à lier à sa fiction. Dans ses premiers plans il

manque de cohésion et de discipline dans les corps de l'armée qu'il compare à « *une bande sans liens aucuns, démoralisée, mûre pour toutes les catastrophes.* »⁹⁴³ La désorganisation des troupes sur les routes confirme les craintes de Maurice : « *ils étaient partout, ils précédaient les colonnes d'un bourdonnement d'abeilles, mouvant rideau derrière lequel l'infanterie dissimulait ses mouvements, marchait en toute sécurité, comme en temps de paix. Et Maurice eut un grand serrement au cœur, en regardant la route encombrée de chasseurs et de hussards, qu'on utilisait si mal.* »⁹⁴⁴ Après avoir écouté le récit de ses camarades revenant de Froeschwiller, Maurice acquiert la certitude de l'inexorable défaite : « *Nous étions mal préparés, une artillerie médiocre, des effectifs menteurs, des généraux incapables ; et l'ennemi, tant dédaigné, apparaissait fort et solide, innombrable, avec une discipline et une tactique parfaites.* »⁹⁴⁵

Les acclamations adressées à l'Empereur provoquent en lui « *une sensation d'intolérables malaises* » et bien qu'il considère la nécessité d'accomplir « *un grand devoir* » il avance dans l'acceptation consciente de sa propre fin.⁹⁴⁶ Le bourgeois développe des principes affiliés à la philosophie de Schopenhauer ; nous retrouvons notamment le précepte de la guerre nécessaire de tous contre tous :

« *Maurice était pour la guerre, la croyait inévitable, nécessaire à l'existence même des nations. Cela s'imposait à lui, depuis qu'il se donnait aux idées évolutives, à toute cette théorie de l'évolution qui passionnait dès lors la jeunesse lettrée. Est-ce que la vie n'est pas une guerre de chaque seconde ? Est-ce que la fondation même de la nature n'est pas le combat continu, la victoire du plus digne, la force entretenue et renouvelée par l'action, la vie renaissant toujours jeune de la mort ? Et il se rappelait le grand élan qui l'avait soulevé, lorsque, pour racheter ses fautes, cette pensée d'être soldat, d'aller se battre à la frontière, lui était venue. [...] Dans la confusion qui, peu à peu, s'était faite, tout le monde semblait avoir tort ; si bien qu'on ne savait plus de quel côté partait la provocation, et que, seul, debout, l'inévitable demeurait, la loi fatale qui, à l'heure marquée jette un peuple sur un autre.* »⁹⁴⁷

Dans cette société pourvue de « *la faculté de se dévorer [elle]-même* », Maurice symbolise parfaitement l'Empire mourant et Jean la République née dans le sang. Le discours de Jean Macquart, personnage secondaire de *La Terre* qui a fui le monde agraire pour s'engager à

reconnaît vouloir créer un roman militaire : « *ce que je désire surtout, c'est montrer de vrais champs de bataille, sans chauvinisme, et faire connaître les vraies souffrances du soldat. Un roman militaire est de toute nécessité dans la série.* » (Zola, fiche n°23, T. I, *op. cit.* p. 1086). Son travail d'enquêteur lui permet de pallier son manque d'expérience.

⁹⁴³ *Ibid.* p. 680.

⁹⁴⁴ *Ibid.* p. 720.

⁹⁴⁵ *Ibid.* p. 696.

⁹⁴⁶ « *Il ne céda plus à l'Espérance vantarde de remporter les victoires légendaires. Cette marche sur Verdun, c'était une marche à la mort, et il l'acceptait avec une résignation allègre et forte, puisqu'il fallait mourir.* » *Ibid.* p. 702.

⁹⁴⁷ *Ibid.* p. 655.

nouveau à l'âge de vingt-neuf ans et retrouver son titre de caporal, contraste avec celui de Maurice.⁹⁴⁸ Au début de *La Débâcle*, il cherche à oublier sa peine, le Pays devenant un substitutif à la propriété : « *Mais quoi faire ? Quand on n'a plus de métier, qu'on n'a plus ni femme ni bien au soleil, que le cœur vous saute dans la gorge de tristesse et de rage ? Autant vaut-il cogner sur les ennemis, s'ils vous embêtent. [...] Il se rappelait son cri : ah ! Bon sang ! Puisqu'il n'avait plus de courage à la travailler, il la défendrait, la vieille terre de France !* »⁹⁴⁹ Son désœuvrement affectif et social le conduit à prendre les armes, le patriotisme devenant un transfert et une résignation. Jean lutte sans ambitions personnelles : sa seule motivation consiste à restaurer une forme de concorde nationale. En effet, il aspire à l'ordre afin de pouvoir cultiver ses terres grâce au parachèvement d'une paix longue et ancrée.⁹⁵⁰ Contrairement à Rochas qui détourne les propos de Weiss par l'humour, Jean renvoie l'image d'un soldat humble ayant une haute opinion du devoir et de la loyauté. Il s'insurge par exemple contre les propos de Chouteau,⁹⁵¹ car il pense qu'il faudrait « *coller au mur les canailles qui viennent vous décourager, quand on a déjà tant de peine à se conduire proprement.* » Les rapports entre Jean et Maurice sont fort complexes. Au début du roman, tandis que Jean admire et envie le bourgeois, Maurice nourrit une « *répugnance, une sourde révolte* » contre le paysan, « *cet illettré* » qui le commande. Les premières discussions se font dans la confrontation : Jean ne croit pas en cette guerre et se laisse gagner par la peur alors que Maurice garde foi en la victoire – « *hors de lui, Maurice l'aurait étranglé. Les Prussiens plus forts que les Français ! C'était de cela que saignait son orgueil.* »⁹⁵² Malgré leurs différents initiaux, une proximité s'instaure entre eux, involontairement d'abord – à l'idée de la guerre imminente, « *un instant, Jean resta sans bouger, serré contre Maurice ; malgré sa grande fatigue, il tardait à s'endormir, tout ce qu'avait dit ce Monsieur lui tournait dans la tête, l'Allemagne en armes, innombrable, dévorante ; et il sentait bien que son compagnon non plus ne dormait plus, pensait aux mêmes choses. Puis, celui-ci eut une impatience, un mouvement de recul, et l'autre comprit qu'il le gênait.* »⁹⁵³ – jusqu'à ce que Jean prenne la défense de Maurice. Bien qu'un lien de fraternité unisse les deux hommes, à l'issue de la

⁹⁴⁸ « *Il avait quitté Rognes, tout saignant du drame où il venait de perdre sa femme Françoise et les terres qu'elle lui avait apportées* » *Ibid.* p. 649.

⁹⁴⁹ *Ibid.* p. 650.

⁹⁵⁰ « *Et je me fiche de Badinguet, comme de toi, entends-tu ? ... Moi, la politique, la République ou l'Empire, je m'en suis toujours fichu ; et, aujourd'hui comme autrefois, lorsque je cultivais mon champ, je n'ai jamais désiré qu'une chose, c'est le bonheur de tous, le bon ordre, les bonnes affaires...* » *Ibid.* p. 684.

⁹⁵¹ « *Jean était devenu très rouge, sous le flot du sang de colère qui parfois lui montait au visage, dans ses rares coups de passion. Bien qu'il fût serré par ses voisins comme dans un étau vivant, il se leva, avança ses poings tendus et sa face enflammée, d'un air si terrible, que l'autre blêmit.* » *Ibid.*

⁹⁵² *Ibid.* p. 665.

⁹⁵³ *Ibid.* p. 663.

guerre, Maurice et Jean ne suivent pas les mêmes chemins idéologiques. Pour le premier, l'agonie de l'Empire appelle à la guerre civile. Maurice ne trouve plus sa place parmi les soldats et se laisse convaincre par des aspirations révolutionnaires, emporté par « *une haine grandissante contre son métier de soldat [...] il ne se trouvait à l'aise qu'au milieu de la foule, il voulait se forcer à espérer comme elle.* »⁹⁵⁴ Jean, quant à lui, reste immuablement attaché à sa quête de restauration patriotique d'un ordre juste et légal ; « *nous sommes en République ?... Tant mieux si ça nous aide à battre les Prussiens !* »⁹⁵⁵, écrit-il à Maurice pendant sa convalescence. L'épisode de la Commune marque une rupture entre les deux hommes et chacun tente de convaincre l'autre, l'un au nom de la Justice, l'autre au nom du Devoir :

« *Mais, d'un geste de furieuse révolte, Maurice lui avait lâché les mains. Et tous deux restèrent quelques secondes face à face, l'un dans l'exaspération du coup de démente qui emportait Paris entier, ce mal venu de loin, des ferments mauvais du dernier règne, l'autre fort de son bon sens et de son ignorance, sain encore d'avoir poussé par part, dans la terre du travail et de l'épargne. Tous les deux étaient frères pourtant, un lien solide les attachait, et ce fut un arrachement, lorsque, soudain, une bousculade qui se produisit les sépara.* »⁹⁵⁶

Le fratricide prend alors une ampleur symbolique. Quand le paysan républicain tue le bourgeois aux aspirations révolutionnaires surannées, il ampute le membre gangréné qui corrompt le corps social. Henriette accuse « *l'exécrable guerre* » d'avoir causé ce déchirement dramatique : « *N'était-ce pas, en effet, l'acte dernier et fatal, la folie du sang qui avait germé sur les champs de défaite de Sedan et de Metz, l'épidémie de destruction née du siège de Paris, la crise suprême d'une nation en danger de mort, au milieu des tueries et des écroulements ?* »⁹⁵⁷ Maurice, agonisant, considère que la guerre « *est bonne, elle fait son*

⁹⁵⁴ *Ibid.* p. 1035 et suivantes. Il assiste « *au réveil de la passion révolutionnaire.* »

⁹⁵⁵ *Ibid.* p. 984.

⁹⁵⁶ *Ibid.* p. 1042.

⁹⁵⁷ *Ibid.* p. 1070. Nous pouvons dresser un parallèle entre cet extrait et la première partie du *Souvenir XII des Nouveaux contes à Ninon* : « *Ah ! Guerre maudite qui fait pleurer la France, je n'ai connu de toi que le tapage du départ et les larmes du retour, mais c'est assez pour t'exéquer ! Quand on voit revenir nos enfants souillés de sang et de boue, on devine au loin l'horreur des champs de bataille. Est-ce que, vraiment, on va encore nous pousser à l'égorgement ? Est-ce que les peuples, ceux du nord et ceux du midi, ne peuvent pas se lever et dire : "Non, nous ne nous battons plus, nous n'épouserons plus les querelles des familles royales ; et pour qu'ils n'aient plus d'armées, nous licencions les armées ; et pour qu'ils ne disputent plus les trônes, nous brûlons les trônes !"* » De même, dans « *Un parricide* » la défense tisse son plaidoyer sur une dénonciation politique de la Commune : « *l'avocat fit une allusion habile à ce surnom de LE BOURGEOIS, donné par le pays à cet abandonné* » ; il s'écriait : « *N'est-ce pas une ironie, et une ironie capable d'exalter encore ce malheureux garçon qui n'a ni père ni mère ? C'est un ardent républicain. Que dis-je il appartient même à ce parti politique que la République fusillait et déportait naguère, qu'elle accueille aujourd'hui à bras ouverts, à ce parti pour qui l'incendie est un principe et le meurtre un moyen tout simple. Ces tristes doctrines, acclamées maintenant dans les réunions publiques, ont perdu cet homme. Il a entendu des républicains, des femmes même, oui, des femmes ! Demander le sang de M. Gambetta, le sang M. Grévy ; son espoir malade a chaviré ; il a voulu du sang, du sang de bourgeois ! Ce n'est pas lui qu'il faut condamner, messieurs, c'est la Commune !" Des murmures*

œuvre » ; il accepte cette fatalité qu'il pressentait déjà aux portes de Sedan et admet être ce membre corrompu dont il faut se défaire pour commencer un nouveau cycle : « *c'est peut-être nécessaire, cette saignée. La guerre, c'est la vie qui ne peut pas être sans la mort.* »⁹⁵⁸

En réunissant plusieurs catégories sociales au sein d'un même régiment, Zola déchiffre l'horizon politique de son temps. Or, comme les lèvres du ventriloque peuvent trahir parfois d'imperceptibles mouvements, la voix de l'auteur se distingue. Pour retranscrire au mieux le traumatisme vécu par la défaite de Sedan, l'auteur retrace cette crise à partir de témoignages récoltés et d'éléments d'archives. Cette cristallisation se manifeste à plusieurs niveaux : l'écriture transpirante du patriotisme de Zola⁹⁵⁹ parsemée tout au long de l'œuvre lui confère une intensité tragique – « *Ah ! Cette armée de la désespérance, cette armée en perdition qu'on envoyait à un écrasement certain, pour le salut d'une dynastie ! Marche, marche, sans regarder en arrière, sous la pluie, dans la boue, à l'extermination !* »⁹⁶⁰ Plusieurs éléments laissent effectivement pressentir la défaite, et c'est en historien de son temps que Zola pose une succession de constats – on relève ainsi un restrictif fort au début du roman qui dénombre les troupes « *il n'y avait là que douze mille hommes, tout ce que le général Félix Douay avait avec lui du 7^e corps d'armée.* » L'armée se caractérise par sa désorganisation et son amateurisme pathétique. Les stratégies caduques ordonnées par les chefs de guerre,⁹⁶¹ la maladie de l'Empereur, mais aussi ses erreurs de commandement sont longuement détaillées et décriées. Bien que la plupart des descriptions de l'Empereur soient menées par le prisme d'une conscience fictive prédéterminée – c'est notamment le cas dans la description de son escorte démesurément grande⁹⁶² – certaines remarques surplombent la seule lecture des pensées des acteurs fictifs : « *ah ! Ce misérable Empereur, à cette heure sans trône et sans commandement, pareil à un enfant perdu dans son Empire, qu'on emportait comme un inutile paquet, parmi les bagages des troupes, condamné à traîner avec lui l'ironie de sa maison de gala, ses cent-gardes, ses voitures, ses chevaux, ses cuisiniers, ses fourgons, toute sa pompe de son manteau de cour, semé d'abeilles, balayant le sang et la boue des grandes routes de la défaite.* » Aussi les descriptions de la maladie de l'Empereur, lui confèrent une dimension

d'approbation coururent. On sentait bien que la cause était gagnée pour l'avocat. Le ministère public ne répliqua pas. » Maupassant, G. de, « Un parricide », *Contes et nouvelles*, T. I, *op. cit.* p. 554.

⁹⁵⁸ *Ibid.* p. 1073.

⁹⁵⁹ Le roman connaît un succès important car « *l'invasion, la perte des territoires, la confrontation du pays tout entier et non plus seulement des régions frontalières avec la guerre et ses conséquences, le siège de Paris et la guerre civile ont été véritablement traumatisants pour les français... Et pour Zola* » *op. cit.* Préface, p. 632.

⁹⁶⁰ *Ibid.* p. 738.

⁹⁶¹ *Ibid.* p. 737.

⁹⁶² « *C'est ce cochon d'Empereur qui est, là-bas, en travers de la route, avec ses bagages, pour nous arrêter.* » *ibid.* p. 755.

fantomatique parfois grotesque⁹⁶³ : la critique de l'engagement dans une guerre perdue d'avance se double d'une satire acerbe du pouvoir, à l'image d'un Empereur déclinant : « *Sûrement il s'était fait peindre, pour ne pas promener, parmi son armée, l'effroi de son masque blême décomposé par la souffrance, au nez aminci, aux yeux troubles.* » Zola juge ainsi « *l'impéritie du commandement* », ⁹⁶⁴ le harcèlement et l'usure d'un colosse impérial incapable de se renouveler ou d'abdiquer. C'est à travers la lucidité excessive et la virulence de Maurice que le souffle de l'auteur se distingue le plus efficacement. Le communard accepte son sort avant même que Jean ne le frappe ; il s'isole et attend sa fin. La guerre semble un mal nécessaire⁹⁶⁵ et le souvenir de la fracture nationale bien qu'encore présent dans l'esprit de l'auteur est rattrapé par la réalité d'une République qui a su faire ses preuves. Derrière cette peinture de la guerre s'esquisse la mise en application d'une réflexion née des lectures de Darwin⁹⁶⁶ et de Schopenhauer : destructrice la guerre n'en demeure pas moins propice à la renaissance d'une civilisation.⁹⁶⁷ C'est par la mise en application de la loi du plus fort, cette « *lutte pour la vie, et la croyance au bain de sang régénérateur pour un peuple fort* »⁹⁶⁸ que Zola met en évidence l'aspect salvateur et nourricier de la guerre ordonnée de tous contre tous. Ainsi, l'identité plurielle des conceptions de la guerre laisse davantage ressortir la critique zolienne.

La colonisation⁹⁶⁹

La notion de crime est relative dans la mesure où elle varie d'une culture à une autre. En effet, Freud rappelle que certaines civilisations condamnent le vol et le mensonge plus sévèrement que l'homicide car le meurtrier ne lèse ni la propriété ni les intérêts du chef. La loyauté et l'honneur peuvent alors faire du meurtre un acte noble. Pourtant, en dépeignant les mœurs européennes, les auteurs *fin-de-siècle* mettent en évidence le caractère barbare de leurs

⁹⁶³ Un être « *fardé comme un acteur* », *Ibid.* p. 732.

⁹⁶⁴ *Ibid.* p. 641. Napoléon III considérait dans un discours de 1852 que « *l'Empire, c'est la paix* ». Pourtant, les guerres se multiplient sous son règne expansionniste. La critique de cette politique trouve son apogée dans *La Débâcle*.

⁹⁶⁵ Dans son prologue rajouté en 1892 sur « Les trois guerres » de Crimée, d'Italie et de 1870 il rajoute : « *la guerre est une sombre nécessité comme la mort. Peut-être faut-il du fumier pour que la civilisation fleurisse.* »

⁹⁶⁶ Il fait référence à *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle*, 1859.

⁹⁶⁷ « *La guerre, mais c'est la vie même ! Rien n'existe dans la nature, ne naît, ne grandit, ne se multiplie que par un combat. Il faut manger et être mangé pour que le monde vive. Et seules les nations guerrières ont prospéré, une nation meurt dès qu'elle désarme. La guerre, c'est l'école de la discipline, du sacrifice, du courage, ce sont les muscles exercés, les âmes raffermies, la fraternité devant le péril, la santé et la force.* » Dans « L'attaque du moulin », *Les soirées de Médan*, 1880.

⁹⁶⁸ Zola, E. *Les Rougon-Macquart*, T. V, *op. cit.* Préface, p. 642.

⁹⁶⁹ L'histoire des conquêtes coloniales « *sera la honte à jamais ineffaçable de notre temps. Elle égale en horreur, quand elle ne les dépasse pas, les atrocités des antiques époques de sang, atteintes de la folie rouge du massacre.* » (Mirbeau, « Colonisons ! »)

coutumes. C'est ainsi que la colère du peuple est perçue par T. De Quincey comme l'expression d'instincts refoulés profondément régressifs : « *bien souvent elle a pour cause, comme le cannibalisme guerrier, une satisfaction barbare, un plaisir cruel de voir une exécution et d'y mettre la main.* »⁹⁷⁰ Mais c'est dans les récits récusant les pratiques des colonialistes, « *gagn[ant] d'autres campagnes pour y planter [leurs] coutumes de meurtre et de carnage* » (Lautréamont), que la critique prend de l'ampleur. Mirbeau et Maupassant réproouvent l'impérialisme européen. Dans « L'horrible », le Général propose deux anecdotes pour démontrer qu'un tel sentiment nécessite « *soit un frisson de mystère, soit une sensation d'épouvante anormale, hors nature.* »⁹⁷¹ Il se base sur deux exemples ayant suscité un important battage médiatique : un épisode de guerre et la mission Flatters. La première anecdote met en lumière la dangerosité des soldats se défoulant sur un homme soupçonné d'espionnage. Les tournures impersonnelles soulignent la multitude d'assaillants : le narrateur-spectateur subit la pression d'« *une poussée terrible* » (p. 116), son champ de vision se concentre sur le sort de la victime, « *l'homme saisi* » – la tournure passive, très expressive, rend compte de l'empressement des soldats. Le lynchage extériorise une violence jusque-là refoulée ; l'accumulation de participes passés « *terrassé, frappé, traîné au bord de la route et jeté contre un arbre* », avant que la victime ne soit fusillée, souligne la précipitation de la scène. Après la fuite des criminels, le narrateur et deux gendarmes découvrent que la victime était une femme, vraisemblablement une mère venue chercher son fils dans l'artillerie. La description sous forme de témoignages contribue à accentuer l'aspect tragique et pulsionnel de cette mise à mort ; il s'agit de dénoncer des pratiques inhumaines présentes en temps de guerre. Dans le second exemple, le lieutenant Flatters, trahi par ses guides pendant sa mission de reconnaissance au Soudan, a été abandonnée par les indigènes et une partie de la mission a été massacrée par les Touareg le 16 févr. 1881. Les survivants se retirent dans le désert et rencontrent une tribu autochtone qui les empoisonne avec des dattes. Affamés, quelques rescapés n'ont d'autre choix pour survivre que de pratiquer l'anthropophagie : les soldats marchent « *à plus d'une portée l'un de l'autre* » et dès qu'un des leurs est sacrifié, ils dépècent le mort pour se partager le corps. L'Horreur naît ainsi en temps de conflits et exprime un besoin primitif de survivre.

⁹⁷⁰ De Quincey, T. *L'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, op. cit. p. 127. Ann-Louise Shapiro citant Michelle Perrot met en évidence la relativité de la loi et de la conception du crime: « *il n'y a pas de faits criminels en eux-mêmes, mais un jugement criminel qui les fonde en désignant à la fois ses objets et ses acteurs : un discours criminel qui traduit les obsessions d'une société* » dans « Délinquance et système pénitentiaire en France au XIX^e siècle », *Annales économiques, sociétés, civilisations*, janv. –fév. 1975 p. 712.

⁹⁷¹ Nous retrouvons la définition de l'horrible en notes, soit « *ce qui révolte, ce qui excède les bornes ordinaires* ».

Dans le *Jardin des Supplices* et dans « Colonisons ! » Mirbeau s'intéresse au sentiment de « honte historique »⁹⁷² qu'implique l'expansionnisme colonial. Alors qu'il se rend dans un temple à Ceylan, le narrateur déplore le fait qu'un massacre a été mené par les Anglais en ces lieux sacrés et manifeste son malaise face à la destruction d'une civilisation paisible : « *Je sentis qu'il s'était accompli là, sur ces marches sacrées, non encore lavées de ce sang par quatre-vingts ans de possession violente, quelque chose de plus horrible qu'un massacre humain, quelque chose de plus bêtement, de plus lâchement, de plus bassement sauvage : la destruction d'une précieuse, émouvante, innocente Beauté.* » Au fil de ses pérégrinations dans « *la petite ville morte de Candy* »⁹⁷³, le narrateur s'offusque du comportement sanguinaire des colons et dénonce la destruction d'une civilisation louable de grandeur et de magnificence. La conquête se couvre d'intolérance, d'hostilité et de barbarie, le but étant de spolier et d'anéantir un peuple dit sauvage. L'usage de la 1^e pers. du pluriel – « *notre cruauté actuelle* », « *nous avons [...] renouvelé en les développant, les raffinements de torture de l'Inquisition espagnole.* » (p. 271) – renforce la dénonciation en engendrant une réflexion sur les travers de l'expansionnisme et une critique de l'ethnocentrisme. La présence des européens souille l'Orient magnifique : le colonialisme détruit les merveilles du monde par cette « *barbarie européenne* » qu'encourage l'impérialisme religieux. Le narrateur déplore le caractère fantomatique de la ville de Candy où le silence mortifère s'est installé pour toujours : « *dans le soleil torride, un lourd silence planait avec les vautours, sur elle.* » Réduits à l'exil sur leurs propres terres annexées par l'impérialisme chrétien, les Hindous ne font que traverser le temple.⁹⁷⁴

Dans *Le Jardin des Supplices*, des descriptions inquiétantes révèlent la dangerosité et la tyrannie des colons : « *cette face louche, [à]ces yeux de rapaces, [à]ces mains crochues, [à]cette bouche immonde qui bave sur les divinités charmantes, sur les mythes adorables des religions enfants, avec l'odeur du gin cuvé, l'effroi des versets de la Bible* » qui se propagent sur tous les continents. Le narrateur révolté éprouve un sentiment de honte exacerbé par sa

⁹⁷² « *Je me rappelle l'étrange sensation de honte historique, que j'éprouvai, quand à Candy, l'ancienne et morne capitale de l'île de Ceylan, je gravis les marches du temple, où les Anglais égorgèrent les petits princes Modéliars, que les légendes nous montrent si charmants et pareils à des icônes japonaises, d'un art si merveilleux, d'une grâce si hiératiquement calme et pure, avec leurs mains jointes, et dans leur nimbe d'or.* » Mirbeau, O. *Le jardin des supplices*, op. cit. p. 268.

⁹⁷³ *Le Jardin des supplices* synthétise plusieurs récits entrepris dans ses contes de sorte que nous retrouvons un passage similaire dans « Colonisons ! » Mirbeau, O. *Contes cruels*, T. II, op. cit. pp. 268-73.

⁹⁷⁴ Nous pouvons mentionner la présence du pasteur : « *évocation grotesque et sinistre du progrès occidental, un pasteur protestant – seul être humain – y rôdait, rasant les murs, une fleur de lotus au bec.* » Nous retrouvons foison de détails sur la tenue de l'ecclésiastique. Par exemple, son costume sinistre est accompagné d'une ombrelle blanche « *sorte de panka portatif et dérisoire [...] unique concession que le cuistre eût faite aux mœurs locales, et au soleil de l'Inde que les anglais n'ont pu transformer en brouillard de suie.* »

lucidité avant-gardiste : « *Partout où il y a du sang versé à légitimer, des pirateries à consacrer, des violations à bénir, de hideux commerces à protéger, on est sûr de le voir, cet obsesseur Tartuffe britannique, poursuivre, sous prétexte de prosélytisme religieux ou d'étude scientifique, l'œuvre de la conquête abominable. Son ombre, astucieuse et féroce, se profile sur la désolation des peuplades vaincues, accolée à celle du soldat égorgeur et du Shylock rançonnier.* » Le missionnaire catholique, sous couvert d'évangélisation commet des exactions ; toutefois, son engagement suscite l'admiration des « honnêtes gens » du continent qui voient en lui un prédicateur héroïque et altruiste. Mirbeau ne tarde pas à remarquer toute l'hypocrisie constitutive de cette gloire funeste : « *admirables héros, s'exclament les honnêtes gens, et qui vont porter, au risque de leur vie, la lumière de la civilisation, là-bas. Ah ! Elle est jolie leur lumière, là-bas. Elle brille au bout des torches, flamboie à la pointe des sabres et baïonnettes !* »⁹⁷⁵ Dans la seconde partie du *Frontispice du Jardin des Supplices*, le vieux colonel se pâme d'avoir inventé une technique de torture qui vise à enterrer jusqu'au cou les insurgés lors d'une expédition pour les voir mourir dans d'atroces souffrances : « *Au bout de quelques minutes, les paupières se gonflaient, les yeux sortaient de l'orbite, la langue tuméfiée emplissait les bouches ouvertes, et la peau craquait presque, se rissolait sur les crânes nus... Ils mouraient en faisant d'affreuse grimace.* » Ce « truc » dont se vante le colonel fait toute sa fierté, de sorte qu'il expose sa technique par une multitude de détails, avant de faire le décompte de ses victimes. De nouveau, la déshumanisation de l'ennemi s'effectue par le mépris qu'il procure chez le colonel.⁹⁷⁶ En outre, s'il considère ses victimes comme des « *traîtres* », la portée de leur trahison mérite une révision car, « *dans l'argot de la pègre militariste et de bagne politique, toute résistance à l'envahisseur s'appelle trahison, et l'on nomme bandits les pauvres diables qui défendent leurs femmes, leurs foyers, leur sol* ». Dans « *La fée Dum Dum* », les européens se targuent d'être supérieurs aux sauvages, sont en réalité sadiques et criminels. L'officier anglais de retour des Indes vante les mérites de son arme. Il part du principe que les hommes vivent sous la « *loi universelle de la guerre* ». Cette balle qui traverse et tue plusieurs hommes d'un trait trouve une fonction double : elle permet de « *civiliser un peu les gens, même malgré eux* » et elle ne laisse pas d'invalides.⁹⁷⁷ L'arme présente un enjeu économique manifeste : « *génial, administratif et humain ! [...] de la sorte,*

⁹⁷⁵ Mirbeau, O. « Colonisons ! », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.* p. 271.

⁹⁷⁶ « *Ah ! Les brigands d'Arabes ! dit-il, avec des colères demeurées vivaces... Ah ! Les traîtres ! Les monstres ! Ce que nous avons eu de mal à les civiliser* » ; « *j'en ai enterré comme ça plus de six cents à moi tout seul... Ah ! Les traîtres !* » Mirbeau, O. « Colonisons ! », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.*

⁹⁷⁷ Mirbeau, O. « La fée Dum Dum », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.* : « *Et puis, n'est-ce pas très vilain, très dégoûtant de rencontrer des invalides avec leurs manches vides de bras, leurs jambes et leurs têtes de bois !... Et le vieux capitaine qui, le soir, au cercle, vous raconte tout le temps ses trente-six blessures !... Fini aussi, ce type de vieux raseur !* »

je supprimerais les chirurgiens d'armée, les infirmiers, les ambulances, les hôpitaux militaires, les pensions aux blessés, etc., etc. ... Ce serait une économie merveilleuse !... Un soulagement pour les budgets des Etats ! ... Et je ne parle pas de l'hygiène !... Quelle conquête pour l'hygiène ! » L'efficacité de cette arme tient à sa capacité à anéantir l'ennemi de manière radicale. L'officier considère cette technique militaire comme un progrès dans la mesure où elle épargne les souffrances humaines.⁹⁷⁸ Etrange paradoxe que Maupassant relève également lorsqu'il écrit : *« Nous sommes, mon cher Monsieur, des sauvages pires que les anthropophages de l'Australie, puisque, ayant conscience de notre sauvagerie, nous y persistons. »*

Certains récits retranscrivent des interviews d'officier : la confrontation avec le conquérant permet de valoriser l'étrangeté de ces révélations par le point de vue d'un auditeur interloqué. Dans « Maroquinerie », le narrateur interroge le Général Archinard dans un « *but patriotique* » : honoré de pouvoir rencontrer cet illustre héros de guerre, le journaliste déchanté rapidement. Dès son apparition, le Général transpire l'arrogance ; fier conquérant, il se pare à outrance de trophées récoltés lors de ses campagnes : *« vêtu d'un burnous rouge, il était assis sur une peau de tigre et fumait, à la mode arabe, un énorme narguileh. »* Le narrateur s'assoit quant à lui *« sur une peau de simple mouton, en face de lui. »* D'ores et déjà, le caractère injonctif du militaire est tourné en dérision : *« sur son invitation, brève comme un commandement, que j'eusse... une, deusse !... une, deusse !... à m'asseoir »* (p. 334) Méprisant, l'officier se déride seulement lorsque son interlocuteur se fait servir de l'absinthe pure à cette *« heure tranquille où les héros vont boire »* : *« et je vis, au sourire approbateur par quoi fut accueillie cette martiale déclaration, que je venais de me conquérir la bienveillance et, peut-être, l'estime du grand Civilisateur soudanais. »* Tout dans la demeure

⁹⁷⁸ Objet efficace, la balle Dum-Dum s'inscrit dans une logique capitaliste de rentabilisation de la guerre : *« En quoi consiste la guerre ? Elle consiste à massacrer le plus d'hommes que l'on peut, en le moins de temps possible ! Pour la rendre de plus en plus meurtrière et expéditive, il s'agit de trouver des engins de destruction de plus en plus formidables. C'est une question d'humanité !... Et c'est le progrès moderne !... »* (Ibid.) De même, dans « Maroquinerie », le soldat cherche à rentabiliser les corps des victimes : *« malheureusement, le nègre n'est pas comestible ; il y en a même qui sont vénéneux... Seulement, traitée de certaine façon, on pourrait, je crois, fabriquer avec cette viande des conserves excellentes... Pour la troupe... C'est à voir... Je vais soumettre au gouvernement une proposition dans ce genre... Mais il est bien sentimental, le gouvernement [...] Ce qui nous perd, comprenez bien, jeune homme... C'est le sentiment... Nous sommes un peuple de poules mouillées et d'agneaux bêlants... Nous ne savons plus prendre des résolutions énergiques... Pour les nègres, mon Dieu ! ... Passe encore... ça ne fait pas trop crier qu'on les massacre... Parce que, dans l'esprit du public, les nègres ne sont pas des hommes, et sont presque des bêtes... Mais si nous avions le malheur d'égratigner seulement un Blanc ? ... Oh ! La ! La ! ... Nous en aurions de sales histoires... Je vous le demande, là, en conscience... Les prisonniers, les forçats par exemple, qu'est-ce que nous en fichons ? ... Ils nous coûtent les yeux de la tête, ils nous encomrent et ils nous apportent, quoi ? ... Quoi ?... Voulez-vous me le dire ?... Vous croyez que les bagnes, les maisons centrales, tous les établissements pénitentiaires ne feraient pas de merveilleuses et confortables casernes ?... Et quel cuir avec la peau de leurs pensionnaires !... Du cuir de criminel. »* Mirbeau, O. « Maroquinerie », *Contes cruels*, T. II, op. cit.

de l'officier tend à exposer les victoires du guerrier⁹⁷⁹ mais ce qui retient l'attention du narrateur, c'est ce cuir dont « *une étrange odeur s'exhalait, violente et fade à la fois, et que je ne parvenais pas à définir. Une odeur sui generis, comme disent les chimistes.* » Ce cuir fait de peau de nègre révolte le narrateur autant qu'elle ravit le général « *dont la physionomie s'épanouit, soudain, tandis que ses narines dilatées humaient, avec une visible jouissance, le double parfum qui s'évaporait de ce cuir et de cette absinthe sans se mélanger.* » Là encore, le colonisateur justifie cet emploi par l'aspect mercantile et esthétique des corps : « *Employés de cette façon, les nègres ne seront plus de la matière inerte et nos colonies serviront du moins à quelque chose... Je me tue à le dire... Regardez ça, jeune homme, tâchez-moi ça... Ça fait de la maroquinerie de premier choix...* » Il insiste également sur le fait que le crime permettrait d'éduquer les populations :

« Je ne connais qu'un moyen de civiliser les gens, c'est de les tuer... Quel que soit le régime auquel on soumette les peuples conquis... Protection, annexion, etc. etc. on en a toujours des ennuis, ces bougres-là ne voulant jamais rester tranquilles... En les massacrant en bloc, je supprime les difficultés ultérieures... est-ce clair ? Seulement, voilà... Tant de cadavres... C'est encombrant et malsain... Ça peut lui donner des épidémies... Eh bien ! Moi, je les tanne... J'en fais du cuir... Et vous voyez par vous-mêmes quel cuir on obtient avec les nègres. C'est superbe !... Je me résume... D'un côté, suppression des révoltes... De l'autre côté, création d'un commerce épatant... Tel est mon système... Tous bénéfiques... Qu'en dites-vous, hein ? »

Le narrateur feint de s'intéresser aux « *avantages de cette corroierie nouvelle* », mais le journaliste se laisse toujours rattrapé par le dégoût que suscite en lui une telle vision de la colonisation.⁹⁸⁰ Pour le Général, les cent neuf corps qui ont été utilisés comme ornement mural ne représentent plus des hommes ; cependant lorsque le narrateur suggère de teindre des corps d'hommes blancs pour « *ménager le sentiment nationaliste* », le combattant y voit un subterfuge terrible, une pratique déloyale et mensongère qui ne s'accorde nullement avec ses valeurs éthiques. Ainsi, les discours légitimant les pratiques barbares s'accompagnent nécessairement d'une déshumanisation de l'ennemi. Ils s'inscrivent également dans un raisonnement couvrant le crime comme processus légal.

⁹⁷⁹ Le soldat dispose d'une inquiétante collection orientale : « *J'examinai la pièce, autour de moi. Elle était très sombre. Des étoffes orientales ornaient les fenêtres et les portes d'une décoration un peu surannée, un peu trop rue du Caire, à mon goût du moins. Aux murs, des armes, en panoplie, des armes terribles et compliquées, reluisaient. Sur la cheminée, entre deux vases où s'élevaient, en guise de fleurs, des chevelures scalpées, la tête d'un jaguar empaillé mordait de ses crocs féroces une boule en verre au centre de laquelle le cadran d'une toute petite montre faisait les heures captives, transparentes et grossissantes. Mais ce qui attirait le plus mon attention, c'étaient les murs eux-mêmes. Sur toute leur surface, ils étaient tendus de cuir, d'un cuir particulier, de grain très fin, de matière très lisse et dont le noir, verdâtre ici, et là mordoré, m'impressionna, je ne sais pourquoi, et me causa un inexprimable malaise.* » Mirbeau, O. « Maroquinerie », *Contes cruels*, T. I, op. cit. pp. 333-8.

⁹⁸⁰ « *Je crus devoir rire, moi aussi, bien que ma gorge serrée protestât contre ce genre de gaieté anthropophage et coloniale.* » Mirbeau, O. *ibid.*

Pour une légitimité du droit de tuer⁹⁸¹

La gloire de la guerre

Identifier le responsable dans l'équation de la guerre s'avère une entreprise complexe : le soldat prend les armes au nom de son pays et de son honneur et, aux intérêts géopolitiques se trouvent mêlés des impératifs moraux qui lui ont été inculqués. Les bourreaux apparaissent comme les pantins du pouvoir ; en cela, ils représentent les premières victimes des crimes qu'ils exécutent. Et s'ils tuent *au nom de*, cette dépersonnalisation accorde une légitimité exceptionnelle à leurs actes. Bien qu'ils tuent, ils ne sont nullement considérés comme criminels et c'est là tout le paradoxe de la chose. On tue *au nom de* la Loi, du Droit, de la Justice, du Devoir ou de la Nation et chacune de ces tournures met en évidence une dépersonnalisation du crime. À travers cette conception, la cohabitation d'un mouvement collectif, supérieur et autoritaire, et d'une volonté individuelle et exécutante ressortent. Mais ces crimes « justes » instruits au nom d'une autorité reconnue et légitimée, perdent-ils vraiment leur caractère criminel ?

Les exécutants agissent en vertu d'un droit inhérent à leur fonction, faisant abstraction des principes moraux : le bourreau au nom de la Loi, le soldat au nom de la Patrie. Pourtant, le passage à l'acte s'effectue toujours par le prisme d'une conscience individuelle mue par la volonté de tuer ; l'individu choisit de mettre en mouvement son corps afin d'agir dans cette détermination criminelle entérinée. Or, cette responsabilité du crime tend à s'estomper dans certaines situations où le crime sert les intérêts de la Loi et du Bien public : pour défendre sa nation, pour rétablir l'ordre social ou le principe de justice, et pour valoriser les conquêtes nationales. Ces trois éléments sont vivement mis au ban dans les récits de meurtre de la fin du siècle.

En effet, l'acte criminel bafoue le devoir national et l'honneur, puisque ces codes légitiment la plus légale expression de la bestialité humaine. Des Esseintes demeure étranger à la logique de la guerre. Pour lui, ce n'est rien de plus qu'un acte de sang dissimulé derrière les impératifs allégoriques de Bien et de Justice. La guerre semble le moyen idéal « *d'assassiner son prochain, sans risquer, l'échafaud, comme les ordinaires meurtriers qui opèrent, seuls, sans uniformes, avec des armes moins bruyantes et moins rapides.* »⁹⁸² La distinction entre

⁹⁸¹ « Tout crime, parce qu'il signale la fragilité de la loi, est abject, mais le crime prémédité, le meurtre sournois, la vengeance hypocrite le sont plus encore parce qu'ils redoublent cette exhibition de la fragilité légale. Celui qui refuse la morale n'est pas abject – il peut y avoir de la grandeur dans l'amorale et même dans un crime qui affiche son irrespect de la loi, révolté, libérateur et suicidaire. L'abjection, elle, est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche. » Kristeva, J. *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit. p. 12.

⁹⁸² Huysmans, *Là-Bas*, op. cit. p. 283.

l'assouvissement naturel d'une pulsion criminelle et l'accomplissement du devoir laisse Des Esseintes perplexe : « *En somme, pour la Société, était réputé crime l'acte qui consistait à tuer un être doué de vie ; et cependant, en expulsant un fœtus, on détruisait un animal, moins formé, moins vivant, et, à coup sûr, moins intelligent et plus laid qu'un chien ou qu'un chat qu'on peut se permettre impunément d'étrangler à la naissance.* » L'homme naît animal et bestial, les lois ne peuvent le contraindre à une existence où il vivrait à l'ombre des préjugés, pour la gloire de la vertu. Le discours antimilitariste se retrouve également dans les raisonnements de criminels. Par exemple, dans « Un fou » de Maupassant :

« Et on pourrait croire qu'on méprise ceux destinés à accomplir ces boucheries d'homme ! Non. On les accable d'honneurs ! On les habille avec de l'or et des draps éclatants ; ils portent des plumes sur la tête, des ornements sur la poitrine ; et on leur donne des croix, des récompenses, des titres de toute nature. Ils sont fiers, respectés, aimés des femmes, acclamés par la foule, uniquement parce qu'ils ont pour mission de répandre le sang humain ! Ils traînent par les rues leurs instruments de mort que le passant vêtu de noir regarde avec envie. Car tuer est la grande loi jetée par la nature au cœur de l'être ! Il n'est rien de plus beau et de plus honorable que de tuer ! » (p. 541-2)

La remise en question du caractère légitime de la guerre se perçoit par l'usage de l'impersonnel qui porte aux nues la gloire de ses héros. Les écrivains établissent la présence d'injustices et invalident les théories belliqueuses servies sur la nécessité et la justification de la violence et des exactions en temps de conflits par le biais de plusieurs outils stylistiques comme les allégories contribuant à éveiller l'esprit critique du lecteur. La déshumanisation des soldats accompagne ces figurations symboliques de la guerre. Dans *La Débâcle*, Maurice se laisse dépasser par le sentiment de n'être « *plus qu'une bête de ce troupeau attardé, débandé, semant les chemins.* » (p. 672) ; il cède son individualité au nombre, marionnette d'une force supérieure dont il ne peut se désolidariser.⁹⁸³

Dans « La guerre et l'homme », Mirbeau confronte deux types d'homicide : celui du criminel d'intérêt et celui du soldat. Pour l'un, c'est la potence et l'opprobre, pour l'autre, la reconnaissance et les honneurs :

⁹⁸³ « Très sombre, Maurice marchait en silence, la tête penchée sous le ciel de feu. Il n'avancait plus que dans un cauchemar d'atroce lassitude, comme s'il allait à un gouffre, là-bas, devant lui ; et c'était une dépression de toute sa culture d'homme instruit un abaissement qui le tirait à la bassesse des misérables dont il était entouré. » Zola, E. *La Débâcle*, op. cit. p. 673. Les récits de guerre tendent à déshumaniser les combattants. Coutard, lorsqu'il relate la prise de la ville, animalise l'ennemi puis le réifie : « *et alors, là, retranchés dans une espèce de château, ce que nous avons tué, de ces cochons ! Ils sautaient en l'air, ça faisait plaisir de les voir retomber sur le nez.* » La déshumanisation se prolonge : « *dans Froeschwiller, voyez-vous ! Ce n'étaient plus des gommés, c'étaient des bêtes qui se mangeaient. Pendant près de deux heures, les ruisseaux ont roulé du sang...* » (ibid. p. 695) La désorganisation spatiale et humaine du combat contribue à cet effet, et le lexique des intempéries associé au bruit des armes – « *les mitrailleuses [...] vomirent une grêle de balles.* », « *La colonne ennemie en fut comme balayée* » (p. 798), « *la fusillade redoublait et le sifflement des obus ne cessait plus* » (p. 799).

« Un homme en tue un autre pour lui prendre sa bourse ; on l'arrête, on l'emprisonne, on le condamne à mort, et il meurt ignominieusement, maudit par la foule, la tête coupée sur la hideuse plate-forme. Un peuple en massacre un autre pour lui voler ses champs, ses maisons, ses richesses, ses coutumes ; on l'acclame, les villes se pavoisent pour le recevoir quand il rentre couvert de sang et de dépouilles, les poètes le chantent en vers enivrés, les musiques lui font fête ; il y a des cortèges de jeunes filles avec des rameaux d'or et de bouquets qui l'accompagnent, le saluent comme s'il venait d'accomplir l'œuvre de vie et l'œuvre d'amour. A ceux-là qui ont le plus tué, le plus pillé, le plus brûlé, on décerne des titres ronflants, des honneurs glorieux qui doivent perpétuer leur nom à travers les âges. » (p. 178)

La question de l'honneur est remise en question (« *tu honoreras ce héros, car, à lui seul, il a fait plus de cadavres que mille assassins* ») Le « on » impersonnel et général accuse le collectif, de même que le présent de vérité générale accentue le caractère inaliénable de ces pratiques. Les trois superlatifs participent à cette dénonciation par l'absurde : cette rivalité criminelle témoigne de l'importance du souvenir de la défaite de 1870. Le narrateur valorise le véritable héroïsme nécessaire au dépassement des ressentiments vécus au quotidien et déprécie le courage des combattants : « *L'héroïsme ni le génie ne sont dans le fracas des camps ; ils sont dans la vie ordinaire. Ce n'est point difficile de se faire trouer la poitrine, au milieu des balles qui pleuvent et des obus qui éclatent ; c'est difficile de vivre, bon et juste, parmi les haines, les injustices, les tentations, les disproportions et les sottises humaines.* »⁹⁸⁴

Nous retrouvons les fondements de la pensée de Schopenhauer : le philosophe admet la possibilité que l'homme, en dépit de son égoïsme fondamental, soit susceptible de faire preuve d'altruisme, ou plus précisément de pitié envers ses semblables. Cette humanité recouverte semble culturelle : à la tentation permanente du crime, l'homme juste doit pouvoir résister. L'idéal politique de Mirbeau prend ici une valeur toute symbolique. Personnage sacré, le guerrier a le privilège d'être enterré sur des terres bénites alors que « *le corps de l'obscur meurtrier pourrit, décapité, aux sépultures infâmes.* » Les armes du soldat participent alors au culte du héros, devenant « *des reliques sacrées* » qui encouragent le peuple au pèlerinage : « *pour y admirer son épée, sa masse d'armes, sa cotte de mailles, le panache de son casque, avec le regret de n'y point voir les éclaboussures du sang des anciennes tueries.* » La sanctification du combattant s'accomplit par ce changement.

La forme délibérative désigne la Loi comme responsable et, en prenant le cas de celui qui refuse de tuer, le narrateur souligne la rigueur inflexible de la Loi venant « *arracher à [s]on foyer* »⁹⁸⁵ le pacifiste pour lui enseigner l'art de la guerre. Un endoctrinement de l'individu se

⁹⁸⁴ Mirbeau, O. « La guerre et l'homme », *op. cit.* p. 179.

⁹⁸⁵ « *Comment ! Tu ne veux pas tuer, misérable ? Alors la loi vient t'arracher à ton foyer, elle te jette dans une caserne, et elle t'apprend comment il faut tuer, incendier, piller ! Et si tu résistes à la sanglante besogne, elle te*

déchiffre alors comme un processus autoritaire. Toutefois, le narrateur s'insurge contre la conception d'une « science de la guerre » : en effet, si son corps est parfaitement organisé – avec « ses écoles, ses ministères, ses grands hommes » – la guerre n'en demeure pas moins un dispositif hasardeux : « la plupart des batailles ont été gagnées, grâce à des fautes fortuites, à des ordres non exécutés ; elles ont été perdues par un entêtement dans la mise en œuvre de plans admirables et infaillibles. » (p. 179) Comme Schopenhauer, Mirbeau considère que le véritable héroïsme reviendrait à préserver toute vie, en se conduisant en homme « bon et juste, parmi les haines, les injustices, les tentations, les disproportions et les sottises humaines. » La guerre est alors assimilée au chaos, l'absence de justice et de codes contrairement à ce qu'elle paraît promouvoir. Ce mensonge ressort grâce aux allégories, « Pourquoi le Droit et pourquoi la Justice, si la Guerre est là, que commande, la Guerre, négation du Droit, négation de la Justice ? Qu'on raie ces deux mots des langages humains qui ne les comprennent pas, et qu'on arrache, au fronton des sociétés contemporaines, ces deux emblèmes qui ont toujours menti. » L'auteur établit ensuite un dialogue fictif entre l'Humanité et la Guerre. Le principe de justice applicable et compréhensible par la collectivité régit l'ensemble de l'Humanité. De prime abord, l'Humanité apparaît comme une entité homogène s'opposant frontalement à la Guerre – « tu ne passeras pas, maudite gueuse ». Elle dénonce les ravages de la guerre sur les terres – « regarde derrière toi, les chemins que tu as parcourus ; partout la nuit, le malheur, la désolation » – puis appelle à la lassitude de la guerre – « n'es-tu donc point lasse de toujours tuer, de toujours marcher dans la boue sanglante, à travers les plaintes et la fumée rouge des canons ? [...] Ne peux-tu rafraîchir à l'air libre tes poumons brûlés par la poudre ? » L'Humanité valorise alors le travail de la terre par rapport à la guerre, reprenant l'argument précédemment décliné⁹⁸⁶ avant de concéder la clémence de la guerre qui a « fait la patrie » et qui a « délivré des peuples ». L'Humanité base son argumentation sur une réflexion humaniste persuasive, cherchant à apprivoiser la Guerre, lui apprêtant des sentiments et s'insurgeant contre tout dessein colonialiste⁹⁸⁷. Toutefois, cette entreprise demeure vaine : la Guerre demeure une entité

cloue au poteau avec douze balles dans le ventre, ou te laisser pourrir, comme une charogne dans les silos d'Afrique. » ibid.

⁹⁸⁶ Elle fait l'éloge du labeur par rapport à la guerre : « jette ton glaive, prends la charrue que traînent, dans les bons sillons, les bœufs pensifs et résignés ; au lieu des fanfares de tes trompettes qui suggèrent à l'homme les homicides ivresses, au lieu des cris sauvages qui appellent la mort, écoute, le soir, au penchant des collines, le son des pipeaux, les clochettes des bergeries, le chantonement doux des pâtres ; écoute, dans les grandes plaines qui se réveillent, l'alouette qui salue de ses chansons le travail, la paix, l'amour. » *ibid.* p. 181.

⁹⁸⁷ La critique anticolonialiste apparaît de nouveau : « Mais aujourd'hui, est-ce pour cette cause sacrée que tu vas encore moissonner des hommes et secouer des deuils sur la terre ? Vas-tu rendre aux pauvres Hindous leurs champs de riz pillés, leurs pagodes détruites ? Leur donneras-tu le sel dont on les prive, et dont ils ont besoin autant que l'air qu'ils respirent ? Les feras-tu libres, ces martyrs qui râlent sous le joug étranger, et qui ont vu

bestiale. La déclinaison de ses arguments tend à dénoncer l'hypocrisie de l'Humanité, cette « *vieille radoteuse* » qui n'admet pas la qualité nourricière des campagnes militaires : « *il faut que toute la terre s'éclaire de mon soleil de sang et qu'elle boive, jusqu'à la dernière goutte, l'amère rosée des larmes que je fais couler.* » Non sans virulence, la Guerre dénonce les larmoiements de l'Humanité ; le *pathos* n'a aucun effet sur cette conquérante toujours victorieuse qui accompagne l'histoire des hommes – « *j'ai culbuté les trônes, renversé les autels, de tous les souverains déchus et de tous les dieux errants, moi seule suis restée debout. [...] Je suis née avec le monde, et le monde se mourra avec moi.* » (p. 182) Le travail des hommes, perçu comme salvateur par l'Humanité, se subordonne à la perspective d'une guerre et toutes ses richesses sont asservies à cette seule fin – les savants, la jeunesse, l'or, la modernité car « *plus de temples qu'à Dieu* » sont consacrés à la Guerre.⁹⁸⁸ Nul ne peut raisonner la Guerre, avide de distractions.

Progressivement, elle s'emploie à diviser l'Humanité, en rendant compte de la nature belliqueuse de l'homme. Les détourner de la guerre revient à aller contre leur nature – « *tandis qu'il existera non seulement deux peuples, mais deux hommes, je brandirai mon glaive, je soufflerai dans mes trompettes, et ils s'entretueront.* » L'Humanité ne peut que céder face aux arguments réalistes, historiques et sans appel qu'avance la Guerre, convoquant plusieurs personnages emblématiques ; tous sont favorables à la guerre. Le Paysan défend la pratique de la guerre dans la mesure où elle lui permet de vendre son blé plus cher, Le Banquier spéculé sur les nouvelles, Le Commerçant voit son commerce renflouer, L'usiner grâce à ce regain économique, peut « *doter (s)es filles, en faire « des femmes de Marquis* ». Mirbeau écarte tout discours hypocrite et manichéen pour faire valoir les intérêts économiques de ces différents groupes sociaux. L'héroïsme des combattants est également controversé : pour La famille, la gloire des proches partis au combat se double d'un héritage convoité et mieux doté : « *mes frères, mes cousins sont à l'armée. Ils ne reviendront pas, et ma part d'héritage sera plus grasse* » (p. 184) Chaque parti trouve donc son compte dans l'état de guerre de sorte que l'héroïsme n'est plus qu'un prétexte à l'expression de vils instincts.

Si Le Général, L'Officier, et Le Soldat expriment leurs rêves de gloire sans pudeur, le Voleur se mêle uniformément à ses confrères combattants dans la mesure où il peut librement et légalement exercer son art et s'enrichir dans des contrées étrangères ; le Débauché, quant à

leurs plaines transformées en abattoirs, en champs de torture, et qui pleurent encore leurs princes assassinés sur les marches de leurs palais ? » *ibid.*

⁹⁸⁸« *Compte donc les forts, les bastions, les casernes, les arsenaux, tous ces chantiers effroyables où l'on façonne le meurtre comme des bibelots.* » *ibid.*

lui, viole à loisir les femmes des pays conquis. La Guerre offre un sort au Désespéré, porteur des angoisses existentielles qui habitent cette génération de Maudits et octroie de nouveaux modèles à l'Artiste et au Poète. Les prises de parole symboliques de ces représentants renforcent la critique antimilitariste : à la banalisation de la vision héroïque de la guerre répond la duplicité individuelle et collective. L'écrivain dénonce le fait que les intérêts personnels priment toujours sur le bien commun.⁹⁸⁹

La malveillance naturelle comme principe

- Une nature criminelle

Dans son étude sociale sur *Le crime* (1888), Henri Joly laisse affleurer l'idée que l'homme agit comme « *l'artisan volontaire de sa propre déchéance* ». Si ce propos conteste les théories déterministes, il donne un second souffle aux théories de Pascal et de Schopenhauer. Cette nature criminelle mise en lumière par les auteurs décadents accompagne l'image du siècle finissant : le pessimisme l'emporte sur les victoires de la modernité, la foi humaniste s'essouffle et l'homme considère sa propre stérilité intellectuelle. Les philosophes partent du principe que l'instinct criminel constitue un héritage génétique et naturel.⁹⁹⁰ Freud, dans *Totem et tabou*, développe l'idée que l'homme sauvage veille à l'intérieur de l'homme civilisé, d'où son instinctive fascination pour la transgression. Dans « *Moi !* », Jérôme Polydor authentifie cet instinct : « *aussitôt, ... une seconde, ... L'instinct du crime, le besoin si naturel de voir coller le sang de son prochain, inhérent à chaque individu, et refoulé chez mes aïeux pendant des générations successives, ... me lança une formidable poussée, ... poussée*

⁹⁸⁹ Nous pouvons enfin mentionner un extrait d'un article sur la mise à mort de Menesclou paru dans *Le Petit parisien* le 13 février 1883, « *La tête d'un fou* » de Jean Frollo. Le journaliste aboutit sa présentation par une réflexion déterministe : « *la société a mieux à faire que de tuer les criminels. Ce n'est point en tuant, d'ailleurs, qu'elle peut donner l'exemple du respect de la vie humaine, et on a pu avec raison faire remarquer que, dans un assez grand nombre d'États où l'échafaud avait été aboli, le nombre des crimes n'avait pas augmenté. La société a d'autres moyens de préservation que la guillotine : elle a des prisons dont les murs sont infranchissables ; cela est suffisant pour sa sécurité. Mais ce qui assurerait bien plus la sécurité de la société, c'est qu'au lieu de châtier les crimes qui se commettent, elle fît davantage pour garantir les futurs criminels contre d'inévitables déviations de conscience. Il faut se demander pourquoi la main des criminels s'était armée. Il faut se demander quelle influence ces hommes ont subie ? Il faut se demander si, élevés comme des brutes, ils ne sont pas excusables de n'être que des brutes ? Et, au lieu de les flétrir, il faut se demander si l'on n'est pas coupable, parfois, de les avoir laissés grandir dans le vice, de les avoir laissés vivre dans la misère ou la maladie, de les avoir laissés aller au crime ? L'échafaud, quoi qu'on en dise, n'est pas une solution : il tranche une tête, mais le problème reste entier or, le problème, c'est le relèvement de l'âme tombée quand il y a perversion, et c'est la guérison du malade quand il y a dégénérescence ou folie. En définitive, ce qui serait nécessaire, c'est que la société prit le coupable pour l'améliorer ou le soigner, au lieu de dresser un échafaud pour immoler son ennemi.* » Frollo représente la prison comme le substitut le plus humain aux châtiments corporels.

⁹⁹⁰ Le préfacier des *Contes cruels* écrit : « *Octave Mirbeau s'emploie à débusquer le désir de meurtre qui sommeille chez tout homme. Il est souvent camouflé sous de nobles oripeaux, et s'épanouit à l'abri des lois, ou sous le couvert de l'irresponsabilité collective.* »

interne, n'est-ce pas... me grisa, ... m'affola »⁹⁹¹ de sorte que toute forme de pacifisme, toute contestation du crime s'avère contre-naturelle et destructrice – « *ce sang qu'ils refusent de verser, les insensés, ils en ont soif ; cette existence d'autrui qu'ils prétendent respecter, elle les tuera.* »⁹⁹² En assumant la part criminelle refoulée par ses semblables depuis des générations, l'assassin devient un précurseur. De manière plus générale, définir l'acte de tuer en littérature prend une ampleur épistémologique évidente pour certains auteurs. Il nécessite une justification génétique et positiviste. Dans « L'école des assassins » Mirbeau analyse le passage à l'acte comme un besoin vital obéissant aux déterminismes du corps – « *le besoin de tuer naît chez l'homme avec le besoin de manger et se confond avec lui* » – il insiste sur l'aspect instinctif, primaire et pulsionnel du crime.

Le débat d'idées laisse émerger l'idée que l'homme porte en lui des siècles d'animalité. L'atavisme engendre un questionnement philosophique dans la mesure où l'équilibre social dépend de son acceptation. L'écrivain du crime amène ses lecteurs à reconnaître comme naturel cette propension au Mal. Le magistrat d'« Un fou » démontre cette légitimité naturelle du crime. Au départ, il étudie le comportement du criminel Blondel, inculpé pour le meurtre de ses cinq enfants. Sa curiosité pour ce qui alimente le désir de tuer perd l'homme de loi et le conduit à prouver le potentiel criminel de chacun. Rapidement, son raisonnement entérine la logique criminelle et l'extrait du 16 juin retient notre attention :

*« Pourquoi donc est-ce un crime de tuer ? Oui, pourquoi ? C'est, au contraire, la loi de la nature. Tout être a pour mission de tuer : il tue pour vivre et il tue pour tuer. Tuer est dans notre tempérament : il faut tuer ! La bête tue sans cesse, tout le jour, à tout instant de son existence. – L'homme tue sans cesse pour se nourrir, mais comme il a besoin de tuer aussi, par volupté, il a inventé la chasse ! L'enfant tue les insectes qu'il trouve, les petits oiseaux, tous les petits animaux qui lui tombent sous la main. Mais cela ne suffisait pas à l'irrésistible besoin de massacre qui est en nous. Ce n'est point assez de tuer la bête ; nous avons besoin aussi de tuer l'homme. Autrefois, on satisfaisait ce besoin par des sacrifices humains. Aujourd'hui, la nécessité de vivre en société a fait du meurtre un crime. On condamne et on punit l'assassin ! Mais comme nous ne pouvons vivre sans nous livrer à cet instinct naturel et impérieux de mort, nous nous soulageons, de temps en temps par des guerres où un peuple entier égorge un autre peuple. C'est alors une débauche de sang, une débauche où s'affolent les armées et dont se grisent encore les bourgeois, les hommes et les enfants qui lisent, le soir, sous la lampe, le récit exalté des massacres ! »*⁹⁹³

L'évolution de la pensée du médecin met en avant la banalisation de l'acte criminel en tant qu'acte naturel primitif. Aux yeux du magistrat, la société corrompt la nature humaine et le crime n'est que la conséquence de ce malaise social. A la fois exutoire pour ses acteurs et

⁹⁹¹ Beaubourg, M. « Moi ! », *Contes pour les assassins*, op. cit. p. 68.

⁹⁹² *Ibid.* p. 47.

⁹⁹³ Maupassant, G. de, « Un fou », *Contes et nouvelles*, T. II, op. cit. p. 541.

objet de fantasmes pour ceux qui n'y participent pas, la guerre libère l'homme. Cependant, le magistrat se perd dans son intellectualisation du passage à l'acte ; pris de « *l'irrésistible désir de tuer* », il devient son propre objet d'étude. Après ses réflexions théoriques sur le crime, le magistrat met en application ses raisonnements de telle sorte que le raisonnement philosophique dévie à mesure que la recherche du magistrat progresse. Son enlèvement dans la folie se décrypte pas à pas. Aussi, ses premières interrogations sur le crime témoignent d'un intérêt et d'une capacité étonnante du narrateur à suivre la logique d'un criminel, « *Pourquoi donc cet homme avait-il tué ses cinq enfants ? Pourquoi ? Souvent on rencontre de ces gens chez qui détruire la vie est une volupté.* » Le magistrat veut comprendre les mécanismes du meurtre en sondant la délectation criminelle. Moins d'une semaine après, son opinion évolue. Alors que ses premières réflexions se concentraient sur l'étude d'un cas particulier, son questionnement prend plus d'envergure – il se demande ainsi « *pourquoi donc est-ce un crime de tuer ?* » Sa première réponse rejoint celle proposée par le philosophe darwinien : le meurtre appartient à « *la loi de la nature* »⁹⁹⁴. Il relativise ainsi le crime gratuit. Sa démarche rationnelle contenue par un discours maîtrisé perd pied. En effet, son discours tend à déshumaniser l'homme à mesure qu'il comprend le criminel – *le 23 juin* il réifie l'homme en utilisant le déictique « *ça pourrait* », déshumanisation nécessaire pour justifier le crime. Les hommes, parce qu'ils ne sont que les pantins d'une norme, d'une autorité sociale – « *quand ils naissent, on les inscrit, on les nomme, on les baptise* », « *la loi les prend* » – subissent un conditionnement social et s'éloignent de leur état de nature. Le questionnement se transforme en raisonnement sur l'être dès que le magistrat s'interroge sur la chasse comme exutoire, (« *l'être, qu'est-ce que l'être ?* »). L'abnégation de l'existant révèle l'incapacité du narrateur à délimiter réalité et rêve. Les déviations de son discours font ressortir la fragilité des idées reçues sur le crime : en éludant rapidement l'approche manichéenne, le narrateur prend le risque de se perdre complètement dans un raisonnement de l'absurde. En outre, sa condition de magistrat entérine la valeur d'une tournure telle que « *tuer est la loi* » (*le 30 juin*). Le trouble que provoque le questionnement métaphysique est pourtant porteur de sens : en tant que représentant de la loi, le magistrat a condamné et donc tué, par personnes interposées, des criminels. Son raisonnement prend ainsi une ampleur polémique. L'Etat devient un monstre criminel capable de tuer non seulement en temps de guerre mais aussi dans la société civile.

⁹⁹⁴ « *Tout être a pour mission de tuer : il tue pour vivre et il tue pour tuer.* » Maupassant, G. de, *op. cit.* p. 541.

Le crime ordinaire apparaît comme un acte humain et naturel interdit et puni par la société.⁹⁹⁵ On relève un décalage entre l'injustice ressentie et la réaction disproportionnée du tueur qui vise à recouvrer une cohérence sociale.⁹⁹⁶ Paradoxalement, l'acte démesuré ne peut, par essence, atteindre cet objectif premier.

Le meurtre de Madame Herbaud pourrait sembler un crime gratuit. Toutefois, Claudius explique avoir agi de manière instinctive. Sa motivation s'est nourrie de son aversion pour les provinciaux parvenus – M^{me} Herbaud en était la complète incarnation, « *et cette femme et ses pareilles sont si loin de nous, si différentes...* », « *L'incarnation de cet esprit de province dont j'ai tant souffert* ». En la tuant, Claudius a souhaité opérer un juste renversement de valeurs : « *Pourquoi le chat étrangle-t-il la souris ? Pourquoi la pourpre, cette couleur triomphante, rend-elle le bétail affolé, furieux ? ... Haines instinctives, rancunes antérieures, inimités de race. Seulement, cette fois c'est la souris qui a étranglé le félin, c'est le lambeau d'écarlate qui s'est noué vengeur au cou du ruminant stupide... Cette femme m'était odieuse pour la même raison que je lui étais odieux, l'indifférence n'existe pas entre Montaigus et Capulets, l'impassibilité, que la rage incruste à nos visages, est à peine un masque* ». « *Quelque chose d'odieux* » le provoquait, si ce n'est plutôt un tout. En effet, le crime de Claudius prend un sens politique, il s'agit d'une revanche sur l'Histoire : en attaquant la bourgeoise triomphante, la parvenue, fille de contremaître devenue millionnaire, femme de maire et de député, « *cet oracle en robe à quatre-vingts francs le mètre, cette triomphante de la bêtise et de la fortune, cette arrogance, ce dédain* », il revendique sa sensibilité de poète, et signifie la fracture sociale et morale qui oppose ces deux conditions humaines : « *j'étais l'idéal ; elle, le positif ; j'étais l'aspiration, l'imagination ardente, errante, envolée aux étoiles ; elle, le bon sens pratique aux préjugés étroits, pesants, bornés, la bouche pleine de terre ; elle était la bêtise éternelle contre laquelle, nous autres poètes, nous luttons toujours vaincus, émiettés et brisés contre sa force inerte, la bêtise triomphante, importante, imposante, forte du poids énorme de son immensité, infinie comme les mondes...* » Claudius considère avoir accompli un acte de révolte et de bravoure en assassinant la bourgeoise.⁹⁹⁷

⁹⁹⁵ Jankélévitch écrit que : « *l'homme décadent s'éloigne chaque jour davantage de sa biologie, de ses instincts, de son authentique naturalité ; la civilisation urbaine et le machinisme lui créent des conditions de vie de plus en plus artificielles et des besoins de plus en plus complexes.* » (Jankélévitch, V. « La décadence », *op. cit.*)

⁹⁹⁶ « *Plus le XIX^e siècle avançait, plus on interprétait les désordres sociaux comme des maladies liées aux affections physiques dans une pathologie de la corruption qui semblait aussi évidente dans la dégradation des villes que dans la dégénérescence morale et physique des masses et, plus encore, dans celle des classes supérieures. Tout cela était amplifié par une presse populaire avide de nouvelles sensationnelles, impatiente de magnifier leur importance et leur impact.* » Weber, E. *Fin de siècle*, *op. cit.* p. 61.

⁹⁹⁷ « *Il est bon que de temps à autre un faible se révolte, aille prendre à la gorge un repu de la vie, un implacable à ceux qui souffrent et l'étouffe à la face des autres repus consternés. J'étais ce faible, cet homme qui*

- Nécessité du crime

Le discours du meurtre tend à un dépassement des règles édictées par la société. Le criminel est représenté comme un être qui assouvit un besoin réprimé moralement au nom de l'équilibre social. Dans « Un fou », le narrateur montre quel appétit criminel anime les foules, le déterminant comme un « *irrésistible besoin de massacre* » inhérent à l'homme. La guerre exalte cette nécessité néfaste :

« On condamne et on punit l'assassin ! Mais comme nous ne pouvons vivre sans nous livrer à cet instinct naturel et impérieux de mort, nous nous soulageons, de temps en temps, par des guerres où un peuple entier égorge un autre peuple. C'est alors une débauche de sang, une débauche où s'affolent les armées et dont se grisent encore les bourgeois, les femmes et les enfants qui lisent, le soir, sous la lampe, le récit exalté des massacres. »⁹⁹⁸

De plus, le crime peut s'avérer un moyen efficace pour quitter les tourments de l'ennui, ennemi de cette fin de siècle. Schopenhauer définit ce besoin de divertissement comme le moyen de remplir le « *vide épouvantable* » de nos existences. Il considère l'ennui comme « *le tourment des classes supérieures* » (§57 livre IV) dans la mesure où dépourvues d'impératifs exogènes, elles seraient plus susceptibles de percevoir le non-sens de la vie. Nonobstant, l'instinct de mort se cultive dès le plus jeune âge. Le 13 Janvier 1894, on pouvait lire dans le journal subversif *La mort. Organe spécial mensuel des refroidis*: « *En cette "fin de siècle" étrange où la névrose semble devenue la maladie endémique des nouvelles générations, [...] la jeunesse a des distractions en rapport avec le déséquilibre de son cerveau.* »⁹⁹⁹ Par le jeu, les hommes reproduisent leurs instincts criminels. La guerre, la colonisation ou la révolte sont ainsi des parades engagées pour fuir l'ennui.

Octave Mirbeau engage une réflexion sur la dissimulation ordinaire de ce besoin naturel à travers d'étranges passe-temps. Dans le *Frontispice* pamphlétaire de ses *Contes cruels*, « L'école de l'assassinat », il s'intéresse aux loisirs qui animent une fête patronale en région parisienne. Les divertissements les plus prisés consistent à détruire des êtres fictifs – à défaut de ne pouvoir assassiner librement. Si les jeux évoluent, le plaisir de tuer demeure :

« Les uns tiraient à la carabine ou à l'arbalète sur des cibles figurant des visages humains ; les autres assommaient, à coups de balles, des marionnettes rangées sur des barres de bois. [...] Partout, sous les tentes et dans les petites boutiques illuminées, des simulacres de mort, des parodies de massacre, de représentations d'hécatombes. Et ces braves gens étaient heureux ! »¹⁰⁰⁰

souffrait. » La collégialité de l'entreprise criminelle est soulignée par l'usage de différents pronoms : « *je me suis vengé, je t'ai vengé, je nous ai vengés.* »

⁹⁹⁸ Maupassant, G. de. « Un fou », *Contes et nouvelles*, T. II, *op. cit.*

⁹⁹⁹ Cité dans *La civilisation du journal*, *op. cit.*

¹⁰⁰⁰ Mirbeau, O. « L'école de l'assassinat », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* p. 35.

Mirbeau analyse la tangibilité du jeu ; le mime devient une manière détournée d'assouvir un plaisir primaire prohibé par la loi. Les compléments circonstanciels de lieu accentuent l'impression de foule meurtrière : les mises à mort virtuelles interrogent le lecteur. Le rejet du syntagme déictique attire l'œil et crée un décalage entre la violence des actes et la lecture ironique qu'en propose Mirbeau :

« Aussi, l'imagination des forains, sous l'influence de cette douceur, en est-elle arrivée à donner aux jeux champêtres une exclusive apparence de vrai meurtre, qui est bien plus engageante et louable.

C'est charmant. »

Ce type de décalage entre la description des pratiques des forains et la parole de l'écrivain ressurgit à de multiples reprises dans la nouvelle. L'époque où l'on tirait sur des objets non suggestifs, « *des pipes* », « *des coqs d'œufs* », « *des oiseaux de plâtre* » renvoie à une préhistoire du jeu du crime. La substitution de figures humaines dont le comportement se rapproche du nôtre représente une avancée majeure¹⁰⁰¹. L'intérêt de tuer nécessite un semblant de vie des victimes et le crime ludique doit réveiller l'instinct refoulé du chasseur. Pour parfaire leur divertissement, les bourreaux associent à leurs cibles des opinions politiques et religieuses qu'ils abhorrent. De cette manière, ils renforcent l'illusion du crime : « *Ils vont même jusqu'à le gratifier, le petit bonhomme, d'opinions politiques ou religieuses contraires aux leurs, jusqu'à l'accuser d'être juif, anglais, allemand, afin d'ajouter une haine particulière à cette haine générale de la vie, et doubler ainsi d'une vengeance personnelle, intimement savourée, l'instinctif plaisir de tuer.* » Mirbeau accuse alors la loi de régulariser le crime, de l'enraciner et de le civiliser. Il y perçoit une rupture avec un art de vivre archaïque. L'Antiquité est décrite comme un âge d'or au cours duquel les hommes vivaient sainement partageant leur vie équitablement entre l'adoration de leurs dieux féroces, le respect pour les héros et la guerre. Les vertus qu'ils louaient s'appuyaient sur le meurtre, et, en ce sens la guerre constituait un impératif criminel commun, contribuant au devoir national : « *Au nom de quel droit la société va-t-elle condamner des assassins qui n'ont fait en réalité, que se conformer aux lois homicides qu'elle édicte, et suivre les exemples sanglants qu'elle leur donne ?* » Si le jeu estompe le désir criminel, cette solution demeure insuffisante. En effet, seule la guerre permet de purifier l'homme de ses pulsions primaires ; le conteur remarque que le plaisir du crime accroît « *à mesure que les mœurs vont en s'adouçissant* ». ¹⁰⁰² Les

¹⁰⁰¹ « *Enfin, quelques-unes prennent des attitudes pathétiques, elles semblent dire : grâce ! Ne me tue pas !* » *Ibid.*

¹⁰⁰² « *Il trouvera dans la guerre la suprême synthèse de l'éternelle et universelle folie du meurtre, du meurtre régularisé, bureaucraté, du meurtre obligatoire, considéré comme une nécessité à laquelle il n'a pas le droit de se soustraire, du meurtre vers lequel il se sent jamais entraîné, par l'assouvissement d'une vengeance, d'un*

temps de paix placent l'homme dans une situation de frustration et d'aversion envers ses semblables. Le jeu révèle la cruauté humaine et mesure son importance en ce sens où la nécessité de mimer le crime inhibe un manque inavouable.

Si l'on suit un tel raisonnement, la société met en place des exutoires légaux pour parachever les intentions criminelles humaines et naturelles ; or, elle réproouve le crime et toute forme de bestialité qui n'a pas été encadrée légalement, car seule la Loi doit conférer le droit d'ôter des vies, puisque « *La loi, c'est-à-dire ce qui freine le désir de tuer, est une taxinomie* ». ¹⁰⁰³ Mirbeau, Maupassant, Lorrain, Rachilde, Zola : tous soulignent à leur manière cet impérialisme de la Loi. Le bannissement des criminels hors du corps social suscite l'incompréhension des auteurs *fin-de-siècle* car les mises à mort publiques, le fait de « *jouer à la guerre* », la chasse et les récits de soldats continuent de fasciner. Légitimement, le révolté ose s'affranchir des usages sociaux pour réparer lui-même l'injustice qu'il a subie. Pour le criminel, il s'agit de résoudre un conflit par un état de violence, car « *le criminel hait l'ordre social mais il ne tient nullement à le détruire.* » ¹⁰⁰⁴ Les feuilletonistes dressent alors des portraits étayés de ces marginaux et de leur remise en question de l'ordre social. ¹⁰⁰⁵ Mirbeau part d'un constat simple : le meurtre s'intègre complètement dans les rapports sociaux en ce sens où un principe misanthropique régule les fondements des rapports humains. En effet, la déviance définit la norme et nécessite l'application du droit : « *S'il n'y avait pas de meurtre, il n'y aurait plus de gouvernement d'aucune sorte, par ce fait admirable que le crime en général, et le meurtre en particulier, sont non seulement leur excuse, mais leur unique raison*

vice, la satisfaction d'un intérêt ou l'horrible joie d'un plaisir physiologique, du meurtre enfin, qui est une fonction sociale. » Ibid.

¹⁰⁰³ Kristeva, J. *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit. p. 130.

¹⁰⁰⁴ Rhodes, T. -F. *Le génie et le crime*, op. cit.

¹⁰⁰⁵ Caserio met en évidence cette idée dans son discours en cour d'Assise (2-3 août 1894) : « [...] Il y a peu de temps, Vaillant lança une bombe dans la Chambre des Députés, pour protester contre l'actuel système de la société. Il n'a tué personne, seulement blessé quelques personnes ; mais la justice bourgeoise l'a condamné à mort. Et non satisfaite de la condamnation de l'homme coupable, elle a poursuivi les Anarchistes, et arrêta, non seulement ceux qui connaissaient Vaillant, mais même ceux qui ont été présent à une lecture Anarchiste. Le gouvernement ne pensa pas à leur femme et enfants. Il n'a pas considéré que l'homme détenu en cellule n'était pas le seul à souffrir, que ses petits réclamaient du pain. La justice bourgeoise ne s'est pas troublée à propos de ces innocents, qui ne savent même pas ce que la société est. Ce n'est pas de leur faute si leurs pères sont en prison ; ils veulent seulement se nourrir. Le gouvernement en vient à fouiller les domiciles privés, à ouvrir des lettres personnelles, à interdire les lectures et les rencontres, et à pratiquer l'oppression la plus infâme contre nous. Même aujourd'hui, des centaines d'Anarchistes sont arrêtés pour avoir écrit un article dans un journal ou pour avoir exprimé une opinion en publique. Eh bien, si les gouvernements emploient contre nous les fusils, les chaînes, les prisons, est-ce que nous devons, nous les anarchistes, qui défendons notre vie, rester enfermés chez nous ? Non. Au contraire, nous répondons aux gouvernements avec la dynamite, la bombe, le stylet, le poignard. En un mot, nous devons faire notre possible pour détruire la bourgeoisie et les gouvernements. Messieurs du Juré, vous qui êtes les représentants de la société bourgeoise. Si vous voulez ma tête, prenez-la ; mais ne croyez pas qu'en faisant cela vous arrêterez le mouvement anarchiste. »

d'être. »¹⁰⁰⁶ Nous pouvons enfin rappeler la dédicace de Mirbeau au début du *Jardin des supplices*, éloquente et cynique : « *aux Prêtres, aux Soldats, aux Juges, aux Hommes qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes.* »

Une thématique discutée

En préalable, notons l'importance de la focalisation dans la lecture politique du récit de meurtre. Raphael Baroni met en évidence la prévalence de cette donnée lorsqu'il rappelle que « *parler, c'est anticiper le calcul interprétatif du locuteur.* »¹⁰⁰⁷ Afin de parfaire la satire, l'auteur doit traiter plusieurs difficultés interprétatives dues à la distance auteur-lecteur, aussi éprouve-t-il la nécessité de construire une coopération textuelle faisant appel à un réseau de connaissances communes et actualisées.¹⁰⁰⁸

En présence d'une focalisation zéro, on relève une volontaire distanciation du narrateur par rapport à la nature humaine qu'il cherche à déchiffrer, de manière scientifique, lorsque le lecteur suit une discussion où interviennent plusieurs protagonistes pour apporter leurs convictions personnelles sur le crime. Dans ce cas, la distanciation inspire une réflexion, le raisonnement se base sur une stratégie argumentative qui vise à convaincre. Lorsque la critique politique se décline en focalisation interne et externe, c'est l'empathie, la révolusion et la provocation qui prévalent dans la scène de meurtre ; l'appréhension du crime s'engage alors dans une démarche persuasive. Toutefois, l'ironie mordante propre à l'esprit *fin-de-siècle* nous invite à réviser cette opposition élémentaire.

Dans l'intimité du boudoir, sous l'effet de l'absinthe, les langues se délient et les *gentlemen* osent aborder la question de la violence. L'acte de sang s'apprécie comme sujet de débat. Thomas De Quincey, véritable initiateur du genre, mettait en scène des penseurs éclairés, des intellectuels représentant la haute société qui se retrouvaient pour débattre sur le crime. Cette forme de dissertation collective se pérennise dans les récits français sous la Troisième République. Ce qui séduit véritablement dans cette mise en forme du crime, c'est le fait de pouvoir débattre d'un acte démesuré et impulsif avec une grande retenue. Mais au-delà d'une simple causerie mondaine, ces discussions engagent une réflexion sur l'acte de sang et témoignent des failles de la société.

¹⁰⁰⁶ Mirbeau, O. « Apres dîner », *Le journal*, 29 août 1898.

¹⁰⁰⁷ Baroni, R. *op. cit.* p. 77.

¹⁰⁰⁸ Raphael Baroni met en avant le fait que « *la signification d'une phrase comporte l'indication des vides à remplir pour obtenir le sens d'un énoncé et aussi l'indication d'un large éventail de possibilités quant à la façon de les remplir* », *Les mots du discours*, Paris, Ducrot, 1980, p. 18.

Le Cercle auquel participent Nointel et Darcy se présente comme un « *centre d'information* » où d'honnêtes hommes partagent leurs anecdotes criminelles : « *quand il entra dans le grand salon rouge, sept ou huit causeurs étaient rassemblés autour de la cheminée, et les bavardages allaient leur train. C'était un centre d'informations que ce foyer du salon rouge, et chacun y apportait, entre minuit et une heure, les nouvelles de la soirée. Bien entendu, les anecdotes scandaleuses y étaient fort goûtées, et on ne se faisait pas faute d'y commenter les plus fraîches.* » (*Le crime de l'Opéra*, chap. II, T. I) Au début de « La main d'écorché », le narrateur relate une soirée entre camarades de collège chez son ami Louis R..., « *nous buvions du punch et nous fumions en causant littérature, peinture, et en racontant, de temps à autre, quelques joyeuseté, ainsi que cela se pratique dans les réunions de jeunes gens.* » « La main gantée » de Jean Lorrain débute par la description d'un groupe d'hommes partageant quelques histoires effroyables : « *Tout en vidant force sodas au sherry, au whisky et aux autres boissons américaines, les causeurs, vautés les uns sur des divans, les autres accroupis sur les talons, les reins accotés à des écroulements de coussins, avaient glissé de la politique et de l'actualité, du théâtre et des femmes, aux accidents de morphine et d'éther.* »

De même, « L'horrible » s'ouvre sur une discussion entre messieurs : « *les femmes étaient restées dans le salon de la villa. Les hommes, assis ou à cheval sur les chaises du jardin, fumaient, devant la porte, en cercle autour d'une table ronde chargée de tasses et de petits verres. Leurs cigares brillaient comme des yeux, dans l'ombre épaisse de minute en minute. On venait de raconter un affreux accident arrivé la veille : deux hommes et trois femmes noyés sous les yeux des invités, en face de la rivière* » (p.114). Exceptionnellement, quelques femmes participent à ces discussions dans « La main » :

« On faisait cercle autour de M. Bermutier, juge d'instruction, qui donnait son avis sur l'affaire mystérieuse de Saint-Cloud. Depuis un mois cet inexplicable crime agitait Paris. Personne n'y comprenait rien. M. Bermutier, debout, le dos à la cheminée, parlait, rassemblait les preuves, discutait les divers opinions, mais ne concluait pas. Plusieurs femmes s'étaient levées pour s'approcher et demeuraient debout, l'œil fixé sur la bouche rasée du magistrat d'où sortaient les paroles graves. Elles frissonnaient, vibraient, crispées par leur peur curieuse, par l'avidité et insatiable besoin d'épouvante qui hante leur âme, les torture comme une faim. »

Le *Frontispice du Jardin des supplices* s'ouvre sur une conversation entre des intellectuels éduqués à l'idéologie positiviste. Leur discussion porte sur le meurtre, sujet populaire qui attise la curiosité des penseurs de l'époque. Tous s'accordent à y voir « *la plus grande préoccupation humaine* ». Le discours quitte lestement la forme restreinte de l'exposé d'idées pour devenir une dénonciation des us et coutumes de chacun. En effet, le crime est profondément ancré dans les mœurs. Le discours sur le meurtre prend un tour philosophique ;

il s'agit de considérer le meurtre comme fondamental, essentiel et préexistant dans la mesure où il détermine notre comportement. De plus, le *Frontispice* s'ouvre sur le moment de la digestion, instant propice à la réflexion, au partage des savoirs et à la détente. Les personnalités réunies s'accordent de prime abord sur la subordination du crime à notre nature humaine ; l'homme se définit par sa bestialité, son aptitude à tuer et à gouverner ses instincts. Le scandale de ce dialogue tient à sa composition : les personnalités cultivées qui le composent – un philosophe, un savant, un professeur de la Sorbonne – étayent leur raisonnement et tous s'accordent sur le fait que le désir criminel s'apparente à un besoin. Mirbeau avait déjà envisagé ce type de débat dans ses *Contes cruels*. Dans les « Divagations sur le meurtre », nous retrouvons une discussion sur cette « grande préoccupation humaine » : « On y parlait de meurtre, à propos sans doute de l'homme à la malle ; il y avait là des poètes, des moralistes, des philosophes, des médecins, toutes gens sachant qu'ils pouvaient causer librement, au gré de leurs fantaisies, et de leurs paradoxes, et sans craindre de voir apparaître sur la face des auditeurs ces effarements et ces terreurs que la moindre idée hardie ou curieuse amène sur le visage bouleversé des notaires. »¹⁰⁰⁹ La discussion est protégée par l'intimité entretenue entre ces esthètes réunis pour réfléchir ensemble sur la « grande préoccupation humaine » que représente le crime. Les protagonistes du débat rappellent à s'y méprendre ceux du *Jardin des supplices*. Parmi eux, un savant darwinien identifie le meurtre comme « la base même de nos institutions sociales » et « la nécessité la plus impérieuse de la vie », un « instinct vital » que l'on apprend à contrôler à cause de la loi. D'après lui, la crainte du châtement contraint les hommes à respecter la loi ; « s'il n'y avait plus de meurtre, il n'y aurait plus de gouvernement d'aucune sorte, par ce fait admirable que le crime en général, le meurtre en particulier sont, non seulement leur excuse, mais leur unique raison d'être. » Cette affirmation interroge la relation entre la morale et le droit dans la mesure où l'acte répréhensible participerait au bon fonctionnement de la loi et serait à la base de la gouvernance des peuples par une autorité supérieure et morale. Le savant s'érige contre les dogmes véhiculés par la presse scientifique sur la généalogie et l'hérédité d'une dégénérescence naturelle de l'homme. Il prend pour exemple les propos d'un violeur et meurtrier : « Son sport était que le spasme du plaisir de l'un concordât exactement avec le spasme de la mort de l'autre : "Dans ces moment-là, me disait-il, je me figurais que j'étais un Dieu et que je créais le monde." » L'intérêt du crime serait ici de remplacer Dieu en s'accaparant ses pouvoirs créateur et destructeur. Puis, un interlocuteur anonyme valorise le

¹⁰⁰⁹ Mirbeau, O. « Divagations sur le meurtre », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* p. 44.

génie criminel et dénigre le travail des journalistes. Le meurtre appartient à la loi de la nature mais la société s'attribue seul le droit de tuer.

Pour le philosophe, tous les hommes sont virtuellement, par jeu, des assassins par le jeu. Le philosophe adopte un point de vue scientifique, il est adapté aux découvertes psychanalytiques des années 1880, il s'inspire des physiologistes et de la théorie de l'atavisme. Selon lui, on ne choisit pas d'être criminel : on naît ainsi. Afin de corroborer sa théorie, il met en application sa démonstration en se proposant comme sujet d'exposé. En effet, même s'il se considère comme un « *homme normal* », il a cependant ressenti l'émergence de « *la voix impérieuse du meurtre* » et de « *l'âpre désir de tuer* ». Ce désir l'a surpris lors d'une promenade. Par déductions, il considère cette épreuve comme la manifestation d'instincts, inscrits dans ses gènes.

Enfin, le poète conclut en reconnaissant la tendance criminelle comme une faculté universelle.¹⁰¹⁰ L'objectif de ce débat consiste à montrer qu'un criminel potentiel sommeille en chaque homme ; l'analyse prend une ampleur polémique et pessimiste,

« C'est que nous sommes tous, plus ou moins, des assassins... Tous, nous avons éprouvé cérébralement, à des degrés moindres, je veux le croire, des sensations analogues... Le besoin inné du meurtre, on le réfrène, on en atténue la violence physique, en lui donnant des exutoires légaux : l'industrie, le commerce colonial, la guerre, la chasse, l'antisémitisme... Parce qu'il est dangereux de s'y livrer sans modération, en dehors des lois, et que les satisfactions morales qu'on en tire ne valent pas, après tout, qu'on s'expose aux ordinaires conséquences de cet acte, l'emprisonnement... Les colloques avec les jugés, toujours fatigants et sans intérêt scientifique... Finalement la guillotine... »

La nature criminelle de l'homme est portée aux nues par l'usage de la première personne du pluriel et du pronom impersonnel : les tendances criminelles apparaissent comme universelles, tributaires de la nature humaine. L'harmonie sociale se compose cependant de défouloirs légaux présentés de manière hétéroclite que nous avons déjà rencontré dans les écrits mirbaliens – « *l'industrie, le commerce colonial, la guerre, la chasse, l'antisémitisme.* » Comme dans *Le Jardin des Supplices*, le savant présente une analyse scientifique fondée sur sa condition de darwinien et le philosophe fait une expérience par le pouvoir de l'imagination. L'anonyme dynamise le récit et permet une identification possible pour le lecteur tandis que le poète s'apparente à l'homme de génie que décrit le premier interlocuteur, soit celui qui se laisse aller à la satisfaction de sa pulsion. La particularité de ce récit tient à son discours foncièrement théorique semblable à un débat d'idées entre intellectuels en vue de valoriser le crime, pour choquer, contester, aller à l'encontre d'une société dans laquelle les hommes

¹⁰¹⁰ « *C'est peut-être que nous sommes, sans oser nous l'avouer, d'impuissants et stériles criminels.* » Mirbeau, O. *ibid.* p. 46.

éclairés ne se retrouvent pas. Si l'on prolonge le raisonnement de Mirbeau, l'activité industrielle implique une assiduité sociale qui crée une compétitivité nationale. Le commerce colonial et la guerre suivent la même ambition de conquête et de pouvoir. L'antisémitisme en dernière position nous ramène à réfléchir sur l'actualité politique et sociale – l'affaire Dreyfus défraie la chronique et divise les Français.¹⁰¹¹ Ces différents champs cultivent la compétition et la bestialité de manière politique. L'auteur dénonce ici la démocratisation des instincts.

Conséquence inévitable de notre nature animale, l'homme politique, en bon citoyen, apprend à contrôler son penchant naturel vers le Mal car il a conscience des conséquences sociales de ses actes et des peines qu'il encourt. Contrairement aux combattants, ces discoureurs ne sont que de simples amateurs, se délectant de l'idée de tuer, sans pour autant passer à l'acte. Aussi, l'aveu du poète criminel provoque l'effroi de ses interlocuteurs. La visée première de ces discussions reste fondamentalement esthétique et c'est en cela que nous pouvons la distinguer aisément des autres types de discours du crime précédemment présentés.

Ces récits laissent ainsi émerger un débat sur les risques du conformisme légal. Les auteurs critiquent vivement le caractère relatif du crime, n'hésitant pas à remettre en question les notions de Bien et de Mal afin de souligner l'absurdité de l'opposition entre meurtre et acte patriotique. Cette ligne de pensée, absolue, excessive et entière, n'en demeure pas moins pertinente dans la mesure où elle souligne toute la dangerosité du positionnement moral et politique dans la définition du passage à l'acte.

Le récit de meurtre fonctionne ainsi comme une architectonique en ce sens où, pour déchiffrer son mystère nous étudions chaque partie de son système, chaque savoir coordonné à son

¹⁰¹¹ Dans « Paysage de foule » (Mirbeau, O. *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* p. 502), Mirbeau illustre cette question d'actualité à travers l'exemple d'une généreuse bourgeoise mariée à un juif à Cannes, la veille de Noël. Alors qu'elle se rend chez un confiseur, la bourgeoise appréciée dans le pays pour les dépenses qu'elle faisait, se voit approchée par un « mendiant décharné, la peau toute jaune, couvert de guenilles » qui fait le geste de s'emparer du « sac de velours à monture d'or » de la cliente. Le cocher crie au voleur et la foule se dresse massivement, exultant de terreur (« La foule, en extase devant la vitrine, s'était aussi retournée à ce cri... Subitement, toutes les faces s'étaient crispées, une lueur d'hébétude farouche, et presque d'épouvante, dans les yeux » / « tous se mirent en état de défense »), autour du pauvre lorsque le cocher le désigne : « et, du bout de son fouet, il toucha la face décharnée du mendiant. Aussitôt, celui-ci fut entouré, cerné. Quarante poings se levèrent sur lui... Vingt bouches lui jetèrent, comme un vomissement, l'injure au visage : - Il a volé !... Il a volé ! » La foule ignorante dirigée par le cocher accuse le mendiant de vol alors que le petit sac « navré de tant de bruit, se dissimulait dans un coin de la voiture, honteusement ». Or, lorsque la bourgeoise s'oppose à l'arrestation du mendiant, la foule reporte sa haine contre la juive : « Ce fut une explosion dans la foule... La colère, l'indignation qui s'étaient portées sur le mendiant, se reportèrent sur la dame... Des outrages orduriers se précisèrent... Des menaces ignobles se dessinèrent... Durant quelques secondes, elle eut à subir quelque chose de hideux comme le viol de toute sa personne par cette foule frénétique... Un gamin, la bouche tordue d'insultes, se précipita à la bride des chevaux. - Gueuse ! / - Gourgandine ! / - Enlevez-là ! / - Mort aux Juifs !... / - Vous êtes des sauvages ! s'écria la dame. Puis, elle resta, impassible, sous les huées, attendant que le mendiant fût délivré. »

champ d'étude. En observant ces différents territoires d'écriture et de recherche, nous avons pu saisir son rapport au réel de même que la réalité de son imaginaire.

D'ores et déjà, nous pressentons l'univers sémiotique qui se profile derrière ces discours du crime. Quelques symboles ou actes symboliques – comme *l'ouroboros*, le vampire, le fratricide – commencent à apparaître derrière les réalités esquissées.

Il est temps désormais de quitter ces champs aux structures rassurantes pour plonger au cœur de ce système littéraire, car cet objet tentaculaire qu'est le récit de meurtre ne se contente pas d'égrainer les indices de son fonctionnement ; il sème une angoisse à la mesure de la délectation qu'il provoque.¹⁰¹²

¹⁰¹² Nous pouvons nous référer à Ernest Mandel lorsqu'il loue l'intuition de Walter Benjamin : « Avec une grande intuition, Walter Benjamin a un jour constaté que le voyageur qui lit dans un train un roman policier supprime temporairement son anxiété en la remplaçant par une autre. Les voyageurs craignent les incertitudes du trajet, craignent de ne pas atteindre leur destination et ce qui leur arrivera une fois à destination. Mais ils suppriment temporairement ces peurs, et ainsi les oublient, en se plongeant dans d'innocentes peurs suscitées par des crimes et des criminels qui, ils le savent bien, n'ont rien à voir avec leur propre destin. » (Mandel, E. *Meurtres exquis*, op. cit.)

PARTIE III : Au cœur de la nuit. Lumière sur un geste symbolique

« *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate* »

Laissez tout espoir vous qui entrez... Tels sont les mots gravés sur la porte de l'Enfer dans le chant III d'*Il Inferno*. Cette mise en garde qui trouble Dante au début de son voyage, nous la retrouvons sous la plume de Jean Lorrain. Appelé dans ses rêves par le village de son enfance, M. de Phocas gagne Fréneuse, dans l'espoir d'y trouver la paix. Cependant, bien qu'il fuit la capitale et l'emprise d'Ethal, ce retour à Fréneuse n'est nullement salvateur et ce vers, qu'il découvre dans l'ouvrage de *La Divine Comédie*, « *pris au hasard pour tromper [s]on ennui* », prend une valeur symbolique : nulle échappatoire n'est désormais possible et Phocas doit se résoudre à affronter sa destinée. La référence peut servir de pierre de touche à notre réflexion dans la mesure où le passage à l'acte marque un point de non-retour. Le récit de meurtre exhorte le lecteur à concevoir la limite entre l'humain et l'inhumain comme un possible rendu perméable par la fiction. Ce franchissement s'accompagne d'images et de symboles *fin-de-siècle*.

Source d'angoisses, la narration du crime confronte l'homme à ses peurs les plus secrètes associant horreur et désir, création et destruction, sensualité et révolusion. En découle ainsi une esthétique de la discorde, du choc, de la démesure. En effet, tout semble déformé dans la narration du crime de sang tant l'acte surprend, interroge et fascine parfois par son atypie. Nathalie Heinich soulignait le fait que les figures imaginaires contribuent à faire « *entendre des échos inquiétants* » du réel¹⁰¹³ ; aussi, force est de reconnaître la présence de nombreux phantasmes liées au récit de meurtre. Tout un réseau d'images s'esquisse derrière le simple acte de sang contribuant à créer une esthétique repue de sa richesse symbolique. S'engage alors une réflexion à rebours de la précédente car après avoir conçu le récit comme un système narratif original et protéiforme, et, après l'avoir situé dans son historicité et dans sa relation complexe avec le réel, nous sommes amené à interroger l'herméneutique du récit.

¹⁰¹³ Heinich N. « La fiction dehors, dedans », *Vérités de la fiction, op. cit.*

Nous suivrons une structuration thématique. L'objectif recherché ici sera de discerner quels mythes se dégagent du récit de meurtre français à la fin du siècle afin de concevoir sa spécificité esthétique. Nous serons conduit à relever la reprise de certains mythes déjà présents au début du XIX^e – et parfois même empruntés au folklore et à l'imaginaire *fin-de-siècle* européen. Littérisé, le crime use de la fiction pour parachever des mythes populaires ou, pour propager des visions de crime et de décadence. Toutefois, malgré le séquençage formel des chapitres, la porosité entre ces différentes figures du crime et du criminel semble fondamentale puisque, à l'image du siècle vespéral, l'auteur du crime et son acte manifestent une esthétique de la protéiformité. Par conséquent, cette dernière partie nous invite à considérer l'écrit du meurtre comme une construction sémiotique et phénoménologique à part entière dans la mesure où le récit nous incite à redéfinir le savoir criminologique par l'expérience fictive.

Nous rechercherons à travers un jeu d'ombres et de miroirs, à saisir la figure criminelle et la valeur de son acte. Il s'agira ensuite de percevoir quelles obsessions criminelles jalonnent cette littérature crépusculaire.

SECTION I : Ombres et miroirs : fugacité de la figure criminelle.

Une esthétique de l'aperçu.

« J'appelle Images d'abord les ombres, ensuite les reflets que l'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants, et toutes les représentations semblables. »¹⁰¹⁴

Insaisissable, le meurtrier oscille constamment de l'ombre à la lumière, dans un état transitoire et incertain.¹⁰¹⁵ Nous voguons ainsi dans un univers d'imprudence, de flou, de non-dit et de démesure, à la poursuite de ce personnage énigmatique. Un imaginaire angoissant prend progressivement forme. Au début du XIX^e, le Romantisme noir empruntait au roman gothique ses personnages et ses lieux pour fonder une esthétique de l'horreur adaptée au contexte post-révolutionnaire et à ses ambitions romantiques. Ce versant noir du siècle naissant transformait ainsi le terreau idéaliste par l'héritage d'une écriture du cauchemar à contre-courant des valeurs promues. Curieusement, le regain romantique de la fin du siècle porte cette verve mélancolique qui animait les récits criminels du premier XIX^e ; les écrivains périllicitent alors dans l'illusion et la fantaisie par la mise en valeur de figures et d'emblèmes obsédants et de même que le conte « épargne de l'énergie libidinale sur ce compte-là plutôt que d'entasser dangereusement des liquidités ; il dérive ses violences de haine ou d'amour sur des rôles, des situations, des ondes symboliques »¹⁰¹⁶. Le récit de meurtre se veut transférentiel, liant la décharge émotionnelle et cathartique à quelques images cauchemardesques.

Rassurer et effrayer

¹⁰¹⁴ Platon, *La République*, Livre VI, 509e-510a.

¹⁰¹⁵ *Les principes d'une esthétique de la Mort* de Guiomar mettent en lumière les fondements de cette esthétique décadente. Les êtres de demi-teinte sont ainsi déclinés : « le masque, le double, le sosie, la métamorphose, les êtres doubles ; le miroir, la brume, le lac, le nuage nocturne lumineux et en général tout météore participent ainsi du Crépusculaire par l'incertitude d'identité, par les effets provoqués, autant que l'état de veille nocturne, le rêve, éveillé ou non, pour peu qu'on examine certaines de leurs causes, de leurs composantes, de leurs conséquences. » Guiomar, M. *op. cit.* p. 135. De même « l'inquiet minuit et le midi tranquille » signalent le partage nécessairement en « deux pôles de l'inquiétude et de la sécurité », p. 140.

¹⁰¹⁶ Bellemin-Noël, J. *Les contes et leurs fantasmes*, Montréal, Ed. Balzac, 1995, p. 13.

Tels seront les objectifs recherchés par les romanciers du crime.¹⁰¹⁷ L'affiliation à un genre ne sera alors qu'une affaire de dosage entre ces deux pôles.¹⁰¹⁸ Irrémédiablement pourtant, le récit manifeste son caractère irréal et surprenant, mais là encore il s'agit d'une caractéristique factuelle : un crime paraît toujours invraisemblable aux proches du défunt et nécessite une importante verbalisation autour des faits pour arriver à l'admettre comme acte véritable¹⁰¹⁹. Le récit de meurtre rappelle cette caractéristique particulièrement fantastique. Sylvie André notait que le fantastique pouvait être considéré comme le versant négatif du récit merveilleux dans lequel s'aménage « *la description d'un univers où se réalise notre idée d'un monde juste* »¹⁰²⁰ ; or le récit fantastique *fin-de-siècle* met en place un univers bancal, propice au désordre, dans lequel le crime, en tant qu'acte invraisemblable, trouve parfaitement sa place – Roger Bozzetto considère qu'il s'agit d'un « *fantastique hanté par la réalité* ». ¹⁰²¹ En effet, le fragment narratif du meurtre figure dans cette arborescence de thèmes ayant vocation à susciter la peur ou plus spécifiquement la *Terreur* car il remet en question le rapport au monde et l'expression identitaire du Moi.¹⁰²² L'écriture du passage à l'acte met alors en lumière des angoisses communes et terrifiantes. Marcel Schwob s'interroge dans sa préface sur cette notion de *Terreur*, en énonçant son projet d'étude du genre humain : « *La Terreur est intérieure à l'homme, bien que déterminée encore par des causes qui ne dépendent pas de nous, [...] elle est provoquée par l'homme lui-même, et par sa recherche de sensations.* » Cette recherche de l'altérité répond ainsi à un besoin viscéral de comprendre l'instinct

¹⁰¹⁷ Christine Marcandier-Colard rappelle l'importance de quatre verbes pour exprimer le sublime : saisir, frapper, étonner, éblouir.

¹⁰¹⁸ Philippe Hamon développe cette idée dans « Fictions de la peur » : « *surprise et suspense sont deux manières différentes de modeler l'état spectatorial* » (*op. cit.* p. 168), le récit joue sur l'alternance de ces deux émotions. Charles Grivel dans sa définition du fantastique remarque que ce genre dégage trois sentiments : l'horreur, la peur et l'étonnement.

¹⁰¹⁹ Philippe Hamon reprend ainsi la distinction de Genette entre récit factuel et récit fictionnel. Nous pouvons également citer Marc Lits : « *ce qui relève de la fiction resterait enfermé dans la bulle close de l'imaginaire, alors que la relation d'événements réels nous effraierait davantage parce qu'ils peuvent finir par envahir notre vécu, selon leur degré de proximité. Parce que, quand même, cette chose horrible s'est vraiment passée dans le milieu que je fréquente chaque jour.* » Lits, M. et Observatoire du récit médiatique, éd. *La peur, la mort et les médias*. Bruxelles, Vie ouvrière, 1993, chap. IX, p. 164.

¹⁰²⁰ André, S. *Le récit, perspectives anthropologiques et littéraires*, Paris, Champion, 2012, p 87.

¹⁰²¹ Bozzetto, R. *L'obscur objet d'un savoir : fantastique et science-fiction. Deux littératures de l'imaginaire*, *op. cit.* p. 83. « *La littérature fantastique ne doit plus simplement effrayer ; elle doit se frayer une voie entre de multiples positivismes – scientisme, psychologie expérimentale – afin d'inquiéter, de bouleverser, de choquer.* » Prince, N. *Petit musée des horreurs, Introduction*. *op. cit.* p. XX.

¹⁰²² Les pathologies du moi, la précision clinique, l'appréhension d'une subjectivité malade renouvellent l'imaginaire du surnaturel et du récit d'angoisse « *le moi décadent aime à se contempler ; mais le moi de la littérature psycho-fantastique tord quelque peu ce motif et n'aime qu'à se voir souffrir, désirer, regretter ; et l'on s'intéresse moins à l'amour qu'à l'âme qui se perd d'aimer, moins aux objets d'effrois qu'à l'effroi lui-même. Ce n'est donc pas tant le moi que ses altérations, ses distensions, ses divagations et leur fécondité narrative et thématique qui intéresse l'auteur fantastique. On aime raconter " les frissons d'une âme " : souvenirs étranges, images de cauchemar, hallucinations inquiétantes, effroyables suggestions, expériences de la folie, obsession dérangeantes, rêves sans lendemain, pénibles crises de dualité, souvenirs empruntés à d'autres, état d'âme monstrueux, pathologies amoureuses diverses et variées... » Prince, N. *Ibid.* p. XIX.*

criminel. L'écrivain doit restaurer l'équilibre de l'âme du lecteur en le soustrayant à des émotions violentes telles que la pitié et la terreur. Cette *catharsis* entérine le passage d'une littérature romantique, basée sur des émotions lentes et passives à une littérature d' « *émotions violentes et actives* ». Ses contes permettent de décliner les différentes formes de terreur. Médiéviste appliqué, il suit l'évolution de criminels populaires dans « La légende des gueux » : « *toutes les terreurs que l'homme a pu éprouver, la longue série des criminels les a reproduites d'âge en âge jusqu'à nos jours. Les actions des simples et des gueux sont des effets de la terreur et répandent la terreur* ». ¹⁰²³ Son projet déterministe interroge l'hybridité de la terreur tout en projetant le spectre révolutionnaire de l'échafaud. L'homme se dédouble et se divise entre son « *instinct égoïste* » de conservation et sa volonté altruiste expansionniste. Ces deux versants naissent du sentiment de terreur propre à l'individu. L'effroi s'accompagne également d'une étrange délectation ¹⁰²⁴ et Jean Lorrain signale la suavité de cette combinaison dans *Monsieur de Phocas* : « *c'est un si puissant piment de volupté, un tel agent nerveux que la terreur !* » ¹⁰²⁵

Le goût de l'inexplicable

L'occultisme, le spiritisme, la *kabbale* et leurs pratiques fascinent au XIX^e siècle mais ils renvoient surtout à une crise comme Nelly Emont le rappelle. Ces sciences occultes vers lesquelles tendent un grand nombre de penseurs se situent en marge des courants Naturaliste et Positiviste et se veulent « *sous le signe du réveil de l'âme* » : « *La fin du XIX^e siècle semble le lieu d'une lutte où se combattent d'une part le matérialisme féroce d'une bourgeoisie uniquement occupée d'argent et un mysticisme vague mais puissant qui conduit une majorité d'écrivains et d'artistes à s'interroger sur ce qu'il est convenu d'appeler le Mystère.* » Or, cet engouement coïncide avec l'émergence de la psychologie et la volonté d'expliquer l'homme criminel. ¹⁰²⁶ Les écrits d'Eliphas Lévi, de Louis-Claude Saint-Martin, d'Allan Kardec, de

¹⁰²³ Le regain occultiste et ésotérique est particulièrement lié à ce goût pour les écrits médiévaux. Dans « Le mauvais gîte », Allitof compulse des ouvrages de sorcellerie et de nécromancie appartenant à cette époque : l'érudite considère ainsi que « *cet art de la nécromancie, tant calomnié à travers les siècles et tombé si bas aujourd'hui, c'est la science des sciences, la suprême sagesse, la suprême puissance aussi.* » (Lorrain, J. *op. cit.*)

¹⁰²⁴ Nelly Emont explique que : « *l'occultisme entend rendre l'homme à sa dignité et à ses pleins pouvoirs sur le monde. La peur et l'angoisse ne naissent que de l'ignorance. C'est ce qu'il s'efforce de montrer à ses contemporains, décadents et symbolistes, dont l'un des objectifs est finalement de savourer les incertitudes du réel.* », Emont, N. « Thèmes du fantastique et de l'occultisme en France à la fin du XIX^{ème} siècle » dans *La Littérature Fantastique. Cahiers de l'Hermétisme*, 1991, p. 153.

¹⁰²⁵ Lorrain, J. *Monsieur de Phocas, op. cit.* p. 187.

¹⁰²⁶ Vax, L. *La séduction de l'étrange, op. cit.* p. 121 : « *Le fantastique n'est pas sans quelque parenté avec les états pathologiques. D'abord parce que les œuvres des fous sont étranges, déconcertantes ou bizarres. Ensuite, parce que le sentiment d'étrangeté paraît jouer un rôle important dans leur état.* » Jules Clarétie rappelle cet intérêt hybride à une époque où la psychologie avoisine le paranormal scientifique : « *l'hystérie et la névrose*

même que le magnétisme animal et les enseignements de Papus captivent le public.¹⁰²⁷ Le culte d'Isis et les messes noires se développent dans toutes les capitales européennes, les réunions crépusculaires où l'on invoque des entités par le biais du rituel des tables tournantes, des Ouija et autres procédés mystiques se multiplient.¹⁰²⁸ L'étrange fascine suffisamment pour bâtir son propre culte. Jules Clarétie dans sa préface aux *Histoires incroyables* de Richepin confesse son goût pour l'inexplicable : « *l'incroyable est une des formes de la poésie. Le réel, lorsqu'il se déforme par l'hallucination ou le rêve, devient tout aussitôt énorme et plus attirant peut-être que la vérité même. Tels ces visages que certains miroirs concaves ou convexes allongent ou dépriment de façon bizarre. Ils nous fascinent.* » Une poétique du bizarre et du surnaturel prend ainsi forme : un domaine exploratoire est à découvrir à l'aide des sens ou du microscope.

A l'apogée de son âge, le XIX^e repu de découvertes et fort de sa suprématie positiviste, voit émerger l'autre versant de son Savoir : sa soif de connaissance interroge l'herméneutique, cherchant dans « *le mystère, le paranormal, l'ésotérique* » (Antoine Faivre) un nouvel horizon de recherche. Dans son article « Le fantastique, essai de périodisation »¹⁰²⁹, Antoine Faivre présente cet engouement pour « *l'autre rive* » et souligne la parenté entre la littérature fantastique et ces quêtes de connaissances, mystiques et métaphysiques. Il met ainsi en évidence les courants mystiques qui prédominent à cette époque : « *le magnétisme animal et l'hypnotisme* » (car le mesmérisme est très répandu), « *le paranormal scientifique* » lié à un question psychiatrique – puisque les chercheurs rattachent des cas de dédoublement de la personnalité ou d'hystérie à des phénomènes paranormaux – et « *le spiritisme et l'ésotérisme* » (il relate notamment le phénomène des tables tournantes chez les sœurs Fox

m'attirent, et pourtant ce ne sont là que des mots. Ce qui est vrai, c'est la surexcitation ou la dépression cérébrale. Que se passe-t-il ? Que se pense-t-il dans cet appareil déséquilibré ? »

¹⁰²⁷ Des sociétés d'érudits spécialisées dans les recherches concernant l'ésotérisme et le paranormal voient le jour à l'instar de la *Society for Psychical Research* en Angleterre en 1880 ou la *Société de Psychophysologie* en France qui constitue une commission pour l'étude des phénomènes occultes. De nombreux artistes et écrivains participent à cette initiative en rédigeant dans des revues ésotériques – par exemple, Gaboriau rédige dans *Le voile d'Isis* et constitue un membre actif de la *Société de Théosophie française*.

¹⁰²⁸ Le jeu de la main d'ombre est décrit dans son entier déroulement dans le conte de Jean Lorrain. Après que la conversation a dévié sur des expériences liées « *à l'occultisme, au spiritisme, à la magie, à toutes les sciences de l'inconnu et du mystère qui passionnent cette fin de siècle énervée et lasse* », Henri Tramsel propose le jeu de la main d'ombre et énonce une condition primordiale : « *la première condition, – dit-il d'une voix un peu sombrée, – est de croire. Aucun de nous ne met en doute, n'est-ce pas ? L'immortalité de l'âme, la réalité d'esprits et d'êtres invisibles rôdant autour de nous dans l'espace, la possibilité d'un au-delà, d'un monde inconnu, côtoyant le nôtre et auquel nous désirons tous être plus ou moins initiés ?* » Il pratique une invocation : « *je vais invoquer l'invisible, le prier de se manifester par une sensation de froid, et celui qui la ressentira le plus vivement sera l'élu, l'appelé. Il devra se lever, tendra sa main dans le vide, derrière la draperie de soie, et attendra ainsi jusqu'à ce qu'une main vienne lui serrer les doigts, et alors, à lui d'interroger. [...] Il conjurait en quelques mots les esprits ou les âmes des morts auxquels nous pouvions être chers dans le présent ou le passé.* » Lorrain, J. « La main d'ombre », *Œuvres romanesques*, T. II, op. cit. p. 25-6.

¹⁰²⁹ Faivre, A. *La littérature fantastique*, colloque de Cerisy, 1991.

aux U.S.A). Ces différentes tendances répondent à la même peur de l'inconnu car « *l'émotion la plus forte et la plus ancienne de l'humanité c'est la peur, et la peur la plus ancienne et la plus forte est celle de l'inconnu.* »¹⁰³⁰ La porte s'entrouvre vers un univers de symboles, où la *surature* est reconnue comme un champ expérimental. Hantise pérenne, le criminel occupe une place de choix dans cette nouvelle science car il s'affranchit de la loi et accomplit un acte de rupture symbolique. La croyance et la certitude deviennent deux éléments essentiels pour bâtir l'esthétique du meurtre : elles accordent une valeur subjective au récit.¹⁰³¹ Dès qu'il est question de crime, dans le récit d'enquête, dans le roman noir ou dans le feuilleton, dans le conte ou le récit autobiographique fictif du meurtrier, le lecteur poursuit l'ombre de l'assassin plus que l'assassin lui-même¹⁰³² ; le lecteur s'élançait alors dans un jeu de pistes à la recherche de l'image criminelle. Intuitif, le récit joue de son rapport à la démesure pour pouvoir proposer une vision atypique de l'assassin : il s'agit de figer la description sur des éléments brefs, mais suffisamment saisissants pour pouvoir arrêter le regard du lecteur et lui donner l'intuition d'un second souffle imaginaire.

¹⁰³⁰ Lovecraft, H. P. « Epouvante et surnaturel » dans *Howard Phillips Lovecraft*, vol. 2, éd. présentée et établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins. 1991, p. 1064.

¹⁰³¹ L'horrible situationnel dépend de la subjectivité de la peur : « *l'atmosphère est la chose capitale, car le critère décisif d'authenticité n'est pas le montage d'une intrigue mais la création d'une sensation donnée.* » *ibid.* p. 1067.

¹⁰³² Emont, N. « Thèmes du fantastique et de l'occultisme en France à la fin du XIX^e », *op. cit.* p. 147 : « *cet intermonde abolissant toute frontière, envahissant le réel habituel, semble donc être l'objet prédestiné à faire naître la peur et l'angoisse, bref à rendre, selon l'expression de Louis Vax, l'homme étranger à lui-même, secrétant un fantastique qui n'aurait d'original que ses constants appels à l'expérimentation scientifique.* » C'est l'idée que « *nous risquons de voir apparaître devant nous la concrétisation d'un inconscient dont nous percevons l'étrangeté et quelquefois l'horreur, tout cela pourrait donner naissance à un univers d'autant plus éprouvant que nous savons bien que nous ne pouvons pas, la plupart du temps, maîtriser un imaginaire prompt à faire naître les plus extravagantes images.* »

CHAPITRE XIII : L'énergie criminelle

« Certaines passions, même non satisfaites, augmentent l'énergie de ceux qui sont possédés par elles. »

Bernard Lazare¹⁰³³

« L'énergie est synonyme d'exception, de paroxysme, de passion. C'est en elle que s'unissent effroi et admiration, horreur et beauté. »

Christine Marcandier-Colard¹⁰³⁴

Nous avons établi que le meurtrier manifestait une puissance criminelle atypique, l'*ante homicidium* dévoilant une forme de latence criminogène aboutissant au paroxysme de la scène de meurtre. Aborder la question de l'énergie criminelle semble par essence une entreprise liée à la temporalité de l'assassin invitant à percevoir les formes dynamiques de cette étrange force déployée au moment de l'acte de sang. D'après son étymologie, l'énergie (*energeia*) renvoie à la force en acte, son déploiement actualisé. Toutefois, l'énergie sous-tend une forme de décharge excessive qui ne peut être parachevée de façon pérenne que par la machine, la création mécanique : dès lors qu'on la perçoit sous une forme aiguë, elle s'épuise déjà, malgré la volonté humaine de maîtriser cette dynamique en régularisant son flux.

Alors que le Positivisme et l'idéal d'une rationalisation poussée à l'extrême semblent remis en question dès les années 1880-90, un courant de recherches pluridisciplinaire s'attache à définir la *Surnature* et l'idée d'une énergie inextinguible. Cette énergie *surnaturelle* émerge parfois dans la description du crime de sang. En effet, le meurtrier développe une force supérieure et étrangère lors du passage à l'acte. Néanmoins, la *Surnature* renvoie à un état durable, mécanique et parfait alors que la manifestation de l'énergie criminelle se limite à la séquence du crime – Michel Foucault définit ainsi les notions parentes de dépense, d'excès, de transgression et de limite comme des « *gestes sans retour qui consomment et consomment.* »¹⁰³⁵ Cette idée d'une puissance consommatrice et consumée trouve un écho particulier dans le cas du criminel *fin-de-siècle* et dans la construction du mythe d'une énergie

¹⁰³³ Lazare, B. « Le bonheur insaisissable », dans Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 601.

¹⁰³⁴ Marcandier-Colard, C. *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

¹⁰³⁵ Foucault, M. *Dits et Ecrits, 1954-1988 T. I, 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994.

insatiable liée aux créations techniques. Christine Marcandier-Colard mettait déjà en évidence la présence d'une poétique de l'énergie émanant du criminel romantique : « *le criminel, dans son énergie comme dans son regard ou dans ses actes, incarne ce culte de la grandeur du Mal.* »¹⁰³⁶ Le meurtrier *fin-de-siècle* répond également à cette définition en ce sens où il est porteur d'une puissance destructrice endémique. L'énergie qu'il laisse poindre dans *l'ante homicidium* et le *post homicidium* n'est qu'une esquisse ou une rémanence du monstre libéré pendant la scène de sang. Nonobstant, le meurtrier *fin-de-siècle* se caractérise par ses tiraillements, ses luttes intrinsèques ; aussi l'énergie se laisse constamment rattraper par la figure du déclin sous la forme du repli, de la mélancolie ou de la fuite – s'exprimant alors par la folie, la recherche des paradis perdus ou l'errance du meurtrier.

Après avoir analysé les trahisons du corps, trois formes d'énergie criminelle seront ici déclinées.

Situer l'énergie criminelle

« *C'est peut-être que nous sommes, sans oser nous l'avouer, d'impuissants et stériles criminels...* » Cette considération que laisse échapper le poète dans la nouvelle « Divagations sur le meurtre » trace la frontière entre les discoureurs du crime, végétant dans un état contemplatif et le meurtrier qui se laisse aller à l'impulsion criminelle. Le poète narre la congestion cérébrale qu'il occasionna chez son compagnon de voyage par seule suggestion devant un public ébahi : « *j'ai été souvent sollicité par le meurtre, cela était en moi à l'état embryonnaire de désir, et n'avait jamais encore pris la forme d'un acte. Je me levai doucement et m'approchai du dormeur, les mains écartées, crispées et violentes, comme pour un étranglement.* »¹⁰³⁷ Cette étrange énergie qui transcende tout l'être du poète se concentre ici dans ses mains et d'autres récits font état de cette force émanant de certains points précis du corps de l'assassin.

¹⁰³⁶ Marcandier-Colard, C. « La poétique de l'énergie », *Crimes de sang et scènes capitales*, op. cit. p. 94. Elle identifie l'énergie comme une notion propre au Romantisme : « *l'énergie est la valeur cardinale du Romantisme, la Révolution puis l'Empire ayant substitué à un idéal de vie qui était celui de la durée, un idéal d'intensité.* »

¹⁰³⁷ Mirbeau, O. « Divagations sur le meurtre », *Contes Cruels*, T. I, op. cit. p. 47. La congestion cérébrale soit l'ancienne terminologie de l'accident vasculaire cérébral, est un mal qui intrigue particulièrement au XIX^e siècle. Il s'agit d'un syndrome neurologique déficitaire progressif lié à une insuffisance circulatoire cérébrale. L'idée qu'elle puisse être provoquée par fascination morbide ou par un stress intense intrigue Mirbeau. Dans « La chambre close », le narrateur frôle la congestion cérébrale du fait de l'état d'angoisse dans lequel il se trouve plongé : « *Mes dents claquaient. J'avais aux mains une humidité grasse ; je sentais quelque chose de glissant et de mou se coller à ma chemise, sur ma poitrine ; toute la décomposition de ce mort m'enveloppait de sa puanteur ; un liquide gluant mouillait ma barbe et s'y coagulait... J'eus l'impression d'être couché vivant dans un charnier. Je demeurai ainsi, en cette épouvante, combien de minutes, combien d'heures, de mois, d'années, de siècles ? Je n'en sais rien. J'avais perdu la notion du temps, du milieu.* » (Mirbeau, O. « La chambre close », *Contes cruels*, T. I, op. cit.)

Les seuils de l'énergie criminelle : les trahisons du corps

A mesure que le cas du criminel parfait – parce que socialement adapté – se constitue comme *topos* littéraire, les écrivains tâchent de mettre en évidence quels éléments somatiques peuvent trahir les intentions de ces dissimulateurs. En effet, l'aura du meurtrier perce. La personnalité fascinante de Thomas Welcôme séduit Phocas : l' « *énigme de son charme* » le rend tout à la fois supérieur et attirant, « *Une atmosphère d'épouvante et de beauté enveloppe toujours l'homme qui a tué, et les yeux des grands meurtriers dardent à travers l'histoire d'hallucinantes lueurs, dont s'auréolent leurs figures ; et ce sont encore les cadavres qui piédestralisent le mieux les héros.* »¹⁰³⁸ Le mystère émane naturellement de celui qui a tué et suscite un incontrôlable engouement. La description se double ainsi d'une analyse sociohistorique. L'énergie criminelle se concentre également sur certaines parties précises du corps. C'est pourquoi il n'est pas rare de retrouver la représentation des mains comme des griffes en référence aux oiseaux de proie. Dans son « Histoire de voleur » Camille Debans insiste sur le caractère repoussant de Mathurin : « *Mathurin était laid, son regard faux éclairait mal une physionomie de corbeau ; il avait une bouche sans lèvres, pas de front, un menton pointu et court, un teint blafard comme ses yeux. Ses longs bras, terminés par des appareils de préhension qu'on ne pouvait appeler que ses griffes, se balançaient disgracieusement quand il se glissait, cherchant une victime ou un gain, à travers l'établissement.* »¹⁰³⁹ De même, dans « L'Autre » : « *et quand, une fois de plus, la nuit venant, le jour se retirait de la chambre comme la chaleur d'un cadavre, ce que je tenais dans mes mains, livre ou broderie, s'en échappait, et je ne sais quelle détresse me serrait la gorge, quels désirs inassouvis à grand vol s'abattaient sur moi et dans mon cœur palpitant implantaient leurs serres toujours plus profondément...* »¹⁰⁴⁰ Le parallélisme de construction introduit par le relatif « *quel* » suggère l'apparition d'un trouble psychique. En outre, la présence des serres permet d'évoquer l'emprise d'un Mal insondable et dévorant. Freneuse situe l'énergie criminelle d'Ethal dans ses « *serres* » serties de la pierre empoisonnée : « *bossués de métal et de nacre, les doigts crispés, autant de griffes. [...] C'était une serre de*

¹⁰³⁸ Nous pouvons également relever : « *la mélancolie de ce beau visage, tout de douceur et d'énergie, était faite à la fois du regret d'avoir tué, et, qui sait ? Du désir de tuer encore. Le goût du sang est la plus noble des ivresses, puisque tout être instinctif est meurtrier.* » Le narrateur complète son analyse par une citation de Victor Hugo :

« *La Mort et la Beauté sont deux choses profondes
Si pleines de mystère et d'azur qu'on dirait
Deux sœurs également terribles et fécondes*

Ayant la même énigme et le même secret » (Lorrain, J. *op. cit.* p. 284)

¹⁰³⁹ Debans, C. « Histoire de voleur », in Prince, N. *Petit musée des horreurs, op. cit.* p. 294.

¹⁰⁴⁰ Scheffer, R. « L'autre », in Merello, I. *op. cit.* p. 230.

vautour [...] ; au milieu de toutes ces perles, l'émeraude empoisonnée, tel un œil, luisait. » De même, sous l'influence d'Ethal, les mains de Freneuse s'enlaidissent devenant d'« hideuses mains d'étrangleur », « elles m'apparaissent déformées dans leur souplesse enveloppante, mes mains étroites aux doigts effilés et longs. Je ne leur soupçonnais pas tant de force », « elles me font l'effet de serres ».¹⁰⁴¹

Dans « Le clou », l'assassin flegmatique se trahit par sa « placidité la plus complète, la plus parfaite, la plus absolue ». (p. 97) Le triple usage du superlatif souligne ce perfectionnisme qui sonne faux. Dans le cas de Lambert, Maurice Parent met en évidence la dangerosité de cette placidité mimée : « Son visage était toujours impassible, d'autant plus impénétrable qu'il semblait plus ouvert. Jamais un froncement de sourcils, jamais le moindre tremblement de la lèvre, jamais un clignement de la paupière, rien enfin qui parût répondre à une émotion, de quelque nature qu'elle fut ». Lors de leurs parties de dominos, Maurice et Lambert finissent souvent ex aequo, jusqu'à ce que Maurice comprenne la « manière de jouer » de son adversaire. Maurice cherche dans les traits du visage de ses adversaires des émotions qui trahiraient le coup qu'ils s'apprêtent à jouer. Mais Lambert n'extériorise rien de tel. Maurice Parent repère alors cette émotion dans les mains du joueur : « c'était dans les mains de cet homme que se traduisaient ses émotions. J'ai noté, catalogué, en quelque sorte, la physionomie animée de ses doigts. [...] Du jour où je découvris son alphabet moral, je sus que je le tenais. » (p. 98) En effet, bien que le criminel ne laisse paraître aucune émotion et ne délivre aucun indice préjudiciable, ses mains trahissent son agitation. Maurice accomplit un véritable travail de comportementaliste : il différencie quelques dominantes émotionnelles, lorsque Lambert est surpris, « ses doigts se serraient fortement les uns contre les autres », l'état de satisfaction se perçoit par la « détente naturelle de tous les muscles de la main » et lorsqu'il est en colère, il « abaissait le pouce sur la paume en le recouvrant des quatre autres doigts. » Le narrateur de « L'assassin de la rue Montaigne » perçoit la dangerosité latente du meurtrier à partir de l'examen de ses mains :

« Un jour, chez lui, où j'étais venu par hasard, je le vis qui jouait avec un couteau, et c'est la première fois que j'eus la sensation très nette et poignante que je me trouvais en présence d'un assassin. Il semblait qu'il avait, dans les mains, un archet avec lequel il allait tirer, de cordes invisibles, des musiques délicieuses et violentes. Il était évident aussi que ses doigts éprouvaient, à toucher ce couteau, des titillations monstrueuses, des spasmes, des jouissances horriblement physiques. Perdu dans je ne sais quel

¹⁰⁴¹ Rachilde, *La sanglante ironie*, op. cit. p. 158 : « Une seconde, je regardai mes mains qui étaient bien pâles et bien frêles : qu'allaient-elles faire, ces mains d'une blancheur de colombe, à travers cette nuit obscure ? Je crois qu'elles accomplirent l'acte sans que j'eus à y participer le moins du monde. Il me sembla tout à coup que mes poings fermés entraient dans le vide : l'homme s'évanouit, j'entendis un hurlement de bête qui s'étrangle, et Julien Rosalès s'abîma jusqu'au fond de la fosse. »

rêve de chair et de sang, il le palpait, le maniait, avec d'étranges caresses.

J'eus peur. »

L'énergie féroce de la main maudite dans « La main » est décrite dans le *post homicidium* : « *L'anglais était mort étranglé ! Sa figure noire et gonflée, effrayante, semblait exprimer une épouvante abominable ; il tenait entre ses dents serrées quelque chose ; et le cou, percé de cinq trous qu'on aurait dit faits avec des pointes de fer, était couvert de sang.* »¹⁰⁴² Le magnétisme de Jacques Parent se perçoit aussi dans ses mains qui attirent différents objets, et ses yeux qui peuvent engourdir les gens : « *je suis doué d'une puissance affreuse. On dirait un autre être enfermé en moi, qui s'agite, me ronge, m'épuise. Quel est-il ? Je ne sais pas, mais nous sommes deux dans mon pauvre corps, et c'est lui, l'autre, qui est souvent le plus fort.* »¹⁰⁴³ De même, les mains de Claudius trahissent la lutte qui s'est jouée entre le meurtrier et sa victime :

*« Je t'attendais, dit Claudius en levant la tête et en laissant se fermer son livre, et, quand il m'eut tendu la main, je vis que sous ses manchettes horriblement déchirées, et qui de loin ne paraissaient que fripées, tant les lambeaux en étaient savamment rejoints à grand renfort d'épingles, ses mains, ses belles mains fines, longues et un peu brunes, striées de croûtes et d'écorchures où le sang perlait encore, avaient atrocement souffert dans la scène du meurtre... Les ongles éraflés et marbrés de taches noires, où le sang était venu mourir, devaient garder encore d'abominables souffrances, car le bout de ses doigts enfiévrés et brûlants m'impressionna douloureusement la peau, comme l'approche d'un fer rouge... »*¹⁰⁴⁴

En premier lieu, le narrateur observe les mains de son interlocuteur, c'est là l'un des éléments de prédilection de Jean Lorrain, qui analyse le potentiel criminogène de l'homme en observant les mains et le regard du sujet étudié. Le regard progresse à partir des manchettes, les mains, les ongles puis le bout des doigts sont analysés. Les adverbes et le restrictif – « *de loin ne paraissaient que* » – accentuent l'aspect délabré de ses manchettes. Il suppose les « *abominables souffrances* » que provoquèrent ces mains criminelles. Le corps et le vêtement portent les traces du crime commis : la violence du meurtre se déduit par le vestige des transferts d'énergie sur les corps du criminel et de sa victime. L'énergie criminelle se perçoit également à travers le regard du meurtrier.¹⁰⁴⁵ Selon plusieurs coutumes, les yeux sont le miroir de l'âme : Christine Marcandier-Colard note que « *le regard trahit l'énergie du criminel ou de la femme fatale* ». ¹⁰⁴⁶ Plusieurs occurrences corroborent ce principe. Le regard

¹⁰⁴² Maupassant, G. de, *op. cit.* p. 1120.

¹⁰⁴³ Maupassant, G. de, « Un fou », *Contes et nouvelles*, T. II, *op. cit.*

¹⁰⁴⁴ Lorrain, J. « Madame Herbaud », *Œuvres romanesques* T. I, *op. cit.*

¹⁰⁴⁵ De même, le regard de la victime ou du spectateur d'un événement surnaturel miroite l'énergie extraordinaire. Dans « La peur », le regard devient le seuil de la terreur d'Edwards. (Lermina, J. « La peur », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, *op. cit.*)

¹⁰⁴⁶ Marcandier-Colard, C. *Crimes de sang et scènes capitales*, *op. cit.* p. 101 : « *Le criminel, dans son énergie comme dans son regard ou ses actes, incarne ce culte de la grandeur jusque dans le Mal.* » Nous pouvons

du criminel inquiète autant qu'il fascine. On relève ainsi les « *yeux d'une pénétration étrange* » de M. Vincent¹⁰⁴⁷, le regard qui « *assassine sous les paupières* » dans « Janine » (p. 86), dans « L'assassin de la rue Montaigne » le narrateur est également pris d'effroi au seul regard jeté par le gentleman – « *Une chose m'inquiète en lui : son regard. Un regard froid et pâle qui vous pénètre par derrière, comme une lame de surin et qui ne supporte pas l'examen prolongé d'un autre regard qui croise le sien.* »¹⁰⁴⁸ – de même, le petit gardeur de vaches du conte mirbalien suscite l'épouvante par la délectation criminelle que trahit ses yeux – « *à torturer le pitoyable animal, il prenait un plaisir monstrueux ; cela se lisait dans ses yeux, où flambait une lueur sinistre, un effroyable regard d'assassin. Oh ! Ces yeux ! Comment les oublier jamais ? Ces yeux inexprimables qui avaient la couleur et la forme d'un coup de couteau !* » – Faujas inspire l'effroi par son regard de sorte que Marthe se sent « *gênée par le regard clair qu'il fixait sur elle.* »¹⁰⁴⁹ Dans « L'homme aux yeux pâles » de Richepin, le juge d'instruction Pierre-Agénor de Vargnes relate sa rencontre avec le docteur James Ferdinand « *un nègre du plus beau noir avec des yeux d'homme blanc, de blanc extrêmement septentrional, des yeux bleus très pâles, très froids, très clairs.* »¹⁰⁵⁰ Le juge est sensible à ce regard d'assassin : « *Mais le regard, lui, le très pâle, très froid et très clair regard des yeux bleus, il n'était pas d'un fou, certes. Il disait nettement la menace, en vérité, oui, la menace, et aussi l'ironie, et par-dessus tout une férocité implacable. Ce ne fut qu'un éclair, mais flamboyant, de façon qu'on ne pût, en effet, jamais l'oublier.* » Il mène alors son enquête et découvre que le médecin a perpétré deux homicides. Cependant, il ne peut le contraindre à des aveux publics ; s'il envisage d'exercer le magnétisme sur James Ferdinand, il renonce rapidement à cette idée, craignant qu'« *avec des yeux pareils, c'est lui qui forcerait le magnétiseur à se dénoncer lui-même comme un coupable.* » De même, M. Solmes avoue être affecté par « *ces yeux qui [l']épouvantent* » dans « L'envoûteur ». Dans cette nouvelle, Gérard se voit refuser la main de la fille de M. Solmes à cause de ses yeux :

« *Ses yeux évidemment ils étaient... Singuliers, c'est-à-dire pas tout à fait comme les yeux du premier venu... Voyons... Grands ouverts, aux paupières légèrement relevées, laissant voir autour de la pupille dorée, pailletée même, un cercle blanchâtre... Parfois ternes comme un métal oxydé, parfois au contraire éclatants comme si par derrière brillait une lueur. [...] Aussi ces*

également mentionner « Les deux portraits » (1898) de Richepin. Lorsque le narrateur repense aux deux portraits découverts lors de son excursion en Angleterre il se trouve hanté par le souvenir de leurs « *étranges regards.* » (p. 66)

¹⁰⁴⁷ Lermina, J. « L'élixir de vie », *op. cit.* p. 98 : « *Si je ne l'eusse aussi bien connu, j'aurais été presque effrayé de la lueur qui tout à coup passa dans ses yeux* » ; « *il était très pâle et, dans sa face blanche et bouffie, ses yeux semblaient deux trous noirs et brillants.* »

¹⁰⁴⁸ Mirbeau, O. « L'assassin de la rue Montaigne », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.*

¹⁰⁴⁹ *Ibid.* chapitre II, p. 833.

¹⁰⁵⁰ Richepin, J. « L'homme aux yeux pâles », *Cauchemars*, *op. cit.* p. 44.

yeux n'étaient pas absolument rectes : sous l'empire d'une émotion, ils perdaient l'axe normal, instantanément, comme affligés d'un strabisme intermittent. En ces moments-là, il s'en échappait comme un éclair, ainsi que du choc de deux rayons dont l'interférence eut constitué un foyer incandescent. »

Ce regard recèle un fond de dangerosité ; l'usage d'une terminologie scientifique entérine cette idée. Le mystère de ce regard magnétique est complété par la citation du Faust : « *je ne sais par quelle association d'idées résonnait à mon oreille, avec une monotonie crécellante, ces mots du second Faust : – La vision se dresse, l'œil creux comme un spectre bizarre qui trouble la vie et l'esprit.* »¹⁰⁵¹ Dans « Le regard »¹⁰⁵², Richepin met en scène un patient enfermé à l'asile dont la folie naît de « *l'emprise du regard* » d'un portrait acquis chez un antiquaire ; ce regard « *d'un jaune verdâtre où il semble que vive l'âme même de l'or* » contamine aussi l'aliéniste en charge du fou est à son tour habité par cette obsession qui lacère le portrait pour ne conserver que ce terrible regard dans ses notes. Lorsque le narrateur trouve le « *fragment de peinture, coupé avec des ciseaux dans une toile* », il est également frappé par « *les yeux dardant le fameux regard, et ce regard, ce regard, où vivait, en effet, l'âme même de l'or.* » Dans « Le clou », Maurice explique être capable de déchiffrer les regards qui sonnent faux. Grâce à cette sensibilité, il appréhende la criminalité latente de Lambert : « *pour Lambert, je ne m'y pouvais tromper, cet homme était capable de tout, ses yeux sonnaient l'hypocrisie criminelle...* »¹⁰⁵³ La dangerosité se lit donc dans le regard du criminel. Le ministre Eugène Mortain inquiète le narrateur du *Jardin des supplices* du fait de son regard où luit « *une flamme de meurtre* » — son corps somatise également une certaine dangerosité — lorsqu'il fait le « *geste de serrer une gorge imaginaire* » — et son apparence criminelle — lorsqu'il écrase sa cigarette. Monique Schneider parle d'un « *renversement du sens du regard* » qui s'accompagne d'« *un effet d'envoûtement* »¹⁰⁵⁴ ; cet effet se retrouve constamment dans les romans *fin-de-siècle* où l'obsession de la vision complète l'écriture symboliste. Ainsi, l'énergie criminelle se devine dans le caractère singulier du regard. Souvenons-nous d'Hauteclair Stassin, qui, par la seule force de son regard hypnotique parvient à dompter une panthère :

« Quant à ses yeux, je n'en pouvais juger, fixés qu'ils étaient sur la panthère, laquelle, sans doute, en recevait une impression magnétique et désagréable, car, immobile déjà, elle sembla s'enfoncer de plus en plus dans cette immobilité rigide, à mesure que la femme, venue pour la voir, la regardait ; et – comme les chats à la lumière qui les éblouit – sans que sa tête bougeât d'une ligne, sans que la fine extrémité de sa moustache,

¹⁰⁵¹ Lermina, J. « L'envoûteur », *op. cit.* p. 115.

¹⁰⁵² Richepin, J. « Le regard », *Le coin des fous*, Paris, Flammarion, 1921, pp. 137-149.

¹⁰⁵³ Lermina, J. « Le Clou », *Histoires Incroyables*, *op. cit.* p. 96.

¹⁰⁵⁴ Schneider, M. « Les ambiguïtés de Freud aux prises avec le fantastique », *op. cit.* p. 222.

seulement, frémît, la panthère, après avoir clignoté quelques temps, et comme n'en pouvant pas supporter davantage, reentra lentement, sous les coulisses tirées de ses paupières, les deux étoiles vertes de ses regards. »¹⁰⁵⁵

L'étincelle du regard nous ramène à un nuancier déterminé dans lequel prédomine des couleurs hybrides symboliques telles que le vert, le bleu clair ou le violet.¹⁰⁵⁶ Pierre Jourde souligne ainsi l'importance du motif du regard dans l'écriture de Jean Lorrain : « *Chez lui, les yeux, en particulier ceux dont la couleur évoque les profondeurs aquatiques, sont des facteurs de perte. Ils sont au cœur de Monsieur de Phocas* ». ¹⁰⁵⁷ Danville met en évidence le regard hypnotique d'Hélène dans « La Marguerite » : « *À voir parfois, en son visage à l'ovale délicat de vierge, luire un instant ses yeux de violette, d'un éclat humide, tout mon être pantelait sous le poids d'un ineffable bonheur, et mes moelles tressaillaient d'une obscure, vibrante et indéfinissable volupté.* »¹⁰⁵⁸ Ce regard suffit à susciter le désir criminel chez le narrateur, puis, après l'accomplissement du forfait, il continue à hanter l'assassin : « *...Hélène, Hélène... Ne viens pas ainsi me torturer de ton regard accusateur... Quels yeux de reproches tu fixes sur moi !... Dis-moi — quel cercle de feu étreint mes tempes — dis-moi que tu pardonnes.* » Le regard de Lisbeth envoûte également par la complexité de sa composition :

« D'une étrange grandeur, ses yeux, à l'iris bleu foncé, presque noir, luisant d'un insoutenable regard, au milieu de la sclérotique vaguement teintée d'azur, semblaient, trouant la face quelconque, peut-être banale, deux abîmes d'infini, deux gouffres béants sur un allucinant inconnu, vers lequel on se sentait malgré soi, entraîné. D'ordinaire, les cils les estompaient d'une ombre dorée, en voilant l'éclat, et lorsqu'elle relevait les paupières, ils apparaissaient avec cette expression inquiétante de fatalité, qui surprenait d'abord, emprunts ensuite de tant de charmes, d'une si langoureuse tendresse, qu'on oubliait l'impression défavorable pour se livrer tout entier à l'enchantement de leur caresse, pour s'anéantir dans une contemplation pleine d'extases. »¹⁰⁵⁹

Le narrateur perd la notion du temps lorsqu'il la regarde dans les yeux « *lorsqu'elle eut allumé, sur la cheminée, les candélabres, me fixant en la glace – j'étais derrière elle – d'un intraduisible regard – et à ce moment je perdis presque toute conscience du milieu,*

¹⁰⁵⁵ Barbey d'Aurevilly, J. *Les Diaboliques*, op. cit. p. 108 : « *ses yeux qui fascinaient des tigres, et qui étaient à présent fascinés par un homme ; ses yeux, deux larges diamants noirs, taillés pour toutes les fiertés de la vie, et qui n'exprimaient plus en le regardant que toutes les adorations de l'homme.* »

¹⁰⁵⁶ Nous pourrions également mentionner la nouvelle « Béatrice » dans laquelle le narrateur témoigne du regard magnétique de la jeune femme : « *des yeux profonds, étrangement mouchetés de jaune. Sa figure était légèrement anguleuse, les méplats accusés, et la peau d'un blanc mat comme un marbre auquel un praticien n'aurait jamais touché, mais où le statuaire lui-même a mis la forte écriture de son ciseau. Les lignes couraient sur des arêtes vives, jamais adoucies par le trois-quarts ; et quand une émotion rougissait son visage, on eût dit d'une figure d'albâtre intérieurement éclairée par une lampe rose* », Schwob, M. « Béatrice », *Œuvres*, op. cit. p. 739.

¹⁰⁵⁷ Jourde, P. *L'alcool du silence*, Paris, Champion, 1994, p. 145. Phocas explique ainsi que la « *beauté d'échafaud* » éveille en lui les pires instincts et l'obsession du regard fait naître en lui le désir criminel – « *Et pour l'obsession de ces yeux, j'ai failli tuer cette fille. Oui, j'en suis là, je vais m'enivrer, m'hypnotiser devant l'œuvre d'un Gustave Moreau et je rapporte une âme d'assassin, quelle ignominie.* » (Lorrain, J. op. cit. p. 236)

¹⁰⁵⁸ Danville, G. « La marguerite », *Contes d'au-delà*, op. cit.

¹⁰⁵⁹ Danville, G. « Lisbeth », in Merello, I. *Contes de l'impossible*, op. cit. p. 67-8.

m'abandonnant à ce reflet blanc et noir, dont le cercle énorme me suspendait en la terrifiante angoisse, dans l'attente fébrile d'un avenir insoupçonné. » L'envoûtement du regard de Lisbeth parachève une transmission télépathique sous hypnose : elle possède un regard où toutes les nuances de bleu se mêlent, créant un effet hypnotique et magnétique. Des abîmes d'infini s'y perçoivent : l'image du gouffre prédomine d'ores et déjà, soulignant la dangerosité de cette mystérieuse femme. Le rire de ces yeux démesurément grands conforte cette impression : *« une sueur froide baignait mes tempes. Il me sembla voir tout s'agiter autour de moi, les yeux démesurément s'agrandir, tandis qu'un rire démoniaque éclatait à mes oreilles : ils riaient, ces yeux, en vérité ils riaient... Je m'évanouis. »*. Alors pour échapper à son regard ironique, le narrateur envisage de l'assassiner dans son sommeil : *« damnation ! Dans la face blême, d'un mouvement presque automatique, les paupières de cire s'étaient levées, et buvant mon âme, ventouses impitoyables, les yeux d'émail de la goule ordonnaient : elle me tendit ses lèvres, le mince ruban rouge de ses lèvres, qui me brûlèrent d'un baiser tel qu'aux enfers les éternelles victimes doivent seules en recevoir. »* Les yeux de Miss Clara participent aussi à l'envoûtement du narrateur : *« Et il me semble que je marche dans un cauchemar... Ce soleil... Cette foule... Ces odeurs... Et tes yeux... Oh! Tes yeux de supplice et de volupté... Et ta voix... Et ton crime... Tout cela m'effraie... Tout cela me rend fou! »* Un paysage de sensations se décline ici et contraste avec le caractère entêtant du regard criminel. Le regard de la femme fatale mêle ainsi sensualité et dangerosité.

Le regard polychrome de la séductrice dans « Fou ? » de Maupassant – *« Ils étaient gris à midi, teintés de vert à la tombée du jour, et bleus au soleil levant »* (Contes et nouvelles, T. I, op. cit. p. 523) – suffit à soumettre le narrateur.¹⁰⁶⁰ Dans « Les yeux d'eau », Rémy de Gourmont décrit une femme sauvée de la noyade, considérée comme folle par les habitants du village.¹⁰⁶¹ Ses yeux recouvrent divers pouvoirs puisqu'ils *« sont le chemin de l'Enfer », « mi-glaucques et mi-violets, aigues-marines fondues en de pâles améthystes, des yeux froids et tentateurs, des yeux où que d'âmes avaient dû se noyer en croyant tomber dans le ciel ! »* La composition du regard d'Hauteclair Stassin est aussi hybride : son *« cercle violâtre »* intrigue et envoûte.¹⁰⁶²

¹⁰⁶⁰ Il s'agit d'un regard perçant et ardent, un regard qui brûle de désirs : *« mais quand le bleu pâle de sa prunelle, ce bleu liquide comme de l'eau, se découvrait encore languissant, encore fatigué, encore malade des récentes caresses, c'était comme une flamme rapide qui me brûlait, exaspérant mes ardeurs. »* Maupassant, G. de, « Fou ? », Contes et nouvelles, T. I, op. cit. p. 523.

¹⁰⁶¹ Prince, N. *Petit Musée des horreurs*, op. cit. p. 659-661.

¹⁰⁶² Barbey d'Aurevilly, J. « Le bonheur dans le crime », *Les Diaboliques*, op. cit. p. 145 : *« chez Hauteclair, c'est surtout l'anima qui est superbe. Nulle femme plus quelle n'eut peut-être ce genre de beauté-là... Les hommes, qui, entre eux, se disent tout, l'avaient bien souvent remarquée... »*

Tantôt reflet de l'âme, tantôt seuil d'une énergie magnétique, le regard demeure une composante primordiale du récit de meurtre. Afin de contraindre l'énergie néfaste, le trouble magnétique du regard ou toute virulence émanant du corps, il faudrait anéantir le porteur de ces tares – c'est ainsi le choix de nombreux narrateurs à l'instar du tueur du petit gardeur de vaches par exemple.

Amputer et disséquer : solutions cliniques et métaphysiques

La science peut s'avérer un moyen efficace de saisir le trouble pathologique à sa source. Aussi, le narrateur du conte « Les fous » de Lermine dissèque le cerveau de Golding afin de comprendre les arcanes de la folie de sa victime. Dans « L'érototomie »¹⁰⁶³, Louis-Numa Baragnon présente les expérimentations du docteur X*** sur un patient du sanatorium ; ce dernier parvient à isoler et soustraire chirurgicalement l'Amour du cerveau du malade. Ces tentatives s'inscrivent dans une démarche positiviste poussée à l'extrême ; nous pressentons une forme d'enthousiasme scientifique criminel et paradoxal.

L'enthousiasme criminel

Etymologiquement, l'enthousiasme vient du grec *theos* et désigne l'être inspiré par la divinité. L'enthousiaste semble ainsi dépossédé par une force transcendante paradoxale dans la mesure où cet élan est immanent¹⁰⁶⁴. A la fin du siècle, Emile Laurent dans son ouvrage sur *La poésie décadente devant la science psychiatrique* souligne le fait que les poètes cèdent facilement à l'enthousiasme et à l'inspiration, l'exaltation poétique se rapprochant à bien des égards de certaines pathologies mentales ; de la même manière, le meurtrier semble dominé par une force supérieure au moment du crime, il est souvent représenté comme un « *surhomme* » en ce sens où il disposerait de facultés étrangères au commun des mortels. Illuminé, l'enthousiaste laisse transparaître son allégresse au moment du crime de sorte que ce déploiement d'une énergie paroxysmique lors de l'acte de sang, bien que temporaire, se veut particulièrement véhément.¹⁰⁶⁵

¹⁰⁶³ *Ibid.* p. 578-580.

¹⁰⁶⁴ Jankélévitch dans *Le je ne sais quoi et le presque rien* en 1957, souligne cette caractéristique en faisant référence à Plotin qui trouve « *chez les enthousiastes et les inspirés la présence d'une sorte de transcendance immanente* ». De cette manière, le comportement enthousiaste s'inscrit dans une esthétique du Sublime ; Christine Marcandier-Colard notait en effet que l'énergie est propre à une nation enthousiaste – « *lorsque les caractères sont fortement prononcés [...] tout, jusqu'aux crimes, [...] porte le sceau de la grandeur.* » (*op. cit.*)

¹⁰⁶⁵ Bien évidemment nous devons ici nous focaliser sur les attaques physiques et laisser de côté les récits d'empoisonnement qui n'obéissent pas à une dynamique impulsive.

La transformation du meurtrier se caractérise par l'excitation extraordinaire de son âme.¹⁰⁶⁶ En effet, l'énergie de l'enthousiaste constitue un transport extraordinaire de l'âme pouvant aller jusqu'au délire. Christophe Cervellon remarque les dangers de la démesure : « *l'homme, lors donc qu'il prétend sortir des limites qui semblent lui être imparties, apparaît moins comme un dieu que comme un monstre, brûlé d'une volonté orgueilleuse, et menacé – dans son intégrité et dans son identité – par son propre excès.* »¹⁰⁶⁷ L'énergie déployée pendant la scène de meurtre découle donc d'une forme de virulence enthousiaste – nous pouvons rappeler la définition que propose C. Marcandier-Colard de la violence dans le crime de sang romantique « *comme primat de l'énergie, fondé donc sur une esthétique de la force, de l'expression.* » L'écriture de la décharge frénétique donne donc à voir le spectacle d'une démesure. Ainsi « *une singulière énergie* » se dégage de Fréneuse après qu'il a assassiné Ethal : cette quiétude – « *jamais je n'ai été aussi calme* » – contraste avec le tempérament inconstant du Duc.

Nous pouvons ajouter que la transformation du criminel prend souvent une dimension fantastique justement parce qu'elle valorise son aspect hors du commun. Le cas du monstre s'élève au plus haut degré de la criminalité possédant le particularisme d'évoluer loin des hommes. Cet enthousiasme se situe bien du côté de *l'energeia* – soit une énergie en acte, actualisée, que l'on oppose à la *dynamis*, l'énergie en puissance¹⁰⁶⁸. Si l'énergie meurtrière est reléguée du côté de la bestialité et des pulsions sadiques dissimulées et ancrées dans l'âme humaine, le passage à l'acte constitue un temps de rupture pendant lequel le sujet cesse de dissimuler ses sombres désirs et cède à l'impulsion. C'est pour cette raison que l'on compte plusieurs récits dans lesquels *l'ante homicidium* permet d'édifier les habitudes du meurtrier en devenir, afin de saisir le moment où la faille criminelle point. Alors que les théories du passage à l'acte se cantonnent à constater la présence de cet instant transitoire, les écrivains dissertent sur les étapes de cette modification par l'étude des transformations physiques et psychologiques qui s'opèrent.

Nous rencontrons ainsi deux types de meurtriers enthousiastes dans notre corpus : ceux qui éprouvent un déchaînement libérateur, et, ceux qui défendent un idéal et se laisse guider par un élan enthousiaste idéologique ou moral.

Le déchaînement libérateur implique une forme de transcendance résultative d'un état d'angoisse ou d'excitation. Dans « La vierge en fer », le fantasme provoque l'élan criminel de

¹⁰⁶⁶ Thomas Welcôme est ainsi qualifié d' « *enthousiaste* » dans *Monsieur de Phocas*.

¹⁰⁶⁷ Cervellon, C. *Mesure et démesure*, op. cit. p. 23-4.

¹⁰⁶⁸ Cf. Aristote, *La Métaphysique*.

l'amant : « *De cette hideuse contemplation il eut tel fascinement, telle féroce volupté, telle infernale et diabolique joie, son être se grisa à ce point en l'idée d'elle perdue et de lui damné, si fut l'extraordinaire ivresse à cette pensée des épouvantables souffrances, qu'avec un cri sauvage, rauque, il se précipita sur le monstre, et, de ses deux mains, referma sur la maîtresse adorée l'embrassement de mort de la Vierge en fer.* »¹⁰⁶⁹ Le passage à l'acte s'accompagne d'un transport frénétique que nous pouvons mettre en lien avec la définition qu'apporte Paul Jonc-Kheene du passage à l'acte qu'il considère comme le « *paradigme de la crise, révélant de façon impulsive, la tension exacerbée entre destin et désir, entre conformité soucieuse et affranchissement désinvolte, entre nécessité et liberté.* » Dans le cas de « *La vierge en fer* », l'amant est stimulé par l'idée de perdre définitivement l'être adoré – le Duc de Blangis dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* souligne ce processus, « *il est donc vrai que le crime a par lui-même un tel attrait qu'indépendamment de toute volupté, il peut suffire à enflammer toutes les passions.* »

De même, à l'apogée de la crise – « *un jour je n'ai pas pu y tenir* » – Rasetti s'élanche dans la rue à la recherche de son épouse pour la poignarder : « *Sans rien dire, j'ai marché droit à elle et je l'ai frappée* »¹⁰⁷⁰. Pourtant, le physique de l'Italien ne laisse en rien présager qu'il puisse agir de la sorte ce qui amène son voisin de cellule à interpréter ce crime comme « *une poussée instinctive pour se délivrer de l'emprise de sa femme* ». ¹⁰⁷¹

Dans *La fille Elisa*, l'élan enthousiaste laisse place à une décharge frénétique que la jeune criminelle ne s'explique pas : « *Oui! C'était bien ainsi que les choses s'étaient passé... Mais les autres coups de couteau... Ah! Voilà!... Quand elle avait vu couler le sang... Etait-ce assez singulier tout de même... Alors elle avait été prise par un vertigo, par un besoin de tuer, par une furie d'assassiner... Et elle l'avait frappé encore de quatre ou cinq coups... Criant pendant qu'elle frappait, comme qui dirait un enragé en train de mordre, criant à l'assassiné...* »¹⁰⁷² Ce déchaînement libérateur intervient souvent après une période de frustration. Le psychiatre américain Karl Menninger affirme que le mécanisme de frustration contribue à accroître le caractère criminel de la passion à « *cause d'un excessif affaiblissement des tendances agressives par l'intrication d'éléments érotiques* ». Le comportement de

¹⁰⁶⁹ Dujardin, E. « *La vierge en fer* », *Les Hantises*, op. cit.

¹⁰⁷⁰ « *Pourtant, un soir, l'ayant trouvée en un cabaret, avec d'autres filles flanquées de leurs amants, contre toute attente, il s'était jeté sur elle et lui avait enfoncé un couteau dans la poitrine. La lame avait glissé sur une baleine de corset et n'avait fait à la femme qu'une blessure peu dangereuse.* » Retté, A. « *Un assassin* », op. cit. p. 191.

¹⁰⁷¹ *Ibid.* p. 195.

¹⁰⁷² « *Le garde* » de Maupassant s'annonce aussi comme une histoire de « *folie meurtrière* » : le sujet obéit à un instinct irrépressible, « *un de ces mouvements irréflechis, instantanés qu'on ne saurait ni prévoir, ni retenir.* » Maupassant, G. de, *Contes et nouvelles*, T. II, op. cit. p. 354.

l'enthousiaste résulte alors d'une tension accompagnée par la confusion des désirs – érotiques, désir de création, et thanatologiques, désir de destruction : « *Ce qui détruit un être le déchaîne aussi ; le déchaînement d'ailleurs est toujours la ruine d'un être qui s'était donné les limites de la bienséance.* »¹⁰⁷³ Nous pouvons prendre pour pierre de touche la satisfaction du désir refoulé et enfin assouvi, voire de l'euphorie dans sa finalité, éprouvée par Jacques Lantier après avoir commis le meurtre de Séverine : « *Une joie effrénée, une jouissance énorme le soulevait, dans la pleine satisfaction de l'éternel désir. Il en éprouvait une surprise d'orgueil, un grandissement de sa souveraineté de mâle. La femme, il l'avait tuée, il la possédait, comme il le désirait depuis si longtemps la posséder, tout entière, jusqu'à l'anéantir.* »¹⁰⁷⁴ L'élan, le déchaînement pulsionnel et libérateur met ainsi en évidence la difficulté de la privation que Lantier s'imposait, comme si, à travers ce laisser-aller, il exprimait toute sa virilité, ce mouvement le poussant à se réaliser dans son désir de possession et de destruction de l'autre. L'homme découvre une nouvelle facette de sa personnalité par le truchement de cet épisode enthousiaste.

Parmi ceux qui défendent un idéal et se laissent habiter par un élan enthousiaste, nous retrouvons le cas du savant fou et celui du militant. Porté par sa soif de connaissance, le scientifique est sujet à l'enthousiasme.¹⁰⁷⁵ En effet, cet « *inventeur[s] maniaque[s] enfermé[s] dans la citadelle étroite de ses idées fixes ou tourmenté[s] par des obsessions incongrues, mesquines ou l'anamorphose* » (G. Ponnau) se détourne de la loi morale pour privilégier ses ambitions. Il cherche à repousser les limites physiques par l'application d'une démarche rationnelle – mais ce qui est rationnel n'est pas forcément juste.¹⁰⁷⁶ Ainsi, Célestin Gardanne, par pure philanthropie, décide de tuer ceux qui empêchent l'équation du bonheur. Il assassine alors ceux qui ont attenté à l'accomplissement de ses désirs. La violence du

¹⁰⁷³ Bataille, G. *La Littérature et le Mal*, « Sade », Paris, Gallimard, « Folio », 1957, p. 93.

¹⁰⁷⁴ Zola, E. *La Bête Humaine*, Les Rougon-Macquart T. V. *op. cit.* p. 264.

¹⁰⁷⁵ « *Chaque homme qui s'efforce vers un idéal nous offre un exemple de ce dédoublement* » écrivait André Gide. L'enthousiasme scientifique modifie la personnalité du savant.

¹⁰⁷⁶ Cette idée est également valorisée par le poète Iwan Gilkin dans son sonnet « *Psychologie* » :

v. 1 « *Je suis un médecin qui dissèque les âmes,*
v. 2 *Penchant mon front fiévreux sur les corruptions,*
v. 3 *Les vices, les péchés et les perversions*
v. 4 *De l'instinct primitif en appétits infâmes.*

v. 5 *Sur le marbre, le ventre ouvert, hommes et femmes*
v. 6 *Étalent salement dans leurs contorsions*
v. 7 *Les ulcères cachés des noires passions*
v. 8 *J'ai palpé les secrets douloureux des grands drames,*

v. 9 *Puis, les deux bras encor teints d'un sang scrofuleux,*
v. 10 *Poète, j'ai noté dans mes vers scrupuleux*
v. 11 *Ce que mes yeux aigus ont vu dans ces ténèbres*

v. 12 *Et s'il manque un sujet au couteau disséqueur*
v. 13 *Je m'étends à mon tour sur les dalles funèbres*
v. 14 *Et j'enfonçe en criant le scalpel dans mon cœur. »*

passage à l'acte contraste avec ses ambitions altruistes : « *Il lui cognait le crâne à coups redoublés, ivre d'une furie toute française, et aussi le nez qu'il aimait à lui rentrer entre les pommettes, les dents qu'il émiettait... Son menton de galoche disloqué, ainsi qu'un balancier hors d'usage.* »¹⁰⁷⁷ L'ivresse destructrice se renouvelle lorsqu'il assassine son oncle en l'obligeant à ingérer un foulard. Bien que la dynamique évolue, le suicide du savant s'inscrit dans le prolongement de cette démarche : « *Aussitôt, l'étonnant chimiste se détruisit fort posément, avec une sûreté de main et une esprit scientifique digne d'éloges, analysant et sur-analysant de la façon la plus minutieuse, les arcanes de ses entrailles saignantes, qui hélas !... Hélas !... Ne lui parurent qu'une armoire vide !* » Contrairement aux deux premiers crimes commis, le scientifique tente ici de maîtriser sa douleur afin de parachever son dessein. Cependant, ce suicide expérimental ne mène à rien.

Le scientifique adopte souvent une posture de repli sur lui-même ; les bizarreries de son esprit lui assignent un rythme de vie anachronique. Reclus dans son laboratoire ou dans la solitude de sa demeure, il peut laisser libre cours à ses élans enthousiastes. Dans « Le disséqué » de Richepin le narrateur discute avec Féru, un scientifique prêt à autopsier un « *cerveau pensant* » afin d'appréhender les mécanismes du psychisme *de visu* : « *évidemment on saisirait la pensée, on la sentirait, on la toucherait, comme on saisit, comme on sent, comme on touche un phénomène électrique par exemple* ». Au moment du passage à l'acte, le savant se transforme : « *sa figure était en ce moment toute changée. Ses yeux, de vagues, étaient devenus fixes et presque hagards ; une légère rougeur colorait son teint blanc, comme s'il avait la fièvre. Il était là, immobile devant moi, le menton appuyé sur ses deux poings. Il semblait en extase. Certainement il était possédé par son idée plus qu'on ne doit l'être en énonçant une théorie.* » (p. 198) L'idée suprême d'atteindre le savoir transfigure l'homme de science.¹⁰⁷⁸

Dans « La machine à métaphysique »¹⁰⁷⁹, le scientifique, obnubilé par son désir d'Absolu, s'isole du reste du monde afin de mener à bien ses recherches :

« Pourquoi dit-on que je suis fou ? Parce que je ne vis pas absolument comme tout le monde, parce que je ne joue pas mon rôle de mouton de Panurge, parce que je reste enfermé des semaines, des mois entiers, est-ce une raison pour m'appeler fou ? Sait-on pourquoi je vis ainsi ? Quelqu'un s'est-il demandé ce que je faisais dans ma solitude ? Et si quelqu'un a voulu

¹⁰⁷⁷ Beaubourg, M. « Célestin Gardanne », *Contes pour les assassins*, op. cit. p. 181.

¹⁰⁷⁸ Le scientifique entreprend de se disséquer lui-même et tandis que le narrateur défend son entreprise auprès de soldat entrant dans le bar, le quinquaiiller s'exclame « *Mon Dieu, ils sont tous plus bêtes les uns que les autres.* »

¹⁰⁷⁹ Richepin, J. « La machine à métaphysique », in Ponnau, G. *Les savants fous : romans et nouvelles*, op. cit. 1994, p. 581.

le savoir, et si je n'ai point voulu le dire, est-ce une raison pour m'appeler fou ? »

Le savant quant à lui se considère comme une personne éclairée.¹⁰⁸⁰ Cette pathologie se manifeste par la fixité de l'esprit et les idées obsédantes qui s'y rattachent. Dans le cas de la nouvelle de Richepin, le savant fou vit comme un érudit – *« J'avais beaucoup lu, beaucoup étudié. Les philosophes m'attiraient particulièrement. »* – et manifeste une passion effervescente pour l'étude¹⁰⁸¹. Cette érudition toute entière tournée vers sa quête d'élévation intellectuelle trouve son parachèvement dans l'ambition d'atteindre l'Absolu. Persuadé qu'ainsi il pourra atteindre cet état divin, le savant se mutile ; sourd et aveugle, il se détourne du monde sensible pour percevoir le champ métaphysique. Curieusement, cette mutilation douloureuse s'accompagne d'un enthousiasme positiviste.

Dans « In anima vili », le Dr Hirnberg s'intéresse à la suggestion hypnotique et à la psychothérapie. Une clause dans son testament invite les journalistes à rendre publique une expérience de suggestion qu'il a menée, une semaine après sa mort. On retrouve une forme d'écriture enthousiaste dans les notes du scientifique : *« l'expérience qui sera relatée en ces notes offre un intérêt que vous apprécierez ; elle est la première qui éclaire nettement et d'un jour nouveau, fixe sans conteste à la réalité d'un phénomène jusque-là discuté par la plupart. »*¹⁰⁸² L'emploi du vouvoiement rallie cette idée : le médecin a foi en ses recherches et enjoint le lecteur à suivre l'enthousiasme de sa découverte.

Similairement, le militant et l'anarchiste sont transportés par l'idéal pour lequel ils luttent. Alors que le scientifique tâche de devenir un intermédiaire métaphysique, le militant se veut un intermédiaire social. Une même force transcendante porte ces deux êtres. L'idéologie est révélatrice du déterminisme criminogène d'Etienne Lantier ; l'utopie ouvrière que défend le meneur se retrouve notamment dans le discours collectiviste adressé aux mineurs en grève au chapitre VII de la partie IV. « L'impossible alibi » de Jean Lorrain met également en avant une forme de dissociation symbolique qui souligne l'imprégnation idéologique de l'anarchiste.

L'enthousiasme du meurtrier tient à la délectation qu'il éprouve à transgresser les préceptes moraux :

« La transgression est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace. Le jeu des limites et de la transgression

¹⁰⁸⁰ Nous reconnaissons ici le type des « inventeurs incompris » qui constitue une psychose paranoïde.

¹⁰⁸¹ « Par un raffinement d'étude, je recherchais ceux dont les œuvres mutilées ne nous sont arrivées que par fragments, ou à travers des traductions. » Richepin, J. *Ibid.*

¹⁰⁸² Danville, G. « In anima vili », *Contes d'au-delà*, op. cit.

semble être régi par une obstination simple : la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme. »¹⁰⁸³

Par l'expérience des limites, le meurtrier remet en question la loi pour devenir dissident et dissemblable : son altérité se rattache ainsi aisément à une symbolique politique et religieuse forte puisque le criminel s'érige contre l'autorité pour ouvrir un nouvel horizon moral. Dans le processus de l'enthousiasme, l'influence transcende ou émane du corps du criminel : dans le cas du savant fou, il s'agit d'un processus immanent ce qui explique la prédominance du point de vue interne, ou, transcendant dans le cas du militant ou de l'anarchiste soumis à un devoir impérieux – l'usage du point de vue externe ou omniscient corrobore ce principe.

Suggestion et aliénation

L'horizon littéraire et journalistique de la fin du siècle marque son engouement pour les affaires d'hypnotisme et de suggestion criminelle. Ces deux méthodes renouvellent le mythe du crime parfait, en exploitant le thème du magnétisme animal qui apparaît déjà au début du siècle sous la plume de Balzac ou dans les romans gothiques.¹⁰⁸⁴ De nombreuses études cliniques traitent d'hypnotisme ou de magnétisme au XIX^e siècle – quelques cas d'hystériques ou de possédés sont rapportés dans *Le Mercure de France* ou *L'initiation*.¹⁰⁸⁵ Dans ces récits, la nature de l'énergie usitée demeure mystérieuse : c'est au lecteur de déterminer s'il s'agit d'un délire de patient ou si l'aliéné sert de porte-parole de l'Au-delà. A cette époque où la psychologie, l'occultisme et l'ésotérisme cohabitent dans le même champ d'investigation, le traitement de l'influence criminelle se veut expérimental. Ces influences singulières s'expriment parfois par la difficulté que rencontre le patient à recomposer l'évènement criminel dans le *post homicidium*. Dans « Le meurtrier » de Danville, le narrateur relate la complexité qu'il éprouve à décrire l'énergie qui l'exhorta à tuer.¹⁰⁸⁶ Dans le brouillard de ses souvenirs, seule l'énergie criminelle dans tout son déploiement semble authentique.¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸³ Foucault, P. « Préface à la transgression », *op. cit.*

¹⁰⁸⁴ Cf. Honoré de Balzac, *Le Centenaire ou les deux Béringheld, Premiers Romans* (1822-1825), Paris, Laffont, Coll. Bouquins, 1999 ainsi que *Romans terrifiants*, Paris, Laffont, Coll. Bouquins, 1984 et *Les évadés des ténèbres*, Paris, Laffont, Coll. Bouquins, 2010.

¹⁰⁸⁵ On dénombre plusieurs recherches menées par le docteur Liébault à Nancy sur le magnétisme et plusieurs écrits dans les revues consacrées aux phénomènes métaphysiques et surnaturels.

¹⁰⁸⁶ De même, Berthe, dans *Le crime de l'Opéra*, confesse avoir manqué d'assassiner M. Crozon en se laissant aller à « un mouvement de vivacité » après qu'il a giflé sa sœur : « j'ai saisi un couteau qui se trouvait à ma portée... Nous étions à table... Et si Mathilde ne m'eût arrêté le bras, je ne sais ce qui serait arrivé. » (*op. cit.* Chap. IV, T. I) Cette recherche est agencée dès le premier paragraphe : « à quelle obsession mystérieuse, invincible, ai-je obéi en ce moment de crise, sous quelle impulsion le crime fût-il accompli ? Ma mémoire ne me dit rien, rien, là-dessus. »

¹⁰⁸⁷ Dans sa préface aux *Contes de l'Impossible*, Ida Merello considère que « les contes d'Au-delà de Gaston Danville représentent un bon exemple de littérature psychopathologique, où la combinaison expérimentale entre

Par conséquent, il n'est pas étonnant de trouver deux initiateurs de ces cas de dépossession et de crimes produits par suggestion : le crime encouragé par le scientifique et celui commis par le sorcier.

Une affaire de suggestion...

Plusieurs auteurs s'intéressent au problème du magnétisme et de l'hypnotisme.¹⁰⁸⁸ Maupassant a suivi les cours de Charcot à la Salpêtrière (1884-6) – sensiblement au même moment que Freud – où le médecin menait des expériences d'hypnose, de suggestion et de somnambulisme sur des patients psychotiques dans le but de différencier les pathologies dissociatives. Les questions de dépossession du Moi fascinent les écrivains *fin-de-siècle*, aussi l'hypothèse d'un crime commis dans un état second, encouragé par un manipulateur ou un scientifique apparaît progressivement dans ces littératures.

Dans « *In anima vili* », la suggestion hypnotique se présente comme un motif d'irresponsabilité pénale. Le Dr Hirnberg se pâme de sa découverte : par l'hypnose, il parvient à assujettir l'esprit d'un de ses patients l'entraînant à commettre « *un crime suggéré pendant l'hypnose* ». ¹⁰⁸⁹ Ce projet prend forme alors qu'il s'interroge sur la place de l'hypnotisme dans la détermination de la responsabilité pénale :

« *Quelles limites devait-on attribuer à la suggestion, au point de vue de la responsabilité pénale ? Qui avait raison de Charcot, Brouardel et Delboeuf, pour lesquels le somnambule ne réalise jamais que des suggestions agréables ou indifférentes, en tous cas pas en opposition avec son éducation et son caractère, ou de Liébault, Beaunis et Liégeois, qui professent que chez certains sujets l'automatisme est absolu, que l'impulsion à l'action est irrésistible, et par conséquent la responsabilité nulle ?* » ¹⁰⁹⁰

une exigence naturaliste et une écriture orientée dans la direction symboliste revêt un intérêt remarquable. L'emploi qu'il fait du monologue intérieur, bien qu'obéissant fidèlement aux schémas des théories psychiatriques connues, laisse entrevoir le projet de faire parler l'inconscient, à travers des associations verbales incontrôlées par la raison. » *op. cit.* p. 26.

¹⁰⁸⁸ « *On peut donc affirmer, en général, qu'à la fin du siècle le magnétisme connaissait trois formes d'exploitation : les occultistes le considèrent comme un élément acquis de leur tradition, les savants en étudient les effets, tout en formulant des hypothèses sur ses causes, alors que les romanciers et les auteurs de théâtre le choisissent souvent comme sujet de leurs œuvres, en révélant parfois un penchant pour l'explication ésotérique* ». *Ibid.* p. 14-15.

¹⁰⁸⁹ C'est en qualité d'expert qu'il s'exprime. Il mentionne notamment les recherches qu'il a menées dans un ouvrage référencé, « *le tome I^e de mes essais sur l'Hypnose* ».

¹⁰⁹⁰ Paul Brouardel (1837-1906) était un médecin légal fermement opposé aux pratiques paramédicales. Il consacra une préface des travaux du Dr Gilles de la Tourette, *L'hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1887. Joseph Delboeuf (1831-1896), le philosophe belge, a assisté à quelques cours de Charcot sur l'hypnotisme avant de pratiquer le magnétisme, il publia plusieurs ouvrages sur l'hypnose et lutta pour que des personnes hors du corps médical puissent le pratiquer. Charcot, Brouardel et Delboeuf sont partisans de *l'Ecole de la Salpêtrière* : ils considèrent en effet que l'hypnose est un état pathologique à part entière tandis que leurs adversaires, les partisans de *l'Ecole de Nancy* – Henri-Etienne Beaunis (1830-1921) un psychologue français, Ambroise-Auguste Liébault (1823-1904) un médecin, Jules Liégeois (1833-1908), un juriste français – assimilent l'hypnose à un état semblable au sommeil, produit par suggestion.

Le savant marque cette distinction qui fait débat dans les milieux scientifiques. Il démontre ainsi que pour certains patients, le sujet serait aliéné par un déterminisme fort et extérieur. Le Dr Hirnberg venant tout juste d'apprendre les infidélités de son épouse tente « *une expérience qui ne fût pas de laboratoire* » sur un de ses sujets les plus sensibles à l'hypnose – « *Le 18 Avril 18.., à 6 heures du soir, l'épreuve fut tentée dans mon laboratoire, où j'avais convié L..., un des sujets, hystérique mâle, dont on trouvera l'observation détaillée dans le tome III de mes Essais sur l'Hypnose, p. 147* ». ¹⁰⁹¹ Il conditionne son sujet d'étude afin de le contraindre à tuer :

« Dans cet état, je lui intimai formellement, et à plusieurs reprises, l'ordre de tuer : "il tuerait ; il voudrait tuer ; il ne pourrait faire autrement, etc." Je parvins à lui faire accepter la suggestion, après une résistance et des dénégations qui ne durèrent pas moins de trente-cinq minutes. Je remarquai que, dans les courts intervalles où je réitérai l'ordre, il semblait s'établir une lutte entre la personnalité apparemment dédoublée du sujet, car il s'échappait de ses lèvres des exclamations entrecoupées: "Moi..., tuer ?... Il le faut !" prononcées sur un ton différent. Lorsque je fus assuré qu'il existait de sa part une soumission absolue, je précisai les détails de l'exécution.[...] Ce n'est qu'après avoir fait répéter, pour ainsi dire, chacun des épisodes les plus minutieux de la scène, dont j'ordonnai l'exécution pour cinq heures après, que je réveillai le sujet ; il m'assura, comme à l'ordinaire, ne se souvenir de rien. J'apprenais le lendemain la réussite de l'expérience : le meurtre paraissait s'être accompli dans les conditions exactes que j'avais déterminées. »

Cette expérience d'une dépossession par « *soumission absolue* » du patient est fructueuse : le sujet n'a nullement conscience d'avoir commis le crime dont on l'accuse, pourtant, lorsque le narrateur le met « *en état de somnambulisme* », l'assassin relate dans les moindres détails son crime. Non sans fierté, le Dr Hirnberg constate le succès de son expérience ; il est parvenu à influencer un patient considéré comme doux et docile, le transformant ainsi en « *un véritable impulsif*. » Dans « *La foire de Saint-Julien* » le médecin en charge du narrateur considère qu'il a obéi à une « *impulsion inconsciente* » : « *On a abusé de mon excessive impressionnabilité nerveuse pour me soumettre à des expériences d'hypnotisme et faire de moi un bon sujet. Si réellement j'ai commis cette chose dont la pensée me fige le sang dans les veines, c'est parce que je suis victime d'une suggestion.* » (p. 188) Le narrateur ne se reconnaît pas comme responsable de ses actes. L'hypnose correspond ainsi à une destitution clinique du libre-arbitre.

... ou d'ensorcèlement ?

¹⁰⁹¹ Il justifie ainsi sa démarche en rappelant les droits dont il dispose sur son patient : « *La vie de cet homme ne m'appartenait-elle pas, tant d'après la loi naturelle que d'après les lois sociales, et n'y avait-il pas là une occasion sans rivale de produire in anima vili, l'expérimentation décisive ?* » (Danville, G. « *In anima vili* », op. cit.)

La frontière entre la magie et la science est singulièrement mince lorsque l'on traite de dépossession. Dans les cas d'hypnose, le travail psychologique est valorisé afin de certifier l'ingéniosité du médecin ou la valeur scientifique de ces pratiques émergentes. Mais, malgré l'efflorescence positiviste, quelques points troubles demeurent et le récit fantastique non loin de disparaître, trouve en ces thématiques psychologiques matière à renouveler son champ d'étude. Quelques points communs unissent ces deux domaines : ce processus fonctionne par l'usage d'une énergie invisible – dans le cas de la suggestion son mécanisme tient au pouvoir verbal de l'hypnotiseur tandis que le magnétisme se perçoit dans la gestuelle ou l'aura du mage – et il est expérimenté par un groupe choisi – les scientifiques et les initiés.

En effet, il émane de l'ensorceleur une étrange énergie. Le narrateur de « L'Élixir de vie » est ainsi sensible au fort magnétisme qu'émet M. Vincent : « *Monsieur Vincent me regardait : et, chose singulière, je ressentais un effet qui n'était ni l'engourdissement somnambulique, ni la fascination hypnotique : mais il me semblait qu'une irrésistible attraction s'exerçait sur moi.* » Bien que l'énergie du magnétiseur provienne de son regard, le narrateur ressent une force libérée de « *toute la périphérie de son corps* », « *une substance impalpable, éthérienne.* »¹⁰⁹² En outre, Monsieur Vincent est présenté comme un disciple du mesmérisme¹⁰⁹³ – Mesmer (1734-1821), soit le médecin mystique qui fonda « *la théorie du magnétisme animal, selon laquelle tout être vivant possède une fluide magnétique qui émane de l'énergie.* » Vincent de Thévenin suit alors les cours de Deleuze ; ce dernier initie qui veut au Magnétisme et codifie cette pratique comme une technique scientifique à part entière. Il assiste également aux réunions du Marquis de Puységur (1751-1821) – un converti au mesmérisme organisant des traitements magnétiques collectifs – et il fait partie du cercle du Marquis de Mirville (1802-1873), lequel dirige une société intéressée par les esprits et leurs manifestations fluidiques. Ancien professeur, Vincent de Thévenin s'illustre en tant que chef universel – mais non reconnu – du magnétisme depuis 1825.

Ida Merello insiste sur le fait que « *la foi dans les sciences occultes peut sembler un symptôme de folie aux yeux de celui qui n'est pas initié : le magicien capable de modifier à son gré la réalité paraît un paranoïaque renfermé dans ses élucubrations.* » Tout le propos de « L'Envoûteur » tient à cette analyse rationnelle de l'énergie d'un « *criminel d'intention* » et

¹⁰⁹² Merello, I. *Contes de l'impossible*, op. cit. p. 91.

¹⁰⁹³ *Ibid.* p. 89 : « *M. Vincent de Bossaye de Thévenin est le dernier descendant d'une grande famille qui a émigré pendant la Révolution française. Son père était un des cent actionnaires à 2,400 livres du fameux Mesmer, qu'il suivit en Suisse où, comme tu le sais, le célèbre thaumaturge résida jusqu'à sa mort, survenue en 1815. M. de Bossaye père rentra en France avec les Bourbons et mourut bientôt après, laissant un fils, celui qui nous occupe. Vincent suivit les leçons de Carra et de Saussure, conquit ses grades dans la médecine et s'attacha au fameux Deleuze qu'on surnommait, sous la Restauration, l'Hippocrate du magnétisme animal.* »

non de fait.¹⁰⁹⁴ Gérard vit comme un reclus : « *de ses occupations, je ne savais rien : il me paraissait se livrer à des études de chimie, ou tout au moins d'autres mathématiques. Je l'avais plusieurs fois surpris dans la rue, portant sous son bras des livres à reliures démodées, datant d'un siècle antérieur.* »¹⁰⁹⁵ Le sorcier est habitué à pratiquer des rituels de Haute magie issus du *Minerva Mundo* et du *Corpus Hermeticum*, les enseignements d'Hermès Trismégiste, le célèbre alchimiste, et compulse à souhait les travaux d'Eliphas Levi.¹⁰⁹⁶

Toutefois, le magnétisme et le vampirisme posent le problème de l'économie de l'énergie vitale et de la capitalisation qu'implique le processus du transfert d'un corps à l'autre. Dans « L'élixir de vie », M. Vincent décline ce processus,

*« Il y a en l'homme trois périodes distinctes : l'une de rayonnement, c'est l'enfance jusqu'aux extrêmes limites de l'adolescence : la seconde, de consommation, qui va jusqu'à la fin de l'âge mûr ; puis la troisième, de réduction, qui est la vieillesse et se termine par la mort. De l'organisme vivant, de l'homme surtout, qui est jusqu'ici la plus complète expression de la vie, s'exhale pendant la première période le trop-plein de la vitalité. L'enfant absorbe plus de fluide vital qu'il n'en consomme, et de tout son être rayonne une force en excès. Dans la seconde période l'être consomme autant qu'il absorbe. C'est l'équilibre des forts. Dans la vieillesse, cet équilibre est rompu ; la résorption est inférieure à la consommation, la dépense vitale est supérieure à l'acquisition, d'où la faiblesse, d'où la mort. Maintenant en l'état actuel de la science, il vous paraît impossible n'est-il pas vrai ? Qu'un homme, un vieillard, puisse rompre ces lois de la nature et, par des pratiques spéciales, voler à l'enfant, par exemple, ces effluves vitaux qui sont en excès, et même, par une sorte d'endosmose, attirer à lui tout le fluide dont une partie seule, celle extérieure, serait à sa disposition immédiate. Là est pourtant la vérité. »*¹⁰⁹⁷

De cette manière, le savant se nourrit de l'énergie vitale des enfants.¹⁰⁹⁸ Cet appétit particulier se perçoit dans l'état de manque de M. Vincent. En effet, sa démarche laisse pressentir son caractère extraordinaire : « *Le vieillard avait repris – non sa course – mais son glissement silencieux qui lui donnait un caractère quasi-fantastique. [...] A mesure qu'il marchait, il semblait qu'il se courba davantage sous un poids devenu plus lourd : son apparence falote s'accroissait. [...] En vérité, nous en venions à craindre qu'il ne s'affinât au point de s'évanouir dans l'air et de disparaître tout à fait.* » Un contraste saisissant se crée entre le portrait de M. Vincent – « *M. Vincent est l'homme le plus froid, le plus strictement positif que j'ai rencontré*

¹⁰⁹⁴ Le narrateur se considère comme un « *curieux des sciences occultes* ».

¹⁰⁹⁵ *Ibid.* p. 114.

¹⁰⁹⁶ Eliphas Levi (1810-1875) était un philosophe occultiste célèbre tout au long du XIX^e. On lui doit notamment une *Histoire de la magie* (1859), *La clef des grands mystères* (1859), et deux traités sur *La philosophie occulte* (1863 et 1865).

¹⁰⁹⁷ L'endosmose désigne la pénétration d'un liquide à l'intérieur d'un compartiment fermé, à travers une membrane semi-perméable, quand le liquide contenu dans ce dernier compartiment a une densité plus faible.

¹⁰⁹⁸ Ainsi les révélations de M. Vincent : « *Oui, j'ai tué des enfants, mais non pas, comme les ignorants pourraient le croire en absorbant l'air qui s'échappe des poumons de l'enfant ou bien encore à la façon des Vudoklacks légendaires en suçant leur sang mais en attirant à moi le fluide vital qui s'échappe en excès de tout leur organisme.* » Lermina, J. « L'élixir de vie », *op. cit.*

dans ma vie. » – et celui de ses victimes. En quête de jeunesse éternelle, le magnétiseur absorbe l'énergie vitale d'enfants irrémédiablement attirés par le vieillard. En les fréquentant quotidiennement pendant plusieurs heures, M. Vincent recouvre sa jeunesse : *« oui, c'est comme un sang restauré qui coule dans ses veines. Sa maigreur a disparu, et je ne m'étonnerais pas qu'il eût un bail prolongé avec la vie. C'est une organisation étonnante... »*

Bien qu'invisible, le processus du transfert énergétique est déchiffré et perçu par le narrateur, deux fois témoin. Alors que le narrateur voit l'enfant de l'aliéniste se soulever peu à peu comme la petite fille qu'il n'avait pu sauver au début de sa carrière, il se précipite et interrompt le processus. Puis s'isolant avec le Centenaire, le narrateur le pousse à avouer :

« Nous restâmes ainsi quelques instants, l'un devant l'autre, comme deux ennemis qui s'examinent avant le combat. J'étais en proie à une colère qui me faisait trembler, mais qui devait communiquer à mon égard un éclat excessif. Car ses yeux, à lui, semblaient fuir les miens. Tout à coup, j'étendis le bras vers lui, et, lui touchant l'épaule :

- Monsieur Vincent de Bossaye de Thévenin, lui dis-je, vous êtes un assassin ! »

Le charme se rompt ; la reconnaissance s'accompagne d'une transformation, *« la métamorphose presque instantanée d'un homme vigoureux, au teint frais, aux allures relativement vigoureuses, en un vieillard brisé, pâli, écrasé. »* M. Vincent confesse alors avoir été victime de l'ivresse énergétique qu'il éprouvait à chaque vie consommée ; ce renouvellement perpétuel de la chair transmutée grâce à la compétence surnaturelle du savant se veut excédentaire et criminel.¹⁰⁹⁹ Pourtant, comme un sortilège, ce processus garde un caractère réversible ; aussi, lorsque le vieillard décide de mourir, il emploie un mouvement contraire à celui de l'aspiration du fluide vital. A mesure qu'une asthénie extraordinairement prompte essouffle le mage, l'enfant recouvre son énergie vitale :

« M. Vincent le regardait de ses pupilles agrandies, et il s'avancéait lentement, les mains inertes en apparence, mais actives... pour moi. Pour moi qui savais tout. Il pose la main sur le front du malade. Je vis une poussée de rose s'étendre sur son visage, éclairer ses lèvres, en même temps qu'une lueur s'allumait au fond de ses yeux éteints. Cet homme réinjectait en l'enfant la vie qu'il lui avait volée. "Votre enfant est sauvé", dit le vieillard d'une voix qui n'était pas plus qu'un souffle. »

¹⁰⁹⁹ *« Ah ! Si j'avais eu le courage de m'en tenir là ! Mais, je vous l'avoue, il n'est pas d'ivresse plus profonde, plus attrayante, plus follement heureuse que celle-là ! Quand dans les membres refroidis pénètre ce fluide chaud et vivifiant ; quand l'imbibition s'accomplit, pénétrant les pores, se glissant en tous les organes, c'est la jouissance inouïe, entière, absolue... C'est la sensation de la résurrection, si un cadavre pouvait se sentir renaître ! »* L'ivresse est également éprouvée par la victime : cette attraction *« donne à la victime une sensation d'abandon de soi-même, non pas douloureuse, mais délicieusement enivrante. »* Lermina, J. *Ibid.*

Le récit se clôt par l'ultime transfert énergétique lorsque le magnétiseur enseigne au narrateur les arts de sa science.¹¹⁰⁰ Face aux réticences du psychiatre, M. Vincent décide de taire le fonctionnement de sa science se contentant simplement d'avouer que « *[s]a science est un crime* ». M. Vincent décide de lui transmettre son terrible savoir tel un fielleux héritage parce que le jeune médecin a su faire preuve d'intuition et de perspicacité en reconnaissant les crimes du vieil homme – « *quelles passes devaient exécuter les mains, quelle direction il fallait donner aux regards ; et je l'écoutais, enfouissant au plus profond de mon âme ces enseignements hideux qui m'enivraient comme une liqueur vénéneuse.* »¹¹⁰¹ L'initiation finale aliène le médecin : craignant de disposer de cette science, il souhaiterait ignorer ce qu'il sait.

L'emprise

En somme, la suggestion et l'envoûtement constituent deux facettes d'une même pièce dans la mesure où le criminel fait usage d'une science complexe à appréhender. En un sens, l'emprise de l'idéologie politique ou cléricale légitime également le crime. C'est pourquoi, les êtres assassinant sous le joug d'une force supérieure suscitent la pitié. Le discours anticlérical qui éclot pendant cette période charnière se retrouve sous la plume de Huysmans dans *Là-Bas* où il évoque le combat des prêtres contre les possédés : « *C'est même là le grand truc ; ces possédés, ce sont eux-mêmes qui les créent ou qui les développent ; ils s'assurent ainsi, dans les couvents surtout, des sujets et des complices. Toutes les folies meurtrières et sadiques, ils les couvrent alors de l'antique et pieux manteau de l'Exorcisme !* » En parallèle de ses réflexions et de ses recherches, Durtal découvre l'existence d'un abbé qui pratique des messes noires. Ce dernier diffère de Gilles de Rais dans la mesure où il semble « *moins sauvage, moins franc, plus hypocritement cruel. Celui-là n'égorge pas ; il se borne sans doute à expédier des sortilèges ou à suggérer le suicide aux gens ; car il est, je crois, de première force à ce jeu de la suggestion.* » Dans *La conquête de Plassans*, Zola brosse lui aussi le portrait d'un abbé qui, bien que n'usant pas de magie ou de science, parvient à ses fins par force de manipulations et d'influences. Prêtre ambitieux envoyé par le gouvernement bonapartiste afin de se faire une place politique dans la ville de Plassans, l'abbé Faujas est présenté comme un être froid et hautain qui se révèle obscur et inquiétant. Au chapitre premier, sa seule intrusion au sein de la demeure joviale des Mouret en efface l'entière *gaieté* : « *la haute figure noire du prêtre faisait une tâche de deuil sur la gaieté du mur blanchi à la*

¹¹⁰⁰ Il choisit à qui confier les mécanismes de son secret ; rejetant ainsi l'aliéniste qui le considère comme un fou atteint d'une « *double monomanie du magnétisme et de ce que j'appellerai sa prétendue volonté vitale.* Ibid. p. 102. La critique de *l'Ecole de la Salpêtrière* est ici perceptible.

¹¹⁰¹ Merello, I. *Contes de l'impossible*, op. cit. p. 111.

chaux. »¹¹⁰² C'est également dans son ombre qu'apparaît sa première adoratrice, sa mère : « *C'était un homme grand et fort, une face carrée, aux traits larges, au teint terreux. Derrière lui, dans son ombre, se tenait une femme âgée qui lui ressemblait étonnamment, plus petite, l'air plus rude.* »¹¹⁰³ Le prêtre joue effectivement sur l'adulation et l'effroi qu'il suscite, chez les femmes surtout – il suit ainsi les recommandations de Félicité Rougon qui lui préconise de plaire aux femmes s'il veut gagner Plassans – cette emprise, nous la retrouvons notamment dans l'évolution du comportement de Marthe. Faujas, en habile manipulateur, observe les coutumes de la famille chez qui il loge avant d'établir une stratégie pour diviser cette famille soudée. Après avoir gagné – péniblement et temporairement – la confiance de François, il est convié chaque soir à passer la soirée avec les Mouret et, tandis que la mère de l'abbé et Mouret multiplient les parties de dominos, l'abbé s'entretient avec Marthe, découvrant ainsi les failles de la famille. Pour détourner cette mère de famille de ses responsabilités de femme mais aussi pour gagner sa confiance et mieux la tenir sous son joug, l'abbé lui confie de nouvelles responsabilités religieuses ; la famille peu dévote au début du roman est alors transfigurée par la spiritualité de la mère. Cette dernière délaisse le foyer familial pour ses prières et ses responsabilités dans le Comité des dames patronnesses de l'œuvre de la Vierge qu'elle a créé sous l'influence de l'abbé et de sa mère Félicité.

Outre ces combines politiques, Faujas tire profit des sentiments ambigus qu'éprouve Marthe à son égard. En effet, sa dévotion naissante n'est qu'un moyen d'exprimer son amour envers l'abbé qui ne cesse de repousser les élans passionnés de la maîtresse de maison. Plusieurs éléments mettent en évidence la soumission de la dévote, comme l'évocation de ces mains qui semblent la maintenir et la briser : « *Il lui semblait que des mains de fer se posaient sur ses épaules et la pliaient* »¹¹⁰⁴, « *elle était heureuse de ces coups. La main de fer qui la pilait, la main qui la retenait au bord de cette adoration continue, au fond de laquelle elle aurait voulu s'anéantir, la fouettait d'un désir sans cesse renaissant. Elle restait néophyte, elle ne descendait que peu à peu dans l'amour, arrêtée brusquement, devinant d'autres profondeurs,*

¹¹⁰² Zola, E. *La conquête de Plassans*, op. cit. chap. II, p. 829. De même, « *Marthe, placée devant la fenêtre, aperçut sa grosse tête nue, aux cheveux courts, grisonnant déjà vers les tempes. Une dernière lueur rouge alluma ce crâne rouge de soldat, où la tonsure était comme la cicatrice d'un coup de massue ; puis, la lueur s'éteignit, le prêtre, entrant dans l'ombre, ne fut plus qu'un profil noir sur la cendre grise du crépuscule* », *ibid.* p. 834. Au chapitre V, Félicité en visite chez les Mouret ne voit que l'ombre de l'abbé : « *on eût dit une ombre noire filant sans bruit. Félicité se tourna lestement, le poursuivit du regard jusque dans l'escalier, n'ayant pas eu le temps de le dévisager.* » (p. 861)

¹¹⁰³ M^{me} Faujas laisse filtrer sa dévotion envers son fils lors des soirées en compagnie des Mouret, « *elle le regardait sous la clarté pure de la lampe, d'un air d'extase.* » (*ibid.* p. 881). Femme-sphinx protectrice et silencieuse, elle se fige dans l'ombre de l'abbé : « *tandis que M^{me} Faujas, à quelques pas, se tenait dans l'ombre, muette, immobile, les mains sur les genoux, pareille à une de ces figures légendaires gardant un trésor avec la fidélité rogue d'une chienne accroupie.* » (*ibid.* p. 907)

¹¹⁰⁴ *Ibid.* p. 896.

ayant le ravissement de ce lent voyage vers des joies qu'elle ignorait. »¹¹⁰⁵ Nonobstant, l'adoratrice lui échappe et l'idolâtrie ne tarde pas à décliner en crises d'hystérie : elle reporte son amour pour l'abbé dans la dévotion. L'hystérie naît alors de ce mépris émotionnel. En un sens, Marthe se trompe de destinataire dans l'expression de sa passion. Ses fantasmes mettent en évidence toute la frustration érotique issue de cette confusion, ainsi le récit de sa première crise :

*« L'église était déserte, lorsqu'elle revint à elle. Elle rêvait qu'on la battait de verges, que le sang coulait de ses membres ; elle éprouvait à la tête de si intolérables douleurs qu'elle y portait les mains, comme pour arracher les épines dont elle sentait les pointes dans son crâne. Le soir, au dîner, elle fut singulière. L'ébranlement nerveux persistait ; elle revoyait, en fermant les yeux, les âmes mourantes des cierges s'envolant dans le noir ; elle examinait machinalement ses mains, cherchant les trous par lesquels son sang avait coulé. Toute la Passion saignait en elle. [...] Vers minuit, la maison dormait profondément, lorsque des cris se firent entendre au premier étage. Ce furent d'abord des plaintes sourdes, qui devinrent bientôt de véritables hurlements, des appels étranglés et rauques de victime qu'on égorge. [...] Au milieu de la pièce, sur le carreau, Marthe gisait, haletante, la chemise déchirée, la peau saignante d'écorchures, bleuie de coups. »*¹¹⁰⁶

Le souffle passionnel qui habite entièrement Marthe est excessif et ravageur. Elle lui sacrifie ses enfants et son mariage. Possédée, Marthe vit dans l'attente du supplice sanctificateur.¹¹⁰⁷

L'abbé, incapable de maîtriser sa création, tente d'éloigner Marthe en proposant de l'envoyer à Nice pour se remettre de l'enfermement de Mouret. Face aux réticences de son admiratrice, il mobilise toutes ses forces de prêtre pour la persuader, en vain : *« Il roidissait sa volonté, appelait ses forces de prêtre et d'homme pour la plier, sans parvenir à modérer en elle l'ardeur qu'il lui avait soufflée. »*¹¹⁰⁸ Il sait que la piété de Marthe n'est qu'un voile sous lequel se dissimule un feu ardent,

« Maintenant, elle grelottait, à Saint-Saturnin, dans cette ombre froide où elle avait goûté des approches si pleines d'ardentes délices. Elle rêvait des supplices pour offrir son sang ; elle se débattait furieusement dans cette impuissance à aller plus loin que la prière, à ne pas se jeter d'un bond entre les bras de Dieu. Puis, rentrée chez elle, elle n'avait d'espoir qu'en l'abbé Faujas. Lui seul pouvait la donner à Dieu : il lui avait ouvert les joies de l'initiation, il devait maintenant déchirer le voile tout entier. Et elle imaginait une suite de pratiques aboutissant à la satisfaction complète de son être. Mais le prêtre s'emportait, s'oubliait jusqu'à la traiter grossièrement, refusait de l'entendre, tant qu'elle ne serait point à genoux, humiliée, inerte, ainsi qu'un cadavre. Elle l'écoutait, debout, soulevée par

¹¹⁰⁵ *Ibid.* p. 962.

¹¹⁰⁶ *Ibid.* p. 996-7.

¹¹⁰⁷ *« Elle, au milieu de ce cantique d'allégresse, se sentait soulevée par une jouissance plus terrible encore que ses angoisses du crucifiement. Elle rentra, les yeux brûlants, la voix sèche. »* *ibid.* p. 1000.

¹¹⁰⁸ *Ibid.* p. 1045.

une révolte de tout son corps, tournant contre lui la rancune de ses désirs trompés, l'accusant de la lâche trahison dont elle agonisait. »¹¹⁰⁹

Mais l'abbé éprouve une réelle détestation envers les femmes et la tentation de la chair qu'elles suscitent ; sa quête de pouvoir est son seul leitmotiv.¹¹¹⁰ L'aura de l'homme d'église se manifeste également dans sa démarche et dans l'inquiétude que son comportement apathique suscite. François Mouret, sensible aux « *allures suspectes* » de Faujas, scrute sans relâche son curieux locataire bien que ce dernier lui échappe continuellement : « *Comme il ralentissait le pas en longeant le corridor, un frôlement de pantoufles qu'il crut entendre derrière la porte l'émotionna extrêmement. N'ayant rien pu surprendre de net, il descendit au jardin, se promena sous la tonnelle du fond, levant les yeux, cherchant à voir par les fenêtres ce qui se passait dans les pièces. Mais il n'aperçut pas même l'ombre de l'abbé.* »¹¹¹¹ Rose souligne également l'étrangeté des Faujas : « *je ne les aurais pas vus, tant ils marchent doucement, si leurs ombres n'avaient passé sur le carreau de ma cuisine, quand ils ont ouvert la porte... J'ai regardé dans la rue, pour voir ; mais ils avaient filé, et raide, je vous en réponds.* »¹¹¹² L'ascendant religieux s'avère ainsi un processus sensiblement proche de ceux de la suggestion et de l'ensorcellement, dans la mesure où l'esprit autoritaire de l'ecclésiastique parvient à dompter les velléités des personnes qu'il vise.

Cruelles machines

L'industrialisation européenne du XIX^e siècle constitue l'avènement du règne des machines. En effet, l'appareil répond au désir de créer une force inépuisable, l'objet mécanique parachevant les ambitions humaines d'une puissance illimitée. La machine symbolise la dynamique sans fin, l'énergie constante dans sa puissance et sa démesure, contrairement à ce que l'homme est capable de produire. Trois objets dynamiques parachevant les désirs de destruction humaine seront ici mis en avant : le train, la machine métaphysique et les armes de guerre.

La complicité du train

¹¹⁰⁹ *Ibid.* p. 1049.

¹¹¹⁰Après son succès aux élections, l'abbé se néglige, « *Du prêtre souple se dégageait une figure sobre, despotique, pliant toutes les volontés. Sa face redevenue terreuse avait des regards d'aigle ; ses grosses mains se levaient, pleines de menaces et de châtements. La ville fut positivement terrifiée, en voyant le maître qu'elle s'était donné grandir ainsi démesurément, avec la défroque immonde, l'odeur forte, le poil roussi d'un diable. La peur sourde des femmes affermit encore son pouvoir. Il fut cruel pour ses pénitentes, et pas une n'osa le quitter : elles venaient à lui avec des grisons dont elles goûtaient la fièvre.* » (*ibid.* p. 1044)

¹¹¹¹ *Ibid.* Chap. III.

¹¹¹² *Ibid.* p. 839.

Pour le psychiatre Jung, le train représente le changement, le mouvement infini et positif.¹¹¹³ La puissance criminogène du train apparaît lorsque la machine est interrompue dans son mouvement. Dans « Un joyeux drille », Cléophas Ordinaire programme la mort de son épouse en provoquant la collision de deux trains : le criminel savoure ce spectacle de destruction causé par la surcharge énergétique,

« Naturellement, ce que j'avais prévu arriva, dans l'ordre où je l'avais prévu... A peine deux kilomètres avaient-ils été franchis que, boum ! Bing ! Patatras ! Les trains se rencontrent, se montent l'un sur l'autre, se broient, s'enflamment... Les machines explosent... des bras, des jambes, des crânes, des troncs épars, toute une bouillie de chair humaine s'agglutinait à toute une pulvérisation de bois, de fer et de cuivre... Total : cent cinquante morts, deux cent douze blessés... Et, parmi les morts, méconnaissable, hideusement mutilée, ma femme !... »¹¹¹⁴

De même, Flore favorise l'accident de la Lison en maintenant le fardier sur les rails pour assassiner Séverine et Jacques.¹¹¹⁵ Dans ces deux cas, l'action criminelle se caractérise par un déploiement énergétique disproportionnel. La puissance du train doit parfaire un idéal d'annihilation irrémédiable – tout en constituant une décharge érotique provoquée par la destruction volontaire de l'être aimé par l'objet surpuissant.

Le motif de la course infinie diffère. Sombrekeyer cherche à repousser les limites de la physique grâce à sa machine, « *la Durance* » – dont le nom reste évocateur. Si pour Flore ou Cléophas Ordinaire, le train n'est qu'un moyen de parvenir à leurs fins, Sombrekeyer – comme Jacques Lantier – considère la machine comme un être à part entière.¹¹¹⁶ La puissance de sa machine métamorphose le mécanicien à ses commandes :

« Ses prunelles jetaient de véritable feux et le grandissaient outre mesure par suite du phénomène dont j'ai parlé. Son front était pâle et agrandi par la pression de la colonne d'air sur ses cheveux rejetés en arrière. Ses narines dilatées semblaient aspirer l'espace comme un parfum enivrant. Un sourire de bonheur inénarrable béatifiait ses lèvres entr'ouvertes. Du fond de son gosier sortaient, à de courts intervalles, des cris inarticulés, mais doux en même temps. De toute sa personne s'exhalait un rayonnement étrange qui s'imposait. Il y avait du Prométhée vainqueur dans son attitude et plus le

¹¹¹³ Mireille Dottin-Orsini insiste sur le caractère ravageur de la locomotive : « *emblème du XIX^e siècle, elle impose d'abord l'image de la puissance dominatrice de l'Homme créateur, du Progrès, de la Science ; par sa masse, formidable, son bruit fracassant, sa vitesse, elle appelle au même instant le respect et l'effroi.* » Dottin-Orsini, M. *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit. p. 100-1.

¹¹¹⁴ Mirbeau, O. « Un joyeux drille », *Contes cruels*, T. I, op. cit.

¹¹¹⁵ Zola, E. *Les Rougon-Macquart*, T. V, op. cit. Chap. X, p. 231-235.

¹¹¹⁶ Cette force héroïque pourrait le conduire au meilleur, révélé lorsqu'il sauve un enfant sur *la Durance*, si son « *sang-froid* » et son « *audace rare* » n'étaient au service d'une lubie. Préférant sa locomotive aux vivants, il s'enténébre dans l'étude de la mécanique et « *devient plus sombre* », plus solitaire ; obsédé par l'idée d'optimiser la vitesse de la machine, il perd prise avec le réel, complimentant le train comme s'il s'agissait d'une femme, « *Léger, avant de monter sur sa machine, en fit le tour. Il la trouva plus belle aujourd'hui qu'hier. Aussi ne put-il s'empêcher de la caresser en lui murmurant quelques noms bien doux.* » Il n'hésite pas à féliciter le train : « *bravo la Durance !* » Debans, C. « Sombrekeyer », *Les drames à toute vapeur*, op. cit. p. 47.

train se précipitait comme un cyclone avec une fureur incalculable, plus ce rayonnement approchait de la grandeur absolue.»¹¹¹⁷

Cette soif d'absolue aveugle Sombrekeyer au point de le rendre criminel. Les passants qui observent le passage de la Durance sont terrorisés à la vue de ce train fou à bord duquel Sombrekeyer transporte sa femme et son enfant. Le chauffeur Chaussang tente alors d'arrêter la machine : il dévisse le lien et lorsque la locomotive se détache du train, « *on entendit comme une décharge d'artillerie. On vit des débris s'élever vers le ciel. La Durance avait volé en éclats, et le mécanicien Sombrekeyer venait de sauter avec elle en poussant des cris de victoire.* »¹¹¹⁸ Décliné sous les traits d'un insipide mécanicien, jeune et silencieux, Léger Sombrekeyer devient « surhumain » lorsqu'il prend les commandes de *La Durance* – « *qu'il vint à parler, son regard s'enveloppait de flammes et l'on avait un géant devant soi. Le hasard plaçant cet homme en face d'un danger, il devenait surhumain.* » Son aspiration à se dépasser ressort grâce à cette manie visible qui le caractérise dans les défis de vitesse qu'il se lance : « *Tout à coup, Sombrekeyer redressa la tête, lança comme un défi à l'espace, secoua sa longue chevelure dont le vent faisait fouetter les boucles derrière lui, et s'écria : "Mais nous ne marchons pas !"* » La monstruosité de cet Icare des temps modernes est accrue par son avidité de vitesse. La dangerosité du mécanicien est mise en évidence lorsque, le chauffeur, pressentant l'imminence du drame, lui demande de ralentir alors que le train approche d'une station :

« - Nous arrivons à Sens.

- Eh bien ?

- Il faut arrêter. Il y a peut-être des voyageurs pour cette station.

A cette réponse, Sombrekeyer partit d'un éclat de rire fou. Mais ce rire était sec et faisait mal.

- Arrêter ! s'écria-t-il. C'est à peine si nous commençons à marcher.

Arrêter ! Monsieur Chaussang, retenez ceci : nous nous arrêterons quand nous aurons fait le tour du monde. »

Le rire met en valeur la rupture qui s'opère dans l'esprit de Léger ; il ne parvient plus à renouer avec le réel, tant il est habité par un projet démesuré et obsessionnel. Enfin, la course folle du train à la fin de *La Bête Humaine* symbolise la marche vers la guerre, dans une dynamique autodestructrice dont on pressent la fin désastreuse.

Toucher l'Absolu

Autre figure prométhéenne, la machine à métaphysique constitue une création diabolique permettant d'atteindre l'Absolu. Disciple de Saint Thomas d'Aquin, le savant tente de développer son « *sens de l'Absolu* » par l'abnégation de ses sens internes et externes. Pour ce

¹¹¹⁷ Debans, C. « Sombrekeyer », *Ibid.* p. 48.

¹¹¹⁸ *Ibid.* p. 67.

faire, il doit plonger son être dans « un état dans lequel l'esprit ne serait occupé ni de sensations ni de pensées », en atrophiant toutes ses idées au profit d'une seule : l'obsessionnelle douleur que provoque la machine à métaphysique. L'« extase par la douleur » continue ne peut être parachevée que par l'appareil :

« C'est un fauteuil machiné dont j'ai agencé moi-même toutes les parties. Mes jambes seront tenues immobiles par une gaine dans laquelle je les introduirai en m'asseyant. Une fois assis, je placerai mon bras gauche sur le bras du fauteuil, et ma tête le long de l'oreillette de droite. Dans cette position, j'ouvrirai la bouche, qui sera maintenue ouverte par un solide tampon de fonte recouvert de gomme élastique où je puisse mordre sans me briser la mâchoire. Du côté de l'oreillette, dans l'interstice que fera l'ouverture de ma bouche, je placerai le petit mécanisme qui doit produire la douleur, et qui est composé d'une vrille à mouvement rapide et continu. Cette vrille devra s'enfoncer dans une dent creuse, dont je souffre, de façon à faire un demi-centimètre de chemin pendant l'heure. Un autre mécanisme fera courir lentement sous ma main droite, libre à partir du poignet, un rouleau sur lequel j'écrirai au fur et à mesure ce que je verrai. Pour éviter la lâcheté naturelle à l'homme, et qui pourrait m'inciter à arrêter le mécanisme de la vrille, j'ai arrangé le tout de la manière suivante. Un bouton est situé à portée de ma main gauche. A une pression que j'exercerai, la machine obéira. Je serai soudain rivé au fauteuil par des attaches de fer qui entoureront mes bras et fixeront ma tête, et en même temps les deux mécanismes fonctionneront. Une fois partis, il me devient impossible de les arrêter. Le mouvement est monté pour une heure. »¹¹¹⁹

Le mécanisme parfait de cette machine parachève et surpasse la volonté du scientifique d'atteindre enfin l'Absolu. Pourtant, les quelques notes qu'il laisse lorsque l'expérience débute signale son souhait humain et naturel d'arrêter l'expérience : le corps du savant fou ne peut supporter l'énergie diabolique issue de la machine à métaphysique. Lorsque le domestique découvre le corps du scientifique atrocement lacéré et déchiqueté par l'objet, le rouleau de la machine continu d'émettre son « grincement imperceptible : *bzi, bzi, bzi* » : la rythmique immuable de l'objet signale la victoire de l'instrument de torture en émettant le « *rire de l'Absolu* ».

Armes surpuissantes et guerre totale

Quelques armes surpuissantes contribuent également au mythe d'une surpuissance ; ainsi, la fameuse « Fée Dum-Dum » de Mirbeau – également surnommée la balle « Nib-Nib » car elle ne laisse aucun survivant lors de son usage. Marcel Schwob propose une vision originale des machines destructrices dans son récit atemporel « La terreur future ». L'originalité de ce conte tient au fait que Schwob propose d'appréhender des machines de destruction fantaisistes de manière sensorielle. La Révolution décrite a lieu pendant la nuit, aussi, les machines sont de

¹¹¹⁹ Richepin, J. « La machine à métaphysique », in Ponnau, G. *Les savants fous, op. cit.* p. 586-7.

prime abord décrites par leurs bruits – « *Un bourdonnement de machines en mouvement, une trépidation du sol, de terribles déchirements d'étoffe ; ensuite un silence étouffant, semblable au calme avant l'orage ; et tout à coup la tempête sanglante, enflammée.* » La singularité de ce bruit est relatée par des formules appréciatives : « *Les grands édifices tremblèrent, brisés par en dessous ; un roulement jamais entendu franchit la terre d'une seule onde.* » Le lexique du feu et la prolixité des éléments sonores permettent de rendre compte de la surpuissance de cette machine révolutionnaire. Ainsi, c'est « *un crépitement singulier et ininterrompu* » qui annonce la destruction de la ville, « *le fracas de métal des machines qui galopaient* » est également mentionné.

L'incendie qui ravage la ville débute par ses profondeurs, conférant au récit une portée apocalyptique – « *les flammes montèrent comme des fourches saignantes le long des murs immédiatement noircis, avec de furieuses projections de poutres, de pignons, d'ardoises, de cheminées, de T en fer, de moellons.* »¹¹²⁰ La machine est également décrite dans son mouvement destructeur par le biais de détails sur son appareillage :

« De longues carcasses d'acier poli roulaient rapidement, traînées par des chevaux au galop, effarés, crinières flottantes. On eût dit des canons dont la volée et la culasse auraient le même diamètre ; derrière – une cage de tôle montée par deux hommes actifs, chauffant un brasier, avec une chaudière et un tuyau d'où s'échappait de la fumée ; devant – un grand disque brillant, tranchant, échancré, monté sur excentrique, et qui tournait vertigineusement devant la bouche de l'âme. Chaque fois que l'échancrure rencontrait le trou noir du tube, on entendait le bruit d'un dé clic. [...] Les hommes du brasier enfournaient régulièrement, méthodiquement, dans l'âme d'acier les longs ballots humains ; pour une seconde on voyait, projetée à l'avant, saillissant jusqu'au ressaut des épaules, une face décolorée et convulsée ; puis l'échancrure du disque excentrique tournoyant rejetait une tête dans sa révolution ; la plaque d'acier restait immuablement polie, lançant par la rapidité de son mouvement un cercle de sang qui marquait les murs vacillants de figures géométriques. Un corps s'abattait sur le pavé, entre les hautes roues de la machine ; les liens se brisaient dans la chute, et, les coudes étayés sur le grès dans un mouvement réflexe, le cadavre encore vivant éjaculait un jet rouge. Puis les chevaux cabrés, le ventre impitoyablement cinglé d'une lanière, entraînaient les tubes d'acier ; il y avait un tressautement métallique, une note profonde de diapason dans la sonorité de leur âme, deux lignes de flammes reflétées à leur pourtour et un brusque arrêt devant une nouvelle porte. »

Les mécanismes de l'arme montrent l'organisation de cet objet régularisant le crime dans une dynamique parfaite. La machine asservit l'homme ; même si l'action funeste de l'arme est supervisée par les organisateurs de cette Révolution, la machine accomplit le crime de

¹¹²⁰ Bachelard, G. *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1938, p. 24 : « *La psychiatrie moderne a élucidé la psychologie de l'incendiaire. Elle a montré le caractère sexuel de ses tendances. Réciproquement, elle a mis au jour le traumatisme grave que peut recevoir un psychisme par le spectacle d'une meule ou d'un toit incendiés, d'une grande flambée sur le ciel nocturne, dans l'infini de la plaine labourée.* »

manière presque autonome. Cette vision surréaliste d'une révolution future met ainsi en scène des armes positivement parfaites, désencombrées de tout sentiment humain pouvant ainsi accomplir des meurtres de masse.¹¹²¹

Ces cruelles machines renouvellent l'idéal mythique d'une puissance titanesque insatiable. Souvenons-nous l'appétit vorace de Saturne se gorgeant de la chair de ses enfants... Ces récits signalent les dérives de la surpuissance. Là encore, les romanciers portent un regard critique sur leur époque, émettant leurs réserves à l'encontre de la dynamique positiviste.

L'insatiabilité constitue alors le véritable vice de cette fin de siècle. Flaubert propose une lecture de ce mal dans « La légende de Saint-Julien L'hospitalier ». Propriétaire d'un château dans les bois, Julien est un féroce chasseur qui se voit frappé d'une malédiction par un cerf qu'il abat : « *Maudit ! Maudit ! Maudit ! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère !* » Confondant sa mère avec un cygne, Julien la blesse accidentellement avant de s'enfuir du royaume et évite désormais de tuer des animaux car « *il lui semblait que du meurtre des animaux dépendait le sort de ses parents.* » Cette malédiction toute œdipienne trouve son point d'achèvement lorsque, dans un moment *d'irè* et de dépossession totale, il accomplit la fatalité qui lui échoit. Ne pouvant accepter son parricide, Julien rentre dans les ordres et adopte une vie de reclus. A travers ce conte, Flaubert préconise de ne pas rechercher la Surpuissance ; la « *soif de carnage* » de Julien qui l'exhorterait à assassiner des hommes lorsque les bêtes manquent¹¹²² le conduit à sa perte et c'est seulement lorsqu'il adopte une vie humble sous le joug d'une force juste et toute chrétienne qu'il parvient au Pardon divin. L'économie de l'énergie, la quiétude de l'âme constitue un repentir possible pour le criminel aux yeux de Flaubert.

Cependant, la littérature *fin-de-siècle* est bien consciente de son épuisement tant littéraire que scientifique. Elle le redoute. Jankélévitch identifie ainsi ce « *péché de décadence* »¹¹²³ qui frappe les écrivains de cette époque, effrayés à l'idée d'une inévitable dégénérescence.

La performance du criminel serait ainsi de déployer une énergie *surnaturelle*. Cette énergie se perçoit dans les trahisons du corps, la somatisation du désir criminel se lisant dans les mains ou le regard de l'assassin, mais son origine tend à se situer en dehors du meurtrier,

¹¹²¹ « Rien qu'une destruction et un massacre réguliers, qui anéantissaient progressivement, semblables à une marée de mort, montant toujours, inexorable et inéluctable. » Schwob, M. *op. cit.*

¹¹²² « Sa soif de carnage le reprenait ; les bêtes manquant, il aurait voulu massacrer des hommes. » Flaubert, G. « La légende de Saint-Julien l'hospitalier », *Trois contes*, Paris, Les Belles Lettres, 1957.

¹¹²³ Jankélévitch, V. « La décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, LV n°4, oct-déc 1950, p. 349.

l'enthousiasme et l'aliénation de l'esprit nourrissant un certain nombre de récits. Cette mise à l'écart implique une dissociation du corps criminel et de l'esprit corrompu par *quelque chose qui le dépasse*. De nouveau, nous revenons à l'idée que le criminel *est déterminé*, il ne maîtrise pas son crime. Néanmoins, l'hypothèse positiviste de la machine cruelle contraste avec cette vision : l'objet pallie le problème de la dépense, de l'épuisement naturel par la régularisation de sa force. De cette manière, le criminel redevient maître de son destin ; par cette instrumentalisation, il se place au-dessus de la nature, en produisant une énergie supérieure.

« La sensualité perversie crée des démons. C'est le miroir qui sert de lieu de passage entre espace vécu et espace rêvé. Il est cet intermédiaire privilégié sur lequel se pose le regard oblique du contemplatif décadent. Une nouvelle contemplation spéculaire se dessine : l'objet et son reflet échangent leur statut de part et d'autre de la surface plane du miroir. L'image dotée d'une autonomie nouvelle, conquiert une présence dont la réalité démultipliée confine au cauchemar. »

Roger Caillois¹¹²⁴

Le criminel représente sa propre énigme. Lui seul a la connaissance exacte de son acte, mais, le meurtrier ne peut ou ne veut pas nécessairement recomposer cet épisode. L'instant du meurtre est celui de la fragmentation identitaire : le passage à l'acte transfigure l'homme par le surgissement et l'affirmation de sa part d'ombre. Le miroir se brise, provoquant la dissolution initiale ; de cette scission naît l'énigme de l'assassin. En effet, l'hypothèse de l'inconscient perce dans plusieurs écrits schizophréniques. Le déchiffrement du Moi intéresse les écrivains *fin-de-siècle*, curieux d'apprivoiser l'inconscient et les phénomènes qui lui sont associés. Nul étonnement à remarquer que cette mouvance manifeste un engouement sincère pour la psychologie ; les romans de crime, feuilletons et contes où l'on voit paraître des récits de meurtre prennent parfois pour pierre de touche des théories philosophiques et psychiatriques en vogue. Des lectures de l'inconscient pour aborder la question du passage à l'acte ou de son fantasme affleurent donc dans le récit de meurtre. Aussi, le rêve et la mise en scène d'un dédoublement à teneur schizophrénique ou paranoïaque permettent d'émettre l'hypothèse d'un double, Dopplegänger ou M. Hyde, tapi dans les méandres de l'esprit du criminel. Cette littérature de cauchemar, où la perte d'identité interroge le rapport au corps, puis, par extension, au monde et à la morale, nous invite à observer le chiffrement onirique des pulsions criminelles. Elle met également en lumière le dédoublement criminel de Narcisse.¹¹²⁵

¹¹²⁴ Caillois, R. *Puissance du rêve*, Paris, Club français du rêve, 1962.

¹¹²⁵ « *La fin-de-siècle voue un culte au moi et à son intimité. L'homme décadent, tel qu'il apparaît dans la littérature de cette époque, aime la solitude et entretient avec elle une relation équivoque et ambiguë.* » Prince, N. *Petit musée des horreurs*, « Narcisse spéculatif » *op. cit.* p. 311.

Le rêve

De nombreux psychologues rassurent leurs patients rêvant de crimes de sang : le meurtre peut symboliser un changement important, un mûrissement conséquent qui nous exhorte à tuer le Moi antérieur. L'espace onirique nous donne à lire une superposition de données à partir des souvenirs de la veille, des désirs de création et de destruction et des symboles que nous associons à ces différents éléments.¹¹²⁶ Cependant, l'effroi que suscite le mauvais rêve prend souvent le dessus sur ces différentes strates, invitant le rêveur à se demander si son songe ne serait pas réalisable ou déjà réalisé... « *Ce n'est pas possible et pourtant cela est* » écrit Borgès dans *Le livre de sable* : le rêve brouille les pistes et s'appréhende comme un espace transitionnel dans lequel *je* est multiple.

Différentes catégories de rêves criminels apparaissent, aussi devons-nous établir une distinction liminaire entre le rêve (ou le cauchemar), l'hallucination (ou la rêverie) et le fantasme. Le rêve débute lorsque le sujet est profondément endormi tandis que l'hallucination prend forme alors que le sujet est éveillé. Le premier assume une virtualité sensorielle en parallèle au rythme de veille tandis que le second altère les perceptions du sujet lors d'une parenthèse psychique. L'état diffère considérablement. Pour le rêveur, sa conscience est passive, la loi de l'inconscient met en scène le spectacle criminel. Lors de l'hallucination, la conscience est réactive, bien que bouleversée par l'image du crime, elle peut s'en défaire et provoquer une réaction motrice :

« L'impression, le souvenir, le rêve suggèrent une même tension entre deux registres inconciliables. Le lieu oscille entre réalité et vision fugitive, présent et passé, veille et sommeil. Mais jusqu'ici, l'intégrité du réel n'est pas vraiment menacée : le dormeur sait qu'il va se réveiller. L'hallucination, elle, abolit toute distinction entre espace rêvé et espace réel. Les formes se multiplient, les traits se prolongent jusqu'en un lieu fictif qui dit plus que la vérité du lieu. »¹¹²⁷

Ces deux états interrogent des degrés de conscience dissemblables. La rêverie comme le fantasme supposent que l'homme soit dans une sorte de dépossession, de transe, par laquelle il se laisse absorber par l'idée souveraine. L'illusion provoque l'évasion mais elle peut également l'encourager à passer à l'acte. Nous pouvons reporter les questions qui inaugurent

¹¹²⁶ Dans sa préface à l'*Anthologie sur les rêves*, « *Puissance du rêve* », Roger Caillois détermine deux sortes de problèmes relatifs aux rêves : leur signification et leur rapport avec le monde de la veille – soit leur degré de réalité. Ces problèmes d'interférences troublent le rêveur qui peut s'interroger sur la nature de ce monde : « *est-il plus réel, aussi réel, moins réel que celui de la veille ?* » Marcel Schwob signale également dans sa préface : « *la revanche de l'artiste sur les faiblesses de l'homme est éclatante : les hallucinations, les peurs, les cauchemars vécus plus ou moins à l'état de veille, tout est matière à contes et à récits qui tranchent sur les singularités littéraires de l'époque.* » (Schwob, M. *op. cit.* p. 10)

¹¹²⁷ *Ibid.* p. 51-2.

« La vierge de fer » : « *Que voient-ils par cet œil hagard ? Quelle sensation nouvelle, quelle nouvelle idée les fascine ?* » D'après le narrateur, le songe serait une activité exclusivement masculine dans la mesure où elle devient une source d'angoisse pour les femmes qui l'assimilent à une « *région chimérique* » où se perçoit « *le frissonnement d'une profondeur inconnue* », comme le confesse une des interlocutrices dans la première partie de la nouvelle. Le narrateur corrobore ce fait : il lui est arrivé d'être retenu par une « *extraordinaire vision* », se trouvant « *immobile, d'une fixité vertigineuse, proie d'un atroce enivrement, grisé d'angoisse* ». L'hallucination parce qu'elle met le corps en latence pour favoriser l'activité de l'esprit, engendre une dissociation. Le récit de meurtre peut aussi n'être qu'une divagation, un dessein que l'on communique lors d'un dîner entre amis ou avec d'autres criminels, comme nous l'avons précédemment vu.¹¹²⁸ De ces différents degrés de virtualité découle plusieurs effets sur le songeur : de la terreur à l'enthousiasme, du regret *post homicidium* au soulagement du réveil.

Les fonctions du rêve criminel

« *Certains rêvent de festins et pleurent au réveil ; d'autres pleurent dans leurs rêves et à leur réveil partent à la chasse. Or, les uns et les autres pendant leurs rêves ne savent pas qu'ils rêvent, et parfois rêvent qu'ils sont en train de rêver. Ce n'est qu'au moment de leur réveil qu'ils savent qu'ils n'ont fait que rêver.* » L'aphorisme taoïste de Lie Yukon illustre tout le paradoxe du rêve. Le rêve redéfinit le monde en altérant ou en inversant le rapport à la norme. Il revêt souvent une dimension fantasmagorique effaçant la limite entre le possible et l'impossible et, mêle au vrai, le vraisemblable et le fantasmé. Dans le cas du rêve de crime, le sujet voit se dérouler sur le théâtre de son imaginaire, un enchevêtrement de faits vécus, anticipés, mais surtout prolongés par l'hypothèse de l'acte de sang. Le rêve et tout particulièrement le rêve angoissant affecte un facteur spatial – par la perte de repères qu'il implique –, temporel – les incohérences temporelles en témoignent –, et dramatique – quelques figures obsédantes composent la scène onirique, l'absence ou la présence d'un objet contribue à cet effet. Dans le cas du rêve de sang, l'angoisse émerge d'un acte inattendu et se

¹¹²⁸ C'est notamment le cas dans « *Moi !* » de Beaubourg, lorsque Jérôme Polydor interroge Eloi sur la manière dont il procéderait pour assassiner un policier : « *La nuit, le long des voies tristes, des rues lugubres, quelques-uns se promènent seuls, ... courent les guilledoux équivoques !... Moi, je choisis ma porte cochère. Il me la faut sombre, un peu mystérieuse, et d'un renforcement suffisant [...] je me blottis. Lui, l'infâme, (il a même dit la canaille mais je ne l'imprimerai qu'entre parenthèses) arrive avec ses bottesPim, Pam, ...Pim, Pam... Les trottoirs protestent...Les becs de gaz sont suffoqués. Alors, je saisis ma petite cordelette... Le procédé du père François, vous savez... Le nœud coulant jeté par derrière... La gorge serrée... Le sujet cric, crac... à peine soufflé, ouf... Ni vu, ni connu...* » (Beaubourg, M. « *Moi !* », *Contes pour les assassins*, op. cit.) Si le procédé criminel semble méthodiquement pensé, on remarque une forte fictionnalité dans ses propos : l'idée de crime plus que l'acte en lui-même séduit Eloi.

combine à ces trois éléments. L'incohérence bouleverse l'équilibre du paysage intérieur.¹¹²⁹ Le rêve trouve alors plusieurs significations : il peut s'agir d'un fantasme ou au contraire d'un cauchemar ; il peut également recomposer le souvenir d'un évènement traumatique ou préfigurer le crime à venir.

- La confusion des désirs : le fantasme et le cauchemar¹¹³⁰

La confusion érotique : détruire l'objet du désir

L'angoisse onirique repose sur une esthétique du sublime : le beau et le laid se confondent dans l'exhibition démesurée de désirs confus. Un glissement s'opère entre le désir érotique – plus largement l'instinct de préservation – et la pulsion destructrice, les rêves criminels retraçant souvent la destruction du corps féminin.¹¹³¹

Jean Lorrain propose plusieurs usages du rêve et de l'hallucination dans *Monsieur de Phocas*. Personnalité onirique, le Duc s'adonne à la rêverie¹¹³², ses obsessions esthétiques devenant un véritable support à l'évasion – en témoigne la série de tableaux qu'Ethal envoie à son ami, une eau-forte d'Ensor, *La luxure*, 1888¹¹³³, ainsi que la série des *Caprices* de Goya, soit une succession de grimaces et de difformités accompagnée du commentaire de Goya « *El sueño de la razón produce monstruos* ». Ces eaux fortes agitent l'imagination de Fréneuse : « *toute la nuit, d'étranges reptiles à bec de cigogne, des crapauds ailés comme des chauves-souris, puis d'énormes scarabées au ventre entr'ouvert tout grouillant d'helminthes et de vers, des enfants nouveau-nés s'effilant en sangsues, et d'atroces imaginations d'insectes et d'infusoires ont pullulé dans les rideaux de mon lit.* »¹¹³⁴ Le déplacement du syntagme verbal en dernière partie de la phrase met en évidence l'accumulation des éléments horribles qui

¹¹²⁹ Le Guennec, J. *Etats de l'inconscient dans le récit fantastique (1800-1900)*, op. cit. p. 156 : « *Entre le surnaturel et l'inconscient, le choix dépend au fond du crédit que le lecteur accorde à l'imaginaire, de sa capacité à douter de ce qui se présente à son esprit, de "la confiance accordée à l'irrationnel" [...] C'est la contamination excessive d'un registre par l'autre qui produit un effet fantastique.* »

¹¹³⁰ C'est là le fondement même de l'angoisse telle qu'elle est définie par Jean Le Guennec, *ibid.* p. 84 : « *Le plus souvent, le récit fantastique a moins à voir avec le rêve qu'avec le cauchemar, dans lequel la satisfaction du désir est contrariée par un interdit moral. L'aspiration refoulée doit donc s'y dissimuler davantage, et même sous une forme déguisée, elle doit, pour se réaliser, payer le prix fort ; ce prix, c'est l'angoisse.* »

¹¹³¹ Ernest Jones définit ainsi le cauchemar comme une maladie qui « *est toujours l'expression d'un conflit psychique intense centré sur un désir sexuel refoulé* » (Jones, E. *Le cauchemar*, Paris, Payot, 1973, p. 35) Parmi les autres victimes notables dans les rêves de crime de sang, nous retrouvons l'inconnu ou l'enfant, tous deux symbolisant une forme d'innocence et de gratuité du crime.

¹¹³² « *Il y avait là dans le chaton d'une bague une tête adolescente couronnée de laurier, quelque jeune César ou quelque impératrice, Caligula, Othon, Messaline ou Poppée, mais d'une expression exténuée et jouisseuse à la fois déchirante et si lasse que je vais en rêver bien des nuits... Rêver ! Certes, il vaudrait mieux vivre et je ne fais que rêver.* » Lorrain, J. op. cit. p. 104.

¹¹³³ « *La luxure impuissante et stérile a peuplé cette chambre d'êtres amorphes et de fœtus : un grouillement de monstres mort-nés a jailli des prunelles en joie du marguillier, comme du baiser glouton du séminariste.* » Lorrain, J. *ibid.* p. 140.

¹¹³⁴ Lorrain, J. *ibid.*

composent la vision. L'art contribue à la vision terrifiante par le biais d'une tératologie. La déformation cauchemardesque peut également être sensuelle. A la vue du corps endormi d'une femme, le Duc de Fréneuse éprouve une pulsion meurtrière : « *Et j'ai vu le moment où mes mains crispées allaient étreindre la dormeuse à la gorge, oui, à la gorge, et la serrer jusqu'à ce qu'elle ne respirât plus. J'aurais voulu l'étrangler et la mordre, l'empêcher de respirer surtout.* » Une confusion s'opère dans l'esprit du songeur entre la pulsion sexuelle et la pulsion destructrice ; le conditionnel fait ressortir la frustration du narrateur dont le désir de meurtre est refoulé en fantasme. Au réveil, Phocas se découvre « *bouleversé par l'âme d'assassin* » qui s'est emparé de lui pendant sa rêverie. La fréquentation d'Ethal ne fera qu'accroître ce sentiment. Un autre rêve criminel – inspiré par la vision des eaux fortes – confirme cet effet. Phocas rêve de « *deux horribles voyous* » s'acharnant sur une femme : « *ils se ruaient comme une trombe en traînant avec eux une femme qui se débattait, une femme en robe de bal. Une somptueuse pelisse glissait de ses épaules ; une femme blonde et délicate dont on ne voyait pas le visage et que je craignais de reconnaître. Et cette scène de violence ne faisait pas de bruit.* » « *Deux mains de force, deux serres* » retiennent le Duc, spectateur impuissant de cette scène.¹¹³⁵ Son attirance pour l'horrible et son obsession de la mort s'intensifient alors. Le Duc se réveille ensuite dans un autre cauchemar¹¹³⁶ : des cadavres jonchent le sol de l'atelier d'Ethal où apparaît l'idole, la déesse dévoratrice.¹¹³⁷

Dans « l'Artiste »¹¹³⁸, un lanceur de couteau aimerait pouvoir tuer son épouse adultère en pratiquant son art ; cependant le professionnel ne parvient pas à rater ses lancers. Il visualise alors la scène et planifie l'acte : « *Je pensais pouvoir. J'en avais bien le droit, voyons ! Et c'était si simple, si commode, si tentant ! Songez donc ! Un geste à faux, d'un centimètre*

¹¹³⁵ La triple confusion – spatiale, temporelle et dramatique – apparaît dans la description du rêve : la ville envahit l'atelier dans lequel Phocas s'est assoupi, « *les maisons invisibles des toits et des cheminées soudain surgies de terre, et j'étais couché parmi mes coussins d'Asie, sur un trottoir de rue, en plein Paris désert. Paris, non, mais un carrefour dans une banlieue lugubre, une place bordée de nouvelles bâtisses encore inhabitées, les portes barrées par des planches avec des terrains vagues s'entrevoyaient au loin... Une nuit froide et gelée, le ciel très clair, le pavé dur : une affreuse impression de solitude.* » *op. cit.* p. 163. Le rêveur ne parvient pas à situer cette scène qu'il semble surplomber : « *par une des rues, tout en constructions blanches, deux horribles voyous débouchaient : cottes de velours, vestes de toile, des foulards rouges autour du cou et d'ignobles profils de poisson sous la casquette haute.* »

¹¹³⁶ « *Je m'éveillais râlant étouffé par mes cris.* » *Ibid.*

¹¹³⁷ Ainsi, habité par la vision de la souffrance de Thomas Welcôme, Fréneuse devient un assassin : « *des lividités semblaient couler le long des bagues humides, telles d'innommables sueurs, et quand, dans cette armature de bijoux blême, je vis, après tant d'agonies, surgir la face défaite et les yeux de Thomas lui-même, je me levai, dressé dans un sursaut d'horreur, haine ou horreur, horreur et haine, et, sans savoir pourquoi, poussé par une volonté étrangère à la mienne, je me jetai sur Ethal, et, d'une main, lui maintenant le front renversé, lui pétrissant à mon tour et cruellement les cheveux et le crâne, de l'autre, je me saisis de son horrible main aux plus horribles bagues, et la lui entrai violemment dans la bouche, sa bouche salissante pleine des noms de Thomas et d'Eddy et, ravi à mon tour de voir ses petits yeux s'agrandir d'épouvante, je heurtai brutalement le chaton de ses bagues à l'émail de ses dents, et j'y brisai en trois coups l'émeraude vénéneuse.* » *Ibid.* p. 249.

¹¹³⁸ Richepin, *Truandailles*, *op. cit.*

seulement, et elle aurait la peau entamée, là, au cou, où passe la jugulaire ; et la jugulaire serait ouverte tout net. Mes couteaux coupent si bien, et, la jugulaire tranchée, Bjim ! Bjim ! Le sang giclerait tout de suite. Un, deux, trois jets rouges et ça serait fini. Elle serait crevée ! Je serai vengé ! » Le conditionnel exprime le souhait irréalisable, la limite du fantasme. L'artiste élabore son plan dans les moindres détails, il prépare l'alibi et les circonstances de l'accident, en vain.¹¹³⁹ Chaque jour, le cauchemar se répète : l'artiste tente de viser mal sous l'œil rieur de son épouse consciente des desseins de son mari. Lorsque le réel prend des allures terrifiantes, le fantasme criminel interrompt le cycle du cauchemar.

Le processus destructeur : lorsque Thanatos anime l'esprit du rêveur

La pulsion de mort émerge également lorsque le sujet est plongé dans un état de terreur. Jules Lermina propose ainsi la lecture d'un crime d'amour dans « La peur ». Edwards et Mary forment un couple fusionnel ; aussi, lorsque la santé de la jeune femme décline, son époux veille nuit et jour à son chevet. Bizarrement, on découvre Mary étranglée dans son lit, tandis qu'Edwards déraisonne, accroupi dans un coin de la chambre. Le médecin de famille peine à croire que le jeune homme au caractère si doux ait pu tuer sa femme. Edwards explique alors que la nuit passée, peu de temps après que Mary eut expiré, le corps de la défunte s'anima, ses bras se levèrent mécaniquement : l'hallucination l'exhorta à se jeter sur le corps de Mary pour la maintenir dans la mort.

La peur peut ainsi devenir criminogène. Dans « La marguerite », Gaston Danville évoque cette propriété inquiétante. Après avoir travaillé tard, le narrateur est victime d'une hallucination : il est persuadé qu'un étranger se dissimule dans sa demeure. Cette idée obsessionnelle se justifie par l'état transitionnel du narrateur, « *Me suis-je assoupi ? Sans doute ; car, à un moment, reprenant possession de moi-même, comme au sortir d'un rêve — Ah! Il commençait, le rêve, rêve lugubre et trop réel ! — j'entendis un bruit anormal dans la chambre.* » Cette confusion entre rêve et réalité tend à rappeler le cas clinique d'un délire onirique, soit un délire issu d'un cauchemar que l'on poursuit en état de veille et qui s'accompagne d'un état d'angoisse et d'hallucinations. Le narrateur obéit à « *l'atroce idée* » de se saisir d'une arme¹¹⁴⁰ sans parvenir à expliquer son geste. En entrant dans la chambre,

¹¹³⁹ « *C'est vrai, pourtant ! Effroyablement vrai ! Et sans risque pour moi, n'est-ce pas ? Un malheur, voilà tout, un guignon, une erreur, comme il en arrive tous les jours dans nos métiers. De quoi m'accuserait-on ? Qui penserait seulement à m'accuser ? Homicide par imprudence, pas davantage ! On me plaindrait même, plutôt que de m'accuser. Ma femme ! Ma pauvre femme, que je dirais, en sanglotant ! Ma femme qui m'est si nécessaire, qui est la moitié de mon gagne-pain, qui fait partie de mon tour !* » Ibid.

¹¹⁴⁰ Danville, G. « La marguerite », *Les contes d'Au-delà*, op. cit. « *Est-ce à ce moment que j'eus l'atroce idée de me saisir d'une arme ? Et pourquoi ? — Mais qui dira jamais les causes obscures, secrètes, confuses des obéissances irraisonnées, des aveugles, des complaisantes soumissions aux ordres de l'Inconscient !* »

dans cet état de confusion mentale, le narrateur croit voir sa compagne dans les bras d'un étranger :

« Ce sont eux... devant moi... ce sont eux... et ils rient, je crois... Ah!... Ai-je fouillé le lit de mon couteau? Il ne me souvient plus. Je suis, il me semble, tombé sur un fauteuil, très las, hébété ; et tout était rouge... rouge... le lit, mes mains!... Et tandis que le corps chéri tiédissait à côté de moi, un sommeil noir m'envahit. Je dormis très bien, cette nuit-là. Le lendemain, le cadavre de l'aimée m'apparut, seul ; et je compris que j'avais été la victime des hérédités malheureuses, et d'une mensongère hallucination. A moins que... le coupable... l'autre... ne se soit enfui... Doute cruel, pesante incertitude... »

La vision terrifiante de l'adultère trouble le narrateur – les nombreux modalisateurs rappellent la difficulté qu'éprouve le sujet à définir avec exactitude et cohérence ce qu'il perçoit. Au réveil, le narrateur réalise avoir été victime d'une terrible hallucination, du fait de son patrimoine génétique corrompu.

- Prémonitions

Les songes ont souvent été accueillis comme des messages annonciateurs du futur ; Roger Caillois rappelle ainsi que *« le rêveur aime se flatter que le rêve ne vient pas de lui, mais de quelque puissance extérieure, supérieure, inaccessible, faste ou funeste, il n'importe. »*¹¹⁴¹ Quelques récits de crimes rêvés font office de prémonitions. Dans « La main d'écorché » et « La main », les narrateurs font des cauchemars liés au destin de cette main maudite. Dans le premier conte, le narrateur sent une présence dans sa chambre après avoir vu la main d'écorché chez son ami : *« Je dormis mal la nuit suivante, j'étais agité, nerveux ; plusieurs fois je me réveillai en sursaut, un moment même je me figurai qu'un homme s'était introduit chez moi et je me levai pour regarder dans mes armoires et sous mon lit. »*¹¹⁴² Dans la seconde version, le cauchemar de M. Bermutier n'annonce pas le meurtre du possesseur, mais le retour de la main :

*« Une nuit, trois mois après le crime, j'eus un affreux cauchemar. Il me sembla que je voyais la main, l'horrible main, courir comme un scorpion ou comme une araignée le long de mes rideaux et de mes murs. Trois fois je me réveillai, trois fois je me rendormis, trois fois je revis le hideux débris galoper autour de ma chambre en remuant les doigts comme des pattes. Le lendemain, on me l'apporta, trouvé dans le cimetière, sur la tombe de Sir John Rowell ».*¹¹⁴³

Le rêve permet ainsi d'accéder à un autre niveau de conscience ; la visite du fantôme, ou de son résidu n'est qu'un moyen de communication émanant d'une force surnaturelle, réminiscence d'une frayeur, qui résonne alors comme un avertissement.

¹¹⁴¹ Caillois, R. *op. cit.* p. 25.

¹¹⁴² Maupassant, G. de, *op. cit.* p. 5.

¹¹⁴³ *Ibid.* p. 1121.

- Recomposition du souvenir

Le cauchemar criminel peut aussi recomposer un souvenir. C'est tout le propos de « La chambre close » de Mirbeau. Le patient délire et fait de nombreux cauchemars. Lorsqu'il réalise être alité dans une maison de fou,¹¹⁴⁴ il sombre :

« Peu à peu je sentis que je défailtais, que je m'endormais, et je vis, dans un paysage convulsé, une route couverte de sang et bordée de monstrueux microscopes en guise d'arbres, une route sur laquelle deux petites filles jouaient à la balle avec une tête coupée, tandis que le docteur Bertram, comiquement coiffé d'une cornette de religieuse, enfourchait un cadavre tout nu, qui sautait à petits bonds, se cabrait, poussait des ruades. »

Le cauchemar allie aux souvenirs – la tête coupée, la petite fille, le cadavre – des symboles inquiétants : le dédoublement de la petite fille et le jeu mettent en scène une dissociation psychique fondée sur la difficulté à recomposer le souvenir. La posture du cadavre et l'attitude du médecin prennent une valeur symbolique dans la mesure où les psychanalystes considèrent le cheval comme un symbole du psychisme inconscient souvent associé aux désirs, à l'insondable. Le cauchemar empreint de la confusion mentale est ainsi riche en indices sur l'évènement traumatique. A partir de son rêve et des méthodes psychanalytiques employées par son médecin, le narrateur recouvre progressivement la mémoire :

« Mais, à des souvenirs qui me reviennent, j'ai la sensation d'avoir été mort ; oui, docteur, d'avoir été tué... là-bas... dans une chambre... Il y avait un lit, et puis... je ne sais plus, je ne sais plus rien... Ai-je rêvé ? Suis-je le jouet de la fièvre ? C'est bien possible après tout... Pourtant, non... Aidez-moi... je cherche depuis ce matin... Hélas ! Mon cerveau est faible encore, ma mémoire ébranlée par la mystérieuse secousse... [...] Mais ce cadavre, cette enfant blonde, et la tête, qui roula sur le plancher, oui, elle roula... Mon Dieu ! Je ne sais plus...

Le docteur m'interrogea. Il me raconta ce que j'avais dit, les mots que j'avais prononcés dans la fièvre. Je l'écoutais avidement. À mesure qu'il parlait, un voile se levait lentement devant mes yeux, et chose étonnante, je voyais tout, tout, avec une admirable lucidité. »

Le patient se souvient alors d'avoir raccompagné la petite Lizy à son domicile, l'enfant lui racontant « beaucoup d'histoires naïves, où il était question d'un grand cheval, d'un petit couteau, d'une poupée, d'une pelle de bois et d'une quantité de gens que je ne connaissais pas. Puis tout à coup, sa jolie figure devint grave : elle me dit qu'en rentrant elle serait gondée par son père et mise au cachot noir. » (p. 254) L'inconscient joue un rôle majeur dans

¹¹⁴⁴ Le narrateur, Monsieur Fearnell est particulièrement désorienté : « où donc étais-je ? Il me sembla que je sortais d'un long rêve, que j'avais, pendant des années, vécu dans le vague et pour ainsi dire dans la mort » ; « Je fis des efforts surhumains pour me rappeler, pour comprendre, pour pénétrer le mystère qui m'avait jeté là, dans une maison de fous, car le docteur Bertram, je m'en souvenais maintenant, dirigeait un hospice d'aliénés. » Mirbeau, O. « La chambre close », *Contes cruels*, T. I, op. cit.

la révélation et la reconstitution de l'épisode criminel.¹¹⁴⁵ Richepin propose une autre lecture du cauchemar à travers le souvenir d'enfance du narrateur de « L'assassinat du Pichet qui piche ». Le narrateur raconte avoir découvert le corps du grand Louis et celui de son chien, Poussot, avec lequel il avait l'habitude de jouer. La vision d'épouvante lui provoqua une succession de cauchemars : « *il m'arrive encore, trente ans après, de revoir par-ci par-là, aux heures de lointaine récurrence, la face pâle et hagarde du grand Louis, sa tête roulant par terre parmi les caillots de la mare gluante, et le pauvre Poussot dans son coin, la langue tirée et les pattes en l'air toutes raides* »¹¹⁴⁶ Le cauchemar recompose ainsi le souvenir traumatique en respectant les faits, aucun écart n'est effectué par rapport à la découverte initiale.

Danville propose un autre cauchemar permettant de reconstituer la scène de sang dans « Lisbeth », le narrateur devient ainsi spectateur d'un souvenir qui ne lui appartient pas : « *Fus-je alors dupe d'une effrayante hallucination, ou plutôt n'étais-je pas le spectateur du drame dont elle évoquait le ressouvenir en elle? J'assistai, terrifié, impuissant, à cette scène que je n'avais pu deviner, et qui, en réalité, avait dû se passer ainsi entre Elle et Lui.* » La virtualité du souvenir permet alors d'expliquer le suicide de l'ancien amant de Lisbeth, Jean, l'ami du narrateur – « *Devant moi se dressait la résurrection du passé, du lamentable et funèbre passé, du passé meurtrier, et quelle houle de pensées grondait confusément, à cette triste évocation!* » De cette manière, l'hallucination apporte des compléments d'information sur la criminelle.

Le maire de « La petite Roque » est affecté par un épisode hallucinatoire chronique qui participe à l'émergence du souvenir de l'épisode refoulé :

*« Dès qu'il se fut enfermé, il regarda sous son lit, ouvrit toutes les armoires, explora tous les coins, fouilla tous les meubles [...] parcourut de l'œil tout l'appartement avec une angoisse d'épouvante qui lui crispait la face, car il savait bien qu'il allait la voir, comme toutes les nuits, la petite Roque, la petite fille qu'il avait violée, puis étranglée. Toutes les nuits, l'odieuse vision recommençait. C'était d'abord dans ses oreilles une sorte de ronflement comme le bruit d'une machine à battre ou le passage lointain d'un train sur un pont. Il commençait alors à haleter, à étouffer, et il lui fallait déboutonner son col de chemise et sa ceinture. Il marchait pour faire circuler le sang, il essayait de lire, il essayait de chanter ; c'était en vain ; sa pensée, malgré lui, retournait au jour du meurtre, et le lui faisait recommencer dans ses détails les plus secrets, avec toutes ses émotions les plus violentes de la première minute à la dernière. »*¹¹⁴⁷

¹¹⁴⁵ Séverine Jouve considère que « le souvenir fait advenir une image retrouvée qui se superpose au lieu réel. Là où l'impression témoignait d'un décalage entre deux niveaux de réalité, le souvenir marque un écart entre deux niveaux de temporalité. » Jouve, S. *Obsessions et perversions*, op. cit. p. 45.

¹¹⁴⁶ Richepin, J. « L'assassinat du pichet qui piche », *Cauchemars*, op. cit. p. 209.

¹¹⁴⁷ Maupassant, G. de, « La petite Roque », *Contes et nouvelles*, T. II, op. cit. p. 636-7.

L'aspect pathologique est décliné avec soin – l'angoisse, la sensation d'étouffement, la vision. Dans *Affect refoulé, affect libéré*, Michèle Chahbazian définit le rêve-feuilleton comme la répétition d'un rêve « *qui porte la marque d'un traumatisme* », ce dernier provoquant une action plus ou moins orientée vers une tentative de résolution.¹¹⁴⁸ La recomposition du souvenir se déchiffre par les trahisons du corps, le caractère somatique de l'angoisse avant d'apparaître plus nettement.

Aspect clinique du rêve criminel

Quelques études de rêves apparaissent au XIX^e siècle comme *Le sommeil et les rêves* d'Alfred Maury en 1861 ou *Les rêves et les moyens de les diriger* d'Hervey de Saint-Denis en 1867 ; tous deux tiennent des cahiers oniriques dans lesquels ils retranscrivent leurs rêves pour mieux les interpréter. Ils établissent ainsi la nécessité d'interpréter le rêve, d'apprendre à déchiffrer son mystère. A la fin du siècle, les décadents et les symbolistes exploitent la forme onirique, y cherchant « *la trame de leur récit, et parfois de leur existence* » (Caillois). Jean Le Guennec¹¹⁴⁹ souligne le fait que les terreurs d'adultes sont assimilées à « *des bouffées délirantes plus ou moins graves* » :

« Ce que l'on peut appeler bouffée délirante aiguë, chez le personnage fantastique, en s'inspirant du vocabulaire psychiatrique, s'inscrit dans le droit fil de ce qui a été dit sur le rêve, à savoir que l'on peut découvrir dans le récit les éléments réels qui, une fois déformés dans l'imaginaire du personnage, vont participer, voire donner naissance, aux phénomènes proprement fantastiques. Un peu à la façon dont les restes diurnes du rêve donnent, par le travail de distorsion auquel celui-ci les soumet, des objets inquiétants ou monstrueux, certains traits du quotidien prennent, vus à travers le prisme de l'imaginaire, un caractère angoissant. »

Le récit prend appui sur cet aspect pathologique de sorte que « *dans ces nouvelles tout converge vers un paroxysme, qui évoque le déclenchement d'un accès délirant* » lié à des facteurs comme le froid, la peur, la chaleur. Par conséquent, un certain nombre de conditions

¹¹⁴⁸ Nous pouvons également mentionner le rêve criminel dans « Le meurtrier » de Danville. L'onirisme du récit de meurtre semble justifié par l'emploi du discours direct pour mettre en évidence le réveil du narrateur : « - *L'épouvantable cauchemar ! Fis-je en me réveillant, tout le corps brisé d'une invincible fatigue, et le cerveau vide.* » Anormalement épuisé au réveil, le narrateur tente de déchiffrer son cauchemar ; ce seraient ses lectures de presse, les aventures de « Jack the Ripper », qui l'auraient influencé. Pourtant, un doute subsiste : le réalisme du cauchemar l'amène à remettre en question cette première conclusion, « *une angoisse terrible me prit, à songer, me rappelant les détails de cette nuit funeste, que c'était bien en ce temps, à cette heure, dans cet endroit, que j'avais tué ce fantôme, qui était une réalité... Le sais-je ?* » Les similarités avec le mode opératoire de l'éventreur de Whitechappel, dont l'identité demeure inconnue, participent à l'opacité du mystère. La disparition finale du dormeur dans la foule ne fait qu'accroître le caractère équivoque de cette confession : « - *N'est-ce pas, monsieur, que tout cela est bien étrange, bien peu vraisemblable ? ...Et cela me terrifie de penser que ce peut être vrai. L'inconnu, sans attendre, ma réponse, et m'ayant salué fort courtoisement, se perdit dans la foule.* » Danville, G. « Le meurtrier », in Merello, I. *Contes de l'impossible*, op. cit. pp. 51-4.

¹¹⁴⁹ Le Guennec, J. *Etats de l'Inconscient dans le récit fantastique (1800-1900)*, op. cit. p. 116.

sont prises en compte pour favoriser l'état second. L'onirisme, présenté comme une hallucination, un syndrome passager et un état associé à une pathologie chronique.

Certaines personnalités oniriques émergent, notamment dans le roman de Camille Lemonnier, *Le possédé* dans lequel le narrateur remet en question la frontière entre le rêve et la réalité :

« Un songe ! Un songe ! Et tout n'est-il pas un songe ? Qui peut dire que notre vie elle-même ne soit pas un songe ? Où finit le réel, où commence le rêve ? N'y a-t-il pas en nous l'éternel mystère d'un somnambule qui va, les yeux ouverts et toutefois sans voir, vers des buts ignorés ? Pour ma part, je ne sais depuis ces derniers mois si je veille ou si je rêve. Ma destinée s'accomplit à travers la nuit et la lumière d'un songe. »¹¹⁵⁰ *Le Démoniaque* de Jean

Lorrain se laisse également absorber par l'illusion permanente d'une existence onirique : « le rêve m'envahit, le rêve me possède, je ne suis plus qu'un dormeur éveillé ». Minhar et Vallette déclinent aussi cette confusion : « d'ordinaire, il me faut un effort pour distinguer le monde fantastique du monde réel, il y a une transition sensible, et jamais comme ce matin-là je ne me trouve tout d'un coup en pleine conscience. »¹¹⁵¹ La note est fortement indicative ;

elle insiste sur le fait que la psychologie naissante s'intéresse aux questions du rêve, du somnambulisme, de l'hallucination et de la suggestion qui posent « la question, d'une part du processus de production des images mentales et des rapports qu'elles entretenaient avec les préceptes, d'autre part des intermittences de la conscience : ces deux aspects apparaissent dans *A l'écart*. Ici, le sommeil sans rêves de l'assassin dessine une stricte frontière entre la veille et le sommeil, pas même reliés par le souvenir. Il suggère comme une scission du moi, une alternance de ses états, angoissante dans la mesure où celle-ci est le signe d'une absence intermittente à soi. Comme dans l'acte meurtrier, le sujet, dans le sommeil, devient étranger à lui-même. »¹¹⁵² Les troubles oniriques du personnage sont complétés par un épisode de paralysie du sommeil accompagné d'une terreur nocturne¹¹⁵³ : « j'attendais, dans une impuissance de cataleptique à remuer ou à crier, la chose horrible qu'il allait advenir ; et

¹¹⁵⁰ Lemonnier, C. *Le possédé, Etude passionnelle*, 1890, Paris, p. 77.

¹¹⁵¹ Minhar, R. et Vallette, A. *A l'écart*, op. cit. p. 46.

¹¹⁵² *Ibid.*

¹¹⁵³ La paralysie du sommeil se définit comme un épisode d'atonie musculaire intervenant lors de transitions entre le sommeil et le réveil ou le réveil et le sommeil. Cet épisode s'accompagne souvent d'hallucinations liées à l'état d'angoisse du sujet : parmi les hallucinations les plus communes on trouve l'idée qu'un intrus se situe près du lit du dormeur, ou qu'une force aérienne et supérieure l'empêche de respirer. Ernest Jones dans son étude du Cauchemar souligne également le caractère érotique de l'étouffement dans le cauchemar : « cette combinaison des deux extrêmes, attirance et répulsion, beauté et horreur, représente naturellement les deux forces conflictuelles du désir et de l'inhibition. » (Jones, E. op. cit. p. 72) La présence d'un Autre dans la chambre se retrouve dans les rêves de Rasetti : « jusqu'au matin, j'ai été agité. Dès que le sommeil me prenait un peu, il me semblait que quelqu'un debout devant mon lit, me regardait fixement. Je me réveillais en sursaut. Et je sentais toujours des chatouillements partout... Surtout à certaines places, et j'entendais aussi cette singulière musique. » Puis, il est en proie à « une foule de rêves terribles qu'[il] faisai[t] les yeux ouverts », Retté, A. « Un assassin », op. cit. p. 195.

mon angoisse augmentait, durait, s'éternisait. Mes râlements me réveillaient enfin, et je restais immobile dans les ténèbres, les nerfs trépidant et n'osant éclore les yeux. »¹¹⁵⁴ L'anxiété du criminel s'exprime de cette manière jusqu'à ce que son crime, « *la chose* » soit normalisée et assimilée dans son paysage mental.¹¹⁵⁵ Enfin, comme nous le verrons dans la partie consacrée aux doubles, l'état onirique peut également s'expliquer par une pathologie dissociative, la personnalité du dormeur étant alors usurpée par un double évoluant indépendamment de sa volonté : ainsi lorsque le narrateur de *La confession d'un fou* s'endort, son double prend les commandes de son corps.

Les motifs de destruction : esthétique du cauchemar et crime de sang

D'après Borgès, « *Quand on rêve, la pensée prend des formes dramatiques. [...] La nuit, lorsque nous rêvons, nous sommes l'acteur, l'auteur, le spectateur et le théâtre. Nous sommes tout.* »¹¹⁵⁶ Dans cette mise en scène, proluxe en symboles, quelques motifs reviennent dans les songes criminels, parmi lesquels on trouve celui du revenant. L'apparition du revenant constitue une incarnation mystique et irréelle porteuse de sens tout en posant le problème du retour impossible du défunt ; il se manifeste alors partiellement – sa main dans les contes de Maupassant, ou dans « La main », ses pieds dans « Réclamation posthume » de Lorrain – ou totalement, sous une forme plus ou moins évanescence.

La présence du revenant peut symboliser le sentiment de culpabilité du criminel – l'assassin sent la présence troublante de sa victime qui lui rappelle son crime – mais il peut également tenir acte de blasphème. Dans « Réclamation posthume », l'apparition de la morte s'explique par la profanation commise par le narrateur en reproduisant et en s'appropriant les traits de *La femme inconnue* de Donatello. Son ami De Romer¹¹⁵⁷ tente de le mettre en garde contre ce « *crime de profanation* » qu'il commet en déformant les traits de l'œuvre. Une mystérieuse présence rend visite au narrateur chaque nuit, alors qu'il travaille dans la solitude de son cabinet : « *Relevai-je instinctivement la tête avec l'angoissante sensation que je n'étais plus seul dans la vaste pièce assourdie de tentures et que quelqu'un, que je ne voyais pas, était là.*

¹¹⁵⁴ Minhar, R. et Vallette, A. *A l'écart*, op. cit. p. 70.

¹¹⁵⁵ « *La chose s'estompait graduellement dans ma mémoire, se voilait d'un brouillard toujours plus dense. Elle m'apparaissait – de plus en plus fruste et insignifiante – dans un reculement considérable ; j'étais des semaines sans seulement y songer : elle ne m'intéressait plus. [...] Comment d'ailleurs, en face de la lutte éternelle des plantes, où s'avère si clairement la fatalité de la loi du plus fort, aurais-je eu le moindre regret de la chose ? – j'avais été une herbe plus vivace que l'autre voilà tout.* » Ibid. p. 300.

¹¹⁵⁶ Borges, J. L. et Sabato, E. *Conversations à Buenos Aires*, (trad. Michel Bibard), éd. Editions du Rocher, coll. Bibliothèques 10/18, 2001, p. 94-95.

¹¹⁵⁷ Il est décrit comme « *un fou, un déséquilibré à l'imagination ardente, au bon sens depuis longtemps sombré dans les pratiques de l'occultisme ; un de ces innombrables obsédés d'au-delà qui flottent abîmés dans la lecture d'Eliphaz Lévy, entre le mysticisme terrorisé de Huysmans et les fumisteries du salon des Rose-Croix.* » Lorrain, J. « Réclamation posthume », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 140.

Et cependant personne. » Bien qu'il n'y ait personne dans la maison, il redoute l'imminence de l'apparition.¹¹⁵⁸ Il attribue tout d'abord cette vision à la neige qui provoque les mêmes effets que l'éther sur son esprit. Néanmoins, l'expérience se renouvelle quelques semaines plus tard : « *je sursautai sur mon fauteuil, brusquement redressé par l'horrible certitude qu'encore une fois je n'étais plus seul, et que quelque chose d'inconnu vivait là, près de moi, entre ces tapisseries et ces mur.* » Mais la figure évanescence lui échappe de nouveau : « *Je me levai à la fois sous le charme et l'épouvante : une puissance plus forte que ma volonté m'entraînait ; les yeux dilatés de terreur et les mains en avant, je me précipitai vers ce corps deviné ; je le pressentais jeune, souple, élastique et froid ; il n'était déjà plus là, mes mains impatientes se refermaient sur le vide en éraflant leurs ongles aux broderies de la soie.* » Il reporte la faute sur la porte achetée dans un bazar et dont l'origine suspecte l'encourage à la faire retirer. Mais l'apparition se renouvelle dans cet état de demi-sommeil : « *Je m'éveillai tout à coup transi et le cœur fade dans l'obscurité près d'un feu éteint.* » L'apparition nécessite cet état transitoire qui altère les perceptions et renforce l'angoisse. Le revenant peut également mettre en garde les vivants à l'instar de « La main d'ombre » de Jean Lorrain : la première épouse du Comte d'Orthyse apparaît à un des invités afin de prévenir du danger que la Marquise de Strada encourt en lui succédant.

Certains cauchemars privilégient le motif de la décollation. Le poète assassin d'Armand Charpentier rêve d'être guillotiné pour avoir assassiné sa compagne. Accédant à la gloire seulement après avoir accompli son dessein, plusieurs personnalités – parmi lesquelles on compte un professeur de la faculté de Médecine – tentent de s'en rapprocher. Avec l'accord du criminel, le médecin voudrait pouvoir user de sa tête après sa mise à mort afin de tenter une expérience : « *Une fois votre tête tombée dans le panier, je la ramasserai et la mettrai dans un automate que j'ai confectionné ; des fils électriques communiqueront avec vos nerfs. Vous essaierez de parler et, si vous réussissez, vous me direz la sensation que vous éprouverez.* »¹¹⁵⁹ L'expérience se solde par un succès ; le médecin applique la procédure annoncée : « *il mit les tronçons de nerfs, qui pendaient comme les fils d'une étoffe effiloquée, en communication avec des piles électriques. La face du guillotiné se contracta horriblement ; les yeux roulaient dans leurs orbites ; les paupières se baissaient et se relevaient automatiquement.* » Le guillotiné réagit alors et hache quelques mots avant de

¹¹⁵⁸ « *Il y avait quelqu'un là, sinon dans cet appartement, alors derrière cette porte, et cette porte allait s'ouvrir sous la poussée d'un être ou d'une forme inconnue, une forme dont les horribles pas ne faisaient aucun bruit, mais dont je sentais épouvantablement s'affirmer la présence.* » *ibid.*

¹¹⁵⁹ Charpentier, A. « Le poète assassin », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 178.

s'éteindre absolument – « *je...souf...fre...beau...coup...* ». Au réveil, Rodolphe se souvient s'être disputé avec Henriette ; le cauchemar exprime ses remords et ses colères.

Si le cauchemar est phantasme, son effet demeure bien réel ; aussi, les rêveurs troublés par le réalisme de leurs songes, peuvent changer de comportement au réveil – Félibien Lefeuve se rétracte et retourne en Province avant même d'avoir entrepris une nouvelle vie à la capitale – ou chercher à vérifier si le cauchemar est fini – ainsi Rodolphe demande à se rendre à la Roquette pour s'assurer que « *[s]on échafaud n'a existé qu'en songe.* » (p. 180)

Ces éléments mettent en évidence la peur d'être aliéné par une forme de confusion émotionnelle et irrationnelle. Le meurtre rêvé est toujours porteur de sens. Par exemple, dans « La main » d'Henri Lavedan,¹¹⁶⁰ le narrateur assassine sa femme et rapporte sa main en guise de trophée avant que la main prenne vie et attaque le meurtrier. A son réveil, le narrateur trouve sur sa table de chevet deux livres de Poe et Tourguenieff près du moule de la main en marbre blanc de « *Celle qui n'est plus, la main de ma chère femme, que j'ai fait mouler quelques heures après sa mort, pour en garder l'image et la forme irréprochablement pures.* » Le rêve criminel associe plusieurs éléments disparates afin de leur donner un rendu cohérent.

Même si l'analyse des rêves n'est pas encore codifiée, même si l'inconscient demeure une notion floue souvent confondue avec le domaine du paranormal, ces récits de meurtre oniriques explorent le psychisme humain d'une façon atypique et moderne. L'écrivain, lorsqu'il déchiffre les crimes rêvés, fait preuve d'une grande intuition et œuvre comme personnalité majeure des sciences humaines de son temps.¹¹⁶¹

Le double

En un sens, la détermination du double est liée à celle du rêve dans la mesure où son apparition nécessite la présence d'une interface contribuant à la mise en scène dissociative. Le double s'installe dans l'inconscient, le sommeil, l'état second. De plus, le miroir ou toute autre interface permettant un reflet immédiat peut concourir à cet effet.

¹¹⁶⁰ Lavedan, H. « La main », *ibid.* p. 736-8.

¹¹⁶¹ Nous pouvons mentionner un propos intéressant de Jean Le Guennec : « *l'émergence de l'inconscient dans le récit fantastique doit s'entendre de deux façons : d'abord comme le surgissement dans l'univers du personnage de fiction de manifestations imputables à l'inconscient au sens freudien, ensuite comme l'apparition d'un genre nouveau qui atteste de l'existence de cet inconscient chez le lecteur comme chez les personnages.* » (Le Guennec, J. *Etats de l'inconscient dans le récit fantastique*, *op. cit.*) Jean-Marie Grassin définit l'émergence comme « *la manifestation d'une réalité insoupçonnée* » : le personnage découvre une réalité soudaine mais intemporelle tandis que le lecteur se familiarise avec une règle du jeu présente à son insu dans la littérature. Il en est de même avec la notion d'inconscient et l'interprétation des rêves.

Le double contredit en prenant le contre-pied identitaire de l'être moral pour proposer une version inédite de la justice.¹¹⁶² La confession permet un accès direct aux pensées du narrateur et ainsi, nous pouvons apprivoiser le double criminel.

Deux types de doubles se démarquent : le double comme duplication, soit l'image reproduite à l'identique, et, le double comme scission du Moi. La duplicité du sosie est à l'origine de nombreuses déviations criminelles : ce reflet ne s'accorde pas avec l'image attendue inquiète le modèle. Cette trahison du double amène Pierre Bayard à considérer que « *si le double nous sépare de nous-mêmes, il peut donc aller jusqu'à exercer une véritable fonction persécutoire.* »¹¹⁶³ Des discordances apparaissent aussi lorsque le double morcelle le psychisme et détourne le cours normal du dialogue intérieur.¹¹⁶⁴

Le double comme duplication

- Les substituts : reflets et objets maudits

La duplication nourrit la crainte de trouver des différences entre le modèle et sa copie. Cette inquiétude dépend du support du reflet – le miroir, l'eau – même si le double ne nécessite pas toujours une interface miroitante pour matérialiser son image.¹¹⁶⁵

Le miroir

D'après Jean Le Guennec, « *L'une des interfaces privilégiées entre le monde réel et le monde imaginaire est le miroir, et ses variantes que sont les reflets dans l'eau, les fenêtres ou les instrument d'optique.* »¹¹⁶⁶ Le miroir constitue un élément symbolique puisqu'il expose le point d'ancrage dissociatif. Or, rappelons que l'esprit décadent se caractérise par son narcissisme monomaniacal. Le décadent se consume à se mirer dans les réflecteurs qu'il rencontre : aussi l'eau ou le miroir sont des leitmotifs pour aborder la question de l'identité décadente. Ces dérivations du Moi peuvent entraîner l'observateur à sa perte – Julien Gracq

¹¹⁶² « *Voir son double, c'est par exemple accepter de voir la duplicité qui est au fond de chaque être humain, celle qui sera théorisée à la fin du siècle avec la psychanalyse ; prendre conscience de ce que nos désirs sont parfois contradictoires, que la même personne peut se comporter réellement comme deux personnes différentes, ayant des intérêts incompatibles, et que les deux entrent parfois en conflit.* » Jean Le Guennec, *op. cit.*

¹¹⁶³ Bayard, P. *Maupassant juste avant Freud*, *op. cit.* p. 49.

¹¹⁶⁴ Guiomar propose une structuration différente mais particulièrement intéressante dans ses *Principes d'une esthétique de la mort*. Il reconnaît ainsi trois types de double : le double physique – le sosie dont la définition se raccorde à deux facteurs, la prédisposition hallucinatoire qui, seule, ne provoquerait que des formes spectrales, et la tendance dissociative de la personnalité qui, seule, ne peut donner qu'un sentiment incapable de cristallisation extérieure, de dépersonnalisation, d'angoisse (p. 289) – le double psychique – qui connaît une réalité physique troublante – et le double affectif. Le double psychique est l'aspect médian de deux tendances, l'une pathologique et hallucinatoire qui va vers le sosie physique et l'autre normale et affective.

¹¹⁶⁵ « *La puissance d'évocation d'un être par ses objets familiers est courante mais dans certains dédoublements de la personnalité ces objets acquièrent une équivalence de leur possesseur qui n'est pas coutumière.* » Guiomar, M. *Principes d'une esthétique de la mort*, *ibid.* p. 307.

¹¹⁶⁶ Le Guennec, J. *op. cit.* p. 135.

considère ainsi que « *le simple fait de se regarder dans un miroir où quelqu'un s'est regardé si habituellement ne [me] paraît pas tout à fait sans conséquence.* »¹¹⁶⁷ Le reflet, en tant que « *double physique en puissance* »¹¹⁶⁸, peut rendre fou son modèle et le pousser au meurtre et au suicide. Dans « L'ami des miroirs », G. Rodenbach évoque un esthète ayant sombré dans la folie en raison de son « *goût des miroirs* » : « *Il les aimait. Il se penchait sur leur mystère fluide. Il les contemplait comme des fenêtres ouvertes sur l'Infini. Mais il les craignait aussi.* »¹¹⁶⁹ Cet extravagant n'y perçoit plus seulement son reflet : il y observe des figures féminines qu'il ne peut êtreindre. Un soir, exhorté par le désir de suivre ces sirènes évanescences, il se jette dans la glace et périt. Dans « L'assassin nu », alors que Pierre Lurier vient d'assassiner le couple Berlot, il éprouve un malaise terrible en ressentant la présence d'un intrus :

« *Un hoquet d'horreur le saisit à la gorge ; ses yeux se fermèrent de peur. Un homme était là devant lui. Sans attendre, sans réfléchir, sans regarder, sans même voir que cet homme était, comme lui, nu, une lanterne à la main, une pioche dans l'autre, un sac au cou, Pierre Lurier n'eut qu'une idée : tuer l'apparition. Il lança violemment son arme ; et au même instant, n'ayant rencontré qu'une glace, le corps entraîné par son mouvement, la tête tirée par le poids de l'or, il chancela et plongea la face en avant dans un fracas de verre cassé.* »¹¹⁷⁰

Dans « Le miroir » de Richepin, un homme est retrouvé noyé après avoir été attiré par le reflet d'Ondine. Le miroir devient le seuil de l'aliénation dès lors qu'il déforme le reflet de son modèle et qu'il renvoie une image dans laquelle le sujet ne se retrouve pas. Scheffer souligne cet effet dans « L'autre » ; la narratrice retrace les origines du dédoublement qui l'affecte, elle se remémore alors l'état d'angoisse qu'elle vivait fréquemment : « *Il y a un vague effrayant dans ce qui fut ma première jeunesse, et chaque fois que je me suis penchée sur son mystère, j'ai éprouvé la même angoisse qu'à la nuit tombante quand d'une barque je plongeais des regards interrogatifs dans les profondeurs assombries de l'Océan...* » Au lieu de trouver son reflet dans l'eau, elle interroge l'insondable, comme si elle pressentait l'immensité de son propre gouffre psychologique. Ainsi, le jeu de miroir renvoie l'image inversée de soi. Si pour un grand nombre, l'image est source d'admiration ou de jugement et participe à la prise de conscience d'un Autre, étranger mais présent, liant incompréhension, fascination, stupéfaction ou effroi. La littérature met en valeur l'influence néfaste de l'objet sur le sujet, le rendant alors prisonnier de sa propre image.

L'âme des peintures

¹¹⁶⁷ Gracq, J. *Les yeux bien ouverts*, op. cit.

¹¹⁶⁸ Guiomar, M. op. cit. p. 303.

¹¹⁶⁹ Rodenbach, G. op. cit. p. 810.

¹¹⁷⁰ Richepin, J. « L'assassin nu », in Prince, N. op. cit. p. 443.

Dans *Le portrait de Dorian Gray* paru 1890, Oscar Wilde synthétise toutes les inquiétudes liées aux excès du dandy narcissique ; après avoir établi un pacte faustien, Dorian mène une vie de débauches et de crimes tandis que son portrait dépérit à sa place.

Dans certains récits français, nous retrouvons la croyance que la peinture porte en elle quelques fragments de l'âme de la personne représentée. Le meurtre des tableaux provoque la folie et le suicide de Malone, l'alter ego de Mauchat : « *Un homme en étrangle un autre. Il est incommodé quelques temps par le souvenir de son crime. Enfin il oublie. La chose ne l'intéresse plus. Il se tranquillise jusqu'à s'abandonner aux pacifiques plantes. La botanique l'absorbe. Un homme tue des tableaux, assassine des photographies. Il finit par le suicide.* »¹¹⁷¹

En effet, Mauchat accomplit un acte identitaire, et, en dépit des quelques troubles névrotiques succédant à son meurtre, le crime lui permet de mieux se connaître et de s'affirmer. A l'inverse, lorsque Malone détruit les tableaux de ses aïeux, il accomplit un acte d'annihilation symbolisant la perte d'identité. Ethal retouche également un tableau pour créer un double de Fréneuse, contribuant ainsi à l'anéantissement psychique du Duc. Dans « Les deux portraits » de Richepin, le narrateur décline les superstitions orientales selon lesquelles une partie de l'âme du portraituré se retrouve dans sa copie¹¹⁷² : « *On sait que les Orientaux n'aiment pas faire leur portrait. Ils ont la superstition de croire qu'il faut prendre au modèle un peu de son âme pour animer l'image, et qu'ainsi le portrait devient comme un double du portraituré, lui survivant, et soumis encore aux aventures, aux souffrances et aux passions de l'existence terrestre.* » Dans une boutique de collectionneur,¹¹⁷³ le narrateur découvre les deux portraits de Lord et Lady Mansfield qui lui font un effet particulier.¹¹⁷⁴ De leurs traits se dégagent un sentiment haineux hypnotique : « *La haine flambait diversement dans les deux regards [...] Et*

¹¹⁷¹ Renard, J. « A l'écart », *Mercure de France*, juil. 1891, p. 42-45.

¹¹⁷² Cette écriture superstitieuse se retrouve également dans le conte d'E. A. Poe, « Le portrait ovale » dans lequel le peintre nourrit le portrait de son aimée avec la vie de celle-ci. Le portrait terminé, le modèle meurt.

¹¹⁷³ Le lieu est propice à la découverte fantastique : « *me régaland le regard parmi d'anciens tableaux, de précieuses estampes, des livres rares, des bibelots, des meubles, des curiosités, des objets d'art, de vieilles étoffes* », Richepin, J. « Les deux portraits », *Le coin des fous*, Paris, Flammarion, 1921, pp. 59-68.

¹¹⁷⁴ Le portrait de l'homme est particulièrement animalisé : « *l'homme avait un museau de dogue, large et glabre, aux babines lourdes que retroussait d'un côté une dent proéminente en forme de croc, au col court et peaussu, au triple menton rehaussé par un engoncement d'un uniforme militaire, au rouge teint de boucher ; et la férocité de toute cette face bestiale se résumait et se concentrait, dardée par les yeux petits, aigus, cruels, légèrement bigles, à la prunelle brune-verte, presque du jus de bile, à la sclérotique jaunâtre et sanguinolente.* » (*Ibid.*, p. 64) Michel Guiomar note que les doubles prennent souvent sous la plume de l'écrivain une allure animale. Contrairement à cette première peinture, la femme est décrite par son éclatante beauté : « *extrêmement jolie, à tête de keep-sake, aux boucles blondes et vaporeuses, toute en douceur par des traits menus enfantins et par une peau de crème fouettée de fraises, avait de très grands yeux d'un bleu très pâle, mais évoquant la pensée d'un lac profond et mortellement froid dont les eaux devaient vous boire avec lenteur, vous envelopper d'un linceul de paralysie, et vous glacer comme la ciguë.* » (p. 64-5) Ces deux représentations trahissent une forme de dangerosité qui leur est propre.

la haine de l'homme, violente, brutale, meurtrière, congestionnée, explosive, éclatait rageusement vers la femme. Et la haine de la femme, patiente, sournoise, vénéneuse, blême, rampante, déroulait serpentinement ses anneaux languides et atroces vers l'homme. »

En faisant quelques recherches, le narrateur découvre l'histoire de ce couple londonien dont l'histoire fit scandale dans les chroniques de 1828 : après avoir appris l'infidélité de son épouse, le Lord assassina à coups de poings l'amant de sa femme. A la mort du lord, elle est accusée du meurtre de son mari et se pend en prison. Quelques mois après avoir vu ces tableaux, le narrateur éprouve le besoin de réitérer l'expérience, animé par « *la soif de revoir ces regards où flambaient si frénétiquement ces haines toujours en vie.* » Or, lors d'un déménagement, les tableaux ont été détériorés : « *un flacon d'acide sulfurique avait été brisé sur la face de l'homme qui n'était plus qu'une bouillie noire, et l'autre portait était tombé sur un lustre en fer forgé dont les pointes avaient crevé les yeux de la femme.* » Ainsi, le miroir comme la peinture conservent quelques rémanences de l'âme du modèle et renvoient l'image d'une effroyable vérité à celui qui la découvre.¹¹⁷⁵

- *L'accord des âmes*

La présence du double peut également s'inscrire dans une démarche symbiotique : le double physique ne suffit pas, il faut que les âmes se correspondent en tout point pour parfaire l'illusion.¹¹⁷⁶ Dans *Bruges-la-morte*, Rodenbach pose le problème de la substitution de l'épouse défunte par son sosie. Ce remplacement invite, de prime abord, à une « *sympathie par laquelle un être se reconnaît passagèrement en un autre sans antagonisme ni interprétation hallucinatoire* »¹¹⁷⁷. Dès sa première rencontre avec Jane, Hugues est subjugué par la ressemblance de la jeune femme avec son épouse : « *à sa vue, il s'arrêta net, comme figé ; la personne, qui venait en sens inverse, avait passé près de lui. Ce fut une secousse, une apparition. Hugues eut l'air de chavirer une minute. Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe.* »¹¹⁷⁸ Il retrouve en Jane toutes les particularités qui faisaient la beauté de

¹¹⁷⁵ Nous pouvons également mentionner les propos de Mireille Dottin-Orsini : « *le tableau, on l'a dit, manifeste un degré supplémentaire dans la désincarnation de l'effigie féminine. Ici, le regard seul est en cause, et la relation, excluant l'étreinte, semble la plus sublimée qui soit – ou si l'on préfère la plus perverse, l'amant étant condamné au voyeurisme. Il s'agit d'un amour sans espoir, dans lequel le désir masculin, confondu avec le goût de l'esthète, se trouve ennoblir.* » Dottin-Orsini, M. *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit. chap. V, p. 119.

¹¹⁷⁶ Plusieurs récits se construisent sur la même topique que la « Ligeia » d'E. A. Poe. Ainsi, dans « Veuve », Mirbeau relate un drame de mariage. Le Marquis de Perseigne, veuf depuis peu, épouse la Comtesse Marcelle de Savoie, toutefois, le couple ne parvient pas à s'aimer tant le souvenir de la défunte Marquise demeure présent dans son esprit. Impuissant à s'aimer, le couple décide alors de s'unir dans la mort.

¹¹⁷⁷ Guiomar, M. op. cit. p. 294.

¹¹⁷⁸ Rodenbach, G. *Bruges-la-morte*, op. cit. p. 29.

feu son épouse : son teint, son regard, sa beauté, son allure ¹¹⁷⁹ dans ce « *trouble d'une telle apparition ! Miracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité.* » Le regard, seuil de l'âme, trouble Hugues : « *Ah ! Ce regard récupéré, sorti du néant ! Ce regard qu'il n'avait jamais cru revoir, qu'il imaginait délayé dans la terre, il le sentait maintenant sur lui, posé et doux, refléuri, recaressant. Regard venu de si loin, ressuscité de la tombe, et qui était comme celui que Lazare a dû avoir pour Jésus* ». Au début de la relation, le narrateur se laisse duper par la ressemblance : la copie se superpose au souvenir de la défunte en tous points. Les évocations du miroir et des reflets se multiplient, « *élan, extase du puits qu'on croyait mort et où s'enchâsse une présence. L'eau n'est plus nue ; le miroir vit !* »¹¹⁸⁰, « *Son amour d'autrefois qui semblait à jamais si loin et hors de l'atteinte, Jane le lui avait rendu ; il le retrouvait et le voyait en elle, comme on voit dans l'eau, la lune décalquée, toute pareille. Nulle ride, nul frisson sous un vent mauvais qui atténuât l'intégrité de ce reflet.* »¹¹⁸¹ Comme une idole qui le détourne de son véritable culte, la présence de Jane illusionne Hugues, bercé par le charme de ce double.¹¹⁸² La relation amoureuse entre Jane et Hugues se bâtit sur une accumulation de non-dits : il ne mentionne jamais la défunte, « *jamais il ne lui avait parlé de son passé – par une sorte de délicatesse, de pudeur vis-à-vis de la morte – ni même fait une allusion à la douce et cruelle ressemblance qu'il poursuivait en elle.* » (p. 112) Il l'installe dans une maison louée, une « *maison riante* », loin de la ville et du souvenir de la défunte. Sa piété et sa crainte de rompre le charme le poussent à garder le silence. L'idylle dure un temps et semble l'absoudre de sa douleur mais même si Bruges-la-morte, double et projection spatiale de l'endeuillé, est transfigurée par cette illusion amoureuse,¹¹⁸³ l'épisode reste éphémère. Au début de leur relation, Hugues n'éprouve pas de réels sentiments pour Jane : la jeune femme n'est qu'une projection physique idéalisée de l'être perdu – « *pas d'amour pour elle. Tout ce qu'il désirait, c'était pouvoir éterniser le leurre de ce mirage.* »

¹¹⁷⁹ *Ibid.* p. 39 : « *ce teint de pastel, ces yeux de prunelle dilatée et sombre dans la nacre, c'étaient les mêmes [...] ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capote noire et la voilette, étaient bien d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel [...]. Et tout : sa marche, sa taille, le rythme de son corps, l'expression de ses traits, le songe intérieur du regard, ce qui n'est plus seulement les lignes et la couleur, mais la spiritualité de l'être le mouvement de l'âme – tout cela lui était rendu, réapparaissait, vivait !* »

¹¹⁸⁰ *Ibid.* p. 68.

¹¹⁸¹ *Ibid.* p. 102. Le puits est également mentionné lors de la première apparition de Jane alors qu'il la poursuit dans la ville, p. 30 : « *il la suivait maintenant depuis plusieurs minutes déjà, de rue en rue, tantôt rapproché d'elle, comme pour une enquête décisive, puis en s'éloignant avec une apparence d'effroi quand il en devenait trop voisin. Il semblait attiré et effrayé à la fois, comme par un puits où l'on cherche à élucider un visage...* »

¹¹⁸² « *Hugues songeait : quel pouvoir indéfinissable que celui de la ressemblance ! Elle correspond aux deux besoins contradictoires de la nature humaine : l'habitude et la nouveauté.* » *ibid.* p. 93.

¹¹⁸³ *Ibid.* p. 100 : « *la ville d'autrefois, cette Bruges-la-morte, dont il semblait aussi le veuf, ne l'effleurait plus qu'à peine d'un glacis de mélancolie ; et il marchait, consolé, à travers son silence, comme si Bruges aussi avait surgi de son tombeau et s'offrait telle qu'une ville neuve qui ressemblerait à l'ancienne. [...] Hugues s'abandonna désormais à l'enivrement de cette ressemblance de Jane avec la morte, comme jadis il s'exaltait à la ressemblance de lui-même avec la ville.* »

L'ensemble du roman met en évidence les discordances entre le souvenir de la défunte et la nouvelle concubine. Hugues, bien conscient de ces écarts, souhaite néanmoins revivre l'illusion du passé. En encourageant la ressemblance, en faisant porter les vêtements de la défunte à Jane, Hugues ne peut que constater les différences entre les deux femmes. Alors qu'il idéalisait cet instant où le double physique et l'idéal féminin perdu ne ferait plus qu'un¹¹⁸⁴, la magie ne prend pas. Si Jane se prête aux caprices de son amant et revêt les hardes qui lui sont proposées sans en connaître l'origine, Hugues éprouve un vif malaise face aux dissemblances entre le sosie et l'original : « *Hugues se sentait un malaise d'âme grandissant ; il eut l'impression d'assister à une douloureuse mascarade. Pour la première fois, le prestige de la conformité physique n'avait pas suffi. Il avait opéré encore, mais à rebours. Sans la ressemblance, Jane ne lui eût apparu que vulgaire. A cause de la ressemblance, elle lui donna, durant un instant, cette atroce impression de revoir la morte, mais avilie, malgré le même visage et la même robe.* »¹¹⁸⁵ La fusion impossible amène Hugues à respecter une distance entre les objets ayant appartenus à la défunte, les lieux où elle a vécu et ceux habités par Jane : « *tant qu'elles demeuraient à distance l'une de l'autre, avec le brouillard de la mort entre elles, le leurre était possible. Trop rapprochées, les différences apparurent.* » (p. 153) En effet, c'est dans les détails que le veuf réalise les imperfections du double : Jane demeure un pâle reflet de la disparue. Elle dévoile progressivement son caractère d'enfant, « *rieuse et gamine* » (p. 119), abandonnant sa réserve initiale. Les discordances s'accroissent de sorte qu'Hugues en vient à déprécier tout ce que fait Jane : son maquillage lui déplaît, ses coquetteries, son caractère frivole et dépensier, tout en elle l'insupporte. La marionnette lui échappe et révèle son tempérament : « *vie éparse, absences, sorties, va-et-vient d'éventail, flux et reflux où l'existence de Hugues se trouvait suspendue.* » (p. 207) Alors, vient le temps des remords et des jalousies. Hugues culpabilise de s'être ainsi égaré en se détournant de son pieux veuvage. Il réalise aimer Jane et se sent prisonnier de ces deux amours : dernière dualité, celle qui ronge le cœur d'Hugues, tiraillé entre l'amour pieux de la défunte et l'amour superficiel du double. Sa jalousie le contraint à épier Jane pour savoir où elle le fuit. Hugues met tout en œuvre pour prolonger l'illusion, et, lorsqu'elle le quitte, malgré la honte qu'il éprouve à prolonger cette relation, il la retient.¹¹⁸⁶ La rivalité avec le double devient criminogène dans la mesure où elle instaure un déséquilibre fantastique. Ce déséquilibre ne

¹¹⁸⁴ *Ibid.* p. 108 : « *minute divine, celle où Jane s'avancerait vers lui ainsi parée, minute qui abolirait le temps et les réalités, qui lui donnerait l'oubli total !* »

¹¹⁸⁵ *Ibid.* p. 120.

¹¹⁸⁶ *Ibid.* « *Alors il fut pris tout à coup d'une immense détresse devant cette fin d'un rêve qu'il sentait à l'agonie (les ruptures d'amour sont comme une petite mort, ayant aussi leurs départs sans adieux).* »

peut se solder que par le sacrifice du vivant. A ce moment seulement, la ressemblance s'accomplit parfaitement : « *les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avait faites de la même pâleur, il ne les distingua plus l'une de l'autre – unique visage de son amour. Le cadavre de Jane, c'était le fantôme de la morte ancienne, visible là pour lui seul.* » (p. 272, chapitre XV) Jamais nommée dans l'œuvre, la première épouse d'Hugues est également dépourvue de sépulture sur laquelle l'époux aurait pu se recueillir mais aussi maintenir le lien physique de la visite sur la tombe avec tous les épanchements que provoque ce type de démarche entre expiation et quiétude¹¹⁸⁷ aussi, par le meurtre du double, Hugues offre un corps à l'épouse disparue et se recueille. Il rétablit l'ordre des choses et fait son deuil, ramenant à la mort ce qui était déjà disparu. La femme idéalisée et son sosie fusionnent enfin.

La confrontation avec le sosie peut également impliquer une rivalité. La permanence du souvenir du défunt ou la présence du spectre contribue à cet effet. Là encore, nous ne pouvons que souligner l'importance de l'influence du conte d'E. A. Poe sur ces écritures du regret et du deuil. Dans « L'Autre », la criminelle accuse directement l'âme vivante de la défunte de l'avoir poussée au meurtre : « *Ce n'est pas moi, – c'est l'autre qui en est cause ; vous savez bien, l'autre dont le sang a aussi collé...* » Le fantôme de Norah l'a contrainte au crime. Dans « Ligeia », l'action est déchiffrée à partir du point de vue du narrateur deux fois veuf, Scheffer privilégie le point de vue de la seconde épouse criminelle. Par ce biais, nous percevons les inquiétudes de la criminelle, consciente qu'Emmanuel aime toujours sa première épouse : « *pouvait-il m'aimer puisque toujours il aimait l'autre, Norah, sa première femme, morte depuis des années...* » Emmanuel semble hanté par l'amour de sa première épouse, qui telle la Ligeia de Poe s'immisce dans l'intimité du couple : « *et quand l'ombre tombait, alors qu'immobile sur un divan il paraissait subir le charme prolongé des rayons qui s'éteignent et de la nuit qui envahit les eaux et le ciel, je l'entendais qui soupirait, car, dans l'obscurité, il la contemplait plus vivante et non moins insaisissable.* » (p. 227) La narratrice tente alors de se substituer à la défunte, non pas en laissant exprimer sa personnalité, mais, en invoquant l'âme de la disparue afin que leurs deux âmes entrent en symbiose. Redoutant de demeurer une version amoindrie de la défunte, la narratrice cherche à adoucir la douleur de son époux, en organisant des balades, fuite physique et consolatrice, ou en jouant de la musique, fuite psychique et libératrice : ils atteignent le stade de la communion, lorsqu'elle entame « *de*

¹¹⁸⁷ Puisque le personnage s'est installé à Bruges peu après le décès de sa femme.

bizarres et primitives mélodies qui me semblaient insufflées d'autre part, et qui font s'éparpiller en larmes nos plus secrètes douleurs. Et il pleurait ; je ne le voyais pas, mais je le sentais pleurer ; car toutes ses sensations étaient devenues les miennes, ses chagrins étaient mes chagrins, et, dans notre sommeil, les mêmes songes venaient nous visiter... » (p. 228)

Puis, au-delà de ce rapport, la volonté d'être à l'unisson avec la défunte la pousse à s'approprier ses habitudes et ses attitudes (p. 229). Bien que sensible à ces attentions, l'époux ne se remet pas de la perte de sa première femme dont il se sait responsable. La mélancolie le gouverne et chaque tentative de récupération se veut infructueuse.¹¹⁸⁸ Lorsqu'Emmanuel confesse avoir tué Norah parce qu'il supposait qu'elle le trompait – ou qu'elle s'apprêtait à le faire – la symbiose entre les deux femmes s'installe véritablement, les souvenirs de la défunte émergent de sorte qu'Elle anticipe les paroles du meurtrier : « *il se tut pendant quelques instants, et, sans impatience, j'attendais son récit, que j'avais toujours prévu qu'il me ferait.* »

La présence des italiques implique la dissociation progressive de la narratrice. Dubitatif, Emmanuel songe aux dernières paroles de Norah : elle lui promet une vengeance.¹¹⁸⁹ La malédiction prend effet lorsque l'âme de Norah se confond avec celle de la narratrice.¹¹⁹⁰ La narratrice se laisse posséder par l'Autre de sorte qu'elle devient spectatrice de ses actes : « *Je fermai les yeux et, durant un instant si court qu'il ne s'en aperçut même pas, je fus comme morte. Quand je revins à moi, un petit rire me secouait : "je me vengerai, je me vengerai !" disait le petit rire. Emmanuel ne se douta pas que je riais, et il crut à un tremblement convulsif de mon corps.* »¹¹⁹¹ Les deux âmes fusionnent alors : « *depuis lors, je n'eus plus besoin de penser à elle, je pensais avec elle, puisqu'elle était entrée en moi, et puisque son âme était devenu sœur jumelle de la mienne, et toujours s'entretenait avec elle, lui disant, qu'elle l'eût voulu ou non : "je me vengerai, je me vengerai..."* » (p. 234) Dans un geste ultime, elles assassinent l'époux criminel. Ajoutons enfin que la narratrice transmet son récit dans un empressement déroutant ; elle s'inquiète du déclin du soleil car le moment crépusculaire est propice à l'apparition du fantôme de Norah.¹¹⁹² L'accord des âmes n'est

¹¹⁸⁸ « *Même il esquissait des projets d'avenir, comme si un nouveau besoin d'activité se fut emparé de lui, et fiévreusement les développait, puis soudain retombait dans son mutisme habituel et son atonie mentale.* » *op. cit.* p. 230.

¹¹⁸⁹ « *N'est-ce pas que c'est étrange, cette vaine menace dans cette bouche moribonde : je me vengerai ?* » *ibid.*

¹¹⁹⁰ « *Moi, je ne répondis pas, mais, tandis que je caressais sa tête appuyée sur son sein, je songeais à elle si bien que je comprenais, que déjà j'étais presque devenue ; et voici que maintenant elle passait entre nous, me regardait dans les yeux avec une expression suppliante et me disait – je l'entendais si distinctement – me disait : "accueille-moi, accueille-moi !"* » *ibid.*

¹¹⁹¹ Il y a communication entre ces deux âmes : « *Les singuliers, les terribles dialogues entre nos deux âmes...* »

¹¹⁹² « *Le soleil s'enfonce dans l'eau, et l'autre est là à côté. Ne la voyez-vous pas ? Regardez-la donc, mais ne la troublez point... La lumière est pourpre près des croisées ouvertes, mais celle qui tombe des vitraux est violette, et, dans le sinistre rayon violet, elle monte et descend, elle cherche le tapis rouge qui n'y est plus, et l'odeur du*

qu'éphémère : la narratrice ne sert que d'intermédiaire actif à l'accomplissement de la volonté vengeresse de Norah ; aussi, son suicide se lit comme l'aboutissement logique du dessein de l'épouse bafouée.¹¹⁹³

- *Le double et son paradoxe : Narcisse criminel ou le renforcement identitaire*

Au livre III des *Métamorphoses*, Ovide présente Narcisse, fils de la nymphe Liriopé et de Céphise. Le devin Tirésias prédit à son sujet qu' « *il vivra longtemps s'il ne se connaît pas* » (III, 339-350), or, Narcisse tombe sous le charme de son reflet dans une source et bientôt, il s'épuise en cherchant à étreindre son ombre sur l'onde, dépérissant jusqu'à sa métamorphose finale. L'ivresse amoureuse de Narcisse inspire de nombreux récits de dandys pour qui la jeunesse et la beauté sont les seules richesses dignes d'adoration. La fuite du temps et l'effroi que suscite l'inévitable ruine de la chair contraignent parfois le narcissique à commettre des crimes ; l'abjection régit ainsi ce type de portrait.¹¹⁹⁴

Dans sa monographie passionnelle, « Le prince Narcisse », Robert Scheffer renouvelle le mythe à travers le personnage du prince Mitropane Moreano dont il rapporte « *la grâce apprêtée, l'élégance mièvre, la distinction précieuse* ». Scheffer retrace l'histoire de cet éphèbe « *maniéré comme une jolie femme sur le retour* »¹¹⁹⁵ qui ne se lasse pas d'interroger du regard les miroirs qu'il rencontre afin de recevoir l'image parfaite de son reflet.¹¹⁹⁶ Nonobstant, à mesure que le temps fait son ouvrage, Mitropane cherche exil dans ses voyages. C'est ainsi à Venise qu'il rencontre son double, Nesta, une jeune femme, travestie en marin pour aider son père :

« Cet éphèbe au teint mat, [...] c'était bien lui tel qu'il avait été. Il scrutait chaque détail du visage, et y trouvait l'irréprochable reproduction de ses jeunes traits. L'attitude du jeune homme – de la jeune fille – légèrement appuyée sur la main gauche, de façon que la tête s'inclinait du même côté, tandis que la hanche droite saillait, était la sienne. Elle avait l'analogue retroussis dédaigneux des lèvres. Et les reins étaient ceints de l'écharpe de

sang répandu l'enivre... Le soleil plonge sous l'eau, la lumière est grise qui tombe des vitraux. Elle s'en éloigne, elle me cherche, elle va revenir, – elle vient, – la voilà !» Ibid. p. 235.

¹¹⁹³ « *Tout à coup, elle se comprima le cœur à deux mains et tomba en proférant : je me vengerai ! Et comme son visage était devenu soudain très calme, nous ne comprîmes pas tout de suite qu'elle venait de mourir, emportant avec elle une mystérieuse menace de l'éternité.* » Ibid. p. 236.

¹¹⁹⁴ Julia Kristeva met en lumière ce principe dans *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit. p. 22 : « *ce narcissisme n'est jamais l'image sans ride du dieu grec dans une source paisible. Les conflits des pulsions en embourbent le fond, troublent son eau, et amènent tout ce qui, pour un système de signes donné, en ne s'y intégrant pas, est de l'abjection.* »

¹¹⁹⁵ Scheffer, R. « Le prince Narcisse », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 814.

¹¹⁹⁶ « *Dans un salon les glaces l'attiraient irrésistiblement, il s'y considérait en parlant, il y corrigeait avec soin les plis malencontreux de son visage, d'un geste joli il assurait la symétrie de sa coiffure, et sa bouche y prenait la mesure exacte du sourire qui convenait à la blancheur par endroits ternie de ses dents petites et gourmandes.* » Scheffer, R. « Le prince Narcisse », *ibid.* p. 822. Le prince a la monomanie des miroirs : « *quel supplice, quel délicieux et raffiné supplice, d'être le propre objet de son culte, désiré de tous, de ne se désirer que soi et de s'être à soi-même incompréhensible à jamais.* »

laine écarlate qu'enfant il ambitionnait et qu'on lui refusait comme étant vulgaire. »¹¹⁹⁷

Envieux, le prince jalouse cette androgyne qui possède la jeunesse et l'écharpe convoitées ; aussi, il fait en sorte que la jeune femme le suive chez lui et, lorsqu'ils sont enfin isolés, Mitrophane prépare le rituel qu'il mesure depuis sa rencontre avec Nesta : il dispose ainsi des candélabres dans la pièce, la lumière vacillante des flammes contribuant à créer un jeu d'ombres et de lumières,¹¹⁹⁸ puis il brûle de l'encens devant les miroirs. Nesta, charmée par « *cette mise en scène* » non sans être sensible au caractère mystique de ces rituels qui lui rappellent ceux de la chapelle et l'amènent à balbutier « *des paroles de prière* », finit par s'endormir sous l'empire de paradis artificiels. Les désirs de Narcisse ne sont pourtant nullement chrétiens : avide de jeunesse, Mitrophane se révèle anthropophage,

« Une douleur vive la réveilla. Elle poussa un cri. Penché au-dessus d'elle, elle entrevit une sorte de masque qui ricanait :

- Ce n'est rien. Mes lèvres, je voulais mes lèvres.

Furieuse de l'attaque inopinée et de la morsure dont sa bouche saignait, elle se débattit, de tous ses muscles le repoussa. Mais singulièrement fort, il la mata, et suçà avec avidité le sang qui coulait. Sur sa jeune et ferme nudité soudain révélée, il se rua dans une clameur de triomphe :

- A moi cela, à moi tout cela !

Son étreinte fut cruelle, elle râla de douleur.

Dans un moment de détente, elle lui échappa, l'injuria. Mais il la ressaisit, enfonça dans son cou des doigts d'acier et hurla :

- Ta voix, oui, il me faut ma voix ! Crie-la-moi, gémis-la-moi, chante-la-moi !

« Mes dents ! Je veux mes dents, mords-moi mes dents !

« Mes cheveux ! J'exige la merveille ressuscitée de mes cheveux !

« Et mon sang ! Et ma peau ! Et ma chair, et tout ce que tu m'as pris !

Il la secouait furieusement. Elle luttait en vain contre l'étreinte de ces petites mains devenues formidables. Dans le recul de la défaite mortelle, elle le traîna jusqu'à la porte. Des candélabres furent accrochés ; ils vacillèrent, tombèrent : l'un d'eux frappant une glace en éparilla sur eux les éclats. Alors elle comprit que c'était fini d'elle. Les doigts serrèrent plus fort. Elle se convulsa, et dans sa bouche largement ouverte un cri d'horreur se figea. Puis il y eut un craquement sec, et ses membres se détendirent soudain, ses mains s'ouvrirent, furent molles, la tête pendit sur la poitrine. » (p. 842-3)

En accomplissant un acte d'union par la dévoration du double, le prince pense régénérer son être. Dans cette scène tribale, l'acte se ritualise.¹¹⁹⁹ Paradoxalement, le crime qui s'envisageait comme la fusion des deux corps est ici décrit par l'énumération des morceaux du corps de Nesta choisis comme mets purificateurs et régénérateurs. De plus, les éclats de miroirs

¹¹⁹⁷ *Ibid.* p. 839.

¹¹⁹⁸ *Ibid.* « *Étrangement maître de lui, il apporta dans la petite pièce tous les candélabres, toutes les lampes qu'il possédait. Leurs flammes y disposèrent d'éblouissantes et disparates clartés ; sous des rayons multipliés, les objets s'animent à une vie insolite.* »

¹¹⁹⁹ De manière assumée, nous empruntons la terminologie apparue au XVI^e siècle pour désigner les tribus des caraïbes persuadées d'absorber l'énergie des hommes qu'ils dévoraient. Il convient de marquer cette nuance entre le cannibalisme et l'anthropophagie, simple consommation de chair humaine.

parsemés sur le sol participent à cette symbolique du fractionnement identitaire supplémentaire. Ce récit propose une forme de dépassement du mythe de Narcisse dans la mesure où le prince étroit et dévore le double physique : après son crime, le prince, ne perçoit plus l'éclat du regard du double qu'il a assassiné.¹²⁰⁰ Il s'endort lorsque l'obscurité s'installe : ne pouvant plus exister, il n'est plus qu'une ombre sans reflet.

Le double comme scission

La présence du double peut également être relative à la division intrinsèque du psychisme. Dans ce cas, nous l'avons vu, le récit de meurtre permet d'étudier le dysfonctionnement psychologique de personnes atteintes de pathologies dissociatives.

- Le conflit psychique

En 1876, le Dr Jeckill constate que « *l'homme n'est pas un, mais double en vérité* ». ¹²⁰¹ Chaque homme possède un M. Hyde enfoui au plus profond de son être. Si le conflit semble évitable dans un esprit sain car les idées dissidentes sont étudiées, contrôlées, refoulées par le *Moi* moral, ce contrôle est mis à mal en cas de trouble psychique. La configuration mentale d'une dissociation est également conflictuelle ; toutefois, c'est l'Autre qui l'emporte sur la part raisonnante et consciente du psychisme. Comme le souligne Jean Le Guennec, le sujet rentre en conflit avec lui-même de sorte que la fiction matérialise « *cette perte d'autonomie du sujet en prêtant un corps à ce psychisme échappé à sa volonté* ». Le double cherche à rivaliser avec son hôte, il le provoque et le contredit toujours. ¹²⁰² Plusieurs récits débutent par la question « *suis-je moi ?* », « *Ne suis-je pas fou ?* » ¹²⁰³, « *y aurait-il un double en moi ?* » ¹²⁰⁴ Ces questionnements mettent en valeur l'état de confusion qui régit l'écriture du personnage-double ne parvenant plus à déterminer son identité, sa personnalité, celui qui est à l'origine de ses actes. ¹²⁰⁵

¹²⁰⁰ « *Les miroirs se sont brisés! Mes yeux, mes mi-roirs! Qu'ai-je fait de vous! En vous je ne me vois plus! Mes yeux, ô mes beaux miroirs. O moi, cher moi, tout moi! Pauvre Mitrophane! Mes yeux, mes doux miroirs!...* »

¹²⁰¹ On perçoit une mise à l'écart du double dans *Monsieur de Phocas* : « *un Démon me torture et me hante, et cela depuis mon adolescence.* » *Ibid.* p. 843.

¹²⁰² « *Il représente la partie refoulée du psychisme qui vient faire valoir ses droits, et réclamer son dû.* » Le Guennec, J. *op. cit.*

¹²⁰³ Mirbeau, O. « *La chambre close* », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* : « *Ne suis-je pas fou ? ... Je me sens mieux, cependant... Les bourdonnements ont cessé... On dirait que j'ai, en tous mes membres, un grand bien-être, comme une lassitude de bonheur...* »

¹²⁰⁴ Lorrain, J. « *Un démoniaque* », *Un démoniaque*, *Œuvres romanesques*, T. II, *op. cit.* Il reformule cette question dans *Monsieur de Phocas* : « *Y aurait-il en moi un être double ?* » Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*, *op. cit.* p. 105.

¹²⁰⁵ « *Le double qui assiège le héros ne se situe pas dans le monde environnant, extérieur donc, mais il s'installe dans le for intérieur. Il n'est plus hors de l'esprit, il est là, dans la raison ébranlée et il est la source même de la démence. Et c'est pour cette raison que les tentatives de regagner l'équilibre mental sont tout à fait aléatoire,*

Parfois, le passage à l'acte laisse poindre ces désaccords intrinsèques. Par exemple, dans « L'élixir de vie », M. Vincent confesse avoir tenté de raisonner cette part de lui-même qui l'encourageait à tuer : « *Et toujours je me criais : arrête-toi, mais arrête-toi donc ! Et toujours mon être tout entier continuait à boire ces effluves... Et je tuais ! Et j'assassinais ! Ne conservant pour tout remord qu'une soif inassouvie !...* » Dans « Le substitut »¹²⁰⁶, le criminel feint d'être une victime et suscite « *un mouvement de commisérative pitié* » parmi les gens réunis devant le lieu du crime. Mais ce dernier ne supporte pas les piétinements de l'enquête et ne peut s'empêcher, par vanité, de divulguer des détails sur le déroulement des crimes et d'en être l'auteur – « *Eh bien ! Messieurs, je vais vous dire, moi, je vais vous dire comment ont été commis les deux crimes...* » – s'exprimant de la sorte. Dévoilant fièrement la vérité, il énonce les sentiments qui l'ont animé au moment du passage à l'acte et complète l'instruction par des données que seul l'assassin connaît.¹²⁰⁷ Dans son récit, le substitut parle de lui à la troisième personne, distinguant ainsi deux personnalités : le substitut judiciaire et le double criminel.¹²⁰⁸ Cette cohabitation, cette « *bizarre contradiction de l'âme* », se solde par un échec : le duo devient duel et le substitut incapable de dominer les pulsions de cet autre, doit se résoudre à se sacrifier pour mettre fin à cette lutte intrinsèque. Or, l'aveu théâtralisé et libérateur rend possible le suicide : « *D'une main qui tremblait un peu, le substitut tendit le papier aux deux hommes ; et, pendant qu'ils y lisaient : ROGER MERSOL Le fou homicide, profitant de leur stupeur, se précipitait par la fenêtre sur les dalles de la cour.* »¹²⁰⁹ De même, le maire meurtrier dans « La petite Roque » est tourmenté par le conflit psychique découlant du crime qu'il a commis : tout au long de l'enquête il renvoie une image impassible – « *il fut calme, maître de lui, rusé et souriant* » – mais les remords le minent et le souvenir du crime modifie le rend nerveux. L'issue du conflit psychique du maire est semblable à celle du substitut. Pierre Bayard souligne le fait que dans de nombreux récits « *un sujet se découvre la proie d'une altérité terrifiante qui le dépasse et le détruit. Une telle confrontation ne peut*

car rien ne peut détruire une entité inconnaissable, invisible, dont le nom même signifie à la fois son absence (hors) et sa présence immédiate (là), marquant ainsi le caractère dédoublé de son essence même. » Wandzioch, M. « *Le double du héros dans la littérature fantastique* », in Perousse, G. –A. (dir.) *Doubles et dédoublements en littérature*, Université de Saint Etienne, 1995, p. 210.

¹²⁰⁶ Nous signalons ici l'importance des diverses définitions du terme « substitut ». Il s'agit : (1) D'une personne chargée de remplir les fonctions de celui à qui elles sont dévolues, en cas d'absence ou d'empêchement de ce dernier. (2) De ce qui peut remplacer quelque chose en jouant le même rôle. (3) D'un magistrat du Parquet chargé d'assister le Procureur Général de la cour d'Appel (*substitut général*) et le Procureur de la République. Dans le cas du récit de Danville, le statut du criminel signale toute l'ambiguïté du personnage. Il arrive comme une ombre : « *lorsque, un bruit de pas ayant résonné dans l'escalier gémissant, la porte s'ouvrit, livrant passage au substitut.* » Danville, G. « *Le substitut* », in Merello, I. *op. cit.* p. 58.

¹²⁰⁷ Il révèle ainsi le garde-fou qu'il avait mis en place « *et s'il gardait constamment sur lui un rasoir, n'était-ce pas qu'il croyait que la possession platonique de cette arme apaiserait cette obsession monstrueuse ?* » (*Ibid.*)

¹²⁰⁸ Notons que l'aspect victimologique est occulté dans son récit en faveur du raisonnement.

¹²⁰⁹ Danville, G. « *Le substitut* », in Merello, I. *Contes de l'impossible, op. cit.* p. 61.

mener qu'à des issues limitées. L'une d'elles est le passage à l'acte, effectué contre soi-même ou contre d'autres. »¹²¹⁰ L'anxiété de devenir fou et la peur du double constituent des thèmes de prédilection pour Maupassant qui n'a de cesse d'interroger les limites du Moi dans ses écrits.¹²¹¹ Ainsi, la présence insidieuse de l'Autre sabote la linéarité raisonnante du psychisme.¹²¹² Lorsque le Moi se scinde, la personne devient personnages et face à ce double aux desseins malveillants et antagonistes, l'être se corrompt ou cède à l'Anxiété.

- L'Autre : présence maléfique ou esprit malade ?

Le double correspond à ce qui surprend dans l'unicité du Moi ; cette altérité présente dans l'intimité du psychisme prend alors deux significations. Soit elle est considérée comme l'expression d'une pathologie dissociative nettement délimitée, soit elle est perçue comme une influence paranormale dépassant l'entendement et toute explication scientifique.¹²¹³

Lecture clinique du morcellement identitaire

La fin du siècle porte les stigmates monomaniaques et névrosés de sa science, aussi il n'est guère étonnant de noter que dans les récits de meurtre, l'explication de la dissociation identitaire soit assimilée à une pathologie mentale. De nombreux assassins s'épanchent sur la déviance de leurs désirs, spectateurs de cette dualité qui les définit. Lorsque des pulsions meurtrières, convoquent insidieusement le Duc de Fréneuse, il remarque et s'interroge : « *La palpitation de la vie m'a toujours rempli d'une étrange rage de destruction, et voilà deux fois que je me surprends des idées de meurtre dans l'amour, y'aurait-il en moi un être double ?* » Si le Duc semble atteint d'une monomanie criminelle, le dédoublement demeure inachevé ; Fréneuse bien que conscient de ses pulsions, ne les refoule pas. Ce dédoublement est surtout symbolique : le dandy cultive l'originalité de sa personne. Dans « Un démoniaque » et dans *Monsieur de Phocas*, le double revêt la forme d'un « démon », d'une « obsession », « *tout cela tient du surnaturel et de l'au-delà* » selon Fréneuse. C'est ce « *fond de cruauté* » qui encourage au crime, cette cruauté qui « *dort pendant des mois, des années, et puis tout à coup elle s'éveille, éclate et, la crise passée, [l]e laisse dans l'épouvante de [lui]-même.* » (p. 87) La dissociation implique l'aliénation du sujet ; le criminel se découvre Autre lorsqu'il passe à

¹²¹⁰ Bayard, P. *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, éd. De Minuit, 1994, p. 173.

¹²¹¹ Dans « *Fou* », il propose de « *vivre de l'intérieur l'expérience paranoïaque du délire.* » (Bayard, P. *Ibid.* p. 212)

¹²¹² « *L'Autre, en effet, ne se contente pas d'entrer en soi et d'en prendre le contrôle : il incite à agir de manière violente, parfois criminelle. Les actes qu'il déclenche ont un caractère irraisonné et incompréhensible. En contradiction complète avec le système de comportement et de valeurs du sujet, ils apparaissent comme le sujet d'une impulsion.* » *Ibid.*

¹²¹³ Certains auteurs fantastiques laissent le soin au lecteur de se forger sa propre opinion.

l'acte, il est surpris par « *la violence de ses pulsions* ». ¹²¹⁴ Jacques Lantier voit ainsi émerger la bête qui sommeillait en lui lorsqu'il s'élançait à la poursuite d'une fillette de quatorze ans : « *Depuis qu'il avait quitté la chambre, avec ce couteau ; ce n'était plus lui qui agissait, mais l'autre, celui qu'il avait senti si fréquemment s'agiter au fond de son être, cet inconnu venu de très loin, brûlé de la soif héréditaire du meurtre.* » La scission psychique permet de distinguer l'être pulsionnel transformant les désirs sexuels en désirs criminels (déplacement pulsionnel fondamental) et l'état conscient de Jacques, son seuil lucide : « *l'affreux mal le reprenait, un tel vertige [...] terrifié de n'être plus lui, de sentir la bête prête à mordre* ». L'émergence d'une bestialité séculaire valorise cette dualité fondamentale – il renoue ainsi avec le comportement sauvage des néandertaliens, « *cela venait-il donc de si loin, du mal que les femmes avaient fait à sa race, de la rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes ?* » Le récit du meurtre de Séverine met en lumière la métamorphose de Jacques ou plus particulièrement, la prise de contrôle de la Bête sur Jacques.

Danville propose le récit d'un mystérieux narrateur victime de ce dédoublement du Moi dans son « *Le meurtrier* ». ¹²¹⁵ Sondant les méandres de son esprit, le narrateur décèle l'origine de son altérité et sa dérive comportementale. Tout débute comme un simple travail psychanalytique : le sujet présente les différentes phases de sa transformation afin d'analyser les mécanismes de son changement : « *Il me souvient d'un état de prostration, où je me sentais descendre mollement dans un abîme vague et paresseux, avec l'appréhension de rencontrer un obstacle, qui ne se présentait pas. Puis vint, l'esseulement, noir, complet, absolu, cruel. Cela dura un temps que je ne peux apprécier, pendant lequel, les paumes moites, les yeux mi-clos, les tempes brûlantes, je m'abandonnai à l'annihilante oppression.* » Le vécu de la chute dépasse la simple condition d'une analyse médicale : l'amateurisme de la forme provoquée par la situation d'un narrateur-patient agence une vulgarisation du processus médical. Cette sensation de chute et d'enfouissement intrinsèque met en valeur son submergissement ; l'adverbe « *mollement* » valorise la soumission du narrateur à l'autorité de son corps en ce sens où il désigne un état de prostration, un changement pathologique. Cette topique de la descente a souvent été médicalisée et analysée dans les discours scientifiques ;

¹²¹⁴ Le Guennec, J. *op. cit.* p. 259 : « *Freud a lié les notions de pulsion, de danger, d'étrangeté, de force prodigieuse et d'inconscient. Et la façon dont il s'exprime constitue en soi une évocation que l'on peut qualifier de fantastique. Le personnage fantastique est lui-même surpris par la violence de ses pulsions.* »

¹²¹⁵ Au début du conte, nous retrouvons une citation de Bhagavad-Gita : « *Un seul atome émané de moi a produit l'univers ; et je reste encore moi tout entier* ». La note permet de renseigner cet élément : « *célèbre poème mystique de l'Inde, qui remonte au II^e siècle après J. -C., mais qui est élaboré sur la base de matériaux du III^e ou II^e siècle, il est composé de dialogues se déroulant pendant que l'aurige krishna conduit le char de guerre du héros Arjuna.* » Danville, G. « *Le meurtrier* », in Merello, I. *op. cit.*

elle symbolise le sentiment de perte de contrôle de soi qui caractérise notamment une personne ayant l'impression de ne plus maîtriser le cours de sa vie. La symbolique illustre ici un cas extrême de dédoublement du Moi, résultant de cette perte de contrôle et d'abandon progressifs et dominés par des impératifs irrépessibles. « *Puis vint l'esseulement, noir, complet, absolu, cruel* ». Les mots ne suffisent plus à définir cet état transitoire ; le bousculement temporel du passé simple rompt la continuité de la chute afin de saisir le sentiment de solitude paroxysmique vécu par le narrateur. L'accumulation des épithètes enrichit l'idée d'une perte totale de contrôle par l'isolement qu'elle provoque. L'idée d'altération mentale domine dans cet extrait ; elle exacerbe le sentiment de perdition et de fracture. De nouveau, l'épisode se rapproche d'un état d'onirisme – nous retrouvons le thème de la fuite du temps, une perte de contrôle de soi, et une sorte de brouillard filtrant les pensées du sujet – qui s'accompagne d'un sentiment d'abandon et de solitude. La description pathologique « *les paumes moites, les yeux mi-clos, les tempes brûlantes* », situe l'analyse à mi-chemin entre littérature et science. Le narrateur remarque ensuite qu'une « *réaction* » s'opère. Alors que son âme abdique, le double prend le contrôle, en provoquant la désagrégation psychique et l'enlèvement du Moi : « *Une réaction se fit alors, au cours de laquelle mes efforts, tendant à me ressaisir, semblaient au contraire aider ma conscience à se désagréger plus encore, à s'épandre dans l'à-côté, partageant mon être en deux parties distinctes, simultanément existantes. Vainement je cherchais à sortir de l'in vraisemblable de cette sensation : la dualité de mon individu se précisait d'instant en instant.* » Les constructions syntagmatiques prolifiques en détails montrent la destitution des pleins pouvoirs du sujet. Rétrogradé au rang de spectateur, il assiste, passif à cette dissociation dont il est victime. Plusieurs éléments contribuent à mettre en évidence ce sentiment d'impuissance : l'adverbe de manière « *vainement* » associé à l'imparfait signale la caducité des tentatives du narrateur pour sortir de cet état ; la progression de cette transformation est mise en exergue par le syntagme circonstanciel final « *d'instant en instant* ». « *Brusquement* », la dissociation a lieu : le sujet se trouve projeté hors de lui et contemple son corps agir indépendamment de sa volonté. Comme dans un rêve, l'âme du narrateur surplombe l'action criminelle. Le narrateur observe ainsi son hôte malveillant, ce *Moi* désigné par les italiques, cette « *consciente projection* », agir à sa guise. L'onirisme se mêle alors au déchiffrement psychologique pour proposer le récit inédit d'une expérience paranormale. Suivant les pérégrinations urbaines de son double « *dans une rue sombre d'une ville inconnue* », le narrateur signale l'aliénation de son être ; en effet, malgré l'usage de la première personne du singulier, le sujet découvre ce *Je* énigmatique et angoissant à l'image de la ville qu'il parcourt

– « *une brume épaisse voilait de son crêpe la flamme tremblante des réverbères à la lumière indécise et falote. Des maisons s'étagaient fort irrégulièrement, les unes grandes, les autres petites, et leurs masses noirâtres m'apparaissaient confusément, comme des monstres endormis.* » Le mystère du lieu est enrichi par cette apparence brumeuse et toute symbolique de la ville. Tout semble imprécis dans ce paysage nocturne : l'irrégularité des demeures mal ordonnées entre elles, quelques modalisateurs comme l'adverbe « *confusément* » et l'adjectif péjoratif « *noirâtre* » contribuent à créer une atmosphère inquiétante. La comparaison finale parachève l'idée de somnolence prédominante dans le conte : la permanence d'un indéchiffrable monstrueux plongé dans un état de sommeil instaure un climat angoissant.

Seul, transi par la « *froide pluie [qui] commença d'essaimer ses fines gouttelettes* », le narrateur voit son être, son « *Je* » dissemblable par l'italique, pérégriner dans ce paysage urbain maussade et sombre. La folie criminelle prend forme dans cet univers précis : « *Tout frissonnant, je marchais dans une boue grasse ; et, absurde, violente, une colère grandissait en moi, effroyablement, causée par le lugubre aspect du paysage morne* ». ¹²¹⁶ Terrifié, le narrateur, contemple les phases de sa transformation : il s'agit tout d'abord d'un « *état de surexcitation exagérée* ». L'homme épouse une allure criminelle, modifiant sa cadence : il devient prédateur, caractérisé par sa « *marche précipitée, furieuse, sous la cinglade de l'averse glacée.* » Le narrateur bien qu'assujéti par une force aliénante, continue d'utiliser le déterminant possessif à la première personne : « *le sol s'attachait à mes semelles, alourdissant mes pas, augmentant encore cette fureur irraisonnée qui me faisait maudire les choses inertes, ne pouvant m'attaquer aux êtres absents.* » Habité par une haine sans fondement, il s'acharne contre tout ce qu'il perçoit, à défaut de rencontrer un semblable sur qui décharger sa rage meurtrière.

Le criminel refoule ses pulsions jusqu'à ce qu'il croise « *une ombre* ». Dans ce paysage onirique, la ville plongée dans les ténèbres, les hommes réduits à des ombres, seule la rage criminelle apparaîtrait de manière certaine.

La description de la traversée urbaine, menée à l'imparfait souligne l'instauration du sentiment misanthropique de l'étrange protagoniste ; jusqu'à ce qu'il se heurte à « *une ombre qui passait près de [lui]* ». Cette rencontre inattendue provoque un tressaillement : enfin l'assassin peut se révéler et déverser sa rage meurtrière sur une proie concrète, « *Ce choc fit vibrer douloureusement tout mon être. Aveuglé par le sang soudainement afflué à mon cerveau, et qui battait une marche saccadée dans mes artères, pleines à se rompre, je me*

¹²¹⁶ De nouveau, nous retrouvons la ville comme lieu propice à la folie criminelle, à cette colère grandissante qui prend possession du citadin.

précipitai sur elle avec un rire strident, qui déchira le silence d'une sonnerie de fanfare. » La perte de contrôle se présente comme une étrange fièvre onirique. Le lexique médical est enrichi par les sensations éprouvées, le narrateur découvrant toute l'étrangeté du phénomène, les adverbes de manière et la déclinaison du rythme du débit sanguin trahissent son étonnement ; là encore la forme particulière de la description est évoquée par ce point de vue fuyant, à la fois présent et absent du corps qu'il décrit. La crise se déclenche alors ; le fou s'élançait à la poursuite de sa proie, proférant son cri satanique, rompant le calme de la cité éteinte. Cette « *sonnerie de fanfare* » nous ramène à une vision primitive du chasseur. A ce cri d'assaillant répond celui de l'ombre, pourtant rapidement étouffé sous les griffes du maniaque : « *Elle eut un cri rauque d'angoisse, bien vite étouffé, car je lui serrais la gorge, enfonçant mes mains crispées, heureuses, dans cette chair chaude, délicieusement.* » Puis, victime et criminel s'unissent par le truchement de la première personne du pluriel, « *nous roulâmes ensemble au sol* », les deux corps forment alors une même unité formelle. L'union impossible quasi érotique est scandée par les spasmes enthousiastes de l'assassin, par le rire victorieux du double, ce « *rire insensé, qui [l]e secouait tout entier* » accentue la frénésie du meurtrier.

L'influence du double : la part maléfique de l'homme

« *Dieu est mort.* » Dieu est-il vraiment mort à la fin du siècle ? S'il en est ainsi, qu'en est-il du Diable ? La malveillance du double inquiète et interroge le manichéisme moral primaire ; le double est foncièrement diabolique puisqu'il n'a de cesse de transgresser les limites édictées par l'autorité identitaire. A la fin du XIX^e siècle, les figures du Diable évoluent. La tentation du double déplace la figure du Mal dans l'intimité de la conscience, sa présence dérange. Ce double maléfique émergeant dans l'inconscient du sujet fait évoluer la figure du diable traditionnellement considérée comme une force étrangère donc exogène ; Jean Le Guennec souligne ce phénomène psychologique, « *Il se sépare radicalement de ses prédécesseurs en ceci qu'il a très souvent l'apparence d'un être humain ordinaire. Sa surnature, nous allons le voir, est psychologique plus que réelle. Le diable représente l'homme mauvais, amoral, poussé par ses instincts, et dans certains récits, il apparaît même comme la partie instinctuelle de l'âme du héros, un double refoulé, une sorte de M^r Hyde qui saurait mieux se conduire.* »¹²¹⁷ Le Mal émerge de l'intimité du psychisme du sujet : « *Un autre homme est installé en moi... Et quel homme ! Quels effroyables atavismes, quels sinistres aïeux il remue en mon être, ce désir dans la solitude affreuse de mes nuits...* » (« Un

¹²¹⁷ Le Guennec, J. *op. cit.* p. 255.

démoniaque ») De cette manière, la thématique du dédoublement s'affilie souvent aux réflexions ésotériques, en ce sens où elle suppose la possibilité d'une immanence de cette invisible et impalpable non-matière qu'est l'âme. Lorsque le crime est commis par le double maléfique, l'écriture trahit cette situation par un récit autodiégétique manifestant la surprise d'une présence aliénante.

La présence dissonante du double se perçoit grâce à plusieurs éléments comme la voix – dans « L'Autre » de Scheffer ; la narratrice émet une « *voix gutturale* » qui fait frissonner, ou les nuances de la voix « *terne, monotone, impersonnelle* » puis « *mimétique* » de l'homme double de Marcel Schwob – la gestuelle, la parole¹²¹⁸ – le substitut ne parvient pas faire des aveux à haute voix et cède quelques mots par écrit après avoir émis des hypothèses le trahissant. L'analyse graphologique permet également d'établir la division de l'être. Jean Richepin exploite ainsi ce savoir dans « L'ennemi »¹²¹⁹ : le narrateur a la visite d'un inconnu : « *les quelques lignes tracées à la suite de ce nom me rendaient tout de suite irrésistiblement sympathique le visiteur inconnu.* » (p. 71) Rapidement, le narrateur se base sur une analyse graphologique qui révèle « *sans la moindre hésitation possible, une âme haute, douloureuse et désespérée. A coup sûr, l'homme qui avait écrit ces lignes ne mentait pas en affirmant qu'il venait demander un secours moral et suprême.* » Il reconnaît la physionomie prédite par l'analyse graphologique.¹²²⁰ L'homme qui se présente est en état d'alerte : il se dit persécuté par « *le plus abominable ennemi dont quelqu'un ait jamais souffert* ». Or, comme son écriture « *ne portant aucun stigmatte de démence* » le médecin conclut qu'il s'agit là d'un simple délire de persécution. Le patient explique être contraint dans tous ces désirs par cet homme « *en chair et en os, un homme comme vous et moi.* » – qui s'immisce, s'interpose et l'empêche d'écrire des vers et d'aimer librement. Le narrateur l'incite à se débarrasser de ce gêneur par n'importe quel moyen : « *Il y a le duel. Il y a les tribunaux. Cela dépend de vos goûts. A la rigueur, il y a même l'assassinat...* » puis il reçoit une lettre, « *Le soir même, en effet, de la même écriture montrant une âme haute, douloureuse, désespérée, je recevais le mot suivant : "j'ai tué mon ennemi. J'ai tué l'ennemi. Je vous prie de venir le voir et le*

¹²¹⁸ Le suspect semble déguisé : ses vêtements ne concordent pas avec son comportement de sorte que le juge a l'impression de se trouver face à un miroir, du fait de l'étrange *respectabilité* du suspect. Schwob, M. « L'homme double », *Œuvres, op. cit.* p. 95.

¹²¹⁹», *Le coin des fous, op. cit.* pp. 69-79.

¹²²⁰ « *Sa carrure, la fierté virile de son visage, la décision de ses gestes et de sa voix, la flamme de vaillance allumée au fond de ses yeux, en dépit de leur tristesse, ne dénotaient guère un lâche, et affichaient plutôt, au contraire, un gaillard incapable de tolérer une injure sans en tirer prompt et sûre vengeance. Il avait, enfin, ce je ne sais quoi par où se subodore l'homme heureux en amour, voué par la nature à faire souffrir plus qu'à souffrir.* »

reconnaître." J'y allai. L'homme s'était suicidé, d'une balle en plein cœur. » En effet, le conflit dissociatif ne trouve d'issue que dans cette finalité. Que ce soit dans *La confession d'un fou*, « La petite Roque » ou « Le substitut », l'homme double ne peut guérir.¹²²¹ Dans *L'inquiétante étrangeté*, on peut lire que « le double est devenu une image d'épouvante de la même façon que les dieux deviennent des démons après que leur religion s'est écroulée » (p. 239) ; en effet, le symbole du double hante les penseurs de cette période, ce trouble touchant à l'inconnu, l'incompréhensible, l'inexplicable.

Les dissolutions identitaires qu'impliquent le rêve et la fragmentation psychique nécessitent ainsi l'altération de l'unité mentale. Le caractère onirique de ce déplacement lie ces deux formes : la dissolution physique comme la vision mentale transforment le narrateur en spectateur de son corps. Cette mise à l'écart de l'abject dans l'irréel, l'inconscient, le surnaturel manifeste un refus de la réalité. Bien que le crime de l'autre (rêveur, double ou fantasme) demeure un fait inacceptable, il rassure dans la mesure où il ne concerne qu'une parcelle de l'être, un *personnage*, une simple image réfléchie.

¹²²¹ Quelques délires dissociatifs s'achèvent sur l'endormissement du tueur – dans *Bruges-la-morte* par exemple – ou par la disparition du fou – comme dans « Le meurtrier » de Danville. La fuite pourtant, ne constitue qu'une échappatoire temporaire et non un signe de guérison du trouble. Toutefois, nous pouvons noter que dans *A l'écart*, la guérison du psychisme de Mauchât est encouragée par la découverte de son double, Malone, et par sa mort. Mais là encore, il s'agit d'un suicide...

Objet paradoxal, le masque expose tout autant qu'il dissimule. Telle est sa complexité, tel est son mystère. Son porteur protège son identité tout en attirant le regard des autres par l'originalité de son recouvrement. Nous ne quittons pas le registre de la *persona*, de l'apparence, amorcé dans les deux précédents chapitres¹²²² : objet symbolique, le masque prolonge le questionnement identitaire de l'esprit déviant, du visible et de l'invisible.

Tout le monde porte un masque. La scission entre la personne qui se caractérise par sa capacité à agir librement en vertu de sa propre subjectivité et le personnage, soit l'écran social, la version choisie par le sujet proposé au regard d'autrui, renvoie à l'usage commun du masque. Le personnage restreint l'homme dans le rôle, l'agir social et juridique en ce sens où il établit un rapport spécifique à la loi.¹²²³ Déjà au XVII^e siècle, les auteurs se questionnaient quant à l'opposition entre l'être et le paraître, mettant en évidence l'hypocrisie coulant sous le fard des mondanités. L'être serait dissimulé, protégé du regard d'autrui et, pour bien vivre en communauté, l'usage du masque serait nécessaire. Aussi, au-delà de cette considération universelle du double identitaire essentiel pour pouvoir fréquenter différents milieux sociaux et pratiquer différentes activités, s'illustre le cas du meurtrier et de son masque. En effet, pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, de nombreux auteurs s'interrogent sur la part cachée de leurs semblables et aspirent à lever le voile sur ce jeu de duperie identitaire. Cette quête fictive est encouragée par les découvertes attenantes à l'analyse du psychisme humain. L'usage du masque nous ramène aussi à un ensemble de pratiques et rituels mystiques : les officiants de cérémonie religieuse ou de rituels de sorcellerie se paraient d'un masque lors de sacrifices en l'hommage de leurs divinités. D'une certaine manière, le caractère sacré du masque demeure dans le crime de sang ; en accomplissant un acte qui échappe aux lois des hommes, l'assassin accède à un au-delà de sa condition première. Lorsqu'il devient un meurtrier, il emprunte une nouvelle identité.

¹²²² Le masque, de l'italien, *Maschera*, l'apparence, le mystère.

¹²²³ Un mot de Proust dans *Du côté de chez Swann*, corrobore ce propos : « *notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres.* »

Le masque repose donc sur trois éléments essentiels : tout d'abord, il s'agit d'un élément théâtral, il implique une mise en scène et la nécessité d'un public. Au niveau de la mise en scène, un contraste entre le moment où le sujet porte le masque et celui où il l'enlève est impératif. C'est sur ce contraste que repose l'argument. La relation au public nous amène à déterminer jusqu'à quel point le porteur du masque peut tromper. Les récits de crime suivent une même entreprise de démythification : il s'agit de faire tomber les masques, en révélant l'identité du meurtrier. Le masque porté par le criminel révèle également un rapport à la loi instaurant une relation ambivalente : caché, le meurtrier se fond dans la masse et fuit l'autorité. Parfois, il ne demande qu'à être exposé, cherchant à provoquer l'effroi de ses spectateurs, c'est le cas du criminel pervers.¹²²⁴ L'aliénation du masque engage également une réflexion sur le rapport à l'étrange entraînant parfois la déformation du masqué par son jeu de représentation.

Le masque comme mystification

Dans de nombreux théâtres traditionnels – hindous, grecs, japonais – les acteurs portent des masques expressifs rétribués en fonction de leur rôle. Le masque contribue au jeu du personnage. En effet, le criminel revêt une « *face d'assassin* », il endosse alors un rôle reconnaissable par tous. Pourtant, le masque participe tant à une dépersonnalisation qu'à une mystification.

Se cacher et se montrer, se distinguer et se dissimuler : le porteur du masque joue de ces ambivalences, déformant l'être sous l'apparence trompeuse de son déguisement. D'ores et déjà nous pouvons distinguer deux types de masques déterminés en fonction de leur moment d'apparition dans le récit de meurtre : dans le récit *inter homicidium*, lorsque le masque est mentionné, l'élément est réel – il s'agit soit d'un masque que l'assassin porte afin de ne pas être identifié, soit de l'exagération de ses traits qui déforment son visage. Dans le récit *post homicidium*, la présence du masque est davantage implicite : l'assassin cherche à tromper ses semblables en se dissimulant sous le masque de l'honnête homme ou de l'anonymat. Sa vraie nature n'apparaît que dans les orifices de son masque : ses yeux, sa bouche et ses dents trahissent son cruel appétit.¹²²⁵

¹²²⁴ Dans *Le roman policier français archaïque*, on retrouve cette construction manichéenne qui classe les être en deux catégories, les bienfaiteurs « *dans-la-loi* » et les malfaiteurs « *hors-la-loi* » : à cette segmentation du corps social figé répond la malice du porteur du masque qui procède par un échange identitaire, un jeu de dissimulation et de dramaturgie sociale procédant par un « *glissement d'actants* » (Colin, J. –P. *op. cit.* p. 43).

¹²²⁵ « *Les masques, oui, ils sont les passants de la nuit, les geindres et les grinches du noir ; ils épouvantent quand ils débusquent brusquement sur vous, sous le clignotement du gaz, et vous fuyez leurs bonnets pointus et*

Le personnage restreint l'homme dans le rôle qui lui a été attribué (la victime, le coupable), par cette dépersonnalisation ; il endosse le rôle choisi par le corps social, la loi ou lui-même. L'ambition du droit est alors de juger l'acte et non la personne puisqu'il faut distinguer les actes de la personnalité. Le problème s'inverse en littérature : le masque n'est mentionné que comme un moyen d'échapper à la justice, une usurpation d'identité. Le meurtrier choisit alors de devenir un personnage et accepte le jeu social qu'il engage ; il dupe son monde en privilégiant un élément partiel de son être – le personnage qu'il joue – sur la totalité – la personne.¹²²⁶ L'aliénation du criminel dans son rôle lui est favorable s'il demeure maître de lui. La personne doit accepter de se plier aux règles du jeu social en revêtant son rôle de personnage qui pourtant diffère complètement de ce qu'il est réellement : cette condition acquise, le criminel peut échapper à la loi.

Le fard du dandy

Le meurtrier doit maîtriser l'usage des masques s'il veut éviter d'être découvert. Vraisemblablement, le plus habile dans l'art du maquillage et du déguisement n'est autre que le dandy. Aussi, la thématique du masque est liée de manière importante à celle du dandysme dans la mesure où ce dernier joue son propre rôle. A. –G. Robineau-Weber souligne cette caractéristique : « *la froideur, l'indifférence, le mépris du dandy, peuvent être interprétés comme autant de masques qu'il se donne, comme un rôle bien appris, dans le cas où le dandysme ne repose pas sur une réelle supériorité morale et intellectuelle.* »¹²²⁷ Il n'est donc guère étonnant de trouver de manière récurrente la thématique du masque dans les récits de meurtre *fin-de-siècle*. Les décadents surtout souscrivent à cette thématique de manière obsessionnelle. Nous pouvons citer de nombreux récits de Jean Lorrain dans lesquels l'auteur manifeste son intérêt pour cet objet riche en symboles¹²²⁸ : « *les masques, dit un neurasthénique, cette épouvante errante de nos rues et de nos musées [...] ; le masque, c'est le rire du mystère, c'est le visage du mensonge fait avec la déformation du vrai, c'est la*

leurs chignons hauts, leurs yeux surtout, ces yeux qui vous dévisagent et qui flambent derrière la trame du carton ! » Lorrain, J. *Histoires de masques, Œuvres romanesques* T. IV, *op. cit.* p. 200.

¹²²⁶ Il s'agit là d'un renversement par rapport à la philosophie du droit qui considère que la personne n'est jamais le personnage ; de cette confusion entre la partie et le tout naît un grand nombre d'injustices tant du point de vue des victimes que des coupables, « *la division conduit à exclure l'un des termes (la personne) au profit de l'autre (le personnage) le rôle de nature rationnelle ou le rôle d'une positivité volontaire.* » Elle contribue à l'éviction de l'élément total désignant l'être, auquel se substitue l'élément partiel correspondant à l'apparence produite. Donc un jugement sur l'apparence, le jeu, l'artifice », Trigeaud, J. –M. *L'homme coupable (critique d'une philosophie de la responsabilité)*. Bibliothèque de philosophie comparée, Philosophie du droit, 1999, p. 23.

¹²²⁷ Robineau-Weber, A. –G. *Les Diaboliques*, Paris, Bréal, 2000, p. 79.

¹²²⁸ Dans « Le coup de grâce » (Lorrain, J. *Histoires de masques, Œuvres romanesques*, T. IV, *op. cit.*), le lord, habitué à faire porter des masques à sa concubine par fantaisie, est retrouvé mort à la suite d'une crise d'apoplexie due à la vue de masques.

laideur voulue de la réalité exagérée pour cacher l'inconnu. Le masque m'a toujours impressionné, halluciné ; l'obsession qu'il exerce sur moi tourne au malaise. » Censé tromper son spectateur en lui présentant des traits déformés, le masque dévoile plus qu'il ne cache, c'est alors au spectateur d'apprendre à sonder ce qu'il recèle. Dans les premières pages du roman, Phocas est présenté comme un être faux qui semble dissimuler son être sous le fard et la coquetterie. Plusieurs références apparaissent pour souligner le soin de son apparence – « étroitement moulé dans un complet de drap vert myrte, cravaté très haut d'une soie vert pâle et comme sabré d'or » ; « ses yeux aux sourcils teints et peints. » Le narrateur présente Phocas comme un être fantasque, un « personnage » auquel on associe une légende du fait de son caractère solitaire, de son goût pour les pierres précieuses et par sa fortune.¹²²⁹ Seules ses confidences, léguées au narrateur, permettent de déchiffrer le mystère du dandy ; la fin du roman consiste alors à révéler ce qui se dissimule sous le fard de ce personnage. Afin de se soustraire aux autorités, le criminel peut feindre d'être affecté par la mort de la victime. Monsieur de Phocas se rend ainsi chez Ethal le lendemain de son crime, « Alors, calculant tous mes effets, je m'arrêtais, étranglais un cri, saluais rapidement les gens assemblés, balbutiais des "messieurs, messieurs", et, courant à Claudius, le prenait dans mes bras et, brusquement, cherchais des yeux sa main, la saisissais dans la mienne et découvrais la bague ! Alors, avec un grand geste découragé, je laissais retomber cette bague. » Toute cette mise en scène lui permet d'être retiré de la liste des suspects.¹²³⁰ Conscient de son implication et du jeu qu'il a engagé, Fréneuse considère qu'en devenant meurtrier, il adopte un comportement double : en affectant la plus grande douleur, l'assassin prend conscience de sa « puissance de sang-froid » et de sa « singulière énergie » parachevant cette mystification. Le crime, au lieu de troubler l'unité identitaire, se renforce par l'absence de tout remord – « Et jusqu'ici pas un remords, la conscience au contraire s'affirmant d'heure en heure d'un acte de justice accompli » (p. 280) – le masque du dandy n'est alors qu'un moyen d'échapper au jugement moral et juridique.

L'ombre et son masque

Selon Michel Desbruères, « le masque est une forme édulcorée de l'hallucination, mais il en procède. Si Lorrain a compris qu'un masque peut en cacher un autre, et plusieurs le vide,

¹²²⁹ Dans « Un legs » de Richepin, nous pouvons lire : « le personnage, l'homme même avait une légende qu'il avait créée inconsciemment d'abord et qu'il s'était pris depuis à aimer et à entretenir. » (Richepin, J. *Le coin des fous*, op. cit.)

¹²³⁰ Cette écriture du masque est liée à celle du dédoublement : « j'étais comme dédoublé, et il me semblait assister en spectateur à un drame judiciaire dont je dirigeais moi-même l'intrigue, les jeux de scènes et jusqu'aux gestes des acteurs », Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*, op. cit. p. 251.

c'est qu'il est allé, au moins un temps, de l'autre côté du miroir ». ¹²³¹ La peur des masques se justifie par la crainte de ce qu'ils dissimulent. Comme une boîte de Pandore que l'on redoute d'ouvrir, le masque suscite tant l'effroi que l'attrance de celui qui le retire. Notons une importante distinction entre le masque sous lequel se devine un visage, si monstrueux soit-il ¹²³² et le masque vide. Cette thématique apparaît dans la nouvelle d'E. A. Poe, « Le masque de la mort rouge » (1842). Quand l'épidémie de la Mort Rouge s'abat sur son pays, le prince Prospero s'enferme dans une abbaye protégée du fléau. En ces lieux, il mène une vie d'opulence, insensible à l'agonie des populations. Tandis qu'il organise un bal masqué, un être vêtu d'un sinistre linceul porte un masque sur lequel est peint le crâne symbolisant la Mort Rouge. Offensé par cet accoutrement, Prospero prend en chasse l'inconnu dans les sept pièces que compte l'abbaye jusqu'à pénétrer dans la pièce la plus sombre, celle qui terrorise les invités parce qu'elle est éclairée d'une lumière rouge sang : là, l'inconnu se retourne et fait face à Prospero qui meurt instantanément. Les convives horrifiés se jettent sur l'inconnu pour lui retirer son masque, mais ils ne découvrent qu'un costume vide. Alors, la Mort Rouge frappe un à un les courtisans. Le masque de la Mort Rouge constitue une allégorie de la Mort : nul ne peut lui échapper, elle finit toujours par être victorieuse sur les hommes. Le masque de la mort ou du fantôme renvoie ainsi à la crainte de sa propre perte puisqu'il s'agit d'une confrontation avec une identité dérobée ou insondable. ¹²³³ Le masque peut également dissimuler un mort ; dans *Le vice errant* nous retrouvons ce motif dans le processus usité par les criminels londoniens. Les deux malfrats font mine de raccompagner un comparse ivre. Alors que les *policemen* s'approchent du groupe et font fuir les criminels, ils découvrent que la victime porte un faux visage noué par un foulard derrière la tête, « *on le trouva plein de chloroforme, tel une coupe.* » La victime n'est plus qu'un pantin désarticulé entre les mains de ses assaillants, un objet inerte destitué de toute identité – « *une fois le masque posé sur le visage, l'homme entre les mains des assassins était une chose inerte, un automate, une chair morte.* » Le processus s'accomplit par le truchement d'une déshumanisation du sujet.

Dans « Madame Herbaud », Jean Lorrain propose une lecture différente du masque vide. Le narrateur observe son ami Claudius dans sa cellule : « *Il était très calme et très pâle, d'une pâleur exsangue de clown enfariné, où les yeux noirs à l'orbite enfoncé, la bouche aux lèvres minces et très rouges avaient l'intensité, les yeux, de trous pleins d'ombre, la bouche, d'une*

¹²³¹ Lorrain, J. *Histoires de masques*, Préface de Desbruères, M. Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 1987, p. 10.

¹²³² Gaston Leroux se basera sur cette crainte du monstrueux dissimulé sous le masque dans *Le fantôme de l'opéra* (1910).

plaie vive, franche et saignante encore. »¹²³⁴ Le motif du masque dans cette comparaison avec un « *clown enfariné* » à la « *pâleur exsangue* » invite à la méfiance. Le parallélisme de construction adverbial sous-entend que l'attitude de Claudius n'a rien de naturel, elle semble trop lisse. Le portrait se concentre sur les yeux et la bouche, seuls orifices du masque, la description en forme de chiasme traduisant un intérêt obsessionnel. Ces éléments du visage laissent paraître l'appétence criminelle de Claudius : les yeux semblent deux portes ouvertes vers d'insondables abysses – l'image du gouffre baudelairien est ici exploitée – la bouche porte les traces du crime de sang. De plus, l'ellipse verbale contribue à l'accumulation descriptive rendant ainsi compte du mouvement du regard du narrateur, complètement fasciné par ces traits trahissant l'acte de sang. Le zeugma qui lie les deux compléments du nom « *les yeux, de trous plein d'ombre* », « *la bouche, d'une plaie [...]* » accorde la mise en facteur des deux éléments obsédants. En sondant les trous du masque, l'homme se place au bord d'un précipice. Le masque, s'il est vide, constitue ainsi le seuil de sa propre perte.

Chercher le masque

L'idée que tout le monde se dissimule sous des apparences trompeuses sert de base à de nombreux feuilletons policiers. Combien d'hommes et de femmes en apparence irréprochables persuadés d'être intouchables ? Le récit de meurtre expose l'acte commis par quelques-uns de ces masques. Les décadents assument cette obsession en apprenant à sonder les apparences car « *le craquelage des fards et le dépècement des masques laisse transpirer l'ignominie des vies et des consciences* »¹²³⁵.

L'obsession des masques

L'obsession des masques constitue un leitmotiv dans l'écriture de Jean Lorrain. Cette obsession se décline dans *Monsieur de Phocas* ou dans « Un démoniaque » où le personnage éprouve la présence de masques tout autour de lui. En effet, toute la première partie des confessions du Duc fait état de cette lubie. Partout, il voit des masques si bien que lors de ses promenades nocturnes, il ne peut s'empêcher d'observer « *des bizarres passantes et de plus étranges passants* » : « *Ces nuits de joie populaire remueraient-elles au fond des êtres d'anciens avatars oubliés ? Mais j'ai absolument croisé, ce soir, dans les remous de la foule*

¹²³⁴ Lorrain, J. « Madame Herbaud », *Œuvres romanesques*, T. I, *op. cit.*

¹²³⁵ Lorrain, J. *Fards et Poisons*, *Œuvres romanesques*, T. VI, *op. cit.*

excitée et suante, des masques d'affranchis bithyniens et de courtisanes de la décadence. »¹²³⁶ Son intérêt pour le masque l'amène à fréquenter les bals masqués afin de déchiffrer le mystère des regards dans lesquels il pense sa propre déchéance : « *je suis maintenant les bals masqués, j'ai la fascination du masque. L'énigme du visage que je ne vois pas m'attire, c'est le vertige au bord du gouffre* ». La quête des masques est avant tout une quête esthétique puisque Fréneuse cherche dans les yeux vides des masques le regard d'Antinoüs.¹²³⁷ La crainte du masque revêtu par un cadavre est récurrente notamment dans les terreurs nocturnes; il se voit, errant dans les rues sordides d'une cité européenne, au milieu de corps de prostituées, de miséreux et de malades dont la particularité est que chacun porte un masque : « *J'étais seul avec des masques, avec des cadavres masqués, quand tout à coup je m'apercevais que sous ces faux visages de plâtre et de carton les prunelles de ces mortes vivaient. Les yeux vitreux me regardaient.* » Fréneuse rencontre Ethal alors que l'effroi du masque s'est complètement installé en lui : « *Des masques ! J'en vois partout. La chose affreuse de l'autre nuit, la ville déserte avec tous ses cadavres masqués au seuil des portes, ce cauchemar de morphine et d'éther s'est installé en moi.* »¹²³⁸ Les pierres qu'il collectionnait et qui apaisaient son mal-être ne parviennent plus à le détourner de son obsession. Ethal, éprouve le même engouement pour cet objet et il dispose de la faculté de lever les masques sur les personnalités qui en usent, en étudiant leur valeur et leur représentation. Il présente à Fréneuse la multitude de masques qu'il collectionne dans son atelier.¹²³⁹ Néanmoins, l'artiste a été contraint de se consacrer aux paysages du fait de cette aptitude : « *Lord Ethal voit aussi des masques ; mieux, il dégage immédiatement le masque de tout visage humain. La ressemblance avec un animal est le premier caractère qui le frappe dans chaque être rencontré... Et de cette effroyable clairvoyance il souffre avec une telle acuité, qu'il a dû renoncer à son métier.* »¹²⁴⁰ Phocas éprouve au contact d'Ethal un déferlement haineux, une rage incontrôlable ; cette véhémence finit par se retourner contre l'artiste lorsque Phocas déchiffre le mystère d'Ethal. En effet, en découvrant que le peintre empoisonne ses modèles

¹²³⁶ L'évocation fait le lien avec la Décadence romaine. Le masque bithynien est ici une référence directe à Antinoüs, l'éphèbe bithynien adoré par l'Empereur Hadrien. Fréneuse voue un culte à la statue d'Antinoüs, dont le regard vide qu'il souhaiterait remplir d'émeraudes le fascine : « *un moment j'ai cru y voir des lueurs vertes. Si ce buste m'appartenait, je ferais incruster des émeraudes dans ses yeux.* » Les statues figées dans l'immuable beauté ainsi que les fresques suscitent l'admiration de Fréneuse qui concède être « *amoureux de fantômes* ». En effet cette fascination des visages de statue se justifie par le fait qu'elles sont « *autrement vivantes que la grimace de nos physionomies.* »

¹²³⁷ « *Cela tient de l'aléa du jeu et de la furie de la chasse ; il me semble toujours que sous ces masques luisent et me regardent les liquides yeux verts du pastel que j'aime, le regard lointain d'Antinoüs.* » Lorrain, J. *Monsieur de Phocas, op. cit.* p. 120.

¹²³⁸ *Ibid.* p. 123.

¹²³⁹ *Ibid.* p. 128-9.

¹²⁴⁰ *Ibid.*

pour leur donner un teint opalin, le Duc ôte le masque d’Ethal, le percevant alors comme un être démoniaque ayant encouragé son goût macabre pour la monstruosité des masques. Des visions atroces l’attirent, le stimulant à admirer la bassesse humaine et son spectacle insoutenable dans un souci esthétique baudelairien. L’art contribue à cet éveil esthétique : Fréneuse emprunte à son tour le masque d’un criminel après avoir observé les peintures de Gustave Moreau.¹²⁴¹

Le masque des foules dénonce cette société trop fardée qui peine à dissimuler ses vices ; dans sa préface des *Histoires de Masques* destinées à présenter des histoires « *d’effroi, de perversité et de macabre* », Jean Lorrain décrit le masque comme « *un cartonage drôle ou gai de la figure, de la toile métallique disposée en trompe-l’œil ou de la soie peinte et maquillée en visage, oui, c’est tout cela, mais c’est surtout et presque toujours de l’horreur et de l’équivoque, de l’effroi et de la perversité.* »¹²⁴² Il analyse ainsi l’usage populaire de masques effrayants lors de fêtes comme mardi-gras au cours desquelles la foule se peuple de personnages difformes et régresse, avant de revenir à la normalité. Les œuvres de James Ensor sont mises à l’honneur par le préfacier Gustave Coquiot qui dresse un parallèle entre quelques-unes de ces toiles, notamment le *Mardi-gras*, le *Hop-frog*, et *L’entrée du Christ à Bruxelles* (1889) dans lesquelles le peintre insiste sur l’aspect macabre du masque et l’obsession du conteur pour les masques : « *il me semble donc bien que lui, le peintre, et vous, l’homme de lettres, vous avez exploité à vous deux et sans vous connaître, si je ne m’abuse, un domaine singulier et magnifique, sur lequel vous avez mis parallèlement votre empan.* »

Parmi les lieux où l’usage du masque est normalisé, nous pouvons compter les bals masqués et l’opéra. En ces lieux où l’anonymat fait loi, le meurtrier peut se fondre dans la foule aisément. La foule urbaine protège également l’assassin qui ne devient qu’un visage parmi d’autres. C’est ce que souligne Jean Lorrain dans « L’un d’eux » :

« *Cette humanité qui se cache pour se mêler à la foule, n’est-elle pas déjà hors la nature et hors la loi ? Elle est évidemment malfaisante puisqu’elle veut garder l’incognito, mal intentionnée et coupable puisqu’elle cherche à tromper l’hypothèse et l’instinct ; sardonique et macabre, elle emplit de bousculades, de lazzis et de huées la stupeur hésitante des rues, fait frissonner délicieusement les femmes, tomber en convulsions les enfants, et songer vilainement les hommes, tout à coup inquiets devant le sexe ambigu des déguisements.* »¹²⁴³

¹²⁴¹ *Ibid.* p. 239 : « *En être venu là, porter imprimé sur mes traits un tel masque [...] et c’est devant la peinture de Gustave Moreau que j’ai été cueillir l’âme de ce masque. Où en suis-je mon dieu ! Et je n’ai même pas tué l’être qui m’a osé parler ainsi. Ethal a donc tout supprimé en moi !* »

¹²⁴² Lorrain, J. *Histoires de Masques*, *Œuvres romanesques*, T. IV, *op. cit.* p. 199.

¹²⁴³ Lorrain, J. « L’un d’eux », *Histoires de masques*, *Œuvres romanesques*, T. IV, *op. cit.* p. 203-6.

Le masque assume cette évasion du soi par un jeu de duperie. Or, cette usurpation douteuse est décrite dans toute sa monstruosité lorsqu'elle est normalisée par la foule – « *ils sont bruyants, débordants de mouvements et de gestes, ces masques, et pourtant leur gaieté est triste ; ce sont moins des vivants que des spectres* »¹²⁴⁴ – tandis que le meurtrier dandy est magnifié lorsqu'il confesse son crime, se défaisant ainsi de tous mensonges. Dans cette société gouvernée par la loi du masque, ce « *sourire du mensonge* », « *l'âme même de la perversité qui sait corrompre en terrifiant* », où les crimes commis par des êtres déguisés se multiplient, le passage à l'acte du dandy et l'aveu qui l'accompagne résultent d'une misanthropie justifiée : l'obsession des masques exhorte l'initié à l'assassinat.

Oter le masque : l'énigme et sa chute

Le masque peut cacher le criminel et ses mauvaises intentions ; de ce fait, il protège la personne en lui permettant d'agir en toute impunité, puisque le masque facilite tout.¹²⁴⁵ Marcel Schwob s'intéresse à cette caractéristique du masque qu'il met notamment en avant dans la description des organisateurs de la Révolution dans « La terreur future » présentés comme des ombres vêtues de noir dont on ne perçoit que « *la face pâle* » et « *les yeux d'acier* ». Dans « Les faux visaiges »,¹²⁴⁶ le conteur traite de « *mystérieuses figures nocturnes* » qui accomplissent des massacres sous Charles VII :

« *On ne sait ce qu'il en était. Ils étaient diversement vêtus, [...] Tous étaient armés, plusieurs ayant ceinturon et haubert. [...] mais ces hommes de nuit se distinguaient des autres par une habitude terrifiante et inconnue : ils avaient leur visages couverts de faux-visages. Or ces faux-visages étaient noirs, camus, à lèvres rouges, ou portant de longs becs arqués, ou hérissés de moustaches sinistres, ou laissant pendre sur le collet des barbes bariolées, ou traversant la figure d'une seule bande sombre entre la bouche et les sourcils, ou semblant une large manche de jaque nouée par en haut, avec des trous, par où on voyait les yeux et les dents.* »

Le travestissement suppose une transformation en être répulsif à la mesure des actes qu'il s'apprête à commettre. L'identité disparaît sous le physique monstrueux et c'est un défilé d'êtres cauchemardesques qui envahit la ville pour parachever un dessein criminel. Ces hommes, surnommés par le peuple les faux visaiges, se distinguent par leur furtivité et leur aspect mystérieux – « *ils surgissaient du mystère et massacraient en silence* ». La difformité de leur masque prélude le déferlement haineux de leurs actes.

¹²⁴⁴ *Ibid.*

¹²⁴⁵ « *Tue, vole, viole, sois un monstre : mais qu'on ne le sache pas !* » écrit Charles Barbara. L'abbé Mouret est décrit par le curé Saint-Saturnin comme un homme masqué : « *Oh ! En ce moment, il est en plein triomphe... C'est sa figure qui m'inquiète, mon enfant ; il a un masque terrible. Cet homme-là ne mourra pas dans son lit...* » Zola, E. *La conquête de Plassans*, op. cit. chap. XIX, p. 1021.

¹²⁴⁶ Schwob, M. « Les faux visaiges », *Œuvres*, op. cit. pp. 276-80.

Toutefois, le caractère ludique du masque ne disparaît jamais complètement ; bien qu'il soit monstrueux, abject, et fascinant, il n'engage pas moins son spectateur à sonder ce qu'il recèle. Dans *Le crime de l'Opéra*, Fortuné du Boisgobey propose une histoire de masques: Julia d'Orcival donne rendez-vous à trois autres femmes afin de leur remettre leurs correspondances avec Golymine. Chacune d'entre elles est dissimulée sous un domino et un loup ; de cette manière, les quatre mondaines préservent leur identité.¹²⁴⁷ Toutefois, le domino de Julia intrigue Lolif ; le journaliste en herbe y perçoit le début d'un mystère car le domino « *noir d'un côté et blanc de l'autre* » attire l'attention – « *le masque de dentelles est pareil. Une face noire, une face blanche. Les gants vont avec le reste. Un noir et un blanc. Ce costume mi-parti est assez drôle* »¹²⁴⁸. Le paradoxe du déguisement, du masque outrancier suffit à intéresser Lolif comprenant que la mondaine exposée sur les devants de la loge semble attendre quelqu'un. A l'affût, le « *journaliste de vocation* » escalade la loge attenante à celle de « *l'oiseau noir et blanc* » afin de trouver quelques pistes à cette énigme : « *il savait bien que l'oiseau noir et blanc ne s'était pas encore envolé, l'ouvreuse venait de le lui dire. Sans doute, ce bel oiseau s'était réfugié au fond de sa cage. Lolif, pour s'en assurer, jeta un regard furtif par-dessus la séparation et aperçu, dépassant le rideau du petit salon, un bout de robe blanche.* » Contrairement aux associations abjectes déclinées par Jean Lorrain dans sa description du masque, Fortuné du Boisgobey utilise la figure de l'oiseau comme symbole féminin et en propose une lecture galante.¹²⁴⁹ Nous pouvons également ajouter que l'hypothèse du travestissement est ébauchée dans le feuilleton ; Gaston et Nointel la mentionnent pendant leur enquête :

« - *Il n'est entré que des femmes dans la loge.*
 - *Ou des hommes déguisés en femmes.*
 - *Tiens ! Cette supposition-là ne m'était pas encore venue. On peut s'y arrêter un instant, mais elle ne résiste pas à un examen sérieux. Un domino masculin se trahit toujours par la taille, par la démarche, par la tournure. Madame Majoré ne s'y serait pas trompée. Je persiste à partir de cette idée que le coup a été fait par une main féminine.* »

Plus encore que la tournure ou l'allure générale – aisément transformable pour certaines morphologies androgynes –, la voix trahirait le masque. D'autres esquisses intéressantes apparaissent dans le feuilleton de F. Du Boisgobey : Gaston et Nointel envisagent notamment de reconstituer la scène de crime en faisant intervenir les femmes masquées afin de les

¹²⁴⁷ Les histoires de femmes masquées ne sont le privilège que d'une certaine catégorie sociale. Par conséquent, Julia d'Orcival raille son amie Berthe Lestérel, d'une condition sociale plus modeste : « *s'il lui arrivait des aventures sous le masque, ce serait drôle.* » (Du Boisgobey, F. *op. cit.* T. I, chap. III)

¹²⁴⁸ Du Boisgobey, F. *Le crime de l'Opéra*, T. I chap. V, *ibid.*

¹²⁴⁹ La vision diffère lorsque Gaston, quittant le bal apprend que l'inconnue en question n'est autre que son ancienne maîtresse : « *Comment ! C'est Julia qui s'est habillée en drapeau prussien ! Et cet imbécile de Lolif qui la prend pour une grande dame et qui invente des romans à propos d'elle !* » *Ibid.*

comparer et de déterminer qui est la criminelle. Cette entreprise ne peut pourtant s'accomplir car au moment où cette proposition est émise, les enquêteurs ne connaissent que deux des trois femmes venues rencontrer Julia le soir du meurtre. Ces idées avortées du feuilletoniste témoignent de son engouement pour cette thématique.

Le masque dissimule la malveillance du criminel mais également les intentions louables des justiciers : ainsi les héros masqués font preuve d'humilité en abandonnant toute forme de reconnaissance. Les héros peuvent également user de déguisements pour pouvoir passer inaperçus. Dans « Vieille Baderne » le policier parvient à arrêter le criminel car il devine que l'assassin use d'un déguisement distinct pour chacun de ses crimes. L'enquêteur Lecoq use du même subterfuge pour s'adresser à la concierge de la demeure où se sont arrêtées les deux femmes : « rien qu'en se coiffant en arrière et en haussant son faux col, il s'était donné un certain air exotique, et c'est avec un accent anglais assez prononcé qu'il demandait des nouvelles d'un ouvrier étranger. » Dans le dernier chapitre du *Crime de l'omnibus*, Pigache, personnage secondaire de l'intrigue se révèle être un agent supérieur de la police de sûreté, qui pour les besoins de l'enquête s'est déguisé en vieux sourd fréquentant le même estaminet que Piédouche puis en cocher du fiacre censé conduire la criminelle et sa victime loin de la capitale. L'enquêteur dans *Le coup d'œil de M. Piédouche* est également désigné par son aptitude hors du commun à sonder l'humain : « mon premier coup d'œil me trompe rarement », se targue-t-il.¹²⁵⁰ Rigolo est décrit comme un « tacticien habile » n'hésitant pas à recourir au travestissement pour glaner des informations et se fondre dans le décor social afin de délier les langues ; il revêt ainsi la tenue d'un marinier afin d'interroger les pêcheurs qui œuvrent près de la maison du quai Bourbon (chap. XI p. I) : « il s'était déguisé en marinier, s'était orné la poitrine de cinq ou six médailles de sauvetage, et ainsi affublé, il avait passé quelques heures, assis sur la berge, pêchant à la ligne, tout en fumant sa pipe, en face du n°36. » (p. 150) La multiplicité des costumes est mise en exergue par les investigations de Rigolo dans Paris : « on le vit aller et revenir, à travers Paris, tantôt sous un costume, tantôt sous un autre, en apparence indifférent à tout ce qu'il voyait, mais, en réalité, observant et recueillant les moindres particularités qui pouvaient être intéressantes. » Notamment lorsqu'il se rend près de chez Rebard : « il portait l'uniforme des employés de la compagnie du gaz. C'était le matin, il entra dans un caboulot et se fit servir un petit noir. » (p. 74) Pour se rendre au marchand de vin du quartier Bourbon, il utilise un autre déguisement : « il s'était

¹²⁵⁰ Du Boisgobey, F. *Le coup d'œil de M. Piédouche*, op. cit. p. 29.

*grimé avec art, et pouvait cette fois impunément défier toute investigation. Une perruque à cheveux ras couvrait son front : il avait une balafre qui lui partageait la joue gauche en deux parties égales, et une barbe fauve grisonnante cachait son menton ; quant à son costume, c'était un chef-d'œuvre... Blouse éraillée, percée aux coudes ; cravate effiloquée roulée autour du cou, pantalon de toile laissant passer la jambe d'un second pantalon de molleton... Il entra dans le caboulot en se dandinant, et alla s'asseoir au fond de la salle à manger. » (p. 152) De même, lors du bal donné dans la demeure des Senneterre, Buvard et Rigolo emploient deux costumes pour enquêter à l'insu de tous devenant « un vieillard, le crâne chauve, le nez orné de lunettes à branche d'or, le menton rasé de frais, la poitrine chargée de décorations étrangères » (p. 189) et un « visage glabre, front fuyant, cheveux ras, le cou emprisonné dans une cravate fortement empesée, et dont la blancheur immaculée faisait ressortir le ton bistré de sa peau » (p. 189) Talentueux, le bon policier parvient à lever le voile sur l'identité du tueur, comme Buvard, examinant le second corps au début du *Crime de la rue Monge* : « il y a temps pour tout, que diable, et nous ne sommes pas encore aux jours où le déguisement est autorisé ». ¹²⁵¹ Le talent du criminel tient à sa labilité sociale. Pierre Delcourt met en lumière cette caractéristique à travers le personnage d'Auguste Chalamel ¹²⁵² – soit Taboureau – qui use sans cesse du masque, jouant sur plusieurs identités et fréquentant des milieux très différents afin d'accomplir son dessein. Lorsque Taboureau rentre chez lui, il se métamorphose totalement. Il passe ainsi d'un homme de quarante-cinq ans, repoussant, avec des « tendances à l'obésité » et doté d'un « rire mauvais » – « horriblement atteint par la petite vérole, chauve lunettes vertes, nez petit camard et orné d'une grosse verrue, bien rouge et poilue, s'agitait continuellement sous l'empire d'un tic perpétuel » – à Monsieur le Comte de Taverny, un jeune homme de vingt-huit ans : « Taboureau après avoir retiré ses lunettes, enlevé sa perruque, débarrassé son nez des verrues qui l'ombrageaient, passa sur sa figure une éponge mouillée qui en retira toutes les rides. L'homme était beau, fort beau même, d'une de ses beautés mâles, dont l'énergie impose. » ¹²⁵³ Le changement de rôle s'accompagne d'un changement spatial : l'agence de Taboureau se situe 13, rue de Lamartine*

¹²⁵¹ Contrairement à Lolif, « doué d'un coup d'œil infallible » mais incapable d'interpréter les preuves qu'il collecte : « Julia sera vengée, grâce à votre ami, Lolif. J'ai déjà recueilli une masse de preuves. Je les compare, je les pèse, je les groupe, et, quand j'en aurai formé un faisceau, vous en verrez jaillir la lumière. » Du Boisgobey, F. *Le crime de l'Opéra*, *ibid.* T. I, chap. VII.

¹²⁵² Taboureau, ou le Comte Taverny n'est autre qu'Auguste Chalamel, le fils d'un bourgeois de la rue des Abbesses, « dont l'intelligence précoce avait été remarquée » (*op. cit.* chap. VI, p. 137). Il lui vient rapidement l'idée de faire des affaires : « faire des affaires ! Synonyme de vol adroit, combiné savamment avec les principes de la casuistique. Auguste sut élever cet ordre de travail à la hauteur d'une institution. Il était passé maître en l'art de tripoter sur les achats fantastiques faits par les fils de famille aux abois. »

¹²⁵³ Delcourt, P. *L'agence Taboureau*, *op. cit.* chap. III, p. 78.

tandis que le Comte de Taverny réside 84, rue Saint-Lazare. En tenant une agence de renseignements, Taboureau s'octroie une visibilité essentielle pour parfaire son projet d'enrichissement.¹²⁵⁴ Grâce au personnage de Taboureau, l'intrigant collecte des informations et construit un réseau de connaissances ; en outre, se faisant passer pour une âme charitable, il place des domestiques issus de conditions défavorables, et par conséquent particulièrement reconnaissants et fidèles, dans certaines demeures stratégiques ce qui lui permet d'avoir des « espions » à son service, « *inconscients du rôle qu'ils jouaient* » (p. 39). Taboureau-Taverny devient également *Le Meg* lorsqu'il doit se rendre dans les bas-fonds : ce dernier intimide et dissimule ses traits sous sa barbe et son « *chapeau mou* » : « *c'était un homme grand, bien découplé, paraissant posséder une force musculaire extraordinaire. Quant à son visage, il était impossible de le définir exactement, caché qu'il était par une immense barbe et un chapeau mou, à larges bords, descendant jusque sur les yeux.* » (p. 108) L'hermétisme de cet accoutrement lui confère un aspect menaçant évinçant alors tout soupçon de la part de la bande de criminels. Un véritable travail identitaire s'effectue ici : chaque rôle joué par Taverny possède des caractéristiques sociales, physiques et spatiales qui lui sont propres.

Dans *Le crime de l'omnibus*, le couple Blanchelaine multiplie les rôles pour des enjeux similaires. M^{me} Blanchelaine joue sa partition de voyante pour acquérir la confiance de Pia tant et si bien que Paul Freneuse peine à la reconnaître alors qu'elle siège à côté de la victime dans l'omnibus – elle est initialement décrite comme « *la dame voilée* ». Nous pouvons également ajouter que l'incipit respecte l'anonymat des voyageurs nous laissant spectateurs du crime dans toute l'opacité de son mystère. L'animalité de cette scène d'amorce tient au vouvoiement initial du lecteur, impliqué directement dans le récit – « *vous est-il arrivé, le soir, vers minuit, de manquer le dernier omnibus de la ligne qui conduit à votre domicile ?* », cette formulation masque l'origine énonciative. Dans le roman de Zaccone, Madame Sorel fait une première apparition voilée – « *le voile était très épais, et ma foi j'avoue que je n'ai point pris garde* » (p. 26) – cependant son maintien trahit le fait qu'elle soit une « *femme du monde* ». Le cocher Jérôme Papelard dont la déposition jouera un rôle capital à la fin du roman, la dépeint dans sa tenue mystérieuse lorsqu'elle prend place dans la voiture : « *elle était vêtue simplement ; robe de soie brune, capote sombre, un voile épais qui cachait le visage !... elle monte lestement ; j'ai à peine le temps de remarquer le*

¹²⁵⁴ Le caractère douteux de ses affaires est ainsi présenté au chapitre II : « *elles étaient curieuses, les affaires, et ce mot interprété différemment par les clients, selon leur catégorie, était gros de points d'interrogations. C'est que Taboureau, instruit complètement des parties du code affectées spécialement à son industrie, avait trouvé le moyen de s'en servir avec profit, s'élevant par-là bien au-dessus de ceux qui se contentaient de côtoyer les articles de cet ensemble de nos lois.* »

bout de son pied ». Au fil de la course, la jeune femme se rend dans des lieux socialement hétéroclites – place de la Madeleine, rue Vivienne, place Maubert, rue du Helder – et revient parfois dans le véhicule sous les habits d’un homme.¹²⁵⁵ Le travestissement lui permet alors de fréquenter des milieux divers tout en conservant l’anonymat. En un sens, le masque ne se contente pas de travestir la femme : il magnifie la beauté de l’amazone en la rendant inaccessible. Ainsi, l’éclat de la beauté d’Hauteclaire Stassin est sublimé lorsqu’elle se rend à la messe par le voile qui la dissimule et qui rappelle son talent pour l’escrime : « *elle était presque aussi masquée que dans la salle de son père, la dentelle de son voile noire étant encore plus sombre et plus serrée que les mailles de son masque de fer.* »

Dans *Monsieur Lecoq*, Mai se fait arrêter et feint l’innocence : l’inculpé semble abattu lors des interrogatoires « *maintenant toute sa personne trahissait le plus effroyable affaissement, l’abandon de soi, l’anéantissement de la pensée, le désespoir.* » (p. 65) Mais certains signes le trahissent.¹²⁵⁶ Le père Absinthe se laisse également duper par le complice de Mai, « *le complice, l’homme dont nous avons relevé les empreintes, le faux ivrogne, un diable incarné qui, nous mettra tous dedans, si nous n’ouvrons pas l’œil.* » (p. 140) Cette « *qualité d’écran* »¹²⁵⁷ nécessite un déchiffrement et un travail de démystification ; la portée didactique du récit de meurtre apparaît alors de manière limpide ; l’histoire du crime invite non seulement à déterminer qui porte un masque afin de déterminer l’origine de la menace, mais également à sonder l’en-deçà du masque.

Etrangeté de l’aliénation du masque

La curiosité des masques se tisse à partir de l’intérêt instinctif pour l’étrange, l’atypique, l’abject. Julia Kristeva met en lumière cette propriété :

« *Il trompe, il égare, tout en opposant au regard une fixité de mort, et c’est cette qualité d’objet incertain, de seuil où s’opère le passage de l’intérieur et de l’extérieur, de l’animé et de l’inanimé, du visible et de l’invisible, du montrable et de l’immontrable, du vrai et du faux, du masculin et du féminin, de l’être et du non-être, qui fait de lui une figure de l’abject.* »

Le mystère de sa forme hermétique repose sur l’aliénation qu’il suppose. Hostile, il expose une figure aberrante tout en accueillant le regard des curieux. Ce seuil de la monstruosité nous ramène à l’énergie hypnotique du regard du criminel. Ce que le masque ne saurait recouvrir

¹²⁵⁵ « *La petite dame s’était transformée en un jeune gandin ! [...] Je voulais faire une observation ; mais le gommeux me glissa un louis dans la main, et mettant un doigt sur ses lèvres : rue Helder, 36, me dit-il comme à voix basse. Ma foi ! J’étais interloqué. J’enfilai les quais, je traversai le Carrousel et nous voilà rue du Helder* » Zaccone, P. *Le crime de la rue Monge*, op. cit. p. 29.

¹²⁵⁶ Les pieds de l’inculpé sont soignés, il joue un rôle « *sous cette gaieté cynique* ». Gaboriau, E. *Monsieur Lecoq*, op. cit. p. 367.

¹²⁵⁷ Besnard, M. « le masque de la mort verte. Jean Lorrain et l’abject », *Romantisme*, n°79, 1993, pp. 53-72.

suffit à trahir le visage de l'assassin car « *le masque n'occulte pas, il révèle.* »¹²⁵⁸ Le masque se situe au seuil de la monstruosité ; le recouvrement des stigmates déformatifs pour le criminel-né ou de toute autre marque d'anormalité incite à la plus grande prudence.

Cacher le monstre ou l'exposer mieux ? C'est tout le jeu de duperie et d'exposition du scandale qui se devine ici et que savoure le pervers. Souverain des monstres assassins, le criminel pervers ne s'inquiète pas d'être démasqué : il lui importe surtout de savoir quand et comment il le sera. Pour parfaire son plaisir, il doit maîtriser les paramètres de son exposition, en choisissant son public, et sa fin, si tant est qu'il y en ait une. Gilles de Rais se délecte ainsi de répéter ses crimes à plusieurs reprises devant ses juges et un public populaire ; cette mise en scène accroît son plaisir. Enfin, les spectateurs peuvent voir ce que le meurtrier s'appliquait à dissimuler, et l'effroi qui se lit dans les regards de l'assistance révoltée par *l'abjection*, l'insoutenable monstruosité du tueur d'enfants, lui procure enfin la satisfaction espérée. Le criminel pervers œuvre comme metteur en scène de son propre dénouement.

Une dernière monstruosité retiendra notre attention : le masque oriental. L'usage du masque se raccorde à une importante tradition culturelle, puisque dans les offices religieux les intervenants portent un masque pour signaler leur qualité d'intermédiaire entre les hommes et la divinité, la vie et la mort. L'objet se rattache donc à une constellation de pratiques et de cérémonies pieuses. Or, nous l'avons déjà signalé la mode orientale se répand en Europe à la fin du siècle et tout un florilège de masques d'origines exotiques attire et intrigue le public européen – à l'instar de Phocas dans l'atelier d'Ethal. La peur du masque oriental lie ainsi deux éléments fascinants pour l'époque. Toutefois, le mystère diffère, l'enjeu culturel n'est pas le même dans la mesure où l'Orient est représenté comme un ailleurs sauvage, affranchi de la normalisation européenne religieuse, politique et sociale ; il possède ses dieux, sa magie, ses rituels. Marcel Schwob narre une histoire de crime commis par un masque oriental dans « L'homme voilé » ; les multiples références à l'accoutrement de l'assassin enrichissent la vision exotique, étrangère et étrange – l'inconnu est décrit de prime abord « *enveloppé[e] de couvertures* » (*op. cit.* p. 100) et de peaux de léopard, il semble dépourvu de visage car il revêt un « *masque de soie couleur de peau humaine* » (*op. cit.* p. 100), et tue l'autre voyageur à l'aide d'un couteau du Turkestan. Une autre histoire de faux visage se décline dans « La main gantée » de Lorrain : un groupe de convives s'interroge sur la situation de Serge Allitof, contraint de fuir la capitale « *pour échapper à une obsession de ressemblance animale se dégageant pour lui de tout visage humain* », « *la monomanie de ce misérable garçon*

¹²⁵⁸ Kristeva, J. *op. cit.*

contraint à fuir dans le Midi devant un Paris peuplé d'hommes à gueules de fauves et de femmes à profils de volailles». L'un des convives, Sargine, avoue alors ne pas prendre de fiacre après onze heures en été et neuf heures en hiver, arguant la crainte d'« *une mauvaise rencontre* ». Nonobstant, il rajoute vivement que sa véritable crainte lorsqu'il se voit dans l'obligation de prendre ce moyen de locomotion, est de s'y trouver prisonnier et d'être emmené contre son gré à Saint-Ouen, le repères des criminels parisiens :

*« La conviction s'établit en moi que mon cocher est masqué, et avec quel masque ? Avec un masque colorié imitant le visage humain, un faux visage, le faux visage des routiers du XVI^e siècle, et ce que j'ai cru voir de sa peau sous l'engoncement du cache-nez et des collets devient dans ma pensée une face de cire ou de carton abritant les plus abominables projets. C'est un ignoble rôdeur qui est assis sur ce siège ; ce faux visage me conduit à bride abattue vers quelque horrible guet-apens. C'est hors des fortifications, dans les solitudes sinistres d'Aubervilliers et de Saint-Ouen que fera seulement halte ce fiacre de mauvais rêve, cette maudite boîte roulante dont la portière machinée résiste à tous mes efforts, ce corbillard de minuit dont je ne puis pas plus baisser le vasistas. »*¹²⁵⁹

Charon moderne emportant l'âme prisonnière du cercueil mobile, ce faux-visage effroyable nous ramène au conte d'E. A. Poe ; à force d'interroger les vérités qui coulent des orifices trompeurs du masques, en s'aventurant le soir au-delà des limites ou en provoquant le non-être qui régit l'autre côté du miroir, une valse avec les masques s'engage au péril de l'identité de l'observateur, au risque de le supplanter.

Si « *être, c'est être perçu* »¹²⁶⁰, le masque constitue à lui seul une métaphore permanente du mystère. Double trouble qui exacerbe le caractère, il n'accorde qu'une facette à son spectateur. Girard dans sa définition de la personne et des personnages souligne le fait que « *l'homme qui regarde en lui y découvre en effet plusieurs personnages. Il aperçoit d'abord celui qu'il est pour les autres. Mais ce premier personnage n'est pas un, mais cent ou mille. Il a autant de visages qu'il y a de personnes qui le connaissent, différent pour qui le commande ou pour qui lui est subordonné, différent pour un ami ou un autre ami, pour une femme ou une autre femme.* »¹²⁶¹ En devenant un personnage, le criminel se fond dans un rôle de sorte que l'usage du masque n'est pas anodin : il signale l'effacement identitaire de la personne au profit du personnage.

¹²⁵⁹ Lorrain, J. « Une main gantée », *Contes d'un buveur d'éther, Œuvres romanesques*, T. II, *op. cit.* pp. 178-82.

¹²⁶⁰ George Berkeley (1685-1753), philosophe et évêque irlandais propose la formule *esse est percipi aut percipere* (« être c'est être perçu ou percevoir »).

¹²⁶¹ Girard, A. *Le journal intime, op. cit.* p. 543.

A travers ces trois thématiques, l'énergie criminelle, les dissolutions du moi et l'imaginaire du masque, nous avons vu l'importance de la question de l'être et du paraître dans le paradigme identitaire du criminel. Ces éléments relatifs à une littérature de cauchemar esquissent quelques monstruosité obsessionnelles propres à la fin du siècle dans la mesure où elles n'ont de cesse de rappeler l'essoufflement d'une époque.

SECTION II : Quelques hantises et obsessions criminelles

« Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnages en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions. »¹²⁶²

Nous progressons dans l'univers crépusculaire du crime comme dans un cabinet de curiosités où s'entreposent de fascinantes figures criminelles, des « objets délimités dans l'espace, encagés, étiquetés »¹²⁶³. Le récit de meurtre interroge notre rapport au mythe. Nous avons vu dans la partie II, qu'il se rattache au réel, s'inspirant du fait divers et appréciant le contexte médiatique pour parfaire son aspect vraisemblable. Toutefois, la narration du meurtre diffuse des mythes en ce sens où le récit s'intéresse à un tabou pérenne. Jean-Yves Tadié, dans *Le Récit poétique*, se base sur la définition du mythe de Mircea Eliade : « *Le mythe est une histoire sacrée, qui se déroule dans un temps primordial, avec des personnages donnés comme réels, mais surnaturels ; cette histoire raconte comment une réalité, totale ou partielle, est venue à l'existence ; c'est donc toujours le récit d'une genèse qui montre par quelles voies l'irruption du sacré fonde le monde. La fonction du mythe est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives.* »¹²⁶⁴ Ce rapport au sacré et à la morale convient d'être observé de plus près car le crime remet en question l'ordre moral. Par le mythe, l'homme se confronte aux figures de désir, de création et de destruction qu'il ne peut pas accomplir : il outrepassé ainsi les codes éthiques qui prédéfinissent les rapports humains au quotidien et envisage l'infranchissable comme possible par l'intermédiaire de l'élément artistique. Aussi, le récit de meurtre confronte le lecteur au Mal Absolu, dans la mesure où il traite de l'être dissident ; il fait également intervenir ce que Bataille désigne comme une « hypermorale »¹²⁶⁵. En effet, la mise en valeur du crime nous ramène à notre rapport à l'autorité par l'exposition d'une transgression : « *Il faut des choses permises et des choses défendues, sans quoi les goûts hésitants et paresseux s'arrêteraient à la première treille, se coucheraient sur le premier garçon venu. C'est peut-être la morale*

¹²⁶² Aristote, *Poétique*, 1450a.

¹²⁶³ Vax, L. *op. cit.* p. 113.

¹²⁶⁴ Eliade, M. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 18

¹²⁶⁵ Bataille, G. *La littérature et le mal*, *op. cit.* p. 9.

sociale qui a créé le crime et la morale sexuelle qui a créé le plaisir. »¹²⁶⁶ Le récit de meurtre permet d'engendrer une trêve entre les écoles artistiques que l'on oppose scolairement : qu'il soit d'inspiration naturaliste, symboliste, décadente, ou simplement populaire, le meurtre se construit à partir du même geste transgressif. Nous pouvons même dépasser ce postulat : littérisé, le meurtre expose le déchirement, la fracture émise par une figure du Mal. Il répond également à l'esthétique décadente dans son acception la plus large. Dans « Le mythe décadent et la narrativité », Serge Zenkine préconise que sous l'appellation décadent se comprend l'expression d'un sentiment prégnant correspondant à toute l'époque de la fin du XIX^e siècle qui englobe le Naturalisme et le Symbolisme, comme « *des manifestations à titre égal* ». Nous revenons au *muthos* aristotélicien soit la trame d'un récit, la séquence d'évènements que le poète élabore, travaille, sublime par son art. L'hermétisme de cet univers de signes et de symboles rattachés à la figure criminel est attirant, Roger Caillois confesse ainsi son goût pour le mystère¹²⁶⁷. L'énigme de l'homme criminel demeure, en dépit des multiples tentatives de déchiffrement de son psychisme et de son agir. L'écrivain du crime se délecte de cette permanence du mystère ; il expose ce que l'on ne peut voir, il déchiffre ce que l'on ne fait que présumer. Il s'agit de montrer ce qui se cache derrière le frisson, d'aller au-delà de la peur, d'apprivoiser le monstre, de l'humaniser. Car l'imaginaire de ces trois dernières décennies renouvelle sa tétatogonie, par le truchement de « *monstres de l'outrance et de la surenchère* »¹²⁶⁸, de chimères sensuelles, effroyablement séduisantes – « *Le monstre est fait de chaque frisson de l'insolite comme la passion amoureuse de chaque désir alanguie et de chaque attente vaine.* » (Vax, L. *op. cit.* p. 114) Le XIX^e ne s'est jamais vraiment guéri de ses blessures romantiques. Son Mal a simplement métastasé et le récit de meurtre gouverné par une poétique de l'excès, joue de ses influences multiples, s'enrichissant de la prolixité des écoles qui s'opposent et se tutoient à la fin du siècle pour traiter du déséquilibre passionnel qui fascine tant depuis l'Antiquité. Cette étude d'un récit dévoilant les prises entre Eros et Thanatos nous incitera à déchiffrer en quoi le récit de meurtre est sujet à l'esthétique *fin-de-siècle*.

¹²⁶⁶ Gourmont, R. de, *Le livre des masques*, Paris, SMF, p. 174.

¹²⁶⁷ Caillois, R. *Au cœur du fantastique*. Paris, Gallimard, 1965 : « *Je suis attiré par le mystère. Ce n'est pas que je m'abandonne au charme des féeries ou à la poésie du merveilleux. La vérité est toute autre : je n'aime pas ne pas comprendre, ce qui est très différent d'aimer ce qu'on ne comprend pas, mais s'y apparente cependant sur un point très précis qui est de se trouver comme aimanté par l'indéchiffré. La ressemblance ne va pas plus loin. Car, au lieu d'estimer aussitôt l'indéchiffré indéchiffrable et demeurer devant lui ébloui et comblé, je le tiens au contraire pour à déchiffrer, avec le ferme propos de venir, si je puis, d'une façon ou d'une autre, à bout de l'énigme.* »

¹²⁶⁸ Jankélévitch, V. « La décadence », *op. cit.* p. 344.

Dans cette partie fonctionnant comme une unité organique à part entière, qui, telle un colonisateur saprophyte, pousse sur la précédente et constitue son prolongement,¹²⁶⁹ nous sommes ainsi amené à étudier trois figures obsessionnelles dans les récits de meurtre *fin-de-siècle*, trois figures à partir desquelles s'articule tout un réseau de symboles, prolongeant et modernisant certains mythes, trois figures de l'hybridité, de la monstruosité magnifique et inquiétante : la femme, le cadavre, l'homme maudit. Dans ce bestiaire qui se nourrit des inquiétudes cliniques et politiques décadentes, la peur revêt le visage de la modernité.

¹²⁶⁹ Jankélévitch, V. « La décadence », *ibid.* « L'œuvre décadente, à la fois émiettée et boursoufflée, recherche en vain cette unité qui était, chez le créateur, organique, centrifuge et irradiante. Plutôt mosaïque que fresque, et plutôt somme statique que synthèse, elle classe, répertorie, inventorie les membres disjoints d'un savoir déjà constitué, au lieu de créer elle-même et du dedans ce savoir. »

« J'ai beaucoup travaillé, beaucoup voyagé, et nulle part, dans les forêts, dans les steppes, dans les montagnes des plus extravagants pays, pas plus que dans les paléontologies les plus immémoriales, je n'ai rencontré la trace d'une bête plus compliquée, plus inattendue, plus absurde, d'un plus doux pelage, et plus rebelle à l'appivoisement que la femme. »
Octave Mirbeau, « Le bain »¹²⁷⁰

Lilith ou Médée, Amazone ou Sirène, Lady Macbeth ou Clytemnestre, Diane ou Vénus...¹²⁷¹

De nombreux mythes sont associés à des femmes criminelles tant et si bien que nous ne pouvons toutes les énumérer. Chaque mythologie a ses femmes fatales, ses tentatrices ou hystériques qui servent de contre-modèle aux rôles conventionnels de la femme dans la logique patriarcale – la fille, l'épouse, la mère. En devenant meurtrière, la femme s'affranchit de son statut protocolaire : en s'absolvant de son rôle de créatrice bienveillante rattachée au foyer familial, elle se transforme en figure destructrice libérée de toutes attaches sociales et morales. Elle s'épanouit alors en tant qu'être de désirs et de pulsions. En effet, Philippe Marion dans « *Fictions de la peur : peur immédiate et peur médiante* »¹²⁷² met en évidence le fait que l'érotisme et l'épouvante gouvernent le monde médiatique, « *Eros et Thanatos : le couple primaire du père Freud fait toujours médiatiquement recette.* » Le dicton « *Cherchez la femme* » que nous retrouvons dans de nombreux feuilletons – notamment dans *Le crime de l'Opéra*¹²⁷³, *Le petit vieux des Batignolles*, *Le numéro 13 de la rue Marlot*¹²⁷⁴ – met en valeur

¹²⁷⁰ Mirbeau, O. « Le bain », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.*

¹²⁷¹ Zaccane, P. *Les drames de la bourse*, Paris, Dentu, 1882, p. 69 : « *Armide ou Circé, ondine ou syrène, qu'est-ce que cela, auprès de cette créature que la nature prodigue a parée de toutes les grâces modernes, dont la vue seule donne le vertige, et qui vous attire... comme l'abîme ! Sphinx redoutable et charmant, plus terrible cent fois que le monstre de la Fable, et qui, lui, gardera peut-être éternellement, dans son sein de pierre, le secret de sa sombre destinée.* »

¹²⁷² Lits, M. *La peur, la mort et les médias*, *op. cit.* chap. IX.

¹²⁷³ Lolif rapporte la découverte du corps et le récit fait par Julia : « *Mon cher, dans ce cas-là, on soupçonne toujours quelqu'un. Et puis, il y a le fameux axiome : cherchez la femme. Mais Madame d'Orcival a été très nette dans ses explications. Elle a raconté que ce Polonais est entré chez elle en forçant la consigne, et qu'il lui a fait une scène. Croiriez-vous qu'il voulait la décider à le suivre en Amérique, sous prétexte qu'elle l'a aimé autrefois ?* » (Du Boisgobey, F. *Le crime de l'Opéra*, *op. cit.* T. I, chap. II.) Les pérégrinations féminines nourrissent un certain mystère pour les feuilletonistes : « *à qui n'est-il pas arrivé de se demander où va la femme qui passe comme un oiseau passe dans l'air, la femme qu'on admire au vol et qu'on ne reverra plus ?* » (Du Boisgobey, F. *Le crime de l'Opéra*, *op. cit.* T. II, chap. III)

l'omniprésence des femmes – qui tuent, pour qui l'on tue, qui sont tuées¹²⁷⁵ – dans les écrits *fin-de-siècle*. La beauté féminine enivre au point d'être à l'origine des pires forfaits – « *la présence des femmes est naturelle : partout où il y a des filous, on rencontre des voleuses* »¹²⁷⁶. Leurs crimes sont à moitié oubliés à la vue de leurs traits¹²⁷⁷ et Gévrol rappelle que plusieurs auteurs mettent en garde contre ces séductrices à travers des récits dans lesquels ils démantèlent le mécanisme amoureux.¹²⁷⁸ La faiblesse liée à la passion amoureuse est dénoncée comme un fléau¹²⁷⁹ – nous pouvons lire dans *La chambre du crime*, « *je frémis en pensant combien d'hommes sont perdus par des misérables femmes qu'ils ont la coupable faiblesse d'aimer... Sous l'empire de la funeste passion dont elles ont affolé ces malheureux, elles arrivent à leur faire tout oublier et finissent par les rendre assassins. Tel est le cas de l'infortuné qui, égaré par un terrible amour a assassiné le mari pour rendre la femme libre... Et, qui sait peut-être pour l'épouser !* »¹²⁸⁰ – ou comme une véritable pathologie – Gaston Danville publie ainsi un article intitulé « *L'amour est-il un état pathologique ?* » dans *La revue philosophique* (Mars 1893). Dans « *L'érototomie* » Louis-Numa Baragnon met en scène un professeur intervenant chirurgicalement sur un de ses patients dans un amphithéâtre rempli d'aliénés : il professe à ôter le siège de l'Amour. En usant de la psychothérapie hypnotique, il est parvenu à isoler l'origine de l'Amour en un point précis de l'encéphale « *sous-jacent à la suture occipito-pariétale* » de sorte qu'il lui est désormais possible de tenter le « *traitement chirurgical de l'Amour* » car, malgré tous les traitements envisagés « *pour l'Amour comme pour le cancer, une récurrence est toujours à craindre.* »

¹²⁷⁴ Une variante apparaît dans *Monsieur Lecoq*, Le père Absinthe « *se souvenant tout à propos d'une maxime usée et banale déjà au temps de Cicéron, ajouta d'un ton sentencieux : - Qui tient la femme, tient la cause !...* » Gaboriau, E. *op. cit.* p. 320.

¹²⁷⁵ Dans *Le petit vieux des Batignolles* : « *sur vingt crimes commis par les hommes, quinze ont été conçus et ruminés pour des femmes.* » Gaboriau, E. *op. cit.*

¹²⁷⁶ Gaboriau, E. *Monsieur Lecoq*, *op. cit.* p. 358.

¹²⁷⁷ La complexité du jugement est mise en valeur par Coline Cardi et Geneviève Pruvost dans « *La violence des femmes : occultation et mises en récit* », *Champ Pénal*, vol. VIII, 2011 ; d'après elles, les femmes qui passent en justice sont face à un « *double bind* » car elles demeurent d'« *impossibles victimes* » et d'« *impossibles coupables* ». Nous pouvons ajouter qu'Alexandre Dumas fils dans *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent* (1880) revient sur une affaire de vitriol qui a fait grand bruit dans la presse *fin-de-siècle* : dans son ouvrage, il s'intéresse à cette « *émotion justicière* » favorable aux femmes criminelles.

¹²⁷⁸ Retté, A. « *Un assassin* », *op. cit.* p. 202. « *Nous marchons dans une nuit où luisent peu d'étoiles [...]* *L'amour et la mort, ces deux faces d'un même mystère, font peut-être de nous des sujets d'expérience pour un but ignoré.* »

¹²⁷⁹ « *Que voulez-vous ?... De la bêtise et de la folie, beaucoup de boue et beaucoup de sang, c'est ça l'amour !...* » Mirbeau, O. « *Le colporteur* », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* p. 314. Mirbeau présente le mariage comme une entreprise insensée dans « *La tête coupée* » : « *est-ce qu'on sait pourquoi l'on se marie, pourquoi l'on aime, pourquoi l'on n'aime pas ?* » (Mirbeau, O. *Contes cruels*, T. I, *op. cit.* p. 282)

¹²⁸⁰ Chavette, E. *La chambre du crime*, *op. cit.* p. 298.

Avant d'analyser quelques figures emblématiques du crime, revenons d'abord sur le statut de la femme à la fin du siècle. Stéphane Michaud¹²⁸¹ met en lumière le fait que le langage sur la femme est celui du culte et de l'exorcisme puisque, à la fin du XVIII^e siècle, « *la femme est ange ou démon* ». En effet, le discours médical n'a de cesse de montrer que la femme est victime de sa sensibilité ; sa labilité émotionnelle lui confère l'image d'un être excessif, impulsif et capricieux de sorte qu'au XIX^e siècle la femme demeure un mystère pour les hommes de science qui cherchent à comprendre le mécanisme de ce corps et de cet esprit si différent. Le traité de Roussel sert encore de fondement à son déchiffrement¹²⁸² : les superstitions sur l'hymen, sur les flux inexplicables au XVIII^e siècle et la tradition religieuse tendent à conforter l'idée que la femme est créée par et pour l'homme. Marc Angenot le rappelle : le domaine des femmes est celui de l'instinct¹²⁸³, cet être inférieur ne devient supérieur à l'homme seulement en tant qu'épouse, mère et maîtresse du logis. Nonobstant, le statut des femmes évolue progressivement : la III^e République leur octroie par exemple le droit d'accéder à l'enseignement secondaire et supérieur. En outre, les feuilletonistes savent qu'elles constituent un lectorat important et modulent leur art en jouant sur ce paramètre. Par ce truchement, ils peuvent leur édicter des lignes de conduites offrant des modèles et contre-modèles féminins, à travers des histoires de vengeance, de sacrifices et de repentir. La *catharsis* s'accomplit alors dans un univers où prime le sentimentalisme.

Cependant, le statut de la femme par rapport à l'homme est transfiguré ; son statut social évolue, en tant que mère – avec le type de la mère-vengeresse, la mauvaise mère ou la mégère¹²⁸⁴ – en tant que fille – c'est notamment le cas dans les récits d'infanticide avec le cas des femmes-enfants, on relève également le type de la fille-complice, généralement associée aux desseins de son père – en tant qu'épouse – à travers l'exemple de la femme adultère et de la femme intéressée. Deux autres figures criminelles apparaissent en marge de ces catégories : des femmes indépendantes, qui du fait d'un veuvage jeune ou de la perte d'un enfant s'émancipent de la patriarchie classique et tendent plus facilement au crime. En effet, la jeune

¹²⁸¹ Michaud, S. « Science, droit, religion : trois contes sur les deux natures », *Romantisme*, n°13, 1976, pp. 23-40.

¹²⁸² Roussel, P. *Système physique et moral de la femme, Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs & des fonctions propres au sexe*, Paris, Vincent, 1795.

¹²⁸³ Trois éléments sont récurrents dans la crainte vis-à-vis de la femme : « *trois constantes féminines* [...] *caractérisent la femme et justifient la méfiance que l'homme avisé ressent devant elle : la bêtise, la laideur et l'instinctivité.* » (Prince, N. *Les célibataires du fantastique, op. cit.* chap. II, p. 43) Elle est ainsi perçue comme l'inférieure intellectuelle de l'homme, usant d'artifices et gouvernée par l'instinct.

¹²⁸⁴ Basch, F. « Mythes de la femme dans le roman victorien », *Romantisme*, 1976, n°13-4, p. 198-214, sur les femmes impures dans la société industrielle : « *victimes du fonctionnement aberrant de la société capitaliste, elles apparaissent aussi comme des pécheresses irrémédiablement marquées par un crime inexpiable et vouées à la perte : la mort réelle ou symbolique est le sort qui leur est réservé.* »

veuve héritant de la fortune, du nom et des relations de feu son époux constitue un idéal féminin tout autant qu'une crainte sociale dans la mesure où il s'agit d'une femme libre. Le secret d'Alliette n'est autre que la perte de son enfant qui l'a conduite à diriger une bande de voleurs – ces femmes fascinent les enquêteurs, L'Ecureuil tombe ainsi sous le charme de la jeune voleuse dès leur première rencontre au seuil d'un caboulot¹²⁸⁵. De même, Rigolo reste sensible aux atouts physiques et moraux de Léa.¹²⁸⁶ Ces émancipées représentent un danger car elles sortent de la norme sociale et de ce que l'on attend d'elles : le paradigme clinique de l'hystérie rappelle les femmes qui refusent d'accomplir leur fonction reproductrice représentent de parfaites hystériques. Enfin, nous trouvons le cas des femmes masculines, asexuées ou androgynes, tantôt sublimes tantôt ridicules, ces dernières nous ramènent au goût dandy *fin-de-siècle* et fin de sexe.¹²⁸⁷ Ces contre-modèles féminins instaurent un contraste avec leurs antagonistes idéalisés : certains récits – notamment les feuilletons ou quelques romans comme *Bruges-la-morte* – mettent en scène deux voire trois femmes qui incarnent des caractères aux antipodes – un être pur et virginal (la femme-victime généralement victorieuse, renouant avec l'idéal romantique d'un symbole de pureté, de naïveté et de ferveur amoureuse¹²⁸⁸), une séductrice (la femme fatale qui outrepassé largement les lois phallogocentriques, elle peut tantôt être malveillante et susciter la crainte, tantôt agir en faveur du héros et susciter la pitié) et rarement, nous trouvons des femmes équilibrées (sans pour autant être vertueuse, son caractère mesuré est véritablement suspect de sorte que l'équilibre qu'elle imite n'est souvent qu'un masque et nous trouvons dans cette catégorie autant de justicières que de criminelles). Bien évidemment, ce modèle n'est qu'une base à partir de laquelle les figures féminines déclinées peuvent se dupliquer à foison. Sans parler de renversement de valeurs, les femmes criminelles, en tâchant de se soustraire à une tutelle masculine,

¹²⁸⁵ La jeune femme se caractérise par sa beauté : « *Figurez-vous la plus éblouissante blonde qui se puisse imaginer. Un ravissant visage à la carnation étincelante, avec deux grands yeux noirs bien doux et une bouche petite et rose qui, entr'ouverte par l'émotion, laissait voir deux rangées de perles.* » L'Ecureuil se laisse séduire par « *le charme de cette voix de sirène qui suppliait* » Chavette, E. *La Bande de la belle Alliette*, op. cit. p. 200. « *L'angélique expression qui animait cette figure lui donnait l'air d'une vierge de Raphaël descendue de son cadre. Bref, c'était une tête de madone sur un corps de grisette, mais gracieuse grisette.* » Chavette, E. *ibid.* p. 14-5.

¹²⁸⁶ « *Rigolo tressaillit. Jamais il n'avait vu un visage plus charmant, des yeux plus vifs, plus de délicatesse et de grâce dans l'attitude. Il en resta ébloui et songeur...* » Zaccone, P. *Le crime de la rue Monge*, op. cit. Chap. II, P. I. p. 83 ; « *Ça n'a pas dix-sept ans peut-être, et c'est déjà roublard comme un vieux* », *ibid.* p. 170.

¹²⁸⁷ Cf. Les travaux de Coline Cardi et Geneviève Pruvost sur la criminalité féminine, notamment dans « La violence des femmes : occultation et mises en récit », *Champ pénal*, vol. VIII, 2011. Elvira Souto dans son article « Romans roses et séries noires » marque un contraste entre trois types d'héroïnes : la féministe (qui prône l'égalité des sexes), la féminine (qui se conforme aux usages de la tradition patriarcale des rôles sexués), la femme (une identité en dehors de toute constante, sans référence à la tradition).

¹²⁸⁸ Françoise Basch rappelle que la femme se définit par « *le rôle et la mission d'ange gardien et de pilier de foyer [qui] sont exaltés par les moralistes, les penseurs, les poètes et bon nombre de romanciers.* » Dans son article « Mythes de la femme dans le roman victorien », *Romantisme*, 1976, n°13-4, p. 198-214.

constituent un danger métaphorique et nourrissent une herméneutique. Parmi ces motifs issus d'une tératologie féminine, nous retiendrons trois déviantes : la sirène, l'affranchie, l'abjecte.

La sirène : l'imposture de la séductrice

Quelques femmes fatales présentes dans nos récits de meurtre rappellent le mythe des sirènes. Bien que dépeinte dans des récits et légendes d'horizons divers, la sirène – tantôt nymphe ou fée, tantôt ailée ou dotée d'une queue de poisson – se caractérise par sa beauté ensorcelante dont elle use pour corrompre le cœur des hommes. Elle applique alors toujours le même mode opératoire : elle séduit sa proie par sa voix ou ses attraits physiques et l'enferme dans un piège qui repose sur le leurre du mirage – l'eau-miroir contribuant à cet effet. Le récit s'achève tantôt par la victoire de la séductrice et la disparition de sa victime, tantôt par la mort de la séductrice.

Séduction et perdution

Le sortilège de sirène peut perdre l'homme¹²⁸⁹ : par sa féminité exacerbée, par l'ensorcellement de son chant et de sa beauté, le triomphe féminin semble assuré.

- Pouvoirs du désir : femme-sirène, femme-fleur

Pourtant, l'envoûtement du chant ne prend pas nécessairement. Dans le conte de Richepin « Pft ! Pft ! » comme dans « La chanson de Carmen » de Mirbeau, le crime n'est que la conséquence de la provocation du chant ou du « *mignon mouvement des lèvres* ». Bien que les deux femmes diffèrent – L'arrogance et le caractère volage de Madame Pft ! Pft ! contraste avec l'innocence de Carmen, cette enfant de dix-huit ans vivant de mendicité – le processus demeure identique. En dépit de toutes les qualités morales de Carmen, « *l'épouvantable, la supplicante chanson* » torture l'âme de son époux.¹²⁹⁰ Si, après qu'il l'a suppliée d'arrêter, elle cesse de chanter, ses lèvres continuent de mimer le diabolique refrain : « *mais ses lèvres toujours remuaient. Ce qui obsédait mes oreilles, obséda mes yeux. Et il arriva cette chose effrayante : je n'entendais plus la chanson, mais je la voyais, je la voyais distinctement, nettement, implacablement.* » Le chant ne dépend plus de la voix et du son ; il prend une

¹²⁸⁹ Dans *Une nuit au Luxembourg*, le cadavre de l'épicurien James-Sandy Rose est découvert chez lui : « *le corps de Sandy-Rose est retrouvé à son domicile parisien auprès du manuscrit relatant cette folle rencontre d'un Christ hellène flanqué de trois charmantes jeunes femmes [...] le verdict du médecin qui constate le décès retient notre attention : excès sexuels, suivis d'excès cérébraux* » (Gourmont, R. de, *op. cit.* p. 9) Goethe rappelle également que « *l'homme erre tant qu'il désire* » ; la femme encourage l'homme à l'errance.

¹²⁹⁰ Le non-dit occupe une place importante. Dans « La chanson de Carmen » (Mirbeau, O. *Contes cruels*, T. I, *op. cit.*), le narrateur craint de perdre celle qu'il aime en faisant preuve de sincérité : « *Pauvre petite Carmen ! Elle ignorait ces tortures. A quoi bon ? Je n'avais pas voulu lui faire la moindre observation, dans la crainte de lui causer de la peine. Et elle continuait de chanter pensant que sa voix m'était douce.* »

consistance nouvelle à mesure que l'obsession gagne du terrain, « *de même qu'autrefois tous les objets me renvoyaient sa voix, de même, maintenant, tous les objets me renvoyaient sa voix terrifiante de fantôme.* » La référence au Diable devient évidente : « *six années – six siècles –, six années de ce tourment diabolique passèrent ainsi.* » La santé mentale et physique du narrateur est altérée par ce supplice. Il décide alors de taire la diabolique chanson, profitant du sommeil de Carmen ; pourtant cela ne suffit pas,¹²⁹¹ le chant entêtant est devenu viral comme le souligne l'épiphore finale :

« Je le croyais ! Hélas ! Carmen est morte, l'innocente et plaintive Carmen. Mais la chanson est plus vivante que jamais, plus impitoyable que jamais, plus torturante que jamais. De l'âme de Carmen, elle est entrée dans mon âme. Elle ne me quitte plus. Je la chante maintenant, je la chante toujours. Et je ne peux pas ne pas la chanter. J'ai voyagé, elle m'a suivi ; je me suis jeté dans la débauche, elle m'a suivi : je me suis perdu dans la foule, elle m'a suivi. Elle est partout où je suis, elle est en moi, comme ma chair et comme mon sang. »

Si Carmen est dépeinte comme la première victime de son chant, le vaniteux souffle de Madame Pft ! Pft ! ne fait que compléter le portrait de la femme adultère. En effet, elle parvient à corrompre le cœur d'un philosophe, transfigurant le savant épicurien en « *bête féroce* » qui dépèce son rival pour lui arracher le cœur et le porter à l'orgueilleuse maîtresse. Nymphé ou succube, la sirène détruit par son chant.

Cependant, le mécanisme de l'envoûtement ne nécessite pas forcément une mélodie ; d'autres récits mettent en avant la dangerosité des charmes du corps féminin. Maupassant décrit ainsi la seconde épouse de Jean-Nicolas Lougère comme une ensorcelante sirène qui contraste avec sa première épouse dont le souvenir demeure intarissable¹²⁹². En effet, après la disparition de cette sainte, Lougère se rapproche de la caissière d'un bar qu'il fréquente répondant au « *besoin irrésistible d'un cœur et d'une chair de femme* » ancré « *au fond du cœur et au fond de la chair* ». S'il ne se rapproche d'elle uniquement pour combler un vide féminin et des besoins naturels physiques – « *attiré vers elle invinciblement parce qu'elle était une femme* » –, la « *petite blonde* » tire rapidement profit de la solitude et de la douleur de son prétendant : le charme de la « *dangereuse créature* » prend effet seulement parce qu'elle gouverne un lieu de perdition. De même, la narratrice de « L'autre » de Scheffer apparaît comme une beauté

¹²⁹¹ « Ah ! Ah ! Enfin je la tiens. La voilà. A peine s'est-elle montrée, que brandissant le crucifix à deux mains, de toute la hauteur de mes bras, je le laisse tomber lourdement sur la tête de Carmen. Han ! Han ! Cela fait un bruit sourd. Han ! Han ! Pas un cri, pas une plainte ! Quelques contractions tordent les membres de Carmen. Ses petites mains ont battu l'air, se sont accrochées au drap du lit. Puis elle s'est raidie et n'a plus bougé. C'est tout. La chanson est morte. » Mirbeau, O. *ibid.*

¹²⁹² Cette « *honnête femme au cœur droit, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus rare et de plus respectable au monde* » rappelle la première épouse. La probité morale de la défunte sert de pierre de touche à la comparaison avec la seconde. Un certain mysticisme se devine dans ces descriptions : « *Il a respecté sa seconde femme avec aveuglement parce qu'il avait respecté la première avec raison* » Rodenbach, G. *Bruges-la-morte, op. cit.* p. 995.

blonde au « *pâle et charmant visage* » et l'hypnotique « Lisbeth » de Danville comme un être féérique. Le narrateur reconnaît Lisbeth alors qu'elle salue son public après une représentation, mais plus encore que son chant, ce sont « *ses inoubliables yeux* » qui le font succomber.¹²⁹³ Alors que le narrateur, terrorisé par le souvenir de ce regard magnétique tente de s'enfuir, la musique accentue son malaise, la musicalité prenant un tour sinistre : « *l'orchestre tonnait de tous ses cuivres, et les trilles suraigus de flûtes moqueuses, dominant, riaient sardoniquement, m'exaspérant d'une lancinante sensation.* » Par son regard, elle ensorçèle le narrateur, inspirant « *une de ces passions qui détiennent tout l'être en un jaloux et perpétuel servage.* » Alerté par son pressentiment, mais guidé par le besoin de découvrir ce qui est arrivé à Jean, le narrateur se rapproche de Lisbeth. Or, en dépit de l'« *instinctif sentiment de répulsion* », l'exaspération oxymorique que lui suscite cette femme, le narrateur tombe sous son charme.¹²⁹⁴ La sirène devient « *goule* » lorsque ses « *yeux d'émail* » avilissent l'homme. La femme-vampire se fait impérieuse – « *elle me tendit ses lèvres, le mince ruban rouge de ses lèvres, qui me brûlèrent d'un baiser tel qu'aux enfers les éternelles victimes doivent seules en recevoir.* » – et le narrateur se trouve à la merci de la jeune séductrice, ne parvenant ni à l'assassiner ni à l'empoisonner – « *j'entrepris de verser un narcotique en son verre [...] elle leva la coupe, me souriant sataniquement, puis si brusquement la reposa sur la table que le cristal s'en éparpilla, brisé. De même d'autres tentatives échouèrent.* » Charles Castella¹²⁹⁵ souligne le fait que Maupassant apprécie et exploite la thématique du marché d'amour dans de nombreuses nouvelles dans lesquelles la séductrice prend le dessus sur ses clients.¹²⁹⁶ Nous pouvons relever notamment « *Mademoiselle Fifi* », dans laquelle la prostituée assassine un officier ennemi qui insultait l'armée française, ou encore « *Le lit 29* »

¹²⁹³ Il la compare notamment à un « *sphinx aux yeux muets* ».

¹²⁹⁴ La décision de l'acte criminel est bloquée : le narrateur oscille entre angoisse et allégresse. L'antithèse de la dernière proposition corrobore ce sentiment double : « *enfin j'allais pouvoir rompre cette union infâme, apaiser mes remords, chasser les voluptés impies et trouver le repos ! Puisque ses yeux, ses yeux magiques, ses yeux de vampire étaient toute sa force, un seul coup de l'arme frêle, et c'était tout. Penché sur la dangereuse femme qui dormait éclairée par la veilleuse d'albâtre, retenant mon souffle, j'allais frapper...* » Il détaille l'exaltation qui régit tout son être avant de consumer le crime, « *en sa présence toute résolution disparaissait en moi, ainsi qu'un vol de nuées vite dispersées par la brise.* » Danville, G. « *Lisbeth* », in Merello, I. *op. cit.*

¹²⁹⁵ Castella, C. « *Le récit comme rituel fétichiste du marché : le cas Maupassant* », Ungari, G. Pagliano et Gomez-Moriana, A. *Écrire en France au XIX^e siècle: études présentées au Colloque "Statut et fonction de l'écrivain et de la littérature en France au XIX^e siècle"* tenu à Rome les 7 et 8 octobre 1987 à l'Università di Roma La Sapienza. Préambule, 1989.

¹²⁹⁶ L'appétit sexuel de la prostituée renvoie au mythe de Lilith, la première épouse d'Adam, infidèle et infanticide : « *la petite, qui était rusée s'aperçut bientôt qu'elle pourrait tirer parti de ce naïf et elle chercha qu'elle serait la meilleure façon de l'exploiter. La plus fine assurément était de se faire épouser. [...] Par un jeu naturel de l'astuce féminine, elle sembla prendre plaisir à tromper cet honnête homme avec tous les employés de son bureau. Je dis : avec tous. Nous avons des lettres, messieurs. Ce fut bientôt un scandale public que le mari seul, comme toujours, ignorait.* » (Maupassant, G. de, « *L'assassin* », *Contes et nouvelles*, T. II, *op. cit.* p. 994) Richepin développe cette thématique dans « *La glu* » à travers le personnage d'une prostituée insatiable.

dans laquelle Irma transmet la vérole à des centaines d'ennemis allemands. La déférence patriotique de ces femmes corrompues transfigure l'image de la séductrice dans la mesure où elles usent de leurs vices pour servir l'idéal politique qu'elles défendent. Rasetti également tombe dans le piège d'une « *raccrocheuse des boulevards extérieurs* » qui ne tarde pas à devenir insuffisante à ses yeux. Il la rencontre sur le boulevard Ornano alors que l'ivresse et le manque animent son appétence sexuelle – *Il y avait très longtemps que je n'avais touché une femme et le sang me tourmentait...* » (p. 196). Le chant, le lieu et la sensualité semblent des constantes reprises dans les réécritures du mythe de la sirène.

La Beauté inspire le criminel : en la détruisant, il cherche à la subordonner toute entière. Ainsi « Le forçat » de Gabriel Mourey met en évidence ce paramètre. Alors qu'une troupe de forçats progresse d'un baignoire à l'autre en chantant, une femme se penche à sa fenêtre pour écouter les prisonniers ; à la vue de la jeune femme, un des forçats quitte l'« *entrave commune* ». Il explique au narrateur avoir assassiné une femme car « *elle était trop belle. Alors, un soir, par haine de sa beauté dont j'étais le martyr, un soir – il faisait un clair de lune rouge dans un ciel de neige, je l'ai tuée. Quelle joie de la voir défigurée, tordue par l'agonie longue que je voulais, et puis quel paradis m'ouvrit la vue de ses deux yeux jaillis de leur orbite, et la raie de sang caillé autour de son cou... Jamais je ne l'avais aimée autant.* »¹²⁹⁷ Aussi la belle observatrice réveille son besoin de « *tuer de la Beauté* » par plaisir ; plus encore, elle l'encourage à prendre le maquis afin de redevenir un assassin de femmes, « *Elle, tout à l'heure, à cette fenêtre, effeuillant ces pétales pour moi ! Pour moi !* » L'effeuillage symbolique se retrouve également dans le conte de Gaston Danville « La marguerite ». La nouvelle suit le parcours d'un paysage état d'âme¹²⁹⁸ : le narrateur se remémore le printemps des amours et l'évocation de la nature est associée au souvenir de la femme perdue. L'évocation de la femme-fleur contraste avec ce paysage triste et hivernal. La description de la fleur se confond avec le souvenir de la femme :

« Cette pâquerette! — ô l'ironie poignante, contenue en cette fleur de printemps, née là, un jour d'hiver — cette pâquerette mignonne qui s'entrouvre! ... Oui, ce fut une marguerite toute semblable, que j'interrogeais avec Elle. Était-ce hier? Non ; il y a plus longtemps que cela ; et je me souviens. Maintenant, elle est morte! Ah, cette petite fleurette des champs, comme elle paraît innocente, virginale! Elle aussi, me semblait plus pure

¹²⁹⁷ Mourey, G. « Le forçat », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 790.

¹²⁹⁸ Les hypotyposes enrichissent la vision romantique : « *Ah! Clairs réveils, réveils joyeux, réveils resplendissants des étés chauds, où êtes-vous? Jolies fillettes aux cheveux blonds, aux cheveux bruns, toujours beaux ; gaies fillettes en robes claires, qui couriez, suivant les libellules rapides, près des ruisseaux où fleurissent les nénuphars, où êtes-vous? Et vous aussi, rêves d'or, flamboiements d'idéals entrevus, volutes bleues de cigarettes blondes, roses décloses au bord des chemins, baisers d'amantes, ivresses partagées... Sont-ce pas eux qui s'envolèrent tantôt, devant l'Heure implacable, fuyant sans trêve dans le Présent triste, frêles illusions si vite évanouies?...* » Danville, G. « La marguerite », *Contes d'au-delà*, op. cit.

même qu'un lys. Maintenant, elle est morte ! Ses yeux, ses yeux de pervenche... Ils ne se rouvriront plus, et plus jamais, non, plus jamais, elle ne boira mon âme, de ses lèvres aux mystérieuses caresses, de ses lèvres rouges, de ses lèvres chaudes. Comme elles doivent être froides, à présent!... »

Le narrateur effeuille alors la marguerite et se remémore le jeu de l'effeuillage de la marguerite par Hélène – « *Un soir, où les étoiles riaient dans les cieux assombris, un soir tiède de Printemps, je l'avais rencontrée — cette marguerite qui s'effeuille en mes doigts, étrangement! — Des parfums pâles montaient des fleurs endormies. Qu'elle était belle !... Un peu... Un peu... beaucoup!* » Le souvenir romantique, idéalisant l'amour perdu ressurgit dans l'esprit du narrateur et il revoit Hélène, femme-enfant, femme-fleur.¹²⁹⁹ Dans *Bruges-la-morte*, l'association des fleurs à la figure féminine de la première épouse d'Hugues participe à son idéalisation : lorsque le souvenir de sa mort est relaté, « *seulement alitée quelques semaines, vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais : fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans la nacre, dont l'obscurité contrastait avec ses cheveux, d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés. Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes.* » (p. 3) L'harmonie spatiale contribue également à la diffusion de l'enchantement de la nymphe. En effet, à de nombreuses reprises nous retrouvons le motif de l'énergie lunaire, des fleurs ou du paysage bucolique pour parfaire l'évocation de la féminité. La nouvelle « l'Autre » de Scheffer est cadencée par la phase décroissante du soleil, la nuit console la douleur du narrateur de « Lisbeth » et contraste avec la description du personnage éponyme¹³⁰⁰.

¹²⁹⁹ « *En effeuillant la marguerite, elle riait, d'un rire franc qui la secouait toute, et découvrait ses dents, ses adorables petites dents, blanches ainsi que de blancs pétales de camélia. Sa silhouette cambrée, se profilant dans les demi-teintes d'un dessous de bois, où l'épaisse torsade des cheveux blonds brillait seule, nimbe d'or, est demeurée assez précise en ma misérable cervelle pour la troubler encore. Quoique très enfant, elle avait, en même temps que ces gentilles mièvres de gamine, un fonds de délicatesse, plus sérieuse, de femme... Passionnément... passionnément!... » Ibid. De même, la femme-enfant, sensuelle et candide, apprécie la proximité du danger. Dans « La main d'ombre », la jeune Comtesse semble amusée des discussions relatives au surnaturel, comme dansant au bord d'un précipice, elle fait preuve d'une éclatante insouciance féminine, « *une animation singulière colorait sa pâleur, et soudain intéressée, amusée, tout le côté chimérique de sa nature enfantine remué à l'idée d'évocations et d'incursions dans le merveilleux, elle arpentait maintenant, avec des gestes brusques, toute son indolence devenue fébrile, ce grand salon lumineusement rose où des esprits et des morts peut-être allaient se manifester.* » Lorrain, J. « La main d'ombre », *Un démoniaque, Œuvres romanesques*, T. II, op. cit. p. 25.*

¹³⁰⁰ Ibid. « *au loin, la mer s'étendait, ruisselante de clarté, sous le baiser étincelant de la lune ; les houles apaisées et muettes baignaient d'un faible ressac la grève toute blanche. Un phare, très lointain, ensanglantait de sa rouge lumière l'infini des horizons brumeux. Des fantômes d'odeurs passaient dans l'air tiède, à peine si les feuillages ombreux frissonnaient. Devant la paix tranquille du décor, la fièvre qui brûlait mes tempes brusquement tomba, et l'influence consolatrice des choses pâles et belles m'entourant adoucit l'amertume de la première violence. La nuit pansait ma blessure, avec ses mains délicates et secourables de femme.* » Nous avons déjà mentionné la présence de la lune dans certains récits de meurtre. Les esprits les plus fragiles trouvent en cet astre une influence néfaste et criminogène. En outre, le cycle lunaire occupe une place importante dans les rituels

- La belle et le bossu

Le contraste entre le Beau et le Laid trouve son paroxysme dans la relation entre la séductrice et le bossu. Nous insistons ici sur deux occurrences, le conte de Mirbeau « Histoire de chasse » et le feuilleton de Zaccane, *Le crime de la rue Monge*. Dans le conte mirbalien, le bossu Claude, confesse être l'amant de la belle Louise depuis l'adolescence. Son statut de bossu le rend insoupçonnable, nul ne se doute que Louise s'abandonne à lui seul,

« Est-ce drôle, la vie, tout de même ?... Qui croirait jamais cela ? ... Moi, un bossu !... Moi, un pauvre être répugnant, hideux, objet de ridicule pour les uns, dégoût pour les autres, moi, l'amant d'une belle jeune fille !... Moi, à qui, si je n'étais riche, on donnerait des coups de pied et des coups de bâton !... Moi, que les bêtes elles-mêmes regardent avec étonnement ; moi, l'amant de Louise. »¹³⁰¹

La relation entre la nymphe et le satyre est initiée par la jeune femme au sortir de l'enfance – « un jour, dans le parc, elle m'attira sous un arbre, et m'apprit des jeux impurs... elle, je vous le jure !... » – et se poursuit à l'âge adulte, le couple se réfugiant dans une maison de garde abandonnée pour s'adonner à leurs ébats. Ainsi, la laideur seule du bossu semble assortie à l'appétence sexuelle de la dryade, à la difformité physique du bossu répond alors la monstruosité de l'âme féminine, initiatrice du viol du bossu – « ce que la nature a créé de plus parfait, avec ce qu'elle vomit de plus monstrueux !... imaginez l'étreinte d'un ange et d'un bouc... une vierge souillée par un chien... ça a l'air d'un cauchemar !... »¹³⁰² Cependant, Louise doit épouser un autre homme, un « beau garçon... d'une beauté bête, cependant. Son costume est irréprochable, sa tournure élégante, ses mouvements sveltes...il est jeune et

de sorcellerie. Dans « La buveuse de sang » l'astre est glorifié comme une puissance satanique troublant l'esprit de la Marivonnec – « la lune qui a l'air de quelqu'un ! » (Rachilde, *op. cit.* p. 72), « elle avance, un peu de travers, titubant d'une énorme ivresse tranquille, elle hume des choses ou des êtres dont les multiples vies, s'étouffant, font ce silence mortel qui frappe de vertige. » Plusieurs métamorphoses lui sont associées : tantôt « gueule d'hydre » au flamboiement effrayant qui impose le silence des habitants de la forêt – les oiseaux et les couleuvres –, tantôt vampire chassant sur la lande, « elle s'incline, très saoule, désireuse de boire davantage ; elle aspire, elle hume, elle attire à sa bouche ouverte en puits d'or, tout ce qui est de l'esprit ou du sang » (Rachilde, *ibid.* p. 73). L'ensorceleuse trouve en la Marivonnec une nouvelle proie à influencer, et la progression de la jeune femme dans la lande est déclinée du point de vue de l'astre, qui identifie d'abord la jeune femme comme une fourmi, une couleuvre, un oiseau : « voici que là-bas, par le sentier livide, une petite forme noire arrive. C'est d'abord un insecte, une fourmi debout, une couleuvre ondulant sur sa queue ; ensuite un oiseau, marchant les ailes traînantes ; enfin, c'est une femme. » La Marivonnec est victime d'une corruption transcendante, « Elle regarde la Lune, et la Lune doit l'avoir vue ; sa face transparente de morte poitrinaire est devenue plus sombre, plus rouge de sang corrompu, et on devine qu'une pensée obscure enténébre les lointains du monstre d'or. » (Rachilde, *ibid.* p. 73)

¹³⁰¹ Mirbeau, O. « Histoire de chasse », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.* p. 47.

¹³⁰² « J'étais, par ma bosse, par mes jambes cagneuses, par toute la hideur de mon corps, j'étais la négation vivante du péché. Soupçonne-t-on la chauve-souris d'en vouloir à l'hirondelle, le crapaud à la colombe, la larve qui rampe et se tapit sous la pierre au papillon qui vole, ivre de clarté ? » *Ibid.*

fort... » Le bossu se refusant de voir s'achever l'idylle amoureuse s'apprête à tuer son rival d'un coup de fusil ; la nymphe ne peut appartenir qu'à lui.¹³⁰³

Dans le roman de Zaccane, le bossu Karpol au service du couple Mayot tombe sous le charme de Roma, l'épouse intrigante. Là encore, le contraste entre le Beau et le Laid se combine élégamment : à la laideur animale de Karpol – « *il se secoua à la manière des fauves* » (p. 177), il est comparé à un « *tigre blessé* » (p. 180) lorsque Roma lui tire dessus, « *on entendait un rugissement s'engager dans sa gorge. C'était effrayant* », il progresse « *à la manière des monstres qui prennent leur élan, les bras étendus comme des tentacules, le regard enflammé, la poitrine soulevée par des sifflements aigus* » – répond l'éclat conservé de Roma – « *ce n'était pas là évidemment une femme ordinaire : à travers les vestiges d'une grande beauté, on retrouvait sur ses traits la trace indélébile qu'impriment au visage humain les grandes souffrances de la vie ! Le regard dédaigneux de ses yeux noirs se voilait par instant d'une mélancolie pleine d'amertume, et à voir sa poitrine palpitante et gonflée, on devinait les révoltes sourdes sans cesse renaissantes d'un cœur que le malheur, la honte ou le remords n'avaient pu vaincre !* » (p. 45) Consciente de la ferveur amoureuse de son domestique, Roma n'hésite pas à lui reconnaître « *la fidélité aveugle du chien* » avant de lui demander « *le dévouement de l'esclave avec le détachement complet de la vie* ». La belle, en asservissant la bête, assure son triomphe.¹³⁰⁴

- *L'illusion amoureuse*

Mi-Eve ou mi-Lilith, la séductrice ondule d'un extrême à l'autre. Tantôt apparition chaste tantôt hypnotique corruptrice, elle adapte son reflet à sa proie demeurant toujours sensuelle.

La victime prend difficilement conscience du leurre, de sorte qu'un important renversement de valeurs se joue ici, sapant l'autorité masculine. Dans *Bruges-la-morte*, la femme-objet prend l'avantage et instrumentalise le désir de son soupirant. La première apparition de Jane Scott est interprétée par Hugues comme une véritable résurrection : il l'aperçoit sur scène, « *comme une ressuscité, descendant d'un tombeau parmi un décor de féerie et de clair de lune* ». Mal à l'aise dans ce théâtre, la musique trouble Hugues car depuis la mort de sa femme, il n'en n'écoute plus, tant il a « *peur du chant des instruments* ». Il cherche cependant l'étrange double qu'il a suivi jusqu'à l'entrée du théâtre avant de retrouver cette « *diabolique ressemblance* » (p. 57) au moment du départ : « *quand Helena s'anime sur son tombeau et*

¹³⁰³ « *Cette jeune fille si belle que tu veux épouser, eh bien, elle est à moi... Tu sentiras sur ses lèvres l'odeur puante de mes baisers ; partout, sur son corps, tu verras l'empreinte de ma bosse... Va-t'en laisse la moi ! ... D'ailleurs, tu n'auras jamais les baisers que j'ai eus...* », *ibid.* p. 49.

¹³⁰⁴ Léa émet des réserves à ce sujet, elle considère « *qu'il ne faut jamais se fier à ces amours de monstre soumis* ».

rejetant linceul et froc, ressuscite, Hugues éprouva une commotion, comme un homme sorti d'un rêve noir qui entre dans une salle de fête dont la lumière vacille aux balances trébuchantes de ses yeux. [...] C'était vraiment la morte descendue de la pierre de son sépulcre, c'était sa morte qui maintenant souriait là-bas, s'avavançait, tendait les bras. » Si le sortilège de la ressemblance fait effet, l'illusion ne dure pas puisqu' « *elle était la morte redevenue femme, ayant recommencé sa vie à l'ombre, s'habillant d'étoffes tranquilles. »* La confusion entre la vivante et le souvenir de la défunte s'initie progressivement dans l'esprit d'Hugues, « *maintenant, quand il songeait à sa femme, c'était l'inconnue de l'autre soir qu'il revoyait ; elle était son souvenir vivant, précisé. Elle lui apparaissait comme la morte plus ressemblante. »* (p. 35). Il perçoit d'abord Jane Scott comme une peinture vivante du souvenir initial¹³⁰⁵ qui contribue à honorer la mémoire de sa première épouse : « *son œil avait emmagasiné le cher visage une nouvelle fois ; la récente empreinte s'était fusionnée avec l'ancienne, se fortifiant l'une par l'autre, en une ressemblance qui maintenant donnait presque l'illusion d'une présence réelle. »* (p. 39) Or, le double ne fait qu'illusionner cette présence de la disparue, et le mécanisme n'opère que le temps pendant lequel Jane Scott passe sous silence les traits de sa personnalité. Ce qui ne s'annonçait que comme une ombre à la « *ressemblance totale, absolue et vraiment effrayante »* (p. 40) finit par hanter Hugues. Cette obsession repose pourtant sur l'illusion et l'oubli du mari ; s'il croit recouvrer l'équilibre de sa vie passée – « *oubli total ! Recommencements ! Le temps coule en pente, sur un lit sans pierres... et il semble que, vivant, on vive déjà d'éternité. »* (p. 72) – cet état n'est que temporaire. Jane ne tarde pas à se montrer cruelle vis-à-vis de l'amant rêveur. Bien qu'elle soit devenue infidèle, Hugues ne peut se résoudre à la quitter, même lorsqu'il lui soumet les lettres d'amour qu'elle reçoit, preuves matérielles de ses tromperies ; le « *rire cruel* » de la séductrice expose ses « *dents blanches, des dents faites pour des proies* » (p. 213). Le prédateur remplace la proie et vice-versa. L'illusion de la sirène prend fin lorsque Jane, pressentant la fin d'Hugues et l'intérêt que représente la captation de son héritage, l'accompagne chez lui pour la première fois : la demeure est consacrée au souvenir de la disparue de sorte que nul artifice ne peut opérer en ce sanctuaire.

D'autres artifices se juxtaposent à celui de la sensualité de la sirène. La jeunesse angélique peut également corrompre le cœur des hommes. Ainsi Fleur-de-cinq-pierres¹³⁰⁶ ou la petite

¹³⁰⁵ « *Mystérieuse identification de ces deux visages. C'avait été comme une pitié du sort offrant des points de repère à sa mémoire, se mettant de connivence avec lui contre l'oubli, substituant une estampe fraîche à celle qui pâlisait, déjà jaunie et piquée par le temps. »* Rodenbach, G. *Bruges-la-morte*, op. cit. p. 36.

¹³⁰⁶ Schwob, M. « Fleur-de-cinq-pierres », *Œuvres*, op. cit. pp. 220-4 : dans cette nouvelle, Louissette est habituée à errer seule dans Paris la journée car son père ne veut pas d'elle quand il travaille. Un jour, elle rencontre

Lizy dans « La chambre close » jouent de leur candeur pour attirer leurs victimes dans des pièges. La dualité de l'enfant, diabolique ou angélique, est décrite dans la nouvelle « Angeline » d'Emile Zola.¹³⁰⁷ Une vieille femme installée dans une auberge relate une légende urbaine associée à une maison hantée, la *Sauvagière*. Deux versions sont ainsi déclinées : d'après la vieille femme, la rivalité entre la seconde épouse du propriétaire, M. G*** et sa fille Angeline serait à la source de la disparition de l'enfant, « *un soir, en voyant le père embrasser passionnément sa fille, elle aurait, dans sa démence jalouse, frappé l'enfant d'un tel coup, que la pauvre petite serait tombée morte, la nuque brisée. Puis le reste devenait effroyable : le père éperdu consentant à enterrer lui-même sa fille dans une cave de la maison, pour chasser la meurtrière ; le petit corps restant là enfoui.* » Un vieux poète V***, conteste cette première narration : « *Angeline était à 12 ans, une âme où tout l'amour de la femme avait déjà fleuri, avec ses emportements de joie et de douleur. Ce fut elle qui tomba éperdument jalouse de l'épouse nouvelle. Elle en souffrait comme d'une trahison affreuse [...] chaque nuit, elle entendait sa mère qui l'appelait de son tombeau ; et une nuit, pour la rejoindre, souffrant trop, mourant de trop d'amour, cette fillette de 12 ans s'enfonça un couteau dans le cœur.* » Ces deux versions mettent en scène des séductrices à travers le mécanisme de la rivalité amoureuse et celui de la piété filiale : l'enfant angélique, l'enfant maléfique. Ces deux versions sont démenties par le récit authentique d'un cousin ; Angeline serait simplement morte de fièvre. Le folklore fait ainsi ressortir cette ambivalence fondamentale de l'enfant.

Triomphe et défaite de la sirène

- Perte de l'homme

Sous la coupe de l'hallucinante vision érotisée, l'observateur fasciné ne trouve pas toujours d'échappatoire. Avili par son désir ou sa jalousie, il peut s'autodétruire – c'est le cas du premier amant de Lisbeth – et s'en prendre à son rival ou à l'objet désiré. En effet, la rivalité sexuelle peut lui être fatale ou le rendre criminel. Dans « Fou ? »¹³⁰⁸ de Maupassant, le narrateur confesse avoir été pris d'un « *élan frénétique* ». Ensorcelé par la beauté d'une femme, le narrateur affirme être révulsé par ce qui l'attire irrémédiablement, entre tentation, adoration et damnation : « *j'ai été, je suis sa chose, son jouet [...] je halète sous la*

l'Assassin, un homme de main, qui la raccompagne au hangar du père. Louise et l'Assassin s'assoupissent. A son réveil, l'homme s'étonne de découvrir une lame tranchante sous sa nuque. Il réalise alors que Louise est la fille d'un meurtrier connu. Digne fille de son père, la sanguine tue le dit Assassin.

¹³⁰⁷ Zola, E. « Angeline ou la maison hantée » (1898), *Contes et nouvelles (1875-99)*, T. II, Paris, GF, 2010.

¹³⁰⁸ Maupassant, G. de, « Fou ? », *Contes et nouvelles*, T. I, *op. cit.* pp. 522-6.

domination de son apparence extérieure ; mais Elle, la femme de tout cela l'être de ce corps, je la hais, je la méprise, je l'exècre, je l'ai toujours haïe, méprisée, exécrée ; car elle est perfide, bestiale, immonde, impure ; elle est la femme de perdition, l'animal sensuel et faux chez qui l'âme n'est point, chez qui la pensée ne circule jamais comme un air libre et vivifiant ; elle est la bête humaine ; moins que cela : elle n'est qu'un flanc, une merveille de chair douce et ronde qu'habite l'Infamie. » Etouffé par le désir, il suffoque et s'essouffle : « laissant tomber sa robe, et sortant, infâme et radieuse, du linge qui s'écrasait autour d'elle, je sentais tout le long de mes membres, le long des bras, le long des jambes, dans ma poitrine essoufflée, une défaillance infinie et lâche. » Le mécanisme de l'ensorcellement repose sur l'essoufflement du partenaire, la dépense énergétique totale jusqu'à l'égarément de soi. L'appétit sexuel de cette dangereuse séductrice avilit le narrateur de sorte qu'aux heures d'amour, il est tiraillé entre le désir de la posséder et de la tuer – « secoué tout autant par le besoin de tuer cette bête que par la nécessité de la posséder sans cesse » (p. 523). « Jaloux avec frénésie », sa haine se reporte d'abord sur la séductrice au regard insondable – « alors je fus jaloux d'elle-même ; jaloux de son indifférence, jaloux de la solitude de ses nuits ; jaloux de ses gestes, de sa pensée, que je sentais toujours infâme, jaloux de tout ce que je devinais. Et quand elle avait parfois, à son lever, ce regard mou qui suivait jadis nos nuits ardentes, comme si quelque concupiscence avait hanté son âme et remué ses désirs, il me venait des suffocations de colère, des tremblements d'indignation, des démangeaisons de l'étrangler, de l'abattre sous mon genou et de lui faire avouer, en lui serrant la gorge, tous les secrets honteux de son cœur. »

Rapidement sa jalousie se reporte sur le cheval de sa maîtresse ; on assiste alors à un déséquilibre : le cheval devient *Lui*, l'homme devient *chien*, Circé transformant les hommes en bêtes, l'animalisation souligne ce phénomène « alors, je fus jaloux, mais jaloux comme un chien, et rusé, défiant, dissimulé. » Il tend un piège à l'animal : « je m'approchai de Lui qui nous regardait ; alors, pendant qu'il essayait de me mordre encore, je lui mis un pistolet dans l'oreille... et je le tuai... comme un homme. Mais je tombai moi-même, la figure coupée par deux coups de cravache ; et comme elle se ruait de nouveau sur moi, je lui tirai mon autre balle dans le ventre. » Le narrateur se dit victime des « perversions de la sensualité » de sa maîtresse : cette scène est renforcée par le fait que le cheval est un animal associé à toute une symbolique du désir et de la sexualité que ce soit dans la mythologie ou la psychanalyse. Il a conscience d'avoir « accompli un acte de folie, de folie furieuse » dû à l'irrationalité de la passion : « mais l'amour exalté, trahi, condamné, mais la douleur abominable que j'endure, tout cela ne suffit-il pas pour nous faire commettre des crimes et des folies sans être vraiment

criminel par le cœur ou par le cerveau ? » L'emportement effréné de la passion amoureuse mène aux pires excès.

Mirbeau, considéré par Léon Daudet comme un « *Gynécophobe* »¹³⁰⁹, propose plusieurs récits dans lesquels de terribles séductrices malmènent leurs époux.¹³¹⁰ Dans « *Pauvre Tom !* », le narrateur tue son chien pour son épouse car elle jalouse la relation du maître avec son animal. Exclusive, autoritaire et cruelle, elle conduit l'homme à sa perte. Dans « *Le bain* », Joseph Gardar décide de se marier simplement parce qu'il souhaiterait profiter de la domesticité de sa future épouse – « *je voudrais bien cet album ; d'un autre côté, je ne voudrais pas me déranger. Si j'étais marié, je demanderais à ma femme de me l'aller chercher.* » – et de sa présence apportant une touche esthétique non négligeable – « *femme blonde, mince et grande, une femme vêtue d'étoffes claires, souples et chiffonnées, et qui serait assise dans ce fauteuil, en face de lui, ferait un joli effet, une jolie tache.* ». En dépit des réserves qu'il émet quant à la maladresse féminine et ses autres défauts caractéristiques – « *jamais une porte s'ouvrant brusquement, jamais un bibelot cassé, jamais d'aigres reproches, ni une voix colère !* » – il envisage de se marier quitte à devoir domestiquer sa future épouse : « *tout au plus consentirais-je à la mettre sur un perchoir, comme un perroquet avec une chaîne d'or à la patte ; ou bien l'enfermerai-je dans une volière.* » La dangerosité de la séductrice transparaît dans la première partie du conte, le narrateur pressentant quelles offrandes cruelles il devra faire à sa moitié : « *chaque matin et chaque soir, en guise de mil et de chènevis, je lui apporterai ces cœurs de jeunes hommes, des cœurs bien chauds et bien sanglants, et je l'écouterai chanter.* » Le narrateur ne comprend pas cet animal singulier qu'est la femme – l'épiphore signale toute sa perplexité, « *de la femme je ne sais rien ; son front est un mur ; ses yeux sont des murs, la beauté sensuelle de son corps est un mur aussi, derrière lequel est le néant...* » Mais Joseph Gardar se marie avec Clarisse « *la femme la plus belle, la meilleure, la plus intelligente, la plus poétique de toutes les femmes* » ; usant de tous ses charmes, elle ensorcelle son époux, causant ainsi sa perte.

Dans « *L'artiste* », Richepin relate la rencontre entre un vieux saltimbanque et le narrateur. L'artiste exécute un tour dangereux sans trucage qui « *consiste à faire placer un homme ou une femme les bras en croix contre une cible en planches, et à lui planter de loin des couteaux entre les doigts et autour de la tête* » (p. 45). Or, l'épouse du circassien met à profit la dextérité de son mari : bien qu'il entretienne une haine particulière à son égard, il ne peut rater

¹³⁰⁹ Car il « *voit la femme comme un monstre, ou, si, elle est âgée, comme une vieille moule. Mère, elle est irritée. Maîtresse, elle est perfide ou méchante. Elle anéantit le malheureux qui s'éprend d'elle. Elle se fait vampire.* » (Daudet, L. « *Octave Mirbeau* », *Candide*, 29 oct. 1936)

¹³¹⁰ L'inspiration biographique a été soulignée par de nombreux critiques.

sa cible. L'épouse cruelle prend l'habitude de rire à chaque fois que le couteau se plante sur la planche. Le narrateur pense d'abord que c'est un rire nerveux – « *son rire, vous l'avez observé, hein ? Son méchant rire qui se fout de moi, son rire lâche qui me défie. Oui, lâche, puisqu'elle sait bien qu'il ne peut rien lui arriver, rien, malgré tout ce qu'elle mérite, malgré tout ce que je devrais lui faire, malgré ce que je veux lui faire.* » – avant de se raviser. En effet, le narrateur comprend que la femme volage, provoque le mari par son rire. Bien qu'il ait le désir de tuer l'infidèle, il ne peut accomplir son souhait :

« J'ai voulu cette vengeance rêvée et que je croyais si commode. Exaspéré par l'outrecuidance de la coupable, par sa sécurité, j'ai résolu plusieurs fois de la tuer. J'ai alors tendu toute mon énergie, toute mon adresse, à faire dévier mes couteaux, quand je les lance à lui border le cou. Je voulais toutes mes forces les obliquer d'un centimètre juste pour le lui couper, le cou. Je voulais, et jamais je n'y suis arrivé, jamais, jamais. Et toujours le sale rire de la gueuse continue à se foutre de moi, toujours, toujours ! »

Le supplice du saltimbanque ressemble à celui de Sisyphe : lié jusqu'à la mort à cette épouse cruelle, il est contraint d'exécuter le même tour chaque jour en subissant le rire cruel de son épouse. Dans *L'agence Taboureau*, Louise Lambert¹³¹¹, la complice de Taboureau, cherche à s'emparer de la fortune du père de son client Henri de la Garde, un Marquis millionnaire possédant plusieurs maisons d'édition. A ces fins, elle séduit le Marquis qui ne tarde pas à l'épouser.¹³¹² Sous son emprise, Henri de la Garde dépérit en moins d'un an, l'« *homme vigoureux* » se transforme « *en vieillard presque débile* » (p. 128).¹³¹³ Vampirique et sournoise, la séductrice transforme ses soupirants, aspirant leurs forces vitales et s'enrichissant par leur mort.

- *Mort de la séductrice*

¹³¹¹ Son portrait contraste avec celui de Marie, une figure virginale, la jeune femme luttant pour la réhabilitation de Paul.

¹³¹² Mirbeau représente également l'avarice féminine dans quelques contes, notamment « La tête coupée » dans lequel l'épouse ne parle que d'argent : « *elle me disait bonjour avec ce mot, bonsoir avec ce mot. Ce mot sortait de ses soupirs, de ses colères, de ses rêves ; et quand elle ne l'articulait pas, je voyais, au mouvement de ces lèvres, qu'il était là, toujours là, frémissant, impatient, criminel.* » (Mirbeau, O. *Contes cruels*, T. I, *op. cit.*) Le narrateur se rend chez son ami pour lui dérober de l'argent, et finit par l'assassiner. L'argent est un sujet de disputes obsessionnel au sein des couples mirbaliens. Mirbeau, O. « La tête coupée », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.*

¹³¹³ La « *dangereuse sirène* » (p. 156) met en avant ses charmes et joue un jeu de séduction. La jeune femme accapare le vieil homme et ne lui laisse aucun répit, alors que le Marquis Henri souffre de l'absence de son fils et de son veuvage : « *et réunissant rapidement dans une même pensée, l'image de son fils et celle de sa première femme, il baissa la tête. Louise sembla deviner les pensées du Marquis ; il ne fallait pas qu'il fit, même une fois seulement, un retour sur le passé. N'était-elle pas assez belle, assez plaisante pour opérer sur l'esprit de son mari une action permanente, nécessaire à ses projets ? Rapidement, avec cette puissance de caractère propre aux femmes de sa trempe, elle donna à son visage l'air le plus riant et le plus gracieux, cachant sous un sourire les pensées qui se heurtaient rapides en son cerveau. Jetant ses bras autour du cou d'Henri, elle se mit à genoux et lui raconta mille choses futiles en apparence : sa parole, pleine de charme, eut le don de ramener un sourire sur les lèvres sèches du Marquis et de faire fuir les nuages qui obscurcissaient son front. Que lui dit-elle, la sirène enchanteresse ? Quelle coupe aux bords emmiellés porta-t-elle à ses lèvres ? Le Marquis heureux, ivre de bonheur, transporté, se leva, jetant un bras autour de la taille de sa femme* » Delcourt, P. *L'agence Taboureau*, *op. cit.* p. 133-4.

Exposé aux charmes de la sirène, l'homme sous influence peut également se rebeller et s'en prendre directement à l'envoûteuse. Dans « Une aventure », le Baron allemand assassine son épouse qu'elle l'eut contraint à regarder ses ébats avec son amant. Dans « Le poète assassin » d'Armand Charpentier, l'artiste s'attaque à son épouse qu'il s'imagine comme un être infâme, ayant commis « *des fautes impardonnables* » : « *elle se dressait devant lui avec les saisissants reliefs de la réalité. Ses longs cheveux aux reflets d'aile de corbeau étaient noués en torsade au sommet de sa tête et des parfums lourds, endormeurs en émanaient. Ses yeux commandaient le pardon bien plus qu'ils n'imploraient, et ses lèvres, accoutumées aux baisers trompeurs, s'entrouvraient pour prononcer de fallacieux serments.* »¹³¹⁴ Le récit d'Adolphe Retté met en relief l'influence néfaste de la séductrice. En effet, le narrateur se laisse d'abord surprendre par la « *douceur, presque veule, qu'exprimait la physionomie de Rasetti* ». Le souvenir de cette femme le révolte, alors qu'il se remémore son crime, il se la rappelle comme une femme « *très laide avec ses cheveux gras, ébouriffés et grisonnants, sa figure bouffie, ses lèvres pendantes, sa gorge flasque et l'odeur de crasse et d'alcool qu'elle répandait.* » (p. 193), « *déjà vieille, toujours aux trois-quarts ivre, grossière et plus sale qu'on ne pourrait l'imaginer* » (p. 197). La laideur légitime le crime. La fréquentation de la prostituée transforme Rasetti : on retrouve l'idée d'une sexualité addictive : « *Quand je l'ai eu quittée, je me suis en allé par les rues, tout drôle. J'avais la tête lourde, le cœur gros ; il me semblait presque que j'aurais volontiers pleuré. Et puis je sentais des frissons chauds me courir le long de l'échine ; quelque chose me pinçât la nuque* » (p. 194) « *et quand je me rappelais le rire rauque de la retapeuse, j'entendais comme une musique me bourdonner dans les oreilles. Vraiment, Monsieur, on aurait dit alors que j'étais amoureux d'elle.* » Il s'assoupit et découvre une autre femme : « *alors il m'a semblé m'assoupir et rêver qu'une femme très belle, toute nue, venait à moi, en glissant comme une couleuvre, et m'ouvrait les bras comme pour m'étreindre.* » Ses rapports avec la prostituée sont vécus comme une expérience de l'abjection nécessaire pour pouvoir percevoir la femme sublimée. Envoûté par le baiser de la sirène, Rasetti éprouve le besoin irréprensible de revoir cette sournoise tentatrice – « *mais le soir, dès la sortie de l'atelier, cela m'a repris. Une envie énorme de retourner chez cette femme me tenait ; j'étais chassé vers elle comme par un coup de vent.* » Et l'engourdissement de la veille recommence, ce « *quelque chose de tiède et de mou* » qui l'enveloppe et le guide jusqu'à la demeure de la prostituée. Ne sachant pas résister à l'appel de la sirène, il tombe dans un cycle d'addiction sexuelle. La morsure de Lilith diffuse son

¹³¹⁴ Charpentier, A. « Le poète assassin », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 174-5.

venin aphrodisiaque de sorte qu'il ne peut résister à ce « *désir de je ne sais quoi* », cette hallucination dans laquelle il retrouve la femme idéalisée après l'étreinte avec le monstre féminin. Nulle autre présence ne peut le rassasier ; lorsque la prostituée est mise en prison pendant un mois, Rasetti tente de fréquenter d'autres femmes, en vain – « *je restais impuissant, je suffoquais et j'avais envie de les battre. On aurait dit que quelqu'un me poussait à leur faire du mal et même à les tuer. Alors, n'est-ce pas, je me sauvais.* » (p. 197) Au-delà de la sirène, c'est la chambre, lieu des ébats frénétiques qui concourt au malaise ; les cauchemars de Rasetti apparaissent dès lors qu'il s'y assoupit en compagnie d'une « *forme de femme* », monstrueuse, obsédante, divine :

« *Avec sa figure lumineuse, ses yeux comme des diamants noirs, ses longs cheveux parfumés, ses minces lèvres rouges et son corps de serpent, elle ondulait à travers la chambre. Elle venait lentement jusqu'à mon lit, y grimpait, s'enroulait autour de mes membres et pesait si fort sur ma poitrine que je ne pouvais plus respirer. Je voulais l'étreindre, entrer en elle. Mais alors, tout à coup, elle me lâchait, montait au plafond, comme une fumée, et disparaissait en riant. Et le bruit de son rire me donnait froid dans les os... Puis elle revenait au bout de quelques instants et la même comédie recommençait pendant des heures.* »

Rasetti emménage alors avec elle pensant trouver la paix en demeurant dans cette chambre, cependant, les insomnies reprennent de plus belle et la forme évanescence l'encourage à se retourner contre sa concubine : « *Dès que j'étais en tête à tête avec la forme, comme si elle eût été jalouse, elle m'excitait à verser le sang, non par des paroles dites tout haut, mais pour je ne sais quels chuchotements qu'elle me faisait entendre au fond de moi.* »¹³¹⁵ La sirène se laisse dépasser par son propre enchantement ; Rasetti transformé physiquement et influencé mentalement n'aspire qu'à détruire ce qu'il désire et ceux qu'il chérissait : « *je maigris, je devins sombre, bourru, – méchant même. Je rudoyais les enfants, je cognais sur la garce... Et voilà qu'une envie folle de la tuer me venait. – Ah ! Quelle envie !* » (p. 200) Afin de s'extraire de ce cycle destructeur, il s'en prend à la prostituée dès lors qu'elle s'éprend d'un autre, l'adultère n'étant qu'un prétexte au passage à l'acte.¹³¹⁶ Le cas du récit d'Adolphe Retté

¹³¹⁵ « *Il y avait aussi des voix qui me répétaient : "Supprime la garce ! ... Tue-la donc ! Tu seras heureux."* », Retté, A. *op. cit.* p. 200.

¹³¹⁶ L'influence de la forme s'apparente à une infidélité : « *je sentais des souffles me passer sur la figure, je sentais la forme ramper de nouveau vers moi, se glisser entre le corps de ma femme et le mien et m'enlacer... Ce qu'il y avait d'effrayant, c'est que, de plus en plus, je prenais goût à ses caresses. [...] Je m'épousais à rêver la forme, j'éjaculais pour elle et je me roulais sur le lit en mordant les draps et l'oreiller par rage de ne pouvoir la posséder complètement...* » (Retté, A. *ibid.* p. 202) Il la trouve avec son souteneur « *dans l'arrière-boutique du marchand de vins qu'elle fréquentait de préférence. Sans rien dire, j'ai marché droit à elle et je l'ai frappée. – elle est tombée en criant. Dès que j'ai vu le sang couler, je me suis senti très tranquille, tout soulagé. Je croyais voir la forme danser devant moi en m'envoyant des baisers et j'étais tellement heureux que je ne sentais même pas les coups dont les assistants m'accablaient.* » *Ibid.*

montre les connexités entre les représentations de femmes fatales : la prostituée, sirène malgré sa laideur physique et morale, n'est qu'un intermédiaire du véritable seuil maléfique.¹³¹⁷

La mort de la séductrice peut également répondre au besoin de transfigurer le Beau en Laid, comme dans « La vierge en fer » ou encore être le produit d'une hallucination à l'instar de « La marguerite ». En assassinant la femme désirée et insaisissable, le criminel la rend accessible ou, au contraire, intouchable. Dans « La vierge en fer », l'amant de Lucy ne peut s'empêcher de pousser sa compagne dans la machine criminelle. Or, le crime n'est nullement prémédité : Lucy d'abord craintive pendant la visite du Burg de Nuremberg se blottissait contre son amant en se cachant les yeux, mais à la vue de la vierge en fer, la jeune femme s'illumine, riante et espiègle ; elle fait semblant de rentrer dans le cercueil criminel et fait rire le groupe de visiteurs. D'abord inquiet par ce comportement téméraire, le narrateur est rapidement gagné par le fantasme de la funeste étreinte et, exhorté par une pulsion criminelle, il projette la jeune femme. La conduite téméraire et provocante de Lucy, dansant près de la mort, déclenche l'hypnotique hallucination. Ainsi, le châtiment de la sirène est souvent dépeint comme légitime et inévitable. Le jeu de séduction de Jane dans *Bruges-la-morte* se rattache à cette idée : l'insouciant séductrice enroule la tresse de la défunte autour de son cou comme un boa – « *Mais Jane, tandis qu'il s'élançait, se retrancha derrière la table, comme par jeu, le défiant, de loin suspendant la tresse, l'amenant vers son visage et sa bouche comme un serpent charmé, l'enroulant à son cou, boa d'un oiseau d'or...* » Hugues ne répond plus de lui, étranglant l'ensorceleuse avec la précieuse relique.¹³¹⁸ L'agonie de Jane, semblable au « *souffle d'une bulle expirée à fleur d'eau* », délicat et suave, met un terme à la mystification.

La femme-sirène renvoie ainsi l'image d'une déviance protéiforme, à la fois métaphore du désir, mais également monstrueuse et ensorcelante, semblable aux sorcières et succubes dans son refus de l'homme, son goût pour le jeu de la séduction et de la manipulation.

¹³¹⁷ Nous pouvons mettre en relation cette nouvelle avec la description que Jean Lorrain fait de la prostituée : « *Comme le bestial assassin de campagne, équivoque chemineau ou gars de charrue cupide, va droit à la maison solitaire et fermée de la vieille dame qui pousse pour avoir du bien, le meurtrier des filles, ce pirate terrifiant et pourtant captivateur de Cythère, va d'instinct, flairant l'odeur de la galette, à la rentière d'amour.* » Lorrain, J. « Celle qu'on assassine », *Une femme par jour, Œuvres romanesques*, T. II, op. cit. p. 334.

¹³¹⁸ « *Alors Hugues s'affola ; une flamme lui chanta aux oreilles ; du sang brûla ses yeux ; un vertige lui courut dans la tête, une soudaine frénésie, une crispation du bout des doigts, une envie de saisir, d'éteindre quelque chose, de casser des fleurs, une sensation et une force d'étau aux mains – il avait saisi la chevelure que Jane tenait toujours enroulée à son cou, il voulut la reprendre ! Et farouche, hagard, il tira, serra autour du cou la tresse qui, tendue, était roide comme un câble.* » Rodenbach, G. *Bruges-la-morte*, op. cit. p. 268.

L'affranchie : la rébellion du sexe faible

De même que le mythe de la sirène est associé à une multitude d'autres mythes, les représentations de femmes affranchies suivent également un filon commun et sont rattachées à tout un imaginaire que chaque civilisation décline en conservant quelques données élémentaires. Lorsque la femme se rebelle contre la patriarchie légale et légitime, elle est perçue comme un être sauvage, passionné et dangereux. Les Amazones, les Striges, Médée : autant de mythes qui illustrent les dangers de l'affranchissement total de la femme. Le Moyen Age emprunte ainsi aux mythes antiques le culte de la Magna Mater¹³¹⁹, recouvrant des fonctions contradictoires puisque tantôt créatrice, tantôt destructrice, elle cumule les rôles de déesse de la férocité, de la terre et des animaux. Sa souveraineté lui octroie la possibilité de s'affranchir de l'autorité masculine et donc de se défaire de son rôle de mère nourricière pour devenir criminelle. Cette ambivalence se retrouve tout spécifiquement dans le culte d'Artémis – très proche de celui de la Magna Mater et de la Cybèle orientale – qui elle aussi cumule des fonctions de protectrice – des femmes, des jeunes mères, des animaux, de la forêt – et d'impitoyable destructrice – chasseuse hors pair, elle déploie son énergie criminelle contre les hommes ou les femmes passionnées. Déviance sociale, lorsque la femme ne s'acquitte plus ce que la société attend d'elle, elle s'aliène.¹³²⁰ Aussi, les figures féminines criminelles de la fin du siècle renouvellent cette vision de la femme excessive tout en la modernisant. Nous verrons tout d'abord les deux conduites adoptées par ces « indomptables » puis les modalités de l'affranchissement.

Mesure et Dmesure de la femme libre

- *L'extase furieuse, la dmesure de sa colère*

Traditionnellement, la femme est décrite comme un être passionné commettant exclusivement des crimes en lien avec la condition de son sexe. Ainsi dans *Le vice errant* : « *Instinctives,*

¹³¹⁹ Palacio, J. de, *op. cit.* p. 68 : « *la femme de la décadence apparaît donc alternativement comme la déesse, objet d'un culte infernal, ou la prêtresse, servante de ce culte, président de toute façon à un sacrifice sanglant dont le Ventre, lieu géométrique des fringales et des luxures, constituerait comme l'autel.* » Barbara Michel écrit ainsi qu'« *au-delà de la triste réalité, la femme meurtrière nous ouvre les portes de l'imaginaire. Celle qui donne la vie est aussi celle qui la reprend, qui tue. Les Parques symbolisent la vie mais aussi la mort.* » Michel, B. *Figures et métamorphoses du meurtre, op. cit.* p. 54.

¹³²⁰ Zaccone souligne cette caractéristique dans *Le crime de la rue Monge* par le biais de ce constat de Buvard : « *Plus j'y réfléchis, dit-il, plus la chose me paraît limpide. Dans la vie qui lui est faite par la civilisation moderne, la femme n'a qu'un nombre très restreint de mobiles qui la font agir ; elle est mère ou elle est maîtresse ! ... Elle aime son enfant ou son amant : son esprit a rarement d'autres visées, son cœur n'a pas d'autres passions ; le reste lui est indifférent. Mise en présence de ces deux intérêts, tout disparaît. Il n'y a plus ni conventions, ni lois, elle ne vit plus qu'avec sa passion unique, exclusive, et fatalement poussée dans sa voie aveugle, elle va ainsi aux plus héroïques dévouements ou aux plus épouvantables forfaits ; tous les criminalistes sont d'accord sur ce point.* » Zaccone, P. *Le crime de la rue Monge, op. cit.* p. 99.

impulsives, passionnées, comme toutes les créatures qui vivent plus près de la nature, les maîtresses de voleurs et d'assassins ne livrent leur amant que par dépit, colère, jalousie ou besoin d'immédiate revanche. Ces femmes coupables de délation se mettent le tout parisien à dos et sont rapidement trouvées assassinées. »¹³²¹ A la fin du siècle, les crimes passionnels ponctuent la presse à sensation ; les affaires de vitriolages ou de tir à l'arme à feu par une femme dans un lieu public décuplent. Marc Angenot souligne ainsi que « *la femme abandonnée ou négligée qui, tapie dans une encoignure, attend son amant ou sa rivale et leur jette au visage une bouteille de vitriol. Le roman populaire et la peinture de genre s'empara vite de cette épidémie de vengeances atroces* »¹³²². La femme coupable est souvent reconnue responsable de crimes passionnels – et Anita Bénédicto (dans « La fascination du crime », *Plaisir, souffrance et sublimation*) considère que ces mobiles trahissent une forme aiguë de misogynie. Or, si ces passages à l'acte font les choux gras des gazettes, nous pouvons souligner le fait qu'*a contrario*, les récits de duels, très prisés pendant la première moitié du siècle, tombent en désuétude – le duel implique une forme d'espace respectueux entre les deux tireurs. La femme bafouée se venge en privilégiant ces armes à feu, qui instaurent une distance non négligeable avec la victime contrairement aux armes blanches ; toutefois leur geste est souvent décrit comme impulsif et irraisonné. Ainsi, dans *La criminelle* (1881) de Jules Lermina, M^{me} Dolé fait feu sur un ancien amant et maître-chanteur, Georges Rives, qui veut révéler la vérité sur leur relation passée par le biais d'anciennes lettres d'amour et par là jeter l'opprobre sur son nom et sur sa famille. La jeune femme présentée de prime abord comme une mère à la santé fragile et aux traits doux se métamorphose : « *Elle avait marché sur lui les mains crispées, comme si elle eut voulu l'écraser. Une force incroyable, surexcitation nerveuse, durcissait les muscles de cette petite femme devenue lionne.* » M^{me} Dolé saisit un revolver dans un accès de rage et tire sur l'escroc sans vaciller : agissant de la sorte, elle n'aspire qu'à protéger son enfant et ce paramètre confère une légitimité indéfectible au crime devenu drame. Inversement, Marianne, dans « La grande-Brière », fait feu sur sa maîtresse par pure jalousie. La domestique fait feu sur l'heureuse courtisée par crainte de ne plus lui être utile. Maupassant illustre également ce passage à l'acte passionné dans « Jadis » dans laquelle deux femmes jalouses et possessives deviennent meurtrières par excès de colère. Les deux femmes acquittées se vengent en effet de leurs époux infidèles. Un important changement de mœurs s'opère dans ce récit : la grand-mère qui écoute ces récits est effarée

¹³²¹ Lorrain, J. *Le vice errant, Œuvres romanesques*, T. V, Chécy, éd. A. Toupie, Coda, 2015.

¹³²² Angenot, M. *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la belle époque*, Bruxelles, éd. Labor, 1986, p. 43.

d'entendre des histoires de jalousie qui tarissent la noblesse du sentiment amoureux. En effet, malgré leurs crimes, les deux femmes bénéficient de la clémence des jurés, ces « *gens moraux* » sensibles à la détresse des criminelles. Instigatrice passionnée ou furie criminelle, la meurtrière est jugée comme un être fragile lors du passage aux Assises ; c'est là tout le paradoxe illustré par Maupassant, une incohérence sociologique pertinente que le romancier relève.

Nous pouvons également mentionner l'attentat engendré par Flore Misard dans *La Bête Humaine*. Piquée de jalousie lorsqu'elle découvre la relation entre Jacques Lantier et Séverine, se sentant d'autant plus seule parce qu'elle vient d'apprendre le décès de sa mère (« *puisque'il ne restait personne qui l'aimât, les autres pouvaient bien partir avec sa mère* »), elle provoque le déraillement de l'express du vendredi. Dans cet attentat qui ne vise en vérité qu'une seule personne – Flore déploie une force surhumaine pour maintenir l'attelage sur les rails :

« Elle retint l'attelage dans une brusque secousse, d'un effort surhumain, dont ses membres craquèrent. Elle qui avait sa légende, dont on racontait des traits de force extraordinaires, un wagon lancé sur une pente, arrêté à la course, une charrette poussée, sauvée d'un train, elle faisait aujourd'hui cette chose, elle maintenait, de sa poigne de fer, les cinq chevaux, cabrés et hennissants dans l'instinct du péril. » (p. 232)

L'attentat de la jeune femme constitue un acte de désespoir, une forme de suicide comme le signale plusieurs symboles relatifs à l'extinction de son désir – les chevaux et le train constituent des éléments liés à une symbolique érotique et pulsionnelle. Elle prend le temps de contempler le chaos dont elle est l'instigatrice. Le crime doit correspondre à une totalité, une destruction sûre et globale – d'où son sentiment de satisfaction, « *elle n'avait pas bougé encre, dans la stupeur de l'acte accompli, de ce massacre qu'elle avait fait. C'était fini, c'était bien ; et il n'y avait en elle que le soulagement d'un besoin, sans une pitié pour le mal des autres qu'elle ne voyait pas* » (p. 235)¹³²³ Or, la survie de Séverine transfigure le « *besoin* » en « *abomination* » et « *l'instinct sauvage de détruire* » qu'instiguait l'impossibilité d'être aimée par Jacques laisse place à l'espoir d'une réversibilité totale ; Flore se jette alors dans les débris pour sauver Jacques.

- *Le jeu des apparences : stratégie et vengeance*

¹³²³ Pourtant, lorsqu'elle réalise que Séverine a survécu à l'attentat « *une ombre d'affreuse souffrance noircit son visage pâle [...] dans cette douleur aiguë de son amour assassiné, ce coup de couteau qu'elle s'était donné en plein cœur, elle eut la brusque conscience de l'abomination de son crime. Elle avait fait ça, elle l'avait tué, elle avait tué tout ce monde ! Un grand cri déchira sa gorge, elle tordait ses bras, elle courait follement.* » Zola, E. *La Bête Humaine*, op. cit.

Si elle veut parvenir à ses fins, la criminelle doit considérer que « *la vengeance est un plat qui se déguste glacé.* »¹³²⁴ Du fait de ses aptitudes physiques généralement inférieures à celles de son homologue masculin, la femme doit user de manigances dans l'ombre pour pouvoir mener à bien son entreprise. Barbara Michel rappelle ainsi que « *la représentation de la femme meurtrière éclate plus perverse, plus machiavélique, plus sournoise et plus calculatrice que n'importe quel homme.* »¹³²⁵ La criminelle use d'un panel de stratagèmes et recourt à la discrétion, laissant libre cours à son imagination, elle sait taire ses pulsions.

Complice ou inspiratrice du crime, la femme représente un atout considérable pour le criminel. Les bandes organisées peuvent exploiter sa beauté pour attirer de riches victimes dans des bouges – comme c'est le cas dans *Le retour de Rocambole* ou dans *La Bande de la belle Alliette*. Dans le roman d'Eugène Chavette, Alliette dirige un groupe de bandits. Sa beauté, son attrait pour l'intelligence et son courage la rendent masculine de sorte que l'Écureuil cède rapidement à son charme – « *jamais dans la foule de ses conquêtes, le Don Juan de la préfecture n'avait trouvé pareil gibier.* » (Chap. IV) Cependant, alors qu'il pense raccompagner Alliette à son domicile, la jeune femme le conduit directement dans un piège (ce qui n'altère en rien les sentiments qu'il éprouve pour la voleuse).¹³²⁶ Lemeunier relate également qu'Alliette et lui sont parvenus à détrousser un bourgeois grâce aux charmes de la jeune voleuse : « *Mais plus il devenait galant, plus Alliette le lui faisait à l'ingénuité ; elle était tellement émue qu'elle s'appuyait de la main sur tous les meubles... Juste à l'endroit de la serrure. Quand elle eut fini de prendre l'empreinte des serrures avec la cire qu'elle avait dans la paume de la main, elle arriva me chercher dans la pièce où je ramassais mes outils.* » Son pouvoir se manifeste également sur ses complices puisqu'Alliette manipule à souhait la gente masculine – elle monte deux de ses acolytes, Micaud¹³²⁷ et Soufflard¹³²⁸ l'un contre

¹³²⁴ Lorrain, J. *Le vice errant*, op. cit.

¹³²⁵ Michel, B. op. cit. p. 54. Mireille Dottin-Orsini considère aussi que les crimes les plus atroces sont ceux d'une femme : « *c'est elle qui les imagine, les combine, les prépare, les dirige.* »

¹³²⁶ Chavette, E. *La Bande de la belle Alliette*, op. cit. chap. VI, p. 45 : « *malgré ce que, dans le caveau, il avait appris par les combattants sur le monstrueux passé d'Alliette, malgré la façon dont il en avait été traité, le policier songeait à cette belle créature dont la beauté et la voix l'avaient enivré, et il avait espéré trouver là quelque souvenir de celle dont la pensée le mordait toujours au cœur.* » Elle charme l'Écureuil afin de lui soutirer des informations : « *Le policier voulut se lever pour rompre le charme, mais la petite main pesa sur son bras, et Alliette se rapprocha encore. Les grands yeux noirs tout suppliants, dont elle le regardait, firent chaud à l'Écureuil, en même temps qu'un parfum de chair fraîche et jeune, tout plein de luxurieux effluves, lui monta au cerveau.* »

¹³²⁷ *Ibid.* Chap. IX, p. 81 : Alliette analyse le comportement de Micaud, « *Il veut perdre Soufflard, se dit-elle. Voir Soufflard chargé d'un meurtre l'a fait sourire... donc, il a intérêt à le trouver compromis et il se vengera par une dénonciation : c'est un mouchard à tuer. Alliette était une rude femme. Elle venait de condamner Micaud à mort, et Micaud était bien perdu. Mais lui aussi connaissait son Alliette. Il comprenait que sa défiance devait être éveillée, et, sans lever la tête, il sentait son regard peser sur lui.* »

l'autre – et dirige la bande.¹³²⁹ La faiblesse de cette séductrice réside dans le secret du pendentif qu'elle porte : avant d'être voleuse, Alliette était mère, elle doit sa reconversion sociale au décès de son enfant.¹³³⁰ Séduite par un homme à qui elle donne un enfant et qui se détourne d'elle pour une femme plus fortunée, Alliette devint la protégée de Beaumont, un célèbre voleur. Cependant, « *cette vie d'angoisse et de honte avait altéré le lait d'Alliette, son enfant mourut. Il emportait avec lui les derniers bons sentiments de sa mère.* » (chap. XIV) et la jeune femme finit par s'adapter à cette vie hors norme,

« Peu à peu, elle se prit à aimer cet empire qu'elle exerçait sur l'ignoble tribu des voleurs qu'elle dominait par sa beauté, son énergie et son instruction – À Beaumont arrêté, une autre illustration du bague succéda et, de bandits en bandits, elle était arrivée dans les bras de Soufflard, à peine âgée de vingt-quatre ans, et sans savoir encore, avant de connaître l'Écureuil, ce que c'était que l'amour. »

De même qu'Alliette, Louise Lambert s'associe à Auguste Chalamel après qu'il l'eut sortie de la rue alors qu'elle était âgée seulement de quinze ans : il la place en tant que domestique et s'en fait une alliée de taille. Sous l'éclat de sa beauté, Louise dissimule des sentiments cruels et un arrivisme à toute épreuve : « *sous cette belle enveloppe, la femme cachait les sentiments les plus mauvais, les instincts les plus pervers, joignant à ces défauts une énergie extraordinaire. Louise n'avait pas de scrupules.* » (p. 150) Elle souhaite s'élever socialement coûte que coûte et ne participe à l'empoisonnement du Marquis qu'à cette seule fin.

La criminelle peut également jouer sur une image maternelle ou bienveillante pour faciliter les crimes du groupe auquel elle prête allégeance tout comme elle peut être la complice de l'homme qu'elle aime, à l'instar de Clara Monistrol et de son amant qui mettent en place l'assassinat de l'oncle Pigoreau afin d'inculper son neveu, dans le récit de Gaboriau. Dans *Le crime de l'omnibus*, Stella Blanchelaine feint une image maternelle pour empoisonner sa victime au début du roman : elle joue un rôle déterminant car il paraît plus naturel que la

¹³²⁸ Elle rentre dans le jeu de la séduction avec Soufflard au chap. VIII : « *Quant à Alliette et Soufflard, retirés dans un coin de la salle et les mains enlacées, ils parlaient d'amour. Ces deux êtres, souillés de crimes et peut-être à la veille de verser le sang, oublièrent tout pour faire d'amoureux projets d'avenir.* »

¹³²⁹ Alliette est présentée comme un être machiavélique : « *– Soyez tranquilles, je m'en charge, fit Alliette dont l'œil s'éclaira d'une lueur sinistre. Ce regard était sans doute connu de ses compagnons, car Leviel souffla aussitôt à Lesage : – Son compte est bon, Alliette regarde rouge, je ne donnerais pas cinq sous de la peau du raille.* » (*ibid.* p. 56)

¹³³⁰ Elle se métamorphose ainsi en « *panthère* » lorsque Soufflard tente de découvrir ce que recèle le médaillon : « *Et il étendit une main crispée par la rage. Mais il n'eut pas le temps d'agir. D'un bond de panthère, Alliette le fit rouler au bout de la chambre. Elle saisit le couteau sur la cheminée, et, toute frémissante d'une émotion secrète, l'œil plein de menaces, le couteau au poing, elle fit face au chenapan qui, s'étant relevé, se tenait terrifié devant une pareille fureur. / – À bas les pattes, et cuve ton vin, pochard ! cria-t-elle d'une voix claire. Je te répète encore ma défense d'aller là-bas, et si demain je ne te trouve pas ici, tu connaîtras Alliette. Adieu, je ne loge pas avec les chiens hargneux.* » Mais, lorsqu'elle réalise avoir perdu son pendentif, Alliette redevient femme : « *Un instant elle resta muette, stupéfiée, haletante ; puis, tout à coup, cette femme, endurcie dans le mal et qui semblait insensible à tout, poussa un sanglot douloureux et fondit en larmes.* » (*ibid.* chap. X, p. 101)

victime s'endorme sur l'épaule d'une femme.¹³³¹ La meurtrière est un personnage protéiforme qui connaît l'usage du masque : elle revêt ainsi trois rôles : l'empoisonneuse, la voyante¹³³², la confidente. Elle joue également sur cette image bienveillante pour gagner la confiance de Pia en profitant de sa fragilité émotionnelle.¹³³³ Arrêtée à temps, Stella échappe aux autorités en se piquant volontairement avec l'aiguille empoisonnée lorsque Pigache lui demande de la lui remettre : « *Elle la tenait cachée dans son gant depuis qu'on l'avait traînée dans la loge du concierge : elle ferma vivement la main, et elle tomba foudroyée. La pointe meurtrière avait pénétré dans les chairs du poignet. Bianca était vengée.* » Dans *Le coup d'œil de M. Piédouche*, la princesse Yalta, surnommée la « princesse morphine » dans sa Russie natale, fait tuer sa servante Xénia pour motif de trahison. Or tous les soupçons de l'homicide se portent d'abord sur le prince, un homme réputé violent qui occupe la majeure partie de ses journées à jouer aux échecs. La princesse a orchestré sa propre disparition, laissant planer le doute sur la culpabilité de son époux. Yalta s'est vengée des infidélités de sa servante Xénia qui a vendu ses secrets et offert son corps au prince ; au-delà de cette trahison, la princesse n'a pu souffrir que Xénia, qu'elle considérait comme sa propriété, lui soit infidèle – « *cette fille m'appartenait, puisqu'elle était mon esclave, et je ne voulais pas qu'elle appartint à un autre. Elle savait ce qui l'attendait, et elle a subi sans se plaindre le supplice qu'elle reconnaissait avoir mérité.* »¹³³⁴ Comme Stella Blanchelaine, Yalta fait preuve d'orgueil au moment des aveux – elle est ainsi comparée à une « *impératrice de la Rome des Césars* » – et tente d'échapper au châtement en recourant au poison. Le suicide de la criminelle est cohérent avec son comportement de femme émancipée : elle seule peut disposer de son corps et de sa vie. Notons enfin qu'on associe traditionnellement les affaires d'empoisonnement aux crimes commis par des femmes. Dans *L'Agence Taboureau*, Louise empoisonne le Marquis, dans *La corde au cou*, il s'agit de M^{me} Claudieuse, dans *Monsieur Lecoq*, Blanche Courtomieu assassine Marie-Anne Lacheneur par jalousie car elle est aimée du fils du Baron Martial, dans *Les Lépillier*, l'empoisonnement est instigué par la domestique – et le meurtre social dont la progression est semblable à un second empoisonnement mené par deux mondaines envieuses. Ce *modus operandi* allie discrétion et sournoiserie, ce qui sied fort bien aux travers féminins.

¹³³¹ La meurtrière est d'abord perçue comme une exécutante dans l'analyse de Binot : « *tout était prévu par cet homme qui doit être un scélérat très fort. Et c'est la femme qui s'est chargée de l'exécution.* » (Du Boisgobey, F. *Le crime de l'omnibus*, op. cit. p. 43)

¹³³² Elle se fait passer pour l'élève de Marie-Anne Lenormand (1772-1843), une voyante, prophétesse et nécromancienne connue à la capitale.

¹³³³ « *Cette femme ! s'écria Fréneuse, c'est elle qui a assassiné ta sœur... Et elle t'aurait tuée comme elle a tué Bianca, si nous n'avions pas réussi à te tirer de ses griffes !* », Ibid. p. 250.

¹³³⁴ Du Boisgobey, F. *Le coup d'œil de M. Piédouche*, op. cit. p. 338.

Le crime de l'Opéra met en scène deux crimes de femmes : le suicide de Golymine – Julia d'Orcival contrecarre les plans posthumes de son ancien amant en rencontrant ses anciennes maîtresses pour leur rendre leurs correspondances amoureuses – et le meurtre de Julia d'Orcival, femme de pouvoir, libre et indépendante¹³³⁵, qui ne peut être assassinée que par une de ses semblables tant elle est méfiante. Alors que Gaston Darcy met fin à leur relation amoureuse, la « sirène brune » (ch1 T.1) se montre sèche et impitoyable – « *Julia parlait maintenant d'un ton sec, et les mots partaient de ses lèvres comme des flèches. Elle cherchait évidemment à piquer son amant pour l'obliger à démasquer son jeu, et elle y réussit.* » Elle se montre insensible à la détresse de Golymine, hautaine et dédaigneuse lorsqu'elle émet de « *froides railleries* » qui s'avèreront criminelles.¹³³⁶ Si Julia d'Orcival rejette les excès de la passion,¹³³⁷ la jeune femme n'aspire qu'à se venger de Darcy qu'elle suppose sous l'influence de son oncle et de son ami Nointel.¹³³⁸

Julia souhaite rencontrer les anciennes maîtresses de Golymine afin d'avoir de l'emprise sur ses trois rivales en faisant d'elles ses obligées.¹³³⁹ Trois suspectes se rendent dans la loge de Julia le soir du crime, trois femmes différentes mais non moins potentiellement dangereuses : Mademoiselle Lestérel, une amie de jeunesse de Julia qui souhaite protéger la réputation et la vie de sa sœur, la Marquise de Barancos, véritable amazone des temps modernes, une femme excentrique et à la mode, et Madame Cambry, la véritable criminelle dont la présence dans la loge n'est révélée qu'à la fin du récit. Trois tempéraments distincts se succèdent : Mademoiselle Lestérel s'illustre par sa chasteté¹³⁴⁰ et sa probité morale, la Marquise fascine

¹³³⁵ Une mondaine accomplie dont le passé est mentionné par Berthe Lestérel (Du Boisgobey, F. *Le crime de l'Opéra*, op. cit. chap. II. T.I) car toutes deux ont partagé le même pensionnat. Julia d'Orcival n'était alors que Julie Berthier, une institutrice orpheline qui en devenant l'épouse d'Orcival changea complètement de vie. Julia est ainsi décrite comme une femme indépendante, fuyant la compagnie des femmes – on ne lui connaît que deux ou trois fréquentations féminines tout au plus. « *Que veux-tu ! Il était écrit là-haut qu'elle mourrait de la main d'une femme. Elle avait congédié ses amis et gardé ses amies. Il aurait mieux valu qu'elle fit tout le contraire.* » (Ibid. Chap. VIII, T. I) Les rumeurs sur le suicide de Golymine supposent que cet événement contribuera à la gloire de Julia : « *elle est riche, et la mort de ce polonais va la mettre à la mode. Pour poser une femme, un suicide vaut mieux que trois duels.* » (Ibid. chap. II, T. I)

¹³³⁶ « - Vous voulez donc que je me tue ! / - Est-ce qu'on se tue pour une femme ? / - Oui, quand on l'adore... Quand on ne peut pas vivre sans elle. » Ibid. Ch. I, T. I.

¹³³⁷ A Darcy : « *et pensez-vous que le Comte Golymine m'aime comme nous voulons être aimées, nous autres femmes... avec fureur... avec rage... jusqu'au suicide... inclusivement ? / - Quand on veut se tuer, on ne le crie pas si haut.* » (Ibid. Chap. I, T. I)

¹³³⁸ Ce dernier parvient à se défaire des griffes de la séductrice par lassitude des amourettes parisiennes : « *Julia, ou Cora, ou Olympe, ou Claudine, c'est toujours le même tour du lac. Le cercle m'assomme.* » (Ibid. Chap. II, T. I). Il n'aspire alors qu'à épouser celle qu'il aime sincèrement.

¹³³⁹ Ainsi, sur Lestérel : « *cette bécasse de Mathilde est mariée à un brutal qui la tuerait, s'il savait qu'elle a eu un amant. Où Golymine a-t-il pu la rencontrer ? Je n'en sais rien ; mais ce qu'il y a de sûr, c'est qu'elle a été folle de lui, et j'en ai la preuve. Golymine l'avait quittée depuis six mois, mais le mari n'admettrait pas cette circonstance atténuante. Donc, ma bégueule d'amie de pension serait à mes genoux, si je l'exigeais, car elle adore sa sœur.* » Ibid.

¹³⁴⁰ Cf. le portrait physique de Berthe : « *blanche comme un lis et blonde comme les blés.* » Ibid. Chap. IV, T. I.

par son tempérament ardent, et Madame Cambry semble réunir toutes les qualités requises et attendues d'une femme moderne et équilibrée. Nointel présuppose alors que puisque dans cette loge ne sont entrées que des femmes, le crime a été nécessairement commis par une « grande dame » : « *une femme galante n'aurait jamais eu le courage de frapper. Ces demoiselles n'ont pas de passions violentes. Leurs jalousies et leurs colères ne vont jamais jusqu'au meurtre. Il n'y a que les grandes dames qui aiment assez énergiquement pour assassiner une rivale* » (Chap. II, T. II) Mademoiselle Lestérel est retirée de la liste des suspects en premier, et l'essentiel des premières investigations se focalise sur l'impératif de sa réhabilitation. Gaston entretient des sentiments sincères pour la jeune Lestérel qui témoigne de l'absolue dévotion envers sa sœur – elle ment ainsi à la police et fait obstruction à la justice en falsifiant des preuves pour sauver sa sœur.¹³⁴¹ Contrairement à Berthe, la Marquise de Barancos représente l'archétype même de la femme fatale.¹³⁴² Affranchie de tout despotisme masculin, elle en devient presque virile, et Nointel en dépit de l'enquête qu'il mène et des preuves qu'il récolte à l'encontre de la Marquise, tombe sous le charme de cette « *femme qu'il aurait adoré si elle n'eût pas été criminelle* ». ¹³⁴³ En tant que « *filles d'un grand d'Espagne et veuve d'un capitaine général, gouverneur de l'île de Cuba* », la Marquise dispose d'une fortune importante ainsi que de nombreuses terres, de sorte qu'elle est continuellement entourée de mondains et de prétendants. Son caractère capricieux,¹³⁴⁴ son goût pour la chasse et pour l'équitation font d'elle une femme extraordinaire : « *Écuyère intrépide, chasseresse infatigable, elle se passionnait aussi bien pour les arts que pour les*

¹³⁴¹ Berthe joue le rôle de double dynamique de Madame Crozon, sa sœur. En effet, Marguerite est présentée comme une victime et malgré quelques apparitions à des moments clefs de l'histoire, elle ne parle pas jusqu'à ce qu'elle se trouve au seuil de la mort. On peut lire dans cette attitude un contraste essentiel entre la vision qu'à son époux d'elle – le marin la considère comme une ensorceleuse, une envoûtante sirène, « *je l'adorais comme le premier jour, plus que le premier jour. Pourquoi ? Je n'en sais rien. Une créature qui n'avait que le souffle, pas de santé, pas de gaieté, rien qui pût plaire à un marin. Je crois qu'elle m'avait ensorcelé.* » (Chap. IX, T. I) – et son aphasie troublante qui ne coïncide pas avec l'image traditionnelle et attendue de la séductrice. Pourtant, M. Crozon est tiraillé par des sentiments confus « *je la méprise, je la hais, et je l'adore. Si je ne l'adorais pas, croyez-vous que je penserais à la tuer ?* » (chap. IX, T. I) L'inaction et le silence de l'épouse coupable nécessite ainsi la contribution dynamique de Berthe.

¹³⁴² Physiquement, la Marquise se situe aux antipodes de Berthe comme on peut le voir au chapitre V, T. I : « *à sa voix, à son accent et ses cheveux aile de corbeau, j'ai très bien reconnu madame de Barancos. L'incomparable Marquise au bal de l'Opéra ! C'est roide. Pourquoi pas, après tout ? Elle est un peu bien excentrique, cette créole archimillionnaire. Ce qui m'étonne le plus, c'est qu'elle soit venue sans cavalier.* » On retrouve également le motif du regard de la femme fatale au Chap. II, T. II lorsque Nointel valse avec la Marquise « *le capitaine n'obtint d'elle qu'un regard, mais quel regard ! Le soleil des Antilles y avait mis sa flamme.* »

¹³⁴³ Nointel la considère comme un *ennemi*, une femme masculine et impressionnante dans l'adversité, au chap. I T. II : « *un ennemi qu'il y avait plaisir à combattre, car il était de force à se défendre, et Nointel se faisait une fête de lutter de ruse et d'adresse avec ce séduisant adversaire, de la réduire par des manœuvres savantes, et finalement de le vaincre.* »

¹³⁴⁴ « *Quand Madame de Barancos avait conçu un projet, elle l'exécutait vite, et rien ne l'arrêtait, quand il s'agissait de satisfaire un de ses caprices. Un désir russe ferait sauter une ville, dit un proverbe moscovite. Les désirs de la Marquise auraient fait sauter une province* » (chap. IV, T. II)

exercices violents. On la voyait le jour conduire à quatre heures au bois de Boulogne, et le soir s'enivrer de musique au théâtre. »¹³⁴⁵ L'indomptable domine sa vie et de son corps : « *L'homme que j'aimerai ne s'humiliera pas devant moi. Il sera fier, et il ne viendra pas m'offrir son amour comme on offre un bouquet. Il attendra que je le lui demande. Je ne veux pas qu'on me choisisse. Je veux choisir.* » Bien que la Marquise et Madame Cambry fréquentent peu de femmes – comme la victime – elles ne dégagent pas la même aura : « *Autant Madame de Barancos était ardente, altière et capricieuse, autant Madame Cambry était calme, modeste et sage. Nointel, qui s'amusait souvent à les comparer, les avait surnommées le torrent et la rivière.* » (Chap. VIII, T. I) Or, comme dans la fable de La Fontaine, le vrai danger n'émane pas de l'onde déchainée du torrent, puisque « *Les gens sans bruit sont dangereux ; Il n'en est pas ainsi des autres.* »¹³⁴⁶ Madame Cambry, de son vrai nom Barbe Cornuel de Cachan, hérite à seulement vingt-quatre ans des relations et des biens de feu son époux qui viennent s'ajouter à ceux de son père. Elle donne d'abord l'illusion d'une mondaine agréable, tant gracieuse¹³⁴⁷ que généreuse. Toutefois cette femme dérange par son caractère indépendant, le veuvage précoce la rendant « *maîtresse de se gouverner à sa guise* ». En outre, la jeune femme réunit « *un monde à elle* », « *trié sur le volet* » dans son salon parisien chaque samedi – « *des financiers aimables, des artistes bien élevés, des gentilshommes sans morgue, des savants sans pédanterie et même des hommes d'Etat pas trop ennuyeux.* » (Chap. IV, T. I) Une certaine virilité émane également de cette jeune femme affranchie du modèle patriarcal : son intelligence et son caractère chevaleresque sont ainsi valorisés, « *Elle est indulgente, compatissante. Elle a des idées... chevaleresques. Cette qualification qu'on n'applique guère aux femmes convient tout à fait à Madame Cambry. Madame Cambry. Madame Cambry est le dévouement incarné. Elle a la passion du sacrifice.* » (Chap. VII, T. I) Cette dévotion sera rappelée au dénouement, lorsque Cambry, craignant de jeter l'opprobre sur Roger Darcy, son futur époux qu'elle tient en haute estime, préfère se sacrifier plutôt que de révéler la vérité. Ce caractère vertueux idéalisé tout au long du roman se craquelle cependant à la mort de Madame Crozon. En effet, elle change « *de visage à cette nouvelle. Elle était très pâle, mais elle ne paraissait pas très affligée, et Nointel fut légèrement choqué de l'expression dont elle s'était servie pour exprimer son*

¹³⁴⁵ Aventurière hors pair, elle a « *l'aplomb d'un vieux chasseur* » et massacre « *avec fureur* » : « *cette Marquise était née pour faire la guerre de partisans* » contrairement à Nointel, peu disposé à chasser – « *aujourd'hui, je ne me sens pas d'humeur à tuer les créatures inoffensives.* » L'inversion des genres est ainsi exacerbée.

¹³⁴⁶ La Fontaine, J. de, « Le torrent et la rivière » *Fables*, livre VIII, fable 23.

¹³⁴⁷ *Ibid.* chap. IV, T. I : « *Blonde sans fadeur, blanche sans pâleur malade, Madame Cambry avait des yeux bruns d'une douceur incomparable, des traits fins et réguliers, une physionomie avenante et expressive, un sourire frais et gai comme un sourire d'enfant, une taille élégante et souple.* »

étonnement. » (chap. VII, T. II) et déjà ses propos la trahissent lorsque Cambry apprend que la Marquise s'était également rendue dans la loge : « - *Quoi ! Cette femme qui sortait... C'était la Marquise !... Comment Madame de Barancos ose-t-elle avouer qu'elle est entrée dans la loge de Julia d'Orcival ?* reprit vivement Madame Cambry. *Elle veut donc se perdre !* » Son intérêt pour l'affaire ne peut être dissimulé davantage et la multitude de questions semblables à « *des flèches acérées* » qu'elle adresse à Nointel, embarrasse l'enquêteur, pressentant un malaise. Lui seul aura compris que Cambry était la meurtrière et il demeurera dans la confiance afin de préserver la mémoire de la jeune femme.¹³⁴⁸

Pour les femmes criminelles, manipulatrices ou émancipées, le suicide représente la seule issue possible. Pascale Hustache met en lumière le fait que « *voleuse ou meurtrière, l'héroïne transgresse les tabous en éprouvant une passion d'homme. Désir de s'enrichir, luxure, jalousie et rivalité amoureuse troublent un équilibre social fondé sur la mesure et la tempérance. Parce qu'elle commet un acte blâmable, la femme se virilise* »¹³⁴⁹. Cependant, dans les récits fin de siècle, la masculinité de la femme tient à sa capacité à commettre des crimes d'homme avec des désirs de femme. Dans « Une aventure » de Richepin, la belle allemande exacerbe la jalousie cruelle de son époux en usant de ses charmes. L'amant n'est qu'un moyen de blesser assurément le mari orgueilleux et possessif. Mais cette virilité féminine peut également être vertueuse ; ainsi Henriette dans *La Débâcle*, lorsqu'elle traverse le champ de bataille et s'interpose entre les militaires et son mari mis en joug.¹³⁵⁰ Madame Cambry, en dépit de son crime, n'en demeure pas moins louable pour ses qualités morales « masculines ». Ces quelques figures de rebelles ont en commun de maîtriser l'impulsivité que l'on associe généralement à la faiblesse de leur sexe.

Pierre Zaccone¹³⁵¹ revisite également des stéréotypes féminins dans *Le crime de la rue Monge* à travers trois personnages : Roma, Hélène et Léa. Roma symbolise à elle seule la femme

¹³⁴⁸ Elle lui écrit une lettre « *vous m'avez dit hier : on revient de l'exil, on sort du cloître. Je vous ai répondu : il n'y a que les morts qui ne reviennent pas. Je vais mourir. Pardonnez-moi comme je vous pardonne et sauvez ma mémoire. Brûlez ma lettre.* » *Ibid.* Chap. VII, T. II.

¹³⁴⁹ Hustache, P. « Figures de criminelles dans le roman populaire français du XIX^e », dans *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle*, op. cit. p. 100.

¹³⁵⁰ Henriette suscite l'admiration des soldats ; son obstination à rejoindre son époux pour le sauver est mise en évidence par la répétition du syntagme « *je veux mon mari* », unique requête de cette épouse fidèle et intrépide, « *aussi enragée que [son] mari* », Zola, E. *La Débâcle*, op. cit. p. 836.

¹³⁵¹ Christophe Reffait s'intéresse également à quelques méchantes des romans de Zaccone, dans « *La conversion de la méchante dans trois romans de Pierre Zaccone* » (Le Rocambole, Les fameux méchants, op. cit. p. 55-72) dans *Les nuits du boulevard* (1876), *Les pieuvres de Paris* (1878), *Les drames de la bourse* (1882) : « *La femme-fatale de Zaccone est prise dans la démocratisation conjointe du demi-monde et du roman populaire : elle n'a ni la méchanceté d'élite de Milady, ni le cynisme de la courtisane balzacienne, ni le hiératisme de la sphinge symboliste.* » Il établit alors cinq motifs récurrents dans la logique narrative du récit

dominatrice, sirène – comptant sur l’allégeance de son fidèle bossu, « *parce qu’il [l]’aime, et que l’amour qu’il [lui] a voué [l]’assure à jamais de sa fidélité.* » (p. 147) – et mère – surprotégeant son enfant jusqu’à devenir criminelle. Roma n’hésite pas à faire condamner un innocent pour protéger le secret de son fils. Lorsque Jacques Mayot, son époux, découvre les preuves de l’innocence de Torella et pointe son arme sur le Vicomte, la mère se précipite sur son fils, tentant de « *faire un rempart de son corps* », pour le sauver une dernière fois. La mort du Vicomte marque une rupture définitive ; le désespoir de Roma l’exhorte à devenir criminelle pour venger ce fils disparu, mais la tentative se solde par un échec.¹³⁵² En contraste, nous découvrons Hélène de Senneterre, une figure virginale, décrite comme un être fragile, à la « *santé délicate et frêle* » – « *sa pâleur de marbre, rendue encore plus frappante par l’éclat de deux yeux bleus tristes et profonds, tout pleins de cette mélancolie des êtres prédestinés à souffrir.* » (p. 32)¹³⁵³ Les deux femmes servent l’éclat et le caractère atypique de la troisième : Léa, *la femme*. La comparaison avec l’Irène Adler de Conan Doyle est inévitable. A de nombreux égards, celle qui intime le respect de Sherlock Holmes, par son maniement des déguisements et son esprit dans « *Un scandale en bohème* » (1891) – « *Pour Sherlock Holmes, elle est toujours la femme. Il la juge tellement supérieure à tout son sexe, qu’il ne l’appelle presque jamais par son nom ; elle est et elle restera la femme.* » – celle qui subjugué l’enquêteur par son talent inné à se déguiser, rappelle Léa¹³⁵⁴. Lors de sa première rencontre avec cette habile travestie, Rigolo est ébloui (chap. II partie I) : « *une jeune femme à cette heure, sous des habits d’homme !* »¹³⁵⁵ cependant, quelques détails trahissent sa féminité

zacconien : « *motif 1 : le levier à chantage* » ; « *motif 2 : une topographie parisienne resserrée, constituée d’hôtels particuliers communicants, de boudoirs où convergent les protagonistes, de loges de théâtres où se confrontent l’homme et la femme* » ; « *motif 3 : le héros masculin focalise les désirs féminins* » ; « *motif 4 : les apparitions féminines sont dramatisées* » ; « *motif 5 : le manque dont les demi-mondaines endossent la conscience et la critique de leur propre abjection.* »

¹³⁵² « *Elle se dressa, les cheveux épars, la bouche tordue, l’œil égaré... Et, arrachant des mains du mort le revolver dont il n’avait pas fait usage, elle marcha menaçante vers Jacques. / - Assassin ! Assassin ! ... cria-t-elle, hors d’elle-même... Ah ! Cette fois... Tu ne m’échapperas pas... Et c’est moi qui le vengerai... Et elle étendit le bras...* » Zaccone, P. *Le crime de la rue Monge*, op. cit. p. 422.

¹³⁵³ Toutefois, Hélène se révolte lorsqu’on tente de lui imposer un époux : « *Ne suis-je pas maîtresse de moi, par hasard ? – ne suis-je pas assez riche pour choisir moi-même celui à qui je me déciderai à confier ma vie ? Ah ! Le Comte le sait bien, puisque c’est lui qui gère ma fortune, et que je ne lui ai jamais demandé ce qu’il en fait.* » *Ibid.* p. 117.

¹³⁵⁴ Conan Doyle va plus loin dans la mesure où comme le concède Watson, Sherlock Holmes ne peut tomber amoureux. Néanmoins, l’enquêteur admire le talent de celle qui l’a vaincu. En un sens, l’immobilisme de Holmes peut être mis en relation avec celui du jeune Comte dans le roman de Zaccone. Christophe Reffait élabore un parallèle entre les femmes fatales de Zaccone et la figure méduséenne dans la mesure où elles provoquent l’immobilisme du héros : « *un immobilisme sexué, inséparable de la peur de Méduse, où le sujet masculin fige l’angoisse de castration à la fois par son sursaut pétrifié et par sa passivité féminine, énonçant cette double peur du féminin devant soi et en soi.* » Reffait, C. op. cit. p. 65.

¹³⁵⁵ « *Il n’est pas douteux que le crime de la rue Monge n’ait quelques racines au Faubourg Saint-Honoré. On dit qu’il y a deux jeunes filles à l’hôtel de Senneterre ; nous n’avons vu ni l’une ni l’autre. Celle que nous suivons a évidemment des allures suspectes. On ne revêt pas des habits d’homme et l’on ne s’en va pas courir*

– « *la voix grave, mais douce, était bien d'une femme ; la main et le pied eussent pu être ceux d'un enfant ; mais l'œil aux fauves lueurs, la lèvre au rictus amer, le geste fébrile, tout cela accusait une virilité peu commune qui s'imposait avec autorité, en dépit de toutes les préventions* » ou encore le fait qu'elle ne puisse résister au besoin de se regarder dans un miroir, « *par un sentiment instinctif où toute la femme se trahissait* » et se trouve bouleversée par la transformation qu'elle s'impose.¹³⁵⁶ Elle suscite l'admiration des enquêteurs car elle semble avoir toujours un tour d'avance sur eux.¹³⁵⁷ Alors qu'ils viennent de perdre sa piste dans Paris, elle les attend sous ses habits d'homme dans le bureau de Buvard : « *et tout d'abord, avant d'aller plus loin, reprit l'inconnu, je veux vous avouer une chose que vous avez devinée : c'est que les vêtements que je porte ne sont point ceux de mon sexe, et je me résigne à cet aveu parce que vous aurez plus d'une fois occasion de me rencontrer ainsi vêtue, et que j'entends qu'il n'y ait point de surprise entre nous.* » (Chap. V, P. I) Sa perspicacité lui a permis de prendre les devants sur les policiers. Par cette rencontre, elle espère dissuader les deux hommes de progresser dans l'enquête : « *vous pouvez me faire perdre tout le fruit de mes veilles, de mes aspirations, des ardues combinaisons que j'ai préparées [...] Ah ! Je n'appartiens pas à la police ! Continua-t-elle d'un ton plus âpre encore. Mais je connais dans ses plus petits détails le mystère que vous cherchez à pénétrer... Je sais qui a commis le double meurtre de la rue Monge... Et je pourrai vous dire, quand je le voudrai, le nom du misérable qui aurait dû être exécuté aux lieu et place du Comte Torella !* » Un tempérament qui la rend unique de beauté – « *en ce moment, le sang avait afflué à ses joues, un feu sombre brûlait ses yeux profonds et noirs ; elle était belle d'une beauté terrible que rendait plus extraordinaire encore l'éclat de sa jeunesse.* » (p. 102), « *avec ses yeux noirs, sa peau mate et chaude, ses lèvres où affluait un sang généreux, elle était vraiment belle et bien faite pour attirer et retenir le regard.* » (p. 292) – féline et indomptable – plusieurs comparaisons agrémentent cette idée, notamment lorsqu'elle secoue la tête avec

Paris la nuit uniquement pour intriguer papa Buvard. Il importe de tirer au plus tôt tout cela au clair... » Zaccone, P. *op. cit.* chap. III, P. I.

¹³⁵⁶ De même qu'elle apprécie de revêtir de nouveau une tenue féminine : « *elle se leva, fit lentement quelques pas à travers la chambre ; puis elle commença à se déshabiller pour revêtir le costume de son sexe. Ce changement demanda quelques temps. Elle était redevenue femme, et apportait une certaine coquetterie amoureuse dans tous les détails de sa toilette.* » (*Ibid.* p. 103) Le Comte est également sensible à cette beauté qu'il devine sous l'étrange accoutrement d'homme : « *ce qui lui arrivait était étrange. La jeune femme qui lui parlait était tout à fait séduisante sous son vêtement d'homme. Ses regards, traversés d'effluves ardentes, lui communiquant une sensation indéfinissable qui pénétrait tout son être ; son sourire avait quelque chose d'attirant, et il s'en dégagait comme un fluide magnétique, dont malgré soi, on se sentait enveloppé.* » (*Ibid.* Chap. XIV, P. I, p. 165)

¹³⁵⁷ Elle transmet au concierge des Senneterre des directives pour lancer Rigolo sur une fausse piste (*Ibid.* chap. IX, p. I) ; elle fait preuve de perspicacité lorsqu'elle s'entretient avec le Comte, en devinant que Rigolo les espionne – « *sans rancune, toutefois, dit-elle encore, et présentez, je vous prie, mes meilleures amitiés à l'honorable M. Rigolo.* » (*Ibid.* p. 169)

« un mouvement de fauve, et son regard s'imprégna de tant de haine implacable » (p. 108), « son œil brillait d'une flamme ardente » (p. 238) – elle est impulsive et orgueilleuse.¹³⁵⁸

Léa s'accomplit en tant que justicière, originale et unique, car elle revêt le masque pour sauver l'honneur de celui qu'elle aime – le travestissement est ainsi complet dans la mesure où il parachève l'inversion des rôles, la jeune femme sauvant son soupirant.¹³⁵⁹ Or, contrairement au justicier traditionnel, elle défend ses intérêts personnels. Tout au long du roman, les hésitations du feuilletoniste sont saillantes : doit-il sacrifier Hélène qui réunit toutes les qualités vertueuses de la jeune fille sensible et docile – malgré un léger sursaut d'émancipation lorsqu'on tente de lui imposer un époux – mais qui reste un personnage passif, ignorant tout du mystère qui se joue, et ainsi sauver Léa, l'omniprésente intrigante, active, mystérieuse et indomptable ? Jusqu'au dénouement, le lecteur croit à ce salut révolutionnaire d'une femme, « *Vénus toute entière à sa proie attachée* », plongée dans le vice et dans le crime par amour.¹³⁶⁰ Mais, nulle fin heureuse n'est permise pour les tempéraments de feu, et, le feuilleton demeure un drame d'amour contrasté par l'union heureuse d'Hélène et du Comte. Zaccone propose ainsi une peinture à la fois originale et dramatiquement poétique puisqu'en dépit de cette preuve d'amour unique, l'homme que Léa aime ne se résout pas à l'aimer. Prudence de l'auteur ou mesure louable de l'honnête homme...

Modalités de l'affranchissement

La femme s'affranchit de la loi des hommes, en devenant criminelle, elle n'agit que dans son intérêt – ce qui contraste avec la vision chrétienne et traditionnelle de l'idéal féminin. En effet, les épouses prennent l'ascendant sur leurs maris – ainsi dans les contes mirbaliens, la femme ressemble à un monstre de sensualité, autoritaire et destructeur, notamment dans « Le

¹³⁵⁸ A de nombreuses reprises, le « *sourire ironique* » ou « *railleur* » de Léa est mentionné, accentuant ainsi son caractère ambigu.

¹³⁵⁹ « *Quand nous voulons faire la lumière dans quelque affaire obscure, – on nous dit excellemment : cherchez la femme ! Mais ici, il faut retourner l'aphorisme, – et puisqu'il s'agit d'une femme, il est évident qu'il convient de chercher l'homme* », *Ibid.* chap. V, p. 99 ; « *Ah ! C'est cet amour que je veux, c'est celui-là qu'il me faut, et je ne reculerai devant rien... Rien... Pas même devant un crime !* » (*Ibid.* p. 101) On retrouve ici le même modèle que celui emprunté dans *Les pieuvres de Paris* et *Les drames de la bourse* tel que le définit Christophe Reffait : c'est « *par ses vertus mêmes que le héros suscite le désir de la femme fatale, la fracture entre vilenie du demi-monde et perfection du protagoniste se trouve ainsi réduite [...] c'est l'honneur même du héros qui est aimé, mais une femme déshonorée qui le désire.* » (Zaccone, P. *Ibid.* p. 61)

¹³⁶⁰ Mais tragiquement aussi car Léa est la fille d'un criminel et porte le poids de cette terrible hérédité : « *il y avait dans mes veines un sang mêlé d'amour et d'infamie... Et je n'avais pas conscience de ma honte – enfantée dans un jour néfaste, je devais porter toujours la marque indélébile de mon origine... J'étais la fille d'un bandit, et c'est avec une sorte d'ivresse malsaine que je songeai à la vie que j'allais mener...* » (Chap. XX) ; « *le sang de mon père et celui de ma mère se sont mêlés dans mes veines, et c'est là ce qui me donne cette fièvre éternelle qui me consume et me tuera ! Ah ! Si j'avais pu être aimée ! Oui... voilà ce qui m'aurait sauvée peut-être !* » (*Ibid.* p. 326)

pauvre sourd » où M^{elle} Clothilde maltraite moralement son mari car elle n'accepte pas leur situation précaire.¹³⁶¹ Dans « Le colporteur » ou *La sanglante ironie*, l'épouse infidèle suscite une forme de fascination malsaine dans la mesure où le désir de l'époux est stimulé par les tromperies de sa femme. La femme adopte alors un comportement sadique – le mariage n'est pas envisageable pour Sylvain qui privilégie une vie en concubinage avec Grangille puisqu'il la soupçonne d'être intéressée et infidèle.¹³⁶² Ainsi nous trouvons des femmes dont le comportement légitime le passage à l'acte ; en aliénant les rôles d'épouse et de mère ou en devenant démoniaque, elles outrepassent les normes sociales et il est de l'intérêt public de les arrêter.

- *Le rejet du rôle d'épouse et de mère*

L'affranchissement de la femme criminelle peut être mis en relation avec le mythe des Amazones et le culte d'Artémis. Femmes indépendantes et autonomes régissant une société matriarcale, les Amazones inversent les polarités masculines et féminines dans leurs habitudes : ces impitoyables chasseuses utilisent les hommes uniquement pour leurs lignages (avant de les mutiler ou de les tuer). Pourtant, leur conduite tend à les marginaliser.

La domination d'Hauteclair Stassin transparait dans son couple. En effet, ce dernier appartient à un rang social élevé¹³⁶³ – « *c'étaient un homme et une femme, tous deux de haute taille, et qui, dès le premier regard que je leur jetai, me firent l'effet d'appartenir aux rangs élevés du monde parisien.* » (p. 106) En dépit de leur égale beauté, la femme prend le dessus sur l'homme. En effet, l'élégance du dandy tend à féminiser le Comte – « *élancé et aussi praticien dans sa redingote noire strictement boutonnée, comme celle d'un officier de cavalerie [...] ressemblait par sa tournure brusquée, son air efféminé et hautain, ses moustaches aiguës comme celles d'un chat et qui à la pointe commençaient à blanchir, à un mignon du temps de Henry III* ». Plusieurs comparaisons avec des figures de l'homosexualité participent à une féminisation générale de cet homme. Inversement, le caractère viril d'Hauteclair détonne : comme son conjoint, sa beauté attire les regards et la comparaison avec « *la grande Isis noire du musée Egyptien, par l'ampleur de ses formes, la fierté*

¹³⁶¹ Dans « Le pauvre sourd », le peintre Philippe Grassau n'aspire qu'à tuer son odieuse épouse : « *Les yeux du sourd prirent une singulière expression d'exaltation, et d'une voix précipitée, bredouillante, presque comique, il s'écria : - la tuer, la tuer, la tuer !... oh ! Oui, la tuer !... mais quand ma mère sera morte. Parce que, vous comprenez bien que je ne peux pas faire à la sainte femme cette douleur d'avoir un fils assassin... j'attends.* » (Mirbeau, O. « Le pauvre sourd », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.* pp. 65-69) De manière significative, il attend la mort du seul être qui lui a manifesté de l'amour avant de devenir criminel.

¹³⁶² Grangille a conscience de la dangerosité de son époux : « *j'aime mieux épouser un épicier qu'être la femme d'un assassin, eût-il 100000 francs de rente ; je n'ai pas oublié la mort de Julien Rosalès, moi, et j'ai toujours pensé que tu lui avais donné un mauvais coup.* » (Rachilde, *La sanglante ironie*, *op. cit.* p. 296)

¹³⁶³ Ce sont des « *créatures supérieures* » comparés aux *Immortels*, les *Mélophores* d'Homère.

mystérieuse et la force » vient compléter la description de sa magnificence. Elle dégage quelque chose d'antique, de divin. L'équilibre du couple repose ainsi sur l'inversion de polarités des genres : « *chose étrange ! Dans le rapprochement de ce beau couple, c'était la femme qui avait les muscles, et l'homme qui avait les nerfs...* » Au Jardin des Plantes, les passants détournent leur regard pour admirer la fière allure et le magnétisme d'Hauteclair ; cependant seul le regard de la panthère, cette bête « *si supérieure que c'en était presque humiliant* » (p. 106) peut affronter celui d'Hauteclair. « *Panthère contre panthère* » c'est l'image d'une dompteuse hybride, mi-Circé, mi-Diane qui caractérise Hauteclair lorsqu'elle soufflette le museau de l'animal avec son gant : « *Noire, souple, d'articulation aussi puissante, aussi royale d'attitude, – dans son espèce, d'une beauté égale, et d'un charme encore plus inquiétant, – la femme, l'inconnue était comme une panthère humaine, dressée devant la panthère animale qu'elle éclipsait.* » Forte de sa beauté, de sa puissance et de l'instinct d'un animal noble, associés à la séduction et à l'intelligence, l'amazone, au caractère exceptionnel, est dotée des attributs du félin en plus des siens, ce qui fait d'elle un être supérieur. La femme subit plusieurs métamorphoses tout au long de la nouvelle : comparée à un paon – « *la femme étalant la traine noire dans la poussière du jardin, comme un paon, dédaigneux jusque dans son plumage* » (p. 110) – à un serpent (p. 135), à une panthère – le médecin relève ainsi ses « *pas de velours* » dans la demeure du Comte, un halo d'énigme et de mystère semble entourer Hauteclair. Héritière de la salle d'armes de son père, Hauteclair Stassin tient une réputation. Cette beauté dangereuse, « *faite pour l'amazone* », est connue pour ses talents d'escrime¹³⁶⁴ : « *Toute la journée le fleuret à la main, et la figure sous les mailles de son masque d'armes qu'elle n'était pas beaucoup pour eux, elle ne sortait guère de la salle de son père.* » Son maniement de l'arme subjugué véritablement le Comte : « *Elle avait, entre autres, un dégagé de quatre en tierce qui ressemblait à de la magie. Ce n'était plus là une épée qui vous frappait, c'était une balle !* » Enfin l'ardeur des sentiments qu'ils entretiennent réciproquement voue Hauteclair et le Comte à être frappés par la malédiction de l'infécondité, « *les êtres qui s'aiment trop, ne font pas d'enfants* » (p. 144) ; la femme privilégie ainsi son rôle d'amante.¹³⁶⁵

Animée d'une volonté de défi pour mener à bien ses projets, la femme peut refuser par exemple de devenir mère – comme Hauteclair Stassin – ou devenir infanticide. Bien que la

¹³⁶⁴ Le nom Hauteclair fait référence à l'épée du chevalier Olivier dans la chanson de Roland.

¹³⁶⁵ De même, Louise Lambert choisit qui aimer : après le meurtre d'Henri de la Garde, la jeune femme épouse Taverny. Cependant, ses pensées sont entièrement tournées vers Paul de la Garde, qu'elle aime secrètement : « *dans six mois !... Alors ne pourra-t-il pas m'aimer, celui à qui je rendrai l'honneur en même temps que la fortune !* » Delcourt, P. *L'agence Taboureau*, op. cit. p. 405.

plupart des récits d'infanticide valorise les conditions précaires, l'ignorance ou la détresse des mères infanticides, le refus de devenir mère étant toujours perçu comme une déviance sexuelle à la fin du siècle. La mère infanticide développe une pathologie spécifique, l'hystérie (ét. utérus) ; mais ce crime prend surtout une valeur symbolique car il exprime la volonté de ne plus s'astreindre au rôle de génitrice. L'infanticide serait ainsi l'expression d'un idéal de femme libre, sans mari, sans enfant. La femme-désir, l'indomptable Lilith. Ainsi, en tuant l'enfant, ce démon qui déchire ses entrailles, La Marivonnec assassine la mère pour redevenir une femme.

Les mères criminelles sont liées à tout un ensemble de légendes et de folklores : les sorcières qui tuent et mangent leurs enfants, les faiseuses d'ange démoniaques, le mythe de Médée. Dans « L'enfant » de Maupassant, alors que le médecin manifeste son admiration pour une mère qui a avorté dans la commune, la Baronne et quelques femmes abhorrent ce comportement excessif et sauvage : « *était-ce possible, une chose pareille ! La fille, séduite par un garçon boucher, avait jeté son enfant dans une marnière ! Quelle horreur ! On avait même prouvé que le pauvre petit être n'était pas mort sur le coup.* » (p. 981) Le médecin considère avec une grande bienveillance l'« *énergie sauvage* » que déploie la mère infanticide « *pour traverser le bois, la nuit, avec son petit qui gémissait dans ses bras* », il reconnaît également sa douleur morale – « *songez donc à l'épouvante de cette âme, au déchirement de ce cœur ! Comme la vie est odieuse et misérable* ». Il justifie ce parti pris en proposant le portrait d'une de ses anciennes patientes et tâche de démontrer qu'il existe des natures féminines sauvages manifestant une importante tendance à l'hystérie criminelle car selon le docteur « *jamais une Messaline, une Catherine ne sera sage. Elle ne le peut pas. Elle est créée pour la caresse furieuse !* »¹³⁶⁶ Sylvie Frigon¹³⁶⁷ met en lumière deux comportements du corps féminin incarcéré : le corps comme *site de contrôle* (corps marqué, aliéné (le corps mère, malade, victime) et le corps comme *site de résistance* (la femme choisit quand elle se fait du mal, c'est un moyen de se réappropriier un sens d'identité). Cette définition bien que rattachée à la perte d'identité en milieu carcéral, n'est pas sans lien avec le cas de la mère infanticide. Le corps gestant déforme l'identité féminine de sorte que l'infanticide prend alors la valeur d'un acte de résistance.

¹³⁶⁶ « *Mais chez ceux-là que le hasard a faits passionnés, Madame, les sens sont invincibles. Pouvez-vous arrêter la mer démontée ? Pouvez-vous entraver les forces de la nature ? Non. Les sens aussi sont des forces de la nature, invincibles comme la mer et le vent. Ils soulèvent et entraînent l'homme et le jettent à la volupté sans qu'il puisse résister à la véhémence de son désir.* » Maupassant, G. de, « L'enfant », *Contes et nouvelles*, T. I, *op. cit.* p. 982.

¹³⁶⁷ Frigon, S. « Femmes et emprisonnement : le marquage du corps et l'automutilation », *Criminologie*, vol. 34 n°2, 2001.

- *L'allégeance au Mal : l'intouchable patriarchie*

L'allégeance au Mal se manifeste de deux manières chez la femme criminelle : soit elle se comporte de manière sadique par plaisir – Miss Clara¹³⁶⁸ – soit elle adhère à un dessein phallogratique – l'allégeance au père, l'allégeance au Diable. Cette ferveur patriarcale se décline notamment dans *La chambre du crime*. Gabrielle Cambart agit dans son intérêt tout en s'alignant aux projets de son père ; elle contraste avec M^{me} Dagrone, la femme enfermée, la *Didon* délivrée. Dans *Le crime de l'omnibus*, deux unités féminines s'opposent : Bianca et Pia qui renvoient aux victimes, deux facettes d'une même cause puisqu'elles représentent les intérêts du défunt père et deux femmes complices, Stella Blanchelaine, la criminelle qui joue un rôle subsidiaire à son époux et Marguerite Paulet qui suit les intérêts de son père. Stella et Marguerite servent d'intermédiaires aux desseins masculins.

Un mot de Barbey d'Aurevilly retient notre attention : « *le Diable apprend aux femmes ce qu'elles sont, ou plutôt elles l'apprendraient au Diable, s'il pouvait l'ignorer.* »¹³⁶⁹

L'allégeance de la succube pourrait néanmoins être inversée. Si le Mal n'existait pas, elle en serait la parfaite instigatrice. Dans *Là-Bas* M^{me} Chantelouve initie Durtal aux rituels de la cabale, de même que Miss Clara guide le narrateur dans le Jardin des Supplices.

Le crime commis par la femme peut enfin renvoyer au tabou du plaisir féminin – Mireille Dottin-Orsini met ainsi en évidence que « *chez Mirbeau comme chez Rachilde, le plaisir féminin est lié à la cruauté en général, au meurtre et à la torture* » – dans la mesure où le plaisir féminin outrepassa la loi masculine. Les femmes criminelles faisant preuve de sadisme sont excessives, mauvaises, diaboliques, mais fascinantes et désirables. Thérèse Raquin souhaite laisser s'exprimer sa sensualité féminine mais elle doit pour cela s'émanciper de sa situation initiale, en quittant sa demeure et en se défaisant de son mariage : sa vraie nature finit par rejaillir grâce à la liaison fatale dans une connivence érotique. Toutefois, dans cette relation discontinue, le couple demeure impuissant au bonheur. À l'impudence du meurtre succède une culpabilité somatique et abjecte partagée dans le lit adultérin. Naomi Schor insiste également sur le mystère féminin¹³⁷⁰ ; Zola décline l'herméneutique féminine sous toutes ses facettes – on assiste à une inversion des genres avec des hommes féminins et des femmes masculines, des couples « *intersexuels* » – à l'instar de Miette et Silvère qui

¹³⁶⁸ Cette relation malsaine avec Clara l'emprisonne : « *Et j'étais revenu à elle, comme l'assassin revient au lieu même de son crime...* » Mireille Dottin-Orsini écrit au sujet de Miss Clara, qu'elle manifeste une forme d'« *ignominie féminine : sexualité sadique et perverse, abjection dans la méchanceté pure et gratuite, sans compter l'étourderie enfantine qui, loin de l'absoudre, ne rend que plus effrayante celle qu'on appellerait volontiers la meurtrière.* » *op. cit.* p. 250.

¹³⁶⁹ Barbey d'Aurevilly, J. « Le bonheur dans le crime », *Les Diaboliques*, *op. cit.* p. 146.

¹³⁷⁰ Schor, N. « Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité » *ibid.* p. 183-96.

symbolisent l'innocence. La « *femme sphinx* »¹³⁷¹, la tante Dide, « *muette, rigide comme un cadavre, menant une vie de moine* » invite aussi à percevoir l'interdit fondamental de l'univers zolien, « *la jouissance de la mère* ». En effet, chaque femme de la généalogie maudite exprime la complexité du plaisir féminin. Françoise et Lise, éternellement jalouses l'une de l'autre, convoitent le même homme et la même terre. Françoise n'est jamais réellement satisfaite de sa vie de couple avec Jean : il manque toujours quelque chose à son bonheur mais elle ne parvient pas à déterminer ce dont il s'agit jusqu'à ce que son beau-frère la viole. A cet instant précis, elle affleure l'extase, mais ce bonheur est immédiatement rattrapé par un sentiment de honte : les désirs de Françoise sont abjects, inavouables et enfin accomplis. Alors, le voile se lève : Lise, qui, complice de son époux, maintenait sa sœur pendant le viol, comprend les sentiments réciproques entre Françoise et Buteau, elle perce le ventre maternel de sa sœur, détruisant ainsi le *fœtus-espoir* d'un lignage affranchi de la famille maudite. Par ce geste destructeur, elle tâche de recouvrir une forme d'équilibre en détruisant la femme tentatrice, la maîtresse désirée par l'époux adultère depuis le début – « *le discours romanesque zolien exprime avec une acuité saisissante une vision catastrophique et infernale de la sexualité... L'amour ou l'instinct de copulation n'est jamais abordé avec légèreté, mais s'accompagne toujours d'une gravité tragique qui tombe parfois dans la lourdeur.* »¹³⁷² La femme que l'on tue est une femme que l'on possède.

L'androgynie, l'évanescence, l'horrible : déformations du corps féminin et autres monstruosité

Le corps féminin, seuil de l'abject et du désir, peut également être déformé. Nous relevons trois déformations : l'androgynie séduisante, l'être évanescent et la monstruosité de la sorcière.

La question du genre : androgynie séduisante

Initialement, l'androgynie symbolise un être total et divin, dans la mesure où sa plastique combinatoire transforme le pluriel insatisfaisant en singulier harmonieux. Cette reconquête de l'unicité correspond à un idéal esthétique du Beau qui se développe tout particulièrement au XIX^e siècle et prend plusieurs formes. Toutefois, à l'androgynie masculine et adamesque¹³⁷³

¹³⁷¹ Dans le récit de Jean Lorrain, Monsieur de Burdhe rapporte sa rencontre avec un énorme sphinx de granit rose lors de ses voyages orientaux. La figure du sphinx est associée au mystère, à l'énigme.

¹³⁷² Bertrand Jennings, C. *L'Eros et la femme chez Zola*, Paris, 1977, p. 11.

¹³⁷³ Puisque certaines écritures considèrent que le premier homme était un androgynie, un et total avant de devenir deux et imparfaits. L'androgynie renvoie également à la figure de l'ange, pure et asexué.

parfaite s'oppose l'androgynie féminine, source de nombreuses controverses.¹³⁷⁴ Pour le dandy amoureux du bon goût et de l'élégance, le soin porté à son allure manifeste une certaine effémination qui concorde avec le dessein androgyne de combiner en un être les attributs des deux sexes.¹³⁷⁵ L'androgyne masculin peut alors cultiver son reflet s'assurant ainsi qu'il demeure parfait. Or, si « *l'androgyne s'incarne aussi parfois dans le bel adolescent efféminé tant physiquement que psychiquement et entraîné malgré lui dans le désir et la perversion* » (Monneyron, F. *L'androgynie décadent*), l'éphèbe, l'initié aux vices, aux plaisirs et aux sagesses de ce monde ne connaît pas le même sort que l'androgynie féminine. Le Prince Narcisse dévore Nesta car il souhaite s'approprier la beauté de son double féminin pour ne faire qu'un à nouveau. L'androgynie féminin n'est pas une femme fatale dans le conte de Scheffer mais le double exact du prince dans sa jeunesse. Le passage à l'acte s'accompagne nécessairement de rituels anthropophages dans la mesure où la dévoration parachève le désir de s'approprier les arcanes énergétiques et les qualités physiques du double. Le crime n'est plus un acte de destruction mais au contraire d'unification symbolique en un tout parfait et indivisible. Toutefois, l'acte cruel de Narcisse est vain : alors que Nesta succombe à l'attaque de l'anthropophage, Narcisse se désespère de l'inanité du corps chéri, détruit. L'absorption du double est imparfaite puisqu'elle ne peut s'accomplir sans la mort de la copie.

Une androgynie féminine supérieure car immatérielle et fantasmée est proposée par Jean Lorrain dans *Monsieur de Phocas* par le truchement de la déesse Astarté. Dans les songes de Rasetti, une androgynie féminine fabuleuse et venimeuse se décline similairement. Ces deux entités ont une apparence féminine magnifiée, sublimée et divinisée. Toutes deux entraînent l'halluciné dans un délire morbide et criminel.

L'évanescence : le message du spectre féminin

La figure évanescence féminine transfigure également le corps féminin. L'apparition est situationnelle¹³⁷⁶ dans la mesure où, outre le fait qu'elle n'apparaisse qu'à un moment

¹³⁷⁴ L'allure masculine de la femme fatale est mise en évidence dans *L'androgynie décadent* : « *cette masculinité apparaît alors comme la projection physique du rôle dominateur et conquérant, censément réservé dans les codes sexuels de la fin du siècle à l'homme, qu'elle s'attribue dans la relation amoureuse* » Monneyron, F. *L'androgynie décadent*, Grenoble, 1996, p. 44.

¹³⁷⁵ Dottin-Orsini, M. *op. cit.* « *Mario Praz a souligné que le vampire, à l'origine homme fatal, paria romantique à la Byron, change de genre dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le couple du buveur de sang et de sa victime prend alors en charge les thèmes dominants de l'éros sadomasochiste, et c'est la femme qui est investie du rôle prédateur, face à un partenaire féminisé et hémophile.* »

¹³⁷⁶ Elle peut également devenir obsessionnelle : l'émanation fantasmée dans « *La deux fois morte : magie passionnelle* » de Jules Lermina (Lermina, J. « *La deux fois morte* », in Prince, N. *Musée des horreurs, op. cit.* p. 679-716) ; un ancien percepteur, un ami de M. Paul, veuf récemment vient auprès de lui. Enfermé depuis six mois dans son château, il semble fou. En effet, M. Paul explique voir apparaître sa défunte épouse comme une émanation blanchâtre grâce aux pouvoirs de sa mémoire visuelle.

déterminant, le spectre est associé à un lieu ou à une personne. Monstruosité déformée ou magnifique remembrance d'une beauté perdue, la revenante amoureuse délivre un message ou accomplit une vengeance d'outre-tombe.¹³⁷⁷ Sophie Ménard rattache ainsi l'apparition à une « *épistémé savante de l'hallucination* » dans laquelle le règlement de compte motive la démarche du revenant.¹³⁷⁸ L'apparition comme présage de mort se retrouve dans « La main d'ombre » : « *quand éclata l'imprévu scandale du meurtre de la Comtesse d'Orthyse, mon ami Jacques et moi n'en eûmes aucun étonnement, car nous savions depuis longtemps à quelle fin tragique cette adorable femme était destinée* »¹³⁷⁹ En effet, les deux hommes ont participé à une expérience surnaturelle et annonciatrice de ce drame, deux ans auparavant : « *et d'irréfutables signes (dussions-nous nous faire traiter de fous) nous avaient révélé quelle main brutale appuierait sur le cœur de la Comtesse le revolver dont elle devait mourir.* » La Comtesse d'Orthyse, l'épouse assassinée dans « La main d'ombre » tente ainsi de mettre en garde la nouvelle fiancée de son mari quant aux risques qu'elle encourt, comme le confesse Jacques :

« *Lors de cette imprudente séance de spiritisme, j'ai effectivement vu quelque chose, mais je ne pouvais le dire sous peine d'effrayer, de frapper peut-être irrémédiablement quelqu'un. [...] Pendant qu'Henry Tramsel renouvelait l'expérience, une forme de femme m'est nettement apparue, appuyée sur la harpe, la harpe Empire turque tu sais ; elle était vêtue à la mode d'il y a cinq ou six ans et regardait fixement la Marquise.* »

L'apparition de Norah dans « L'autre » est accueillie par la narratrice, laissant Norah prendre possession de son corps pour pouvoir accomplir sa vengeance. Mais la première apparition de la forme évanescence se fait lorsque l'homme avoue son crime. L'aveu se fait difficilement trahissant l'angoisse superstitieuse de réveiller la morte : « *jamais encore il n'avait parlé de sa mort, comme s'il eût craint d'en envisager la réalité et, par d'horribles hantises de la chair qui se détruit, de troubler l'apparition de l'image bien-aimée.* » Alors qu'il la soupçonne de le tromper, il se laisse surprendre par « *un soupir étouffé* », première occurrence de la présence de Norah, se rapprochant dans son dos. La présence immatérielle se traduit par son souffle puis sa voix : « *elle me regarda bien en face, singulièrement hautaine et méprisante, et sans hésiter, dans la poitrine me lança la mortelle syllabe attendue : - oui !* » Notons que l'homme frappe Norah à la gorge afin de taire l'« *empoisonnante parole* » et la narratrice

¹³⁷⁷ Nous pouvons également mentionner le cas terrifiant de Mary dans « La peur » étranglée par son aimé alors qu'elle tente de revenir des morts. Lermina, J. « La peur », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 421 : « *Elle avait remué, tout était là... Je me suis jeté sur elle pour la forcer à rester immobile ! ... Après, je ne sais plus !...* »

¹³⁷⁸ Ménard, S. « Jusqu'à ce que le mort nous sépare : Ethnocritique du revenant dans Thérèse Raquin. » *Poétique*, n°172, 2012, pp.441-455.

¹³⁷⁹ Lorrain, J. « La main d'ombre », *Œuvres romanesques*, T. II, op. cit. p. 24.

poursuit la ressemblance dans l'imitation de la voix de Norah : « *la voix aussi ! La voix de l'autre, toute semblable et réentendue, une voix de la même couleur, une voix orfévrée de même.* »

La sorcière

Toutes les femmes décrites précédemment sont peu ou prou associées aux sorcières dans la mesure où elles deviennent criminelles. Pourtant, l'ultime abjection de la femme meurtrière se trahit par la laideur de la sorcière. Monstrueuse, le manteau de sa vieillesse expose son caractère cruel. Sa voracité lui confère tantôt l'image d'une voleuse d'enfants ou d'une croqueuse d'hommes – à l'instar des striges, les femmes-vampires qui viennent sucer le sang des morts et remplacer les cadavres par des mannequins de paille dans la nouvelle de Jean Lorrain, « Lanterne magique ». La laideur de la sorcière la caractérise. Jean Le Guennec¹³⁸⁰ rappelle que la vendeuse de coco « *illustre la perversité du peuple* » : « *comme celle des contes, cette sorcière du XIX^e siècle a deux faces : l'une sociale, un peu suspecte, mais acceptable ; l'autre privée, qui n'apparaît que lorsqu'elle se sent agressée.* » Initialement les traits âgés de la vendeuse contribuent à son commerce, lui conférant un caractère rassurant et bienveillant – qui ne dupe pas longtemps le narrateur présentant quelque présence mauvaise sous son masque de bonhomie : « *C'était une petite vieille femme à la face rose et unie sous deux bandeaux d'un blond sale ; cheveux teints ou perruque, ils avaient l'air surtout terriblement faux, ces deux bandeaux à la Vierge, et tout en elle d'ailleurs avait un air artificiel et fané, qui d'abord amusait à la façon d'une poupée et puis peu à peu, à la longue, intriguait.* » L'artifice de ses traits est semblable à celui d'une « *vieille poupée* », « *d'une jeanneton à monter les bonnets* ». Le sourire « *de miel* » de la marchande interpelle le narrateur car il semble figé. Elle attire les enfants et les soldats à qui elle rappelle « *quelque vieille mère laissée, là-bas, au village* ». Il y a quelque chose de simpliste, d'avenant et de maternel qui se dégage de cette vieille marchande de coco : « *Et puis, c'était des caresses aux gamines, des regards qu'elle voulait maternels aux petits garçons, des Mon petit sucre et des Mon chou égouttés d'entre ses vieilles gencives, dont la douceur rancie, tournée à l'aigre, inquiétait comme un poison.* » Dès lors qu'elle est défigurée par un soldat, la mère Alfred à la face « *poupin et mielleuse* » est transfigurée en « *ignoble borgnesse* » semblable à un oiseau de proie¹³⁸¹, sa monstruosité devient visible à tous. Raillée et évitée par les passants, son

¹³⁸⁰ Le Guennec, J. *op. cit.*

¹³⁸¹ « *Ce profil au nez insignifiant s'était soudain recourbé en bec, les narines s'étaient pincées comme celles d'une morte, la bouche était devenue amère, presque ricanante ; et tout ce masque de vieille chouette*

commerce déperit : « *Cet œil maintenant éloignait la clientèle ; et puis l'affaire s'était ébruitée, les complaisances de la mère Alfred avaient transpiré dans le public : les mères et puis les bonnes, par ordre de leurs maîtresses, évitaient maintenant la marchande ; enfin les enfants en avait peur.* » La sorcière renvoie à la représentation de la mère négative. La peur que suscite une telle femme réside dans le fait de ses pratiques infanticides et anthropophages. L'ogresse s'affranchit ainsi de toutes normes sociales et morales. Selon Jean Lorrain, le monde ne serait peuplé que de sombres criminels et de sorcières en puissance.¹³⁸² Dans sa loge, l'observateur de « *Lanterne magique* » remarque les adoratrices d'assassins qui ne manquent pas une exécution – « *elle était à Marchandon, elle était à Gamahut ; l'été du crime de la rue Montaigne, on l'a vue venir huit jours de suite place de la Roquette, pour ne pas manquer celle de Pranzini : une véritable fête. C'est d'ailleurs une petite femme exquise, mais voilà vingt ans qu'elle adore les assassins, et tressaille d'une volupté profonde en voyant choir une tête coupée. Toujours jeune d'ailleurs et comme gardée fraîche par la vue du sang.* » – des nécromanciens, et une veuve noire.¹³⁸³

La monstruosité féminine intrigue à juste titre. Protéiforme, elle ne cesse de se métamorphoser afin de s'affranchir de ses rôles convenus dans la société patriarcale. Belle, intrigante, envoûtante, inquiétante, effrayante, masculine : ses traits de caractère ne sont qu'une parure sélectionnée au caprice de ses envies pour toujours surprendre mieux. Sylvie Thorel-Cailleteau écrit que « *le principe érotique n'est pas une force d'intégration mais qu'il est, en revanche, une force désorganisatrice, le commencement du chaos, l'apanage de la mort. L'œil étant métonymie du désir, dans l'organisation visuelle des décadents, la femme sera responsable d'un état de choses nouveau et confus, la Bête dérangeant le jardin calme, raisonnable et spirituel des hommes.* »¹³⁸⁴ La démoniaque tentatrice nous invite ainsi dans un univers dont elle inaugure la fin.

s'aggravait maintenant de cet éternel bandeau noir. » Lorrain, J. « La marchande d'oubliés », *Un démoniaque, Œuvres romanesques*, T. II, op. cit. p. 22.

¹³⁸² Aussi, dans « *Le mauvais gîte* » : « *on trouvait encore hier un fœtus dans le seau de toilette d'une dame partie la veille, un fœtus venu avant terme, comme ceux dont se servaient les sorcières d'Arras pour aller au Sabbat, et partout, partout sous les lits, dans les armoires, il y a, je te le dis des cadavres.* » (Lorrain, J. « Le mauvais gîte », *Contes d'un buveur d'éther, Œuvres romanesques*, T. II, op. cit. p. 148)

¹³⁸³ « *En l'an de grâce 1891, elle va et vient, opère en pleine liberté. Cette jolie femme en est à sa quatrième expérience ; trois maris sont déjà décédés à la peine, et trois gaillards : un lieutenant de l'armée et deux capitaines de l'armée très active, dont un de cuirassiers ; en deux ans de ménage, ni, ni, fini : vidés, fripés jusqu'aux moelles, la poitrine rentrée, les jambes flageolantes : des pantins cassés... Elle, toujours grasse, rose et bien portante, hérite de leurs rentes et, je suppose, de leur santé : ils fondent commerce dans son alcôve... Le quatrième se défend encore mais il est bien entamé.* » Lorrain, J. « *Lanterne magique* », *Histoires de masques, Œuvres romanesques*, T. IV, op. cit. p. 222-3.

¹³⁸⁴ Thorel-Cailleteau, S. *Dieu, la chair et les livres : une approche de la décadence*, op. cit.

« *Que tes yeux soient bénis, car ils sont homicides,
Ils sont pleins de fantômes, et l'ironie des chrysalides
Y dort comme l'eau fanée qui dort au fond des grottes*
[vertes,
On voit des bêtes dormir parmi des anémones bleues,
[vertes. »
Rémy de Gourmont¹³⁸⁵

Une herméneutique du corps sans vie se décline dans le récit de meurtre. L'obsession morbide du cadavre intrigue les poètes et Emile Laurent met en lumière ce goût outrancier :

« Le poète ne chante plus la vie, la grâce, la beauté. Comment le pourrait-il puisque lui-même est à l'agonie ? Il chante le vice qui le ronge, la maladie qui le meurtrit ; il chante la mort et la putréfaction. Il aime l'odeur des charognes sanguinolentes, la vue des ventres livides et suant les poisons. Il n'aime plus la blonde et pure jeune fille qui peuplait les rêves de ses mâles ancêtres ; il aime les drôlesses, et leurs vices, et leurs grâces canailles, et leurs caresses meurtrières. Pourtant, cette poésie a encore ses beautés : la beauté de la mort, les grâces de la maladie. Ophélie et Juliette étaient belles jusque dans la mort. Et ces pâles anémiques jeunes filles au teint exsangue, aux yeux alanguis, ces chlorotiques fiancées que la puberté décolore et rend si fluettes, ne sont-elles pas belles ? On dirait des lys malades, éclos trop vite sous l'œil trop blanc du matin. »¹³⁸⁶

Cette beauté déviante qui émane du cadavre est alors cultivée dans le récit de meurtre puisque le *post homicidium*, rarement occulté, constitue tant un moment de révélation que de délectation. « *La beauté de la mort* », cette splendeur qui trouble l'assassin ou le témoin comme Perceval devant les gouttes de sang sur la neige, s'*oubliant*, fasciné, bouleversé par la vision suggestive... Cette esthétique surprenante et toute baudelairienne du Sublime dans l'abject instaure un rapport inédit au visible. Selon Charles Grivel, « *l'homme est un animal de vision : il demande à être saisi par la vue.* »¹³⁸⁷ Or, la scène de sang se saisit parfois partiellement et ce même si les élisions volontaires renforcent la cohérence de la scène. L'harmonie visuelle est rendue possible par ses zones de flou et la liberté suggestive de scènes entraperçues. Pour que l'angoisse prenne forme, l'élément visuel est nécessaire de même que la scène nécessite un spectateur afin d'exposer l'effroi que suscite le crime. De

¹³⁸⁵ De Gourmont, R. « Oraisons mauvaises », Strophe II, *Oraisons mauvaises*, Paris, Ed. Mercure de France, 1900.

¹³⁸⁶ Laurent, E. *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, op. cit. 1897.

¹³⁸⁷ Grivel, C. « Horreur et terreur : philosophie du fantastique », op. cit. pp. 170-187.

cette manière, les émotions fortes se miroitent mimétiquement du personnage au lecteur, par l'effet d'imprégnation de la lecture.

Trois étapes seront marquées dans ce chapitre : tout d'abord, il s'agira d'explicitier le mécanisme de fascination relatif au cadavre. L'aspect parcellaire ou au contraire la saturation de l'exposition du corps sera ensuite mis en évidence. Nous devons alors souligner le caractère érotique du cadavre, l'abjecte tentation et l'ultime possession du corps destitué, bafoué, dépossédé, constitue l'abâtardissement unique et sublime d'Eros et Thanatos.

Déchiffrement d'un objet de fascination

Selon Charles Grivel, « *l'horreur suppose l'exposition de la chair frappée dans sa vie.* » En changeant d'état, le corps de la victime expose le crime perpétré et déclenche la machine judiciaire. En outre, il devient un corps-objet, éveillant des réactions importantes chez ses spectateurs. Deux éléments participent au déchiffrement de l'esthétique du cadavre : les appréciations relatives à la matière et surtout au changement de pigmentation du corps et le mécanisme de fascination qu'il instaure.

Les couleurs du crime

Au cœur du mystère du récit de meurtre, il y a la difficulté rencontrée à le nommer comme nous l'avons évoqué dans les parties précédentes. Dans sa préface aux *Meurtres exquis* d'Ernest Mandel, l'auteur Jean-François Vilar porte son intérêt sur cette difficulté épistémologique propre au critique, pour classer les romans qu'il lit. A ses yeux, ce type de roman est bel et bien « *noir* ». Un terme dans lequel l'écrivain Vilar trouve une satisfaction personnelle : « *Sans doute parce que les contradictions de mon époque m'intéressent plus que les énigmes en chambre close, que je ne vois pas très bien comment un roman peut être "criminel", et que, n'étant pas un auteur-flic, je ne suis pas exactement tenté par le roman policier.* » (p. 8) A la fin du XVIII^e siècle, le roman terrifiant obéit à l'esthétique du Romantisme noir inspiré du *Gothic Novel*. Contrairement au roman policier qui vise la résolution de l'énigme et l'arrestation des coupables, « *le roman noir lui est un peu sale* » dans la mesure où il confronte le lecteur à l'écriture d'une crise.¹³⁸⁸ Jean-François Vilar pressent l'impossibilité à réduire l'écriture du crime à un genre littéraire fixe, c'est la raison pour laquelle il privilégie la formulation « *roman noir* ». La couleur a vocation à symboliser

¹³⁸⁸ « *Il y a dans le roman noir quelque chose qui tient du souci de l'enquête, du journalisme de reportage et d'investigation immédiate. Du goût du terrain. Le roman noir, parce que c'est la crise, se joue dans un état d'urgence. Il parle du monde, maintenant.* » Mandel, E. *Meurtres exquis*, op. cit. p. 11.

l'hermétisme du récit car la problématique esthétique domine constamment lorsque l'on parle d'actes interdits et excessifs.

On trouve plusieurs couleurs associées de manière obsessionnelle au récit de meurtre et tout particulièrement à la scène de sang.¹³⁸⁹ Y figurent toutes les déclinaisons du rouge, du pourpre au noir¹³⁹⁰ et au violet¹³⁹¹ lorsque le crépuscule altère son aspect : « *Il est rouge le sang qui coule, il est chaud et rouge, – il est violet, – et maintenant il est noir, le sang qui a coulé, parce que la nuit est noire ; il est noir et froid, parce que la nuit est froide, et l'épaisse laine du tapis n'a pu le boire tout entier, tant il a coulé abondamment, le sang, – le sang...* »¹³⁹² Le rouge du sang contraste avec l'opalescence de la peau, contribuant à créer un important effet esthétique. La blancheur de la peau de Séverine excite Jacques Lantier « *et lui, voyant cette chair blanche, comme dans un éclat d'incendie, leva le poing, armé du couteau. Mais elle avait aperçu l'éclair de la lame, elle se rejeta en arrière, béante de surprise et de terreur.* »¹³⁹³ Dans « Le substitut », nous retrouvons le même contraste créé par le sang sur la pâleur de la peau contribue à la jouissance meurtrière. Dans « L'Autre » de Scheffer, la mort de Norah met en lumière le jaillissement du sang : « *Je retirai le poignard qui roula à terre. Un flot de sang jaillit de la blessure, ses yeux se brisèrent. Elle s'était légèrement soulevée, au moment où le coup la frappait. Maintenant, elle était assise comme auparavant, la tête seulement un peu plus renversée, et déjà elle paraissait dormir...* »¹³⁹⁴ La couleur des fleurs évoque également le souvenir du sang qui perle dans « La Marguerite » : « *Chère âme, tu es vraiment belle ainsi. Mais... Cette marguerite est rouge... Et qu'as-tu donc sur tes vêtements...*

¹³⁸⁹ Des rumeurs courent sur Ethal : il aurait empoisonné la Duchesse de Searly « *croyez que je n'y suis pour rien. Je cultive seulement une légende, à Londres et à Paris aussi : c'est la seule condition à laquelle on vous reconnaisse du génie.* » Pourtant, la recherche esthétique d'Ethal est troublante ; habité par la fascination du cadavre, il emploie une coloration cadavérique originale et suspecte dans ses teintes – « *où Ethal avait-il pu prendre cette science du clair-obscur et de l'enveloppement ?* » Les corps qu'il dépeint sont évanescents, ainsi le visage et la gorge d'une femme « *émanaient à la manière d'un parfum* ». De même, dans son portrait de la Marquise de Beacoscome « *une énergie singulière, une espèce de frénésie en avaient comme écrasé et violenté les couleurs.* » Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*, op. cit. Chap. « Date Lilia », pp. 240-4.

¹³⁹⁰ Ainsi, dans « La chambre close » : « *Près du lit, sur le plancher, je remarquai des taches ; c'était du sang, du sang séché et noirâtre. Je frissonnai, une sueur glacée me monta au visage. Du sang ! Pourquoi du sang ? Et je compris qu'une mare de sang avait dû s'étaler là, car le parquet, à cette place, sur une grande largeur, avait été fraîchement lavé et gratté. Tout à coup, je poussai un cri. Sous le lit j'avais aperçu un homme, allongé, immobile, raide ainsi qu'une statue renversée.* » Mirbeau, O. « La chambre close », *Contes cruels*, T. I, op. cit.

¹³⁹¹ Comme le vert, le violet représente une couleur intermédiaire, troublante et ambiguë : En Italie le violet est associé à la mort, le *subniger* médiévisse est une catégorie de noir, une couleur mélancolique qui peut symboliser le changement de phase, de l'enthousiasme frénétique à la prostration post-criminelle. On relève notamment dans « Le meurtrier » : « *et je m'enfuis, laissant une mare de sang violet se coaguler sous la pluie...* » Danville, G. « Le meurtrier », in Merello, I. op. cit.

¹³⁹² Scheffer, R. « L'autre », in Merello, I. op. cit.

¹³⁹³ Zola, E. *La Bête Humaine*, op. cit. p. 417.

¹³⁹⁴ Le corps de Grandmorin se décompose en une « *mare de sang noir* » : « *Une odeur affreuse s'échappait de la portière ouverte ; et là, au milieu d'un des coussins, une mare de sang noir s'était coagulée, une mare si profonde, si large, qu'un ruisseau en avait jailli comme d'une source s'échappant sur le tapis.* » Ibid. p. 81.

Du sang!... Du sang... Le ciel aussi en est rouge, et j'en vois danser des taches devant moi... Oh! Je souffre, je souffre! Mon Dieu... Hélène... » Et la couleur réveille le souvenir du crime : *« et tout était rouge... Rouge... Le lit, mes mains!... »* Catulle Mendès évoque *« le sang, le beau sang, le cher sang, l'adorable sang »*, Jean de Palacio rappelle le caractère morbide des lèvres rouges sang qu'il considère comme un *« trop-plein de sang »* (p. 106), de même l'effroi ostensible du cadavre dans *« L'assassin nu »* est valorisé par le contraste du rouge sang et du blanc de la cervelle :

« Au grincement des gonds et plus encore au jet subit de la lumière, le père Berlot s'était dressé sur son séant, effaré. Mais il n'eut pas le temps de pousser un oh ! Et retomba en arrière, la tête fendue. Muette, immobile, les yeux grands ouverts, la paralytique regardait l'épouvantable chose, tandis que l'assassin, par coups secs, retirait sa pioche du crâne troué. Une, deux, la pioche rouge de sang et blanche de cervelle, sortit de sa gaine, se releva formidablement, et se planta avec un coup sourd dans le bonnet tuyauté de la pauvre vieille. »¹³⁹⁵

Dans *« Lisbeth »*, le champ se resserre sur le cadavre du premier amant : *« sur le tapis, un mince filet de sang se coagulait, faisant une tache pourpre ; les boutons du dolman clair brillaient... »*

La couleur verte est également omniprésente dans ces littératures *fin-de-siècle* car il s'agit d'une couleur connotée, ambivalente et ambiguë. En effet, Michel Pastoureau rappelle qu'elle est associée au *« symbole de vie, de chance et d'espérance d'un côté, attribut du désordre, du poison, du diable et de toutes ses créatures de l'autre. »* (p. 7) Dans les récits de meurtre elle peut être utilisée pour désigner le poison – le vert-de-gris utilisé au Moyen-Age était ainsi un pigment mais également un poison¹³⁹⁶, les *« larves de l'opium »* sont également déclinées dans *Monsieur de Phocas* –, la couleur des yeux ensorcelants¹³⁹⁷ – rappelons le dicton *« au paradis les yeux gris, au purgatoire les yeux noirs, en enfer les yeux verts »* – ou les accessoires – les joailleries et décors importés d'Orient notamment. Ainsi, la *« lueur verte »* des bagues d'Ethel captive Fréneuse¹³⁹⁸, les lieux ou tenues des intrigants sont souvent teintés

¹³⁹⁵ Richepin, J. *« L'assassin nu »*, in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 442.

¹³⁹⁶ Pastoureau, M. *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013, p. 205 : *« le vert est incertain, il se décolore à la lumière, il s'évapore, s'obscurcit, jaunit ; ou bien : le vert est dangereux, corrosif, toxique, engendre des maladies, parfois mortelles ; ou encore, et surtout : le vert porte malheur, c'est la couleur des sorcières, du diable et de toutes les forces du Mal »*.

¹³⁹⁷ Michel Pastoureau note ainsi que *« le verdâtre des yeux de sorciers et des sorcières se retrouve dans les philtres et les poisons qu'ils fabriquent. »* Ibid. p. 102.

¹³⁹⁸ *« C'était une émeraude carrée, une émeraude-cabochon d'un vert assez pâle, du vert laiteux de la chrysoprase où semble luire et trembler un jus d'herbes. Deux griffes d'acier niellé d'or l'étreignaient, d'un travail assez barbare : deux serres d'épervier crispées sur l'eau glauque de la gemme et se rejoignant ensuite en ondulation de flot. »* Il déforme l'histoire de la princesse d'Éboli pour créer la légende de cet anneau ; l'œil de la princesse aurait été placé dans la bague sous les ordres de Philippe II. La bague d'Ethel serait une reconstitution à l'identique de ce modèle, composé d'un poison mortel : *« c'est la mort instantanée, le suicide sûr et sans agonie que je possède dans cette émeraude »* Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*, op. cit. p. 149.

de vert – ainsi le salon de Saint-Galmier dans *Le crime de l'Opéra*, où « d'épaisses tentures de drap vert y amortissaient le son de la voix. Il eût été difficile de rêver un endroit plus propice aux confidences. » (Chap. I, T. II) L'« apparence modeste et solide »¹³⁹⁹ de la couleur verte constitue une promesse d'épouvante ; de même que le violet, cette couleur est associée aux manigances, à la sorcellerie et au mystère. Le vert s'associe parfaitement à la couleur du sang comme dans le rêve du Duc de Fréneuse : « Tout à coup, un des voyous précipitait la femme, la face contre le sol, et s'agenouillant sur elle, lui sciait le cou avec un coutelas... Le sang giclait, éclaboussant de rouge la pelisse de velours vert, la robe de soie blanche et la frêle nuque d'or. » Le vert est également propice à la transformation du cadavre : ainsi lorsque Serge se rend chez Allitof, il trouve son ami « les mains agitées, les traits bouleversés, le teint verdâtre. » Dans *Monsieur de Phocas*, le logis est transfiguré par l'obscurité – « La tapisserie était retombée sur le châssis vitré du hall : c'était l'obscurité, la nuit. Les deux cierges brûlaient toujours, mais dans une lueur verdâtre qui décomposait les visages. »

Une autre dominante monochromatique retient notre attention dans *Bruges-la-morte* : le blanc. Différentes teintes grises caractérisent la ville-sanctuaire afin d'évoquer l'omniprésence du souvenir de la défunte, par la couleur de l'absence, du vide permanent. La mélancolie des rues grises de Bruges témoigne d'une certaine piété : « Ce gris comme fait avec le blanc des coiffes de religieuses et le noir des soutanes de prêtres, d'un passage incessant ici et contagieux. Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel ! » (p. 95) Malgré les nuances de couleur c'est « quand même le gris qui émane, flotte, se propage au fil des murs alignés comme des quais. » (p. 96)¹⁴⁰⁰ Comme Jean de Palacio le souligne, ces couleurs représentent des « éléments perturbateurs, liés à l'impureté et à la névrose » ; la lactescence environnante au début du roman symbolise ainsi un élément de stabilité essentiel, jusqu'à ce que l'ombre de Jane rompe le charme de la ville figée. De plus, la ressemblance avec l'image figée de l'épouse disparue est altérée dès lors que Jane se farde : « la faille entre Hugues et Jane s'élargit lorsque la jeune femme décide de se maquiller de nouveau. La veloutine des joues, le carmin de la bouche, la noirceur des sourcils pervertissent cette blancheur originelle

¹³⁹⁹ Vax, L. *op. cit.* p. 113.

¹⁴⁰⁰ « Le chant des cloches assis s'imaginerait plutôt noir ; or, ouaté, fondu dans l'espace, il arrive en une rumeur également grise qui traîne, ricoche, ondule sur l'eau des canaux. Et cette eau elle-même, malgré tant de reflets : coins de ciel bleu, tuiles des toits, neige des cygnes voguant, verdure des peupliers du bord, s'unifie en chemins de silences incolores. » Rodenbach, G. *Bruges-la-morte*, *op. cit.* De même, le Duc de Fréneuse : « je suis amoureux, pis, envoûté, possédé, d'une certaine transparence glauque. » Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*, *op. cit.* « Le Legs ».

et foncière qui seule pouvait fonder la ressemblance entre les deux femmes. »¹⁴⁰¹ Jane demeure pourtant un élément perturbateur éphémère ne pouvant l'emporter sur la « *chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, et ramène à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise.* » (p. 99)

Un rapport au visible : mécanisme de la fascination morbide

Entre dissimulation et ostentation, provocation et secret, le cadavre impose sa présence mystérieuse. Christine Marcandier-Colard souligne ainsi que : « *Le crime, comme tout spectacle, implique la présence d'un regard. La théâtralisation du meurtre, sur une scène intime ou publique, est une mise en abyme du regard du lecteur au sein même de la narration. La fascination implique une relation de pouvoir et même de séduction.* »¹⁴⁰² Trois pistes seront ici esquissées : la nécessité d'un spectateur, accueillant la terrible vision – le policier, l'assassin, le témoin –, la fascination pour la blessure, et l'esthétique de la découverte.

- *Nécessité du spectateur*

Dans sa définition de *L'effet-personnage dans le roman*, Vincent Jouve souligne le caractère voyeur du lecteur de scènes criminelles : ce dernier oscille ainsi entre culpabilité et plaisir face au spectacle de la violence. Le cadavre n'est pas simplement exhibé : un véritable déchiffrement de l'innommable s'opère dans le *post homicidium*. Il s'agit de mettre en mot l'horrible, dans toute sa délectable sordidité. Dans « L'horrible », la déshumanisation de la victime lynchée par la foule est renforcée par quelques expressions figuratives ; elle est comparée à de « *la viande broyée, moulue et sanglante* », ou encore un « *paquet sanglant de chair encore chaude et morte* ». Cette « *bouillie informe* » n'a plus rien de féminin et seul l'examen minutieux du cadavre permet d'établir l'état civil de la victime. De même, Mélina dans « L'ivrogne » n'est plus qu' « *une bouillie de chair et de sang* ». Dans « Le clou », cette déshumanisation s'observe par la virulence de l'impact : « *nous nous frayâmes un passage à travers la foule, et parvînmes au milieu de la cour. Là, un horrible spectacle frappa nos regards. Une masse sanglante gisait sur le sol. La tête avait frappé le pavé, et sous le choc s'était ouverte ; la cervelle avait jailli hors du crâne. Pauvre petite femme ! Tout ce corps était brisé, écrasé, mutilé ; la face disparaissait sous des plaques sanglantes.* » La présence du mort suscite l'effroi de celui qui le trouve pour deux raisons : il impose aux regards un acte interdit et prend un sens symbolique. L'inanimé produit le même effet qu'une Vanité,

¹⁴⁰¹ Palacio, J. de, *op. cit.* p. 215.

¹⁴⁰² Marcandier-Colard, C. *op. cit.* p. 170.

puisqu'il ramène le spectateur à sa propre mort.¹⁴⁰³ Il n'y a pas de justice dans le crime de sang : l'assassiné subit le sort qui lui incombe, de même que tout homme meurt naturellement, injustement, inexorablement.¹⁴⁰⁴

De la terreur à la délectation suprême, deux fascinations du cadavre sont proposées : celle du témoin ou de l'enquêteur qui découvre le corps ou étudie la scène de crime et celle de l'assassin prenant le temps d'apprécier son ouvrage. « *Il faut l'exposition du cadavre au récit dès lors qu'il s'agit de précipiter dans les plus profondes zones de l'effroi, puisque le cadavre inflige la vue de ce qui ne possède ni forme ni substance.* » (Charles Grivel)¹⁴⁰⁵ Dans *Le crime de la rue Monge*, on peut lire : « *un spectacle saisissant se présenta alors aux regards du magistrat et de ceux qui l'accompagnaient* »¹⁴⁰⁶, « *un rayon de soleil éclairait obliquement la chambre et, sur le lit qui occupait le fond d'une alcôve, on aperçut le malheureux Lesparre, étendu immobile et rigide, la poitrine trouée d'une horrible plaie béante. Un cri d'horreur s'échappa de toutes les lèvres* » ou encore « *ce dernier fit un soubresaut, remua les lèvres dans le vide, et ouvrit de grands yeux dans lesquels passaient déjà les affres de la mort. Et instantanément, ses traits se convulsèrent. Un râle suprême déchira sa gorge, et, finalement, ses membres se raidirent dans la rigidité de la mort !* » Dans « *La petite Roque* », Médéric éprouve une émotion conséquente à la vue du corps de l'enfant : « *un frisson froid lui courut dans les reins, bien qu'il fut un ancien soldat.* » La présence du cadavre participe à la figuration du crime tant et si bien qu'elle peut parfois induire les témoins en erreur – comme dans *Le numéro 13 de la rue Marlot* ou dans « *Paysage de foule* » (Mirbeau, 1894). L'attrait du cadavre constitue un divertissement populaire irrésistible comme en atteste l'amas de la foule près des policiers pour écouter, observer et apprécier la scène de crime. Afin

¹⁴⁰³ « *La fascination esthétique de la mort, et du corps abîmé, le culte des imaginaires malades caractérisent donc pour une grande part l'abîme décadent et iconoclaste du fantastique de cette période. Mais cet arôme exige encore, au nom d'une certaine logique esthétique, en une manière de narcissisme de mort, l'autopsia : le personnage se confronte à sa propre fin, qu'il cultive, invente et expérimente.* » Guioamar, M. *Principes d'une esthétique de la mort*, op. cit. p. 10.

¹⁴⁰⁴ « *Par la représentation de la mort, certes, mais une représentation parfaitement ambiguë, à la fois hyperbolique (ce corps jeté sur le sol) et incompréhensible (Comment ? Qui ? Quoi ? À ce point ?).* » Grivel, C. op. cit.

¹⁴⁰⁵ Le rapport à la mort est aussi étudié par Grivel qui considère que le récit fantastique doit « *faire en sorte que la mort se voie* ». La scène de crime pose alors l'énigme d'un agir à reconstituer comme dans « *L'assassin nu* » : « *la porte, qui dans l'intérieur de la chambre servait de panneau à une grande glace, avait été largement crevée ; par ce trou on apercevait le lit dont les oreilles formaient une masse rouge où s'enchaînaient deux têtes ouvertes. Par ce trou aussi un homme nu, dont la peau était rayée de coupures, avait passé à moitié. Il tenait une pioche à la main. Ses pieds étaient roidis en l'air, son ventre s'affaissait sur le bois de la porte. A son cou pendait un gros sac. L'artère de sa gorge déchirée avait lancé cinq ou six jets de sang sur le papier jaune de la muraille, et maintenant était attachée au parquet par un long caillot. Dans le coin le plus noir du cabinet était accroupi un enfant, les yeux énormes, les cheveux ébouriffés. Il ne répondit aux questions que par un rire effrayant.* » Richepin, J. « *L'assassin nu* », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 443.

¹⁴⁰⁶ Zaccone, P. *Le crime de la rue Monge*, op. cit. p. 3.

d'établir les constatations du crime de la mère Renaud (*La Bande de la belle Alliette*, chap. XVI), l'Écureuil préconise aux portiers de faire écran face à la foule et de ne laisser entrer que le commissaire et le coronaire. Le spectacle qui s'offre ne doit être le privilège que des personnes habilitées à l'analyser ou des proches de la victime :

« La porte de la chambre fut ouverte par un serrurier, et le malheureux mari et sa fille purent pénétrer dans le logement où les attendait un affreux spectacle. La victime était toujours étendue à cette même place où la mort était venue enfin l'abattre. On devinait, au seul aspect de la chambre, que la lutte avait dû être longue et acharnée pour tuer cette créature énergique et forte qui gisait inerte... Du sang sur le parquet, du sang sur les meubles, partout du sang !... – Sur la muraille paraissaient, encore fraîches et rouges, les empreintes laissées par la mère quand elle avait voulu aller au secours de sa fille. Le corps n'avait pas eu le temps de se refroidir. On le porta sur le lit dans la pièce voisine. Alors on s'aperçut du vol. Dans cette chambre, tous les meubles, fracturés, étaient vides de leurs tiroirs, jetés à terre. Partout les doigts ensanglantés des assassins avaient laissé des traces, bien que les rideaux et les draps de lits prouvassent qu'ils s'y étaient essuyé les mains. »

La scène de crime rend compte de la virulence du passage à l'acte. L'omniprésence du sang, « sur le parquet », « sur les meubles », « partout », « sur la muraille », sur « les rideaux et les draps de lits » contribue à l'emprise visuelle de la scène, et la tiédeur du corps parfait l'effroi morbide et recentre la description sur le cadavre. Les traces ne contribuent pas seulement à la dynamique indiciaire : elles participent à l'éclatement spatial de la scène criminelle, créant un terrifiant effet pictural.

La scène de sang peut également être initiatrice de désirs criminels, lorsque son spectateur est déjà *disposé* à devenir un assassin, comme Jacques Lantier inspiré par la vision du meurtre de Grandmorin. La fascination que suscite la scène de sang diffère du point de vue de l'assassin.¹⁴⁰⁷ Le meurtrier admire son ouvrage ; si tantôt le remords émerge dans cette béatitude glaciale, elle n'en demeure pas moins subsidiaire à la délectation du meurtrier. Aussi, lorsque Jacques contemple le corps de Séverine, il prend le temps d'apprécier chaque détail de son ouvrage : « *Il la regardait dans le lourd silence de la chambre rouge. Au milieu*

¹⁴⁰⁷ Cette distinction apparaît clairement dans *La Débâcle*, lorsque Weiss est mis à mort sous les yeux de sa femme : « *Cela ne dura pas trois secondes. Weiss, dont le binocle avait glissé, dans les adieux, venait de le remettre vivement sur son nez, comme s'il avait voulu bien voir la mort en face. Il recula, s'adossa contre le mur, en croisant les bras ; et dans son veston en lambeaux, ce gros garçon paisible avait une figure exaltée, d'une admirable beauté de courage. [...] Laurent s'était contenté de fourrer les mains dans ses poches. Il semblait indigné de la cruelle scène, de l'abomination de ces sauvages qui tuaient les hommes sous les yeux de leurs femmes. Il se redressa, les dévisagea, leur cracha d'une voix de mépris : – sales cochons ! Mais l'officier avait levé son épée, et les deux hommes tombèrent comme des masses, le garçon jardinier la face contre terre, l'autre, le comptable, sur le flanc, le long du mur. Celui-ci, avant d'expirer, eut une convulsion dernière, les paupières battantes, la bouche tordue. L'officier, qui s'approcha, le remua du pied, voulant s'assurer qu'il avait bien cessé de vivre » (Zola, E. *La Débâcle*, op. cit. p. 852). Dans cet extrait, l'*ante homicidium* décrit l'attitude des prochaines victimes, anticipant l'horreur de ce crime ainsi exposé et le *post homicidium* se concentre sur l'attitude irrévérencieuse de l'officier. La réification est totale : il ne s'agit plus d'un homme, mais d'un corps.*

de ces tentures rouges, de ces rideaux rouges, par terre, elle saignait beaucoup, d'un flot rouge qui ruisselait entre les seins, s'épandait sur le ventre, jusqu'à une cuisse, d'où il retombait en grosses gouttes sur le parquet. » De nouveau, la couleur rouge domine le lieu ; la sensualité de l'écoulement du sang est majorée par l'allitération en [s], consonne lascive et enchanteresse. Or, Séverine revêt un « *masque d'abominable terreur* » ; les traits déformés de l'être chéri interrompent alors la rêverie de l'assassin. Le remords point enfin. Pourtant, la respiration du meurtrier le rend *étranger en sa propre demeure* et bestial : « *mais Jacques s'étonna. Il entendait un reniflement de bête, un grognement de sanglier, un rugissement de lion.* » Repue de sang, la bête humaine se révèle intégralement. Le corps transformé, possédé et annihilé dans le même temps de jouissance destructrice – réduit au déictique péjoratif « ça », à la « *loque humaine* »¹⁴⁰⁸ – devient le seuil de la prise de conscience de Jacques Lantier : cette « *pleine satisfaction de l'éternel désir* » tant refoulée qu'espérée le ramène au spectacle du cadavre de Grandmorin, au souvenir de ce crime dont il fut l'intime spectateur, « *N'était-ce pas cette nuit-là que, le cœur battant à grands coups, il s'était juré d'oser à son tour, dans un prurit de meurtre qui s'exaspérait comme une concupiscence, au spectacle de l'homme égorgé? Ah! N'être pas lâche, se satisfaire, enfoncer le couteau! Obscurément cela avait germé, avait grandi en lui.* » (op. cit. p. 263) A cet instant de jubilation savoureuse, la scène de sang devient source de fascination et de frustration. La pulsion se nourrit tant de ce précieux souvenir que des vestiges ataviques ; exalté, l'envieux a pu accomplir « *le même coup que pour le président Grandmorin, à la même place, avec la même rage* ».

- *Fascination pour la blessure, le corps, la mort*

Le spectacle de la Mort subjugué le spectateur ; elle l'interpelle et le force à céder à la fascination, à l'instar de Julia d'Orcival tétanisée par des sentiments antagonistes dès la découverte du corps de Golymine : « *Julia avait reculé d'horreur, et elle restait appuyée contre la boiserie de la bibliothèque, pâle, tremblante, les mains crispées, les yeux fixes. Elle voulait crier, et la voix lui manquait. Elle voulait fuir, et la terreur la clouait sur place. Elle voulait détourner sa vue de ce cadavre accroché, et elle le regardait malgré elle. Il la fascinait.* » (p. 16) De même, dans « L'assassin nu » Lurier est captivé par les deux cadavres : « *tout en réfléchissant et en agissant par saccades, avec frénésie, Pierre Lurier n'avait pas quitté des yeux les deux cadavres. Un seul instant il avait à demi tourné la tête pour ouvrir l'armoire, et à cet instant il s'était senti passer un froid terrible dans le dos. C'est un*

¹⁴⁰⁸ « *Ce corps délicat, si blanc, rayé de rouge, c'était la même loque humaine, le pantin cassé, la chiffonnette molle, qu'un coup de couteau fait d'une créature. Oui, c'était ça. Il avait tué, et il y avait ça par terre.* » Zola, E. *La Bête Humaine*, *ibid.* p. 264.

sentiment instinctif, quand on a tué, de regarder le cadavre jusqu'au moment où un objet matériel le masque. »¹⁴⁰⁹ La plaie fascine plus que tout : preuve immuable du crime, la fissure expose son énigme. Dans le cas du meurtre de Bianca Astrodi, Cendrillon piquée d'une blessure mortelle, l'intérêt se reporte sur l'objet responsable du crime : l'épingle.¹⁴¹⁰ L'effroyable trou béant de la mort, l'abysse coupable concentre les regards, ainsi le suicide de Jean dans « Lisbeth », « *Quand la fumée bleue se dissipa en lourdes volutes ondulant comme un brouillard léger en la pièce, Lisbeth vit le corps du lieutenant étendu, la moustache blonde tordue en un dernier rictus, les mains crispées, avec un tout petit trou au-dessus de l'œil, qui regardait vaguement vitreux déjà. Sur le tapis, un mince filet de sang se coagulait, faisant une tache pourpre.* » (p. 72) Lolif est également saisi par la vision du corps de Julia D'Orcival. Après s'être immiscé dans la loge 29 afin de voir de plus près le mystère qui s'y déroule, il découvre Julia, « *les bras pendant le long de son corps affaissé, la tête penchée sur l'épaule* » (p.116). Pensant qu'elle est évanouie, il s'approche et touche ses mains, « *elles étaient glacées, et il sentit tomber sur les siennes des gouttes d'un liquide tiède. Alors il s'aperçut que la robe blanche était marbrée de longues taches noirâtres* ». La scène atteint son acmé lorsque la lumière du corridor inonde la scène, « *un affreux spectacle* » subjugue alors Lolif : « *la femme en domino blanc et noir était morte, égorgée ; le poignard qui lui avait troué le cou était resté dans la blessure* ». De même, dans « A Cauvin », le promeneur fait une syncope¹⁴¹¹ à la vue d'un cadavre gisant sur la berge près de la route des Trois-Fétus : « *Un affreux spectacle, auquel je n'avais nullement songé, s'offrit à moi... Sur l'herbe, un cadavre était étendu, un cadavre de pauvre, à en juger par les sordides guenilles qui lui servaient de vêtements ; son crâne n'était qu'une bouillie rouge, et si aplati qu'il ressemblait à une tartine de fraises. L'herbe était foulée, piétinée, à la place où le cadavre reposait ; sur la pente du talus, quelques petits morceaux de cervelle pourprée tremblaient comme des fleurs à la pointe d'un chardon.* » L'obsession de Fréneuse pour les corps en souffrance semble provenir d'un sombre souvenir : « *l'image ensanglanté d'un valet de charrue tué, il y a vingt ans [...] de la boue et du sang encore, mais très peu de sang, plutôt une meurtrissure qu'une blessure, le froissement et l'écrasement aussi du chariot qui passa sur son corps, son*

¹⁴⁰⁹ Richepin, J. « L'assassin nu », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 442.

¹⁴¹⁰ *Le crime de l'omnibus* se veut une réécriture du conte de La Belle au Bois dormant. Si Bianca dort d'un sommeil éternel après avoir reçu la piqûre fatale, sa sœur, Pia – qui comme nous l'avons noté fait partie d'une même unité dynamique avec Bianca – est secourue des griffes de ses assaillants *in extremis* et échappe à ce sommeil de mort.

¹⁴¹¹ « *Devant le cadavre, par un raidissement de ma volonté, par une violente concentration de toutes mes énergies, je ne défaillis pas complètement. Mais j'étais devenu très pâle ; mes tempes, mes mains, mes pieds s'étaient glacés du froid de la mort ; et ma sueur abondante ruisselait sur tout mon corps. Je voulus me retirer.* » Mirbeau, O. « A Cauvin », *Contes cruels*, T. II, op. cit.

corps svelte et musclé de gars de vingt-six ans. » Dans ces deux précédents exemples, le corps est décrit comme une matière hybride se fondant dans le décor – la comparaison aux fleurs et le mélange de boue et de sang œuvrent à cet effet.

- *Obsession picturale et érotisme macabre*

La Beauté et la Mort réunies dans l'absolu interdit du crime, la fleur de l'abject s'épanouit lorsque l'être aimé disparaît enfin pour devenir une abominable charogne¹⁴¹², un résidu d'amour, souillé par le crime. Une transformation s'opère alors, dans l'assomption de la charogne : « *il ne s'agit plus pour l'homme de se contempler cadavre et de se repentir ; il s'agit de transformer une femme en cadavre, non pour la convertir, mais pour lui faire peur et muer sa beauté en objet d'horreur.* » (Dottin-Orsini, M. *op. cit.* p. 45) Dans « La vierge en fer », l'insolence de Lucy avive le désir criminel, en dépit des « *remontrances du guide* », la sirène prend plaisir à jouer avec le danger feignant de glisser dans le sarcophage – « *fermez, et tout sera fini, disait-elle* ». En proie à « *une vapeur* », une vision érotique inconnue, l'amant de Lucy croit voir la Vierge en fer emprisonner la belle dans son étreinte funeste :

« Il lui sembla voir que la Vierge en fer refermait ses épouvantables bras, et qu'elle les refermait sur l'adorée maîtresse, et qu'elle l'enserrait, perçant, déchirant, broyant entre les pointes aiguës, sa douce chair, effroyablement en lambeaux ; il aperçut des plaies béantes, des yeux crevés, des seins troués, du sang dégoutant des flancs chéris comme d'un crible ; grimaçante, lui apparut la face de sa belle amoureuse, ignoble, une pointe défonçant cette bouche qui le baisait ; et, ce beau corps, que fiévreusement il courrait de ses lèvres, ce beau corps d'où s'exhalaient pour lui toutes les jouissances, par cette instantanée vision, il crut le voir pétri sous les ongles de la Vierge des Vierges ; et, mystère des magies de l'âme, – de cette hideuse contemplation il eut tel fascination, telle féroce volupté, telle infernale et diabolique joie, son être se grisa à ce point en l'idée d'elle perdue et de lui damné, si fut l'extraordinaire ivresse à cette pensée des épouvantables souffrances, qu'avec un cri sauvage, rauque, il se précipita sur le monstre, et, de ses deux mains, referma sur la maîtresse adorée dans l'embrassement de mort de la vierge de fer. »¹⁴¹³

Dans cette fantaisie destructrice, l'amant porte son regard sur les trous abominables dans la chair de Lucy : la vision semble sursaturée par l'alchimie du désir et de l'horreur. C'est « *l'antithèse banale* » mise en exergue par M. Dottin-Orsini, « *la Beauté et la Mort... toujours l'exhibition du cadavre décomposé est à mettre en relation avec l'adoration de la divine, simultanément adulée et bafouée, piédestalisée et souillée. C'est précisément dans la mesure où la femme est un être à part, quasi divinisée, que la charogne féminine devient spectacle bouleversant, objet d'horreur et de jubilation créé par le discours masculin.* » (p. 49,

¹⁴¹² Mireille Dottin-Orsini évoque l'injure lancée à trois reprises à l'encontre de Clara dans *Le jardin des Supplices* : « *charogne !...charogne !...charogne !* » *Cette femme qu'ils disent fatale, op. cit.* chap. II.

¹⁴¹³ Dujardin, E. « La vierge en fer », *Les Hantises, op. cit.* p. 84.

ibid.)¹⁴¹⁴ Les beaux corps appellent le crime : la chair excite les instincts criminels de Jacques Lantier, confondant plaisir de l'assouvissement érotique et besoin atavique de meurtrir le corps aimé jusqu'à l'anéantissement : « *aimer la morte ne consiste alors plus à prolonger par-delà la mort un amour marqué par la plénitude, mais à sacrifier, souvent cruellement, tout amour vivant et à perpétuer son défaut et son impossibilité. Une bonne femme est une femme morte...* » (Prince, N. *op. cit.* p. 563) Le Duc de Fréneuse lorsqu'il s'assoupit près d'une femme éprouve le désir de l'assassiner dans son sommeil :

« *Et puis ce pouls régulier m'énervait, le souffle de sa respiration, sa gorge à temps égaux soulevée, m'obsédaient comme le tic-tac d'une pendule de cauchemar, et j'ai vu le moment où mes mains crispées allaient étreindre la dormeuse à la gorge, oui, à la gorge, et la serrer jusqu'à ce qu'elle ne respirât plus. J'aurais voulu l'étrangler et la mordre, l'empêcher de respirer surtout.* »

Et des lèvres de l'endormie « *sortait une petite odeur de pourriture...cette odeur fade, tous les êtres humains l'exhalent en dormant* », délectable répugnance. Aimer et Détruire suivent la même dynamique comme Mirbeau le souligne dans *Le Jardin des Supplices* : « *le meurtre naît de l'amour, et l'amour atteint son maximum d'intensité par le meurtre. C'est la même exaltation physiologique, ce sont les mêmes gestes d'étouffement, les mêmes morsures, et ce sont souvent les mêmes mots, dans des spasmes identiques.* » Camille Lemonnier s'intéresse aussi à cette composition particulière dans sa nouvelle « L'homme qui tue les femmes ». Cet écrit se présente comme les mémoires d'un assassin initié par une note testamentaire invitant les scientifiques à analyser sa « *cervelle, arsenal des ruses funestes et des diaboliques machinations, l'être pervers et compliqué qui pour moi-même demeura un insondable problème.* » Dans ses écrits, l'assassin confesse avoir tué plusieurs prostituées car son appétit sexuel se double du désir de détruire la femme – le narrateur ressent la présence d'une force criminelle qu'il surnomme « La Bête ». Le motif de la femme-fleur apparaît alors dans toute sa suggestivité pendant les ébats amoureux : « *m'envahit tout à coup la nette et irréfragable détermination de couper en ses racines la fleur de vie charmante et corrompue que j'avais nourrie de mon triste amour ?* » Le criminel cherche l'accord parfait, le spasme jouissif combinant crime et érotisme :

« *Je cachai derrière mon dos l'éclair de lame et, sans effroi, sans un soubresaut sous mamelle, d'un regard où nulle pitié ni hésitation ne l'induisirent en le soupçon d'un barbare forfait immérité, j'embrassai ses*

¹⁴¹⁴ « *La mort de la femme plaît, mais n'égale en rien la séduction de l'agonie. Ce qui importe n'est pas tant que la femme aimée soit morte, mais qu'elle se meure, altérant de manière originale une tradition fantastique : le texte ici, loin d'afficher un éclatant surnaturel, continue, par les images de l'agonie, de mêler la mort et la vie, à la fois scandale de la raison et mystère fantastique. [...] L'algolagnie envahit l'esthétique, faisant de la souffrance de la femme, du martyr de son corps, le moment d'un plaisir inouï et sans hâte.* » Prince, N. *Petit musée des horreurs, Introduction, op. cit.*

jeunes et pâles seins, la maigreur de son ventre épargné par les maternités, le flexible et gracile col pareil à une tige [...] et quand, aux chaleurs et aux frissons de sa gorge, je conjecturai qu'un même spasme allait joindre éperdument nos haleine, – en cet instant précis, et avant qu'elle eût seulement soupçonné le geste qui éterniserait jusque dans les enfers et paradis sa volupté, – je pressai sur le rasoir et d'une fois lui tranchai les carotides ! Sur les lèvres tôt violettes, décrochées aux immortelles délices, – tandis que jaillissait en torentielles gerbes vermeilles, le sang arrosait les auréoles de son sein et fluait entre nos ceintures confondues, – je cueillis ensuite, avec le froid soupir où s'évacua son être, le souffle encore ardent de la minute qui de ses passives entrailles, peut-être pour la première fois, avait fait crier l'amour. »¹⁴¹⁵

Immédiatement après cette prise, le corps devient trophée, possession déshumanisée et totale lors de la contemplation finale : « *jusqu'en les vers sortis de ma pourriture, je garderai, fidèle à ton culte, l'arôme de ton âme délivrée, le subtil et consternant parfum du baiser par lequel tu payas ma scélératerre glorieuse.* »

La partie et le tout : ce que le corps recèle et révèle

Charles Grivel met en évidence le caractère résiduel du corps en ce sens où « *le cadavre montre ce qu'il n'est pas : il n'est qu'un reste, un substitut, un maigre simulacre* » (op. cit. p. 180) de sorte qu'il n'est souvent exposé que partiellement. Nous verrons comment prend forme cette poétique du morcellement.¹⁴¹⁶ Il peut également être absent, mais cette disparition n'est qu'illusoire. Enfin, il s'agira d'explicitier deux motifs de la saturation, celui de la collection de Barbe-bleue et le motif floral comme altération du cadavre.

Poétique du morcellement : le fragment et le tout

Une nouvelle monomanie émerge dès la fin du siècle : « *celle de la troncature, des décollations, des membres séparés du corps. Non pas la femme complète, mais un morceau choisi, qui nourrit les désirs macabres* » (Prince, N. op. cit.) Qu'il soit dissimulé ou exposé, le corps se déchiffre partiellement. Ce qui dépasse du linceul crée du mystère. Deux formes de morcellement seront ici exposées : les décollations et les fétichismes.

- Décollations

Depuis la Révolution Française, le motif de la décollation décline souvent l'application d'un châtiment légal, une forme de *justice sanglante* exposée et acceptée de manière consensuelle.

¹⁴¹⁵ Lemonnier, C. « L'homme qui tue les femmes », in *Histoires démoniaques et luxurieuses*, éd. Claude Deméocq & Jean-Paul Bouchon, Rennes, Terre de Brume, « Terres fantastiques », 2002, pp. 77-84.

¹⁴¹⁶ L'angoisse du morcellement et l'obsession de la collection nous ramène à l'opposition entre *l'être* et *l'avoir* auxquelles correspondent deux hantises fondamentales, « *l'angoisse de castration portant sur l'avoir et l'angoisse de morcellement portant sur l'être.* » Bayard, P. *Maupassant, juste avant Freud*, op. cit. chap. XIV.

Si l'instrument légal n'a pas encore complètement disparu de l'imaginaire français, et nous pouvons mentionner l'occurrence du conte de Richepin « En moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire », sa symbolique évolue sous la III^e République.¹⁴¹⁷ La décollation se prête désormais à un imaginaire davantage érotisé : « *La tête coupée de femme – à ne pas confondre avec la femme sans tête – est l'objet d'horreur et de fascination autour duquel se construisent la plupart des contes fantastiques de Lorraine. Rien de plus frappant que cette compulsions qui multiplie dans ses textes, avec une minutie de fétichiste, les objets résiduels de la décollation féminine : une sorte de complexe de Méduse, à ceci près qu'il est précisé que ce sont des têtes de saintes, de suppliciées, de martyres.* »¹⁴¹⁸ Jean de Palacio présente le motif de la tête coupée comme une « hantise » *fin-de-siècle* particulièrement récurrente dans les récits d'Octave Mirbeau et de Jean Lorrain : « *Cette damnatio capitis que l'écriture, la peinture et la danse se sont plu à représenter à la fin du siècle dernier, si elle prend des formes diverses, émanant tour à tour de la femme ou retombant sur elle, acquiert toujours sa valeur de mythe privilégié dans la mesure où, se dédiant amori et dolori, il conjugue en un faisceau "du sang, de la volupté et de la mort".* »¹⁴¹⁹ Il relève ainsi l'influence du mythe de Salomé dans *Monsieur de Phocas* – le regard d'Izé Kranile est comparé à celui de Salomé, « *la créature de perdition exécrée des prophètes, l'éternelle bête impure, la petite fille malfaisante et inconsciemment perverse, qui fripe la moelle des hommes et fait râler les vieux rois de désir* » (*ibid.* p. 43) – et une « cohérence structurale » en trois temps privilégiant la place de la décapitation dans le roman de Jean Lorrain, « *l'archétype saloméen* » – le « *ballet spectral* » dans la fumerie d'Opium, la seconde vision, celle de l'agression de la femme à la tête blonde, et l'hallucination de la princesse de Lamballe. La visite de la collection des Gustave Moreau apparaît comme le point culminant de ce voyage initiatique : « *l'homme des sveltes Salomés ruisselantes de pierreries, des Muses porteuses de têtes coupées.* » (*ibid.*

¹⁴¹⁷ Dans *Le crime de la rue Monge*, Zaccone rappelle que Jacques Mayot, l'ancien bourreau vit reclus dans sa propriété du Lot-et-Garonne car il a été dispensé de ses fonctions : « *en 1870, un décret avait paru, qui relevait de leurs fonctions les sinistres fonctionnaires de l'échafaud. On trouvait que l'entretien des bois de la justice, le soin des exécutions publiques grevaient le budget d'un personnel trop considérable ; le nombre des agents était hors de proportion avec l'état de la législation pénale, on reconnaissait qu'il y avait lieu d'opérer des réductions profitables dans cette organisation, et l'on décrétait qu'à partir du 1^{er} janvier 1871 il n'y aurait plus, en France, qu'un exécuter en chef et cinq exécuteurs adjoints, dont la résidence serait fixée à Paris, et qui resteraient seuls chargés du service de la guillotine.* » Zaccone, P. *Le crime de la rue Monge*, *op. cit.* p. 40.

¹⁴¹⁸ Dottin-Orsini, M. *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.* p. 154.

¹⁴¹⁹ Palacio, J. de, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 28. Ainsi, Fréneuse est fasciné par le cou de Willie Stephenson – « *c'était une beauté d'échafaud dont la fragilité même appelait au vol et à la violence, beauté qui éveillait en moi des instincts meurtriers* » (Lorrain, J. *Monsieur de Phocas*, T. III, *op. cit.* p. 112) et l'eau-forte lui rappelle ce physique particulier « *c'était bien le même cou frêle et blanc qui appelait l'étranglement ou la hache, une nuque d'ambre et de neige faite pour l'échafaud, une de ces beautés de luxe dont la délicatesse offusque et exaspère, un défi de l'atavisme, un spécimen d'humanité précieuse et rare qui attire l'émeute et la foudre et la mort.* » (*Ibid.* p. 243)

p.45) Dans *Là-Bas*, Durtal voue une fascination au mythe de Salomé, la princesse juive demandant à son père la tête de Jean-Baptiste sur un plateau – ce mythe a également inspiré *L'apparition* de Gustave Moreau. La femme criminelle fait alors figure de symbole « *de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle hystérie, la Beauté maudite [...] la Bête monstrueuse indifférente, responsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.* » (*Là-Bas*, op. cit.)¹⁴²⁰ Que ce soit pour interrompre le charme méduséen ou pour témoigner son allégeance envers l'impériale Salomé, les récits de décollation sont souvent liés à la monstruosité féminine, « *sous son espèce la plus néfaste et la plus vénéneuse, la femme en est généralement l'artisan, à moins qu'elle n'en soit la victime ou parfois même la vestale* » (Jean de Palacio). En effet, la tête du rival peut servir d'offrande à l'être adulé. Dans « La tête coupée », Mirbeau détourne cette vision folklorique de la décollation puisque le narrateur rapporte la tête de l'homme qu'il a spolié afin de provoquer l'effroi délectable de son épouse. La scène de décollation repose sur l'effet de surprise de l'assassin : « *m'emparant du rasoir, d'un bond, je m'étais précipité sur mon camarade que je renversai tout à fait et que je pris à la gorge, d'une étreinte furieuse des mains. Lui, se débattait, s'écriait à travers un râle étranglé : - Georges, voyons, Georges, tu es fou. Finis donc ! D'un coup de rasoir, je lui coupai la tête, et le tronc, d'où un paquet de flot de sang s'échappait, gigota quelques secondes sur le parquet.* » Sordidement, le narrateur utilise le crâne comme un sac dans lequel il enfouit les billets dérobés : « *le crâne que j'avais laissé sur le parquet, baignait dans une mare rouge... Je le pris délicatement par le nez, et m'étant assis sur une chaise, je l'insérai entre mes genoux comme entre les mâchoires d'un étau... A grand'peine je parvins à y pratiquer une ouverture par où je fis s'écouler la cervelle, et par où j'introduisis les billets de banque. Je me crus obligé de faire toutes les plaisanteries que la situation commandait, et*

¹⁴²⁰ Le mythe de Salomé inspire de nombreux artistes et poètes décadents à l'instar d'O. V. De Lubicz-Milosz, dans son poème « Salomé » :

« *La vie d'un sage ne vaut pas, ma Salomé,
Ta danse d'Orient sauvage comme la chair,
Et ta bouche couleur de meurtre, et tes seins couleur de désert !
— Puis, secouant ta chevelure, dont les lumières
S'allongent vers mon cœur avec leurs têtes de lys rouges,
— Ta chevelure où la colère
Du soleil et des perles
Allume des lueurs d'épées —
Fais que ton rire ensanglanté sonne un glas de mépris,
Ô beauté de la Chair, toi qui marches drapée
Dans l'incendie aveugle et froid des pierreries !
[...] Salomé des Instincts, nous te donnons nos cœurs
Aux battements plus forts que, les soirs de panique,
L'appel désespéré des airains de douleur [...]* »

que facilitait beaucoup le crâne de mon camarade, aussi précieusement bourré, et l'ayant enveloppé dans un journal, je sortis, chantonnant sur un air gai ces paroles qui me poursuivaient toujours : "De l'argent ! Beaucoup d'argent." » Il s'autorise une halte dans un caboulot où il expose son terrible trophée enveloppé dans le papier ensanglanté d'où le nez « avait crevé l'enveloppe, et il apparaissait hors de la déchirure tuméfié et burlesque... Ah ! Si burlesque » :

« Le patron m'examina d'œil louche. Son regard allait du crâne à mes mains rouges, du crâne à mes cheveux hérissés, du crâne à mes vêtements souillés. Il m'interrogea :

- Qu'est-ce que vous avez là ?

- Ça, dis-je, en tapant à plusieurs reprises sur le crâne, ça ? c'est un cœur de veau, pour ma femme, un vieux cœur de veau.

- Mais il a un nez, votre cœur de veau ! s'écria le cafetier.

- Certainement qu'il a un nez, mon cœur de veau ! répondis-je. Hé ! pourquoi n'en aurait-il pas, je vous prie. »

Le processus de l'offrande est ensuite décliné ; le narrateur s'approche de sa femme « moi j'arrache le journal qui enveloppe la tête coupée, et la saisissant par les cheveux, je la secoue à petits coups, au-dessus de la robe de ma femme, sur laquelle les billets de banque tombent mêlés à des caillots de sang. » La décollation de la femme aimée peut également être encouragée par la beauté du corps féminin.¹⁴²¹ Dans « La foire de Saint-Julien » de René de Maricourt, un homme incarcéré pour avoir décapité une femme est analysé par un médecin aliéniste car il se dit victime de manipulations. Dans sa cellule, le criminel est obsédé par le souvenir de la tête coupée et demande à son thérapeute de se placer face à lui : « tenez, mettez-vous là, bien en face de moi ; vous me cacherez cette muraille toute blanche ; elle me produit l'effet d'une toile sur laquelle se peint l'image obsédante : ce coffre avec la tête posée dessus ! » (p. 185) Le patient raconte s'être rendu dans une « baraque » de *Métempsychose*¹⁴²² à la foire de saint-julien.¹⁴²³ Là, il assiste à un tour de magie dans lequel le prestidigitateur fait apparaître plusieurs éléments sous une tête de carton « comme celles que les modistes emploient pour leurs chapeaux » (p. 186) : un vase de fleurs, une cage pleine d'oiseaux, une tête de mort, le masque de statues de figures féminines célèbres « Vénus, Junon, Cléopâtre,

¹⁴²¹ « Le corps et le récit entretiennent une relation dynamique dans ce type de scène. Le corps exposé dans sa dimension la plus impudique, offert dans sa nudité et ses blessures béantes, aime l'écriture et le regard du lecteur. Le dévoilement du corps blessé, torturé, morcelé sous-tend la dynamique narrative. Les textes romantiques, en proposant une forme d'anthropologie du corps morcelé travaillent sur un au-delà esthétique, révélé par les rapports du meurtre et de la beauté. », Marcandier-Colard, C. *Crimes de sang et scènes capitales*, op. cit. p. 146.

¹⁴²² L'acteur s'est trompé entre métempsychose et métamorphose. Le narrateur lui signale cette confusion.

¹⁴²³ La foire est initialement dépeinte comme un lieu angoissant et infernal : « les hurlements des pitres, les détonations des tirs, les clochettes des chevaux de bois, les trompettes et les mirlitons des enfants faisaient un tintamarre endiablé. » Maricourt, R. de, « La foire de Saint-Julien », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. pp. 185-8.

Anne d'Autriche, Marie-Antoinette ». Or, l'ultime mystification, le clou du spectacle du magicien consiste à proposer de « *la chair vivante* », « *à la place du carton et du stuc* ». Le subterfuge ostentatoire opère alors : « *Lentement la figure se disloqua ; les traits devinrent nuageux, confus, pour se reformer peu à peu et reparaître nets, animés, humanifiés.* » De l'inanimé au vivant, la transfiguration de la tête « *reconstituée derrière la mousseline* » envoûte le spectateur : « *Elle ouvrit de grands yeux noirs qui, sans expression définie, me suivaient avec la fixité étrange des yeux de portraits ; en même temps, elle ébaucha le sourire un peu niais des statues antiques.* » Le regard de Méduse sidère le narrateur – « *je puis dire sans métaphore que ce regard me pétrifia ; car mes membres, devenus rigides, étaient incapables de produire aucun mouvement. Je ne sentis plus ni fatigue ni douleurs. Mes pieds étaient vissés aux planches raboteuses de la baraque.* » (p. 186) – de sorte qu'il assiste à la seconde représentation sans quitter sa place. A nouveau, le regard de l'actrice l'ensorcèle – « *je fus replongé dans ma torpeur et ne repris la faculté de me mouvoir que lorsqu'elle-même disparut du carré.* » Fasciné, le narrateur se rend à la loge de Mélie, l'actrice méduséenne. Il trouve alors la tête en carton sur un coffre « *couvert d'une étoffe algérienne et garni de clous en cuivre* », puis, ce sont des absences, la mémoire elliptique du sujet lui permet de se remémorer seulement le moment où le prestidigitateur se jette sur lui – il se voit « *serré à la gorge par l'homme grêlé qui hurlait avec une voix suraiguë* ». Alors, il voit la tête adorée coupée à la place du masque :

« *Par-dessus son épaule, je cherchais le coffre sans essayer de me dégager. Le coffre était encore dans le coin. Sur le couvercle, la tête reposait toujours. Une grande tache rouge s'élargissait sur le sable (car le fond de la baraque n'était pas planchéié comme le devant). La tête ressemblait à celle de la jeune fille pâle : le long des clous en cuivre quelque chose brillait ; je reconnus le rasoir.* » (p. 187)

De même que le regard de la sirène ensorcèle, la pâleur de la chair attire le couteau. Dans « Le substitut » de Danville, le désir de tuer est provoqué par la blancheur du cou de la victime : « *Ce cou s'offrait livide, avec le brillant satiné de la nacre, et ses veines gonflées y mettaient de vagues dessins violets, le marbrant. Ah ! La neige attirante de ce cou, si pâle !... Alors il eut la féroce envie de teindre tout ce blanc de pourpre.*»¹⁴²⁴ Dans « La buveuse de sang », la

¹⁴²⁴ Dans « Le substitut », le « *sinistre rayon de lune* » influence la conduite criminelle du narrateur puisqu'il participe à un certain effet esthétique et érotique : « *un sinistre rayon de lune perça le nuage noir, le funèbre nuage ; et sa lumière qui était d'argent lamé de reflets bleus, et sa lumière triste vint frapper le cou de la jeune fille qui riait, la figure dans l'ombre. Ce cou s'offrait livide, avec le brillant satiné de la nacre, et ses veines gonflées y mettaient de vagues dessins violets, le marbrant. Ah ! La neige attirante de ce cou, si pâle !...* » Danville, G. « Le substitut », in Merello, I. *op. cit.* p. 58-9.

Comme le souligne N. Prince (*op. cit.* p. 6) : « *Le fantasme des chairs mortes et le fantastique de la charogne, la fascination des corps défaits, et plus notamment des cadavres de femmes, ne sont pas sans évoquer encore l'inquiétante étrangeté que Freud associait à la représentation du corps nu : la femme qui montre son corps*

lune est également associée à l'esthétique de la décollation, « *l'Ennemie, la Blonde Tête coupée qui cherche éternellement tout le sang répandu de son corps d'autrefois.* » (p. 74)¹⁴²⁵

Dans « Lisbeth », la décollation est pratiquement accomplie : « *elle oscilla sans un cri, la tête presque séparée du tronc, puis s'abattit en avant, avec un bruit mat. J'entendis le sang gicler des artères contre le mur, et aussi le son rauque de l'air, vainement aspiré par les poumons haletants, en un suprême effort. Soigneusement j'essuyai l'arme, et le lendemain, fort calme, je partais pour l'Amérique.* » Dans « Le meurtrier » de Danville, la victime est totalement déshumanisée : elle est déterminée de manière imprécise comme une « ombre », dont on ne perçoit que « *la gorge* » et la « *chair chaude* », les « *ongles* ». L'exultation de la vie, ce rôle terriblement long s'étire dans le temps comme en atteste la double occurrence de « *longuement* » et les points de suspension : « *elle fit un "oh !" qui râla longuement, bien longuement...* », L'agonie de la victime s'impose par son indétermination temporelle, soulignant cette ultime phase contemplative du criminel, prêt à savourer son œuvre : « *Et j'éprouvais une indicible jouissance à sentir ce corps panteler sous moi. Je ne pouvais détacher mes mains de ce cou, qui tiédissait, déjà plus flasque. Mon cœur frappait de grands coups dans ma poitrine dilatée, et il me paraissait qu'un incendie ardaît en mon crâne, sous l'assaut incessant de la folie, qui montait.* » L'exaltation est ainsi parachevée. Plusieurs motifs apparaissent ici : le charme du cou, magnétique et sublime. Beauté et horreur s'entremêlent dans la description. Pourtant le point culminant de la crise n'est pas encore atteint : la gradation du Mal se prolonge tel un incendie, une fièvre maléfique qui gagne l'esprit du malade. La permanence du rire accompagne cette transformation pathologique. L'ultime contemplation du corps ne permet nullement son identification : le narrateur observe cette face enlaidie par des « *orbites agrandis par l'épouvante dernière* ». La description se concentre sur « *les yeux aux sclérotiques plus blanches, et la laiteuse transparence des dents, barrée par une masse noire, la langue sans doute* » : une note nous informe que sclérotiques

constitue un prélude en quelque sorte à l'acharnement esthétique ou l'ouverture de la chair – et sa monstration – devient une suite possible du plaisir. Ainsi, le corps qui se dévoile au-delà même de la peau, sous la peau, à l'intérieur du corps et au-delà même de la vie, peut apparaître comme un prolongement fantastique de la nudité. »

¹⁴²⁵ La lune, ce « *cadavre d'astre* », demeure un éternel symbole macabre : « *une lune ronde et froide, à laquelle je trouvais un faux air Porte-Saint-Martin, éclairait les bicoques vermoulues où les Parisiens se livrent depuis environ deux mille ans à l'élevage des poux, des puces et des punaises. Cette lune, je l'aime ! C'est même la seule chose que j'aime réellement, dans l'effondrement de ces ridicules principes de morale et de vertu. J'aime me dissimuler derrière les ombres terribles et louches qu'elle fait tomber du haut des maisons... Ce mystère qui m'entoure, et qui dégage des odeurs de luxure interlope et de crime, convient on ne peut mieux à mon tempérament détraqué... Je donne alors libre cours à mes perversités complexes, aux ignominies si douces qui me trottent dans la cervelle et se trouvent à l'aise le long des cabarets borgnes et des bouges qui suintent l'humidité. J'aime la lune parce qu'elle est merveilleusement hypocrite... Et dure comme moi !* » Rachilde, *La sanglante ironie*, op. cit. p. 120.

manifeste un souci de précision scientifique de l'auteur, « *le terme scientifique révèle l'ambivalence de l'écriture de Danville, à mi-chemin entre gout poétique et rigueur terminologique* », c'est là toute la maturité de l'écriture de Danville, qui tout en appliquant ses connaissances psychiatriques prend la mesure des acquis symboliques et décadents. L'écriture naît ainsi d'un enrichissement multiple.

L'incertitude demeure dans la reconnaissance de la langue : ce détail a son poids dans la mesure où il contribue à l'authentification du narrateur, personnage secondaire de son propre corps qui fait surface, fouillant « *d'un geste machinal* » dans ses poches pour y découvrir un couteau : « *Ah ! Je vois encore luire la lame d'acier, dans le brouillard, lorsque je brandis comme un insensé. Elle s'enfonça sans résistance dans la masse inerte, la labourant odieusement. Avec quels tressaillements de volupté je la plongeais, fumante, dans les entrailles bées, mutilant le cadavre, obéissant à je ne sais quel besoin de destruction.* » La fortuite découverte de l'arme change la donne. Alors que le crime est commis, le meurtrier s'acharne sur le corps sans vie. La lame est saillante, elle jaillit dans le brouillard, lumineuse, nette parachevant la jouissance paroxysmique du crime et ses « *tressaillements de volupté* ».

Dans « La chambre close », le narrateur découvre un corps caché sous le lit de la chambre d'invité et provoque accidentellement la décollation du cadavre : « *De mes mains tremblantes, je touchai l'homme : l'homme ne bougeai pas. De mes mains tremblantes, je secouai l'homme : l'homme ne bougea pas. De mes mains tremblantes, je saisi l'homme par les pieds et l'attirais : l'homme était mort.* » L'anaphore structure la gradation dans l'effroi. Face à ce cadavre, le narrateur réalise instantanément qu'il est la prochaine victime envisagée par l'hôte. Toutefois, il poursuit l'examen de la victime – « *la gorge avait été coupée nettement, d'un seul coup, par un rasoir, et la tête ne tenait plus au tronc que par un mince ligament* » – jusqu'à provoquer accidentellement la décollation totale :

« *Dans un faux mouvement que je fis, la tête livide se renversa, oscilla, pendant quelque temps, hideux pendule, et, détachée du tronc, roula sur le plancher, avec un bruit sourd... A grand peine, je pus introduire le tronc décapité entre les draps, je ramassai la tête que je disposai sur l'oreiller, comme celle d'un homme endormi, et, ayant soufflé la bougie, je me glissai sous le lit. Mais tout cela machinalement, sans obéir à une idée de défense ou de salut. C'était l'instinct qui agissait en moi, et non l'intelligence, et non la réflexion.* »

La chute de la tête, effroyable et massive réveille l'instinct de survie du narrateur, tronquant sa place contre celle du corps. Dans ce dernier cas, la décollation accidentelle du cadavre permet de sauver le narrateur.

- Fétichismes et démembrements

Quelques « *excentricités érotiques* » voient le jour dans plusieurs contes fantastiques. L'apparition d'une main ou d'un pied suggère une présence surnaturelle. Elle renvoie également à une inclination plastique pour l'objet matériel destitué de vie et conservé après la mort.¹⁴²⁶ L'adoration *post mortem* d'une partie du corps de l'être aimé – ou haï – constitue un rituel de chair en premier lieu avant que le membre s'affranchisse de son appartenance à l'adorateur.¹⁴²⁷ Dans « La main gantée », le passager du dernier train observe la « *main gantée de noir, une main à la fois crispée et inerte, démesurément longue et follement étroite, qui semblait mal emmanchée dans le poignet blanc de [l]a chemise* » (p. 181) du dormeur avec qui il partage sa cabine. Le somnambule se met alors à marcher dans la cabine jusqu'à ce qu'arrivé en gare d'Argenteuil, le narrateur le guide pour quitter le wagon. Pourtant, avant de descendre à son tour, le voyageur heurte son pied contre « *quelque chose de mou* » : « *je me baissai pour voir et trouvai sous mes doigts la main, l'horrible main gantée, démesurément longue et follement étroite, la main déjà froide, inerte et crispée que le somnambule avait oubliée* ». Le jeu des répétitions met en évidence la peur du narrateur après avoir découvert le trophée oublié par le passager ; en observant un peu plus le fétiche, il constate que « *c'était une main de femme toute fraîchement coupée, car elle suintait encore et avait marqué en taches rougeâtres sur les coussins* » (p. 182). Dans la nouvelle d'Henri Lavedan, « La main », le narrateur conserve la main droite de son épouse après l'avoir assassiné, par respect pour elle : « *suprême hommage rendu à la Beauté et à la Grâce ! Je l'avais tant chérie que je ne pouvais en conscience faire moins pour Elle.* » La main de l'épouse est également associée au souvenir de la faute : « *Coupable d'infidèles caresses, de câlinements adultères, et laissant son cadavre devenir la proie des fouines, des renards et des loups, je rentrai chez moi tenant par son pouce cambré cette main qui saignait.* » Le châtiment exécuté, l'époux rapporte son trophée chez lui et le dépose sur sa table de chevet. Mais la main, l'infidèle membre arachnéen – nous pouvons relever deux occurrences qui contribuent à cet effet, d'une main « *plus rapide et plus légère qu'une araignée* », « *comme une araignée... Elle dévida un fil au bout duquel elle se pendit...* » – se meut encore et attaque son chasseur : « *la main coupée*

¹⁴²⁶ Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 546 : « Alfred Binet dans ses *Etudes de psychologie expérimentale* (p. 22) remarque à la même époque que les fétichistes, lorsqu'ils sont frappés d'amour plastiques, c'est-à-dire, selon ses termes, lorsqu'ils en viennent à idolâtrer une partie de corps, ont une tendance à l'abstraction et oublient le reste du corps de la morte. » Dans « La tête coupée », le narrateur confesse n'aimer que les mains de son épouse.

¹⁴²⁷ Thorel-Cailleteau, S. *Dieu, la chair et les livres*, op. cit. p. 289-90 : « Si la vérité de l'amour c'est la mort, ce n'est pas parce que l'on tue que l'on possède l'objet de son désir, mais c'est la seule manière de pouvoir concevoir la possession. Le corps mort ou la mort du corps deviennent épiphanie du désir, apothéose du vide qui fonde le sexe. Le corps humain recèle son propre éclatement, un principe de morcellement est à la base de ces yeux anthropomorphes. »

remuait – doucement, c’est vrai, crispations à peine perceptibles, – mais elle remuait, et de posée qu’elle était sur le dos, elle se retourna toute seule, se mit sur les cinq doigts comme un crabe assurant ses pattes, et s’avança. Je restai pétrifié. [...] cinq crocs de fer s’enfoncèrent dans ma gorge, et, me débattant pour échapper à l’horrible bête, je poussai le hurlement le plus épouvantable qui soit jamais sorti d’un gosier humain... »¹⁴²⁸ La sensualité arachnéenne de la main se retrouve aussi dans les contes de Maupassant. Dans « La main », le narrateur rêve que la main du supplicié se promène sur les murs de sa chambre comme un scorpion : « Il me sembla que je voyais la main, l’horrible main, courir comme un scorpion ou comme une araignée le long de mes rideaux et de mes murs. » Bien qu’il s’agisse alors d’une main d’assassin et non plus de la main de la maîtresse adorée, le membre n’en demeure pas moins avide de liberté et de vengeance. Le collectionneur anglais Sir John Rowell est découvert mort étranglé avec un des doigts de la main maudite dans la bouche, « l’anglais était mort étranglé ! Sa figure noire et gonflée, effrayante, semblait exprimer une épouvante abominable ; il tenait entre ses dents serrées quelque chose ; et le cou, percé de cinq trous qu’on aurait dit faits avec des pointes de fer, était couverts de sang ».¹⁴²⁹ La main s’est vengée de son ancien ennemi. Dans « La main d’écorché », le membre appartenait à un grand criminel supplicié pour avoir assassiné son épouse puis pendu le curé qui l’avait marié. La main est achetée par Pierre alors qu’il participait aux « défroques d’un vieux sorcier connu dans toute la région ». Les mains conservent leurs habitudes criminelles et ne parviennent nullement à être domptées par leurs acheteurs.¹⁴³⁰ L’aspect décomposé de ces membres participe à l’effroi qu’elles suscitent : « Cette main était affreuse, noire, sèche, très longue et comme crispée, les muscles, d’une force extraordinaire, étaient retenus à l’intérieur et à l’extérieur par une lanière de peau parcheminée, les ongles jaunes, étroits, étaient restés au bout des doigts ; tout cela sentait le scélérat d’une lieue. »¹⁴³¹

Le pied peut également susciter la fascination du narrateur. Dans « Réclamation posthume », le narrateur pastiche *La femme inconnue* de Donnatello. Le poème liminaire du conte fonctionne à la manière d’une *ekphrasis* :

*« Pendue après du lit, la tête aux lèvres peintes,
Calme et blême, égouttait ses lourds caillots de sang*

¹⁴²⁸ Lavedan, H. « La main », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 737-8.

¹⁴²⁹ On trouve une description similaire dans « la main d’écorché » : « il portait au cou les marques de cinq doigts qui s’étaient profondément enfoncés dans la chair, quelques gouttes de sang maculaient sa chemise. » Maupassant, G. de, « La main d’écorché », *Contes et nouvelles*, T. I, op. cit.)

¹⁴³⁰ Bien qu’elle soit transformée en « bouton de sonnette pour effrayer [l]es créanciers » de son possesseur dans « La main d’écorché » ou exposée derrière une vitre dans « La main », la main souhaite retrouver son corps et ne se satisfait pas de cette réification.

¹⁴³¹ Maupassant, G. de, « La main d’écorché », *Contes et nouvelles*, T. I, op. cit. p. 3.

*Au-dessus d'un bassin de cuivre éblouissant
Et gorgé jusqu'aux bords de lys et de jacinthe.*

*Ces longs yeux verts de mer aux prunelles éteintes,
Ces cheveux d'un blond roux, nimbé d'or flavescent,
Tout jusqu'aux rudes jets de pourpre éclaboussant
Ce cou martyrisé, gonflé de sourdes plaintes,*

*Lui qui les avait peints, grisé d'un fauve espoir
Quand il eut fait sécher le tout au feu de l'âtre,
Il baisa longuement cette bouche rosâtre,*

*Pendit la tête au mur et, s'habillant de noir,
Lui fit de sa douleur d'homme un morne encensoir,
Artiste épris vivant d'un moulage de plâtre. »¹⁴³²*

Le poème accompagne la reproduction de l'œuvre du sculpteur florentin. Or, l'ami du narrateur est intrigué par le moulage de la tête décapitée (« *surmoulage du Louvre décapité pour la circonstance* ») sur le « *plâtre colorié pendu au mur de [s]on cabinet de travail* » :

« Une fantaisie qui m'était venue de posséder, sanglante et martyrisée, la fameuse femme inconnue de Donatello, que la décollation de ce buste était de mon invention et que c'était moi qui en avait donné l'ordre et la commande au mouleur avec aggravation de grumelots de sang ; quand enfin je lui eus appris, un peu confus, tel un enfant pris en faute, que le barbare coloriage de plâtre, le vert glauque des aveugles prunelles, le rose fané des lèvres, les touches d'or des cheveux jusqu'à la pourpre humide des caillots étaient mon œuvre de peintre ou plutôt l'emploi maladroit d'une journée de paresse passée à m'essayer à de vains tâtonnements. » (p. 139)

Le Pygmalion usurpateur déforme et transforme l'œuvre ; la saturation recherchée avec la prédominance de couleurs ternies contribue à la luxuriance morbide de l'œuvre travestie. Pour De Romer, cette déformation constitue une audace, un « *crime de lèse-pensée et une profanation* » : « *c'est son rêve que vous avez décapité en faisant de son buste une tête de martyre* ». ¹⁴³³ Il s'étonne que le narrateur ait pu veiller à côté d'une telle œuvre, qu'il ait pu dormir sans faire de cauchemars après avoir commis de telles mutilations. Alors qu'il s'assoupit près de son œuvre, le narrateur est réveillé par la sensation d'être observé : « *Au ras d'une portière de soie vert turc, brodée d'argent, masquant une porte condamnée, je venais d'apercevoir, se détachant en clair sur le bleu du tapis, un pied nu : et ce pied vivait, brillanté aux orteils par la nacre des ongles, un peu rose au talon et d'un grain de peau si uni et si pâle qu'on eût dit un précieux objet d'art, un albâtre ou un jade posé sur le tapis.* »

¹⁴³² Ainsi le commentaire de De Romer : « *et qu'est-ce que cette tête que vous avez là, un moulage ou une cire peinte ? Très réussi comme horreur et d'une jolie perversion de goût, ce chef de décollée au-dessus de ce cuivre rempli de muguets et de jacinthes !* » Lorrain, J. « Réclamation posthume », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 138.

¹⁴³³ « *Quelle satanique idée vous a-t-il donc pris de mutiler ce buste ? C'est une fantaisie tout à fait diabolique et vous ne paraissez pas du tout vous en douter. Cela ne vous a jamais empêché de dormir, n'est-ce pas ? Ah ! Vous êtes un grand criminel et un criminel inconscient, l'espèce la plus dangereuse.* » Ibid.

Le pied fantomatique devient alors le seuil du désir du narrateur : seule partie visible du corps qui se dissimule derrière la porte de soie, le pied suggère la perfection du corps caché. Plusieurs points d'attraction relatifs à l'érotisation du pied sont relevés – la cambrure orgasmique, la couleur opalescente, le contraste avec le vert enivrant de la porte, la cheville suggestive – « *Oh ! La cambrure de ce pied ! La transparence de ses chairs ! La soie verte de la portière le coupait juste au-dessus de la cheville, cheville si délicate qu'elle ne pouvait appartenir qu'à une femme.* » L'apparition se veut fugace, insaisissable et fantasmagorique puisque le narrateur dès lors qu'il tente de s'approcher ne voit plus l'objet de désirs. L'impatience sexuelle du narrateur est accrue lors de la seconde apparition. Deux pieds se présentent sous la portière, davantage cambrés et fébriles : « *Deux pieds nus, cette fois, féminins et charmants s'y cambraient sur le tapis ; ils y crispèrent leurs doigts comme agités d'une impatience fébrile et, au-dessus de leurs chevilles, la soie verte de la portière ondulait dans toute sa hauteur, se renflant et se bossuant à la place d'un ventre et de seins, dessinant tout un corps de femme debout derrière la draperie.* » (p. 141) Ce corps deviné exacerbe les désirs du narrateur qui décide de faire ôter la porte, s'imaginant que l'apparition est corollaire à cet objet aux origines douteuses.¹⁴³⁴ Or, lors de l'ultime phantasme nocturne, le corps décapité paraît tout entier à l'emplacement où se tenait la porte verte :

« *La tête coupée brillait étrangement dans l'ombre. Les yeux fixes, elle baignait, nimbée d'or, dans un halo de clarté : une auréole l'irradiait, et ses yeux, ses terribles yeux dont j'avais moi-même enduit d'outremer les prunelles aveugles, dardaient deux regards, qui étaient deux rayons, sur la porte condamnée, désormais veuve de la portière que j'avais fait enlever. Et dans l'embrasure de cette porte, voilà qu'un corps de femme s'érigait, se dressait : un corps de femme toute nue, un corps bleuâtre et froid de femme décapitée, un cadavre de morte appuyé dans toute sa hauteur contre la porte elle-même, avec une plaie rouge entre les deux épaules et du sang en filets coulait du cou béant. Et la tête de plâtre pendue à la muraille regardait le cadavre, et dans le cadre obscur de la porte maudite le corps décapité tressaillait longuement ; et sur le tapis sombre les deux pieds se tordaient, convulsés dans une angoisse atroce ; à ce moment la tête darda sur moi son regard d'outre-tombe et je roulai brisé sur le tapis.* »

Le conte se clôt sur l'apparition du corps décapité cherchant sa tête tronquée. L'érotisme podophile est alors transfiguré par la vision totale. Ces pieds qui dépassaient et dardaient des mouvements suggestifs et excitants ne sont en fait que des membres contractés appartenant au spectre épouvantable.

D'autres pieds de femme sont décrits dans *Le coup d'œil de M. Piédouche*. Les pieds sont la première chose visible quand le sac est ouvert : « *à la clarté de la lune qui montait dans le*

¹⁴³⁴ Cette « *portière de soie vert pâle et ses arabesques orfévrées : je l'avais achetée à Tunis, dans un de ces bazars de là-bas, et tout était louche en elle, et sa provenance et ses broderies emblématiques en forme d'oiseaux et de fleurs, sa nuance même m'inquiétait.* » Ibid.

ciel, ils avaient aperçu deux pieds nus, deux pieds dont la blancheur ressortait vivement sur la toile grise. »¹⁴³⁵ Ils contribueront à l'identification du corps dans la mesure où il s'agit de nouveau d'une décollation – le corps est ainsi celui d'une femme de milieu aisé car « *les pieds sont soignées comme ceux d'une Duchesse ou d'une fille à la mode* ». ¹⁴³⁶

Certaines scarifications peuvent également participer à des rites sociaux ; ainsi dans « Un bandit corse », la lacération symbolique des victimes de Sainte-Lucie, « *alors Sainte-Lucie tua, l'un après l'autre, les accusateurs de son oncle, et leur arracha les yeux pour apprendre aux autres à ne jamais affirmer ce qu'ils n'avaient pas vu de leurs yeux* » (p. 439). L'esthétique du morcellement tient ainsi au caractère symbolique des membres ôtés.

La présence et l'absence : le cadavre et sa disparition

Le cadavre est censé constituer un élément perturbateur physique ayant un impact direct sur l'organisation spatiale du lieu où il est trouvé. Il dérange, il choque, il impose aux hommes ce qu'ils ne veulent pas voir : une matière inerte qui évoque l'inévitable fin de chacun. D'un autre côté, le cadavre ne *peut* et ne *doit* pas s'aliéner. Les histoires de revenants terrorisent parce qu'elles transfigurent l'ordre normal des choses en modifiant le devenir du corps du défunt. Le geste criminel d'Edwards dans « La peur »¹⁴³⁷ se justifie par sa volonté de rétablir l'ordre naturel des choses : Edwards a eu peur en voyant revenir Mary dans une convulsion d'outre-tombe.¹⁴³⁸ La disparition du cadavre se déchiffre sur la scène de meurtre ou sur le corps du criminel. En effet, dans *La chambre du crime*, les traces de lutte et de sang suffisent à enclencher l'enquête. Dans « Madame Herbaud », des éraflures et des éclats de sang sur Claudius témoignent de la virulence de la lutte entre la victime et son assassin. De même, dans *A l'écart*, Véronique Léonard souligne la présence d'« *excoriations* » sur la main gauche de l'assassin. Dans le récit d'Adolphe Retté, le lieu semble porteur du germe criminogène : « *si j'étais occultiste, lui répondis-je, je conjecturerais que cette chambre imprégnée, par d'innombrables passades, d'une atmosphère spéciale où flottaient les essences subtiles que dégage le sperme, avait attiré une larve. Celle-ci, trouvant chez ton Italien un terrain favorable à son développement, s'était emparée de lui. Elle le poussait à se masturber pour se nourrir de la fleur de sa substance et elle l'induisit à tuer pour s'abreuver*

¹⁴³⁵ Du Boisgobey, F. *Le coup d'œil de M. Piédouche*, op. cit. p. 51.

¹⁴³⁶ Cette complexité de l'identification du corps ressort également dans *Le vice errant* : « *et l'on n'a pu même établir l'identité de la victime. Horrible ! La tête était même mutilée.* » Lorrain, J. *Le vice errant, Œuvres romanesques*, T. V, op. cit. p. 5.

¹⁴³⁷ Lermina, J. « La peur », in Prince, N. *Petit Musée des horreurs*, op. cit. p. 411-21.

¹⁴³⁸ « *Mais tuer une morte, est-ce encore un meurtre ? En veillant à ce que sa chère disparue reste bien morte, Edwards s'assure de rester lui-même bien vivant.* » Solal, J. « Laminer l'impossible : Lermina occultiste », *Le Rocambole*, n°43-4, été-automne 2008, Jules Lermina, p. 185-198.

du sang de la femme, afin de se corporiser davantage selon les deux sexes. » De cette manière, la dangerosité sensuelle se transmet directement ; la larve, l'invisible moisissure de la chair est ainsi pérennisée par effet de prolifération.

Les reliques contribuent également à signaler la permanence du cadavre à l'instar de la chevelure de la première épouse dans *Bruges-la-morte*, rappelant l'impossibilité de faire son deuil : « *sur le cadavre gisant, Hugues avait coupé cette gerbe, tressée en longue natte dans les derniers jours de la maladie* ». La chevelure, symbole féminin par excellence, garantit le souvenir de la femme aimée. Sa pérennité en fait un objet de culte : « *n'est-ce pas comme une pitié de la mort ? Elle ruine tout, mais laisse intactes les chevelures. Les yeux, les lèvres, tout se brouille et s'effondre. Les cheveux ne se décolorent même pas. C'est en eux seul qu'on survit !* »

Collections et luxuriances¹⁴³⁹

- *La collection de Barbe-Bleue*

L'esthète *fin-de-siècle* est un collectionneur de pierreries, de tissus, d'œuvres et de meubles orientaux ou à la mode, car « *la collection donne son contenu réel à la notion de raffinement* ». ¹⁴⁴⁰ Or, cette « *dynamique de l'épuisement* » qui convient parfaitement à la définition du collectionneur lancé dans une quête perpétuelle de l'objet manquant¹⁴⁴¹, nous ramène au conte de Perrault, « La Barbe-Bleue ». Barbe-Bleue collectionne les corps de ses anciennes épouses et les entrepose dans son cabinet dont il interdit l'accès à sa nouvelle épouse afin de mettre à l'épreuve sa docilité maritale. Lorsque cédant à la curiosité, l'épouse transgresse la promesse faite à la Barbe-Bleue et pénètre dans le cabinet secret, elle se trouve face à la collection morbide du tueur en série : « *D'abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées. Après quelques moments, elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que, dans ce sang, se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs : c'était toutes les femmes que la Barbe-Bleue avait*

¹⁴³⁹ Palacio, J. de, *op. cit.* p. 105 : « *le propre de la Décadence étant d'organiser son univers en espaces privilégiés qui constituent comme autant de catégories de l'imaginaire, toute approche critique de ce phénomène devrait, semble-t-il, prendre la forme d'une topologie plutôt que d'une thématique. Jardin, serre, cirque, cage, prison, cimetière délimitent et morcellent un univers obsessionnel, plus effrayant que rassurant, où les espaces sont soumis à une triple loi de clôture, de fixation et de descente : loin d'être infinis, ils sont soigneusement enclavés ; loin d'être dépouillés, ils sont le plus souvent surchargés, fourmillants, saturés ; loin d'être naturels, ils sont dénaturés, fiefs de la démesure, de la violence ou du carnage. L'éviction, à tous les niveaux, de la nature au profit de l'artifice met en œuvre tout un système de substitutions, une esthétique du remplacement ou du paraître, qui constituent un univers du trompe-l'œil où l'œil est sommé de perdre sa tromperie pour la vérité. Le corps humain fait tout naturellement les frais de cette démarche.* »

¹⁴⁴⁰ Jourde, P. *L'alcool du silence, op. cit.* p. 60.

¹⁴⁴¹ *Ibid.* « *Le collectionneur cherche toujours l'objet manquant. Plus il avance dans sa collection, plus les lacunes se comblent, et plus en même temps l'objet manquant acquiert de sa valeur.* »

épousées, et qu'il avait égorgées l'une après l'autre. » De nombreuses interprétations ont été prêtées à ce conte dans la mesure où il aborde la question de la tentation sexuelle et l'épreuve de la fidélité au sein du couple. L'insatisfaction conjugale est ici valorisée par le fait que Barbe-Bleue ne parvenant à discipliner ses épouses, doit les assassiner pour pouvoir les « posséder » – comme le souligne B. Bettelheim. Cette quête d'appropriation stimulée par le manque est alors toute symbolique : le corps-objet manifeste ainsi « *le manque de l'objet en principe dynamique d'appropriation* » (Pierre Jourde). Ainsi Jacques Lantier fantasme sur une collection de femmes qu'il voudrait tuer : « *un défilé de cauchemar, toutes celles qu'il avait effleurées de son désir brusque de meurtre, les femmes coudoyées dans la rue, les femmes qu'une rencontre faisaient ses voisines, une surtout, une nouvelle mariée, assise près de lui au théâtre, qui riait très fort, et qu'il avait dû fuir, au milieu d'un acte, pour ne pas l'éventrer.* » Le secret, l'intime convoité et dérobé à l'insu de Barbe-Bleue fascine car il pose le problème de la difficulté à garder l'infidélité secrète. Le cadavre dissimulé suscite l'engouement du voleur dans le conte de Richepin, « Le coffre rouge » : un homme dérobe le coffre rouge du Comte Boris Zagoureff après l'avoir endormi. En ouvrant l'objet, il découvre une tête de femme « *merveilleusement belle, malgré ses yeux clos, sa peau grasse et fanée par l'embaumement.* » (p. 137). Il est séduit par ce visage et trouve dans la mort plus de beauté que dans la vie : « *dans cette face morte, une chose semblait vivre : la bouche, dont les lèvres entrouvertes laissaient voir des dents étincelantes, la bouche qui souriait, la bouche où fleurissait du rose tout fraîchement mis.* » Le narrateur ne résiste pas, et, guidé par une pulsion érotique que provoque cette beauté sans vie, lui vole un baiser avant de remettre la tête à sa place : « *et, avant de remettre la tête dans le fameux coffre rouge, avant de refaire les nœuds de la corde en tresse, avant de tout rétablir en ordre comme si rien ne s'était passé, je déposai un long baiser sur les dents étincelantes, et mordis la bouche rose.* » L'infidélité demeure un mystère pour l'endormi, seul l'amant victorieux sait son crime. La femme n'est ici qu'une tête morte, un résidu de corps, maintenu dans le secret de sa boîte de Pandore.

Mais les collections de femmes sont surtout déclinées par Jean Lorrain, notamment dans « Lanterne magique » – un homme qui « *n'aime que les femmes phtisiques ; toutes ses maîtresses meurent dans l'année* » y est dépeint – ou « L'amant des poitrinaires ». Assistant à une représentation à l'Opéra, le narrateur surprend une discussion entre « *un élégant habit noir* » et son voisin : les deux hommes conversent sur la nouvelle conquête de Fauras, le collectionneur de poitrinaires, accoutumé à « *aimer des squelettes de femmes et s'abonner aux pompes funèbres de l'amour* ». La dépersonnalisation de la femme-objet s'observe dès le

début par une tournure métonymique : « *tiens, encore une nouvelle !* »¹⁴⁴² La jeune femme se caractérise par sa fragilité – plusieurs occurrences en attestent par exemple, « *la fragile créature* », « *cette petite femme-là* » – et sa beauté cadavérique à la fois inquiétante et magnifiée par son essoufflement vital.¹⁴⁴³ L’ostentation du déclin vital de la compagne attire le regard des spectateurs : « *dans sa pâleur inquiétante, spectrale comme le resplendissement de tous ces regards d’hommes et de femmes soudainement attachés sur elle* ». La monomanie amoureuse de l’ « *amant des condamnées* » est ainsi exposée : son goût pour les mourantes se découvre comme une obsession décadente. Or, le collectionneur est perçu tantôt comme un monstre, un collectionneur se délectant de l’essoufflement vital de ses « *Vénus de cimetière* » (et plusieurs surnoms lui sont accordés comme « *un féroce* », « *un sadique* », « *presque un nécrophile demandant un reste de chaleur au cadavre et cherchant dans la mort la dernière saveur de l’amour* ») ou au contraire, son goût élégiaque suscite l’admiration et le respect de ses pairs puisque, conscient de l’imminence du trépas de sa concubine, Fauras vit intensément l’amour qu’il éprouve à son égard : « *Fauras est un tendre, un élégiaque, un obsédé d’exquises impressions de tristesse, un affolé de deuil* ». ¹⁴⁴⁴ Son goût pour la fragilité, pour l’imminence de la mort, justifie alors l’intensification des sentiments : « *lui n’aime que celles qui vont mourir : la fragilité de leur existence les lui rend plus précieuses et plus chères ; il suffoque de leurs oppressions, frissonne de leurs fièvres et, attentif à leur moindre soupir, penché sur leurs étouffements, il épie, voluptueux et brisé, les progrès de leur mal, agonise leurs spasmes et vit leur agonie, un sybarite !* » Cette vision macabre de l’amour est également justifiée par un argument misogyne : en s’amourachant de mourantes, Fauras évite le déclin des sentiments, les conflits, les ruptures de même qu’il fait impasse sur la versatilité et l’irascibilité féminines.

¹⁴⁴² Lorrain, J. « L’amant des poitrinaires », *Œuvres romanesques*, T. I, *op. cit.* « *Elle ne fera pas long feu, la nouvelle, ricanait le voisin de mon habit noir ; elle n’en a pas pour deux mois ; cette petite femme-là en est aux suffocations ; ça doit cracher le sang à pleins poumons.* »

¹⁴⁴³ *Ibid.* « *Visage d’un ovale aminci, d’une expression langoureuse et souffrante : les yeux comme agrandis, d’un outremer inquiétaient, ardents, délicats, aux narines mobiles et vibrantes haletait comme dans une atmosphère trop rare et insuffisante pour sa vie, et, son grand éventail de plumes ramené contre sa poitrine plate, elle mordait de temps à autre du bout de ses dents, éclair d’émail apparu dans le rouge de sa bouche, la chair brûlante et pourprée de ses lèvres, et cela à en faire jaillir le sang : auprès d’elle avait pris place un homme, lui grand, robuste, bien portant, dans toute la force de l’âge, et, très correct, le large cordon de lorgnon en moire noire traversant le gilet blanc de soirée, tenue de clubman hanté de princières élégances d’un Sagan, il se penchait vers la frêle femme pâle, lui parlant à l’oreille et lui offrant dans un sac de soie tendre des violettes de Parme cristallisées, qu’elle grignotait demi-souriante et étouffant.* » Le parallèle peut être mené avec Phocas et Ethal tous deux attirés par « *l’odeur du cadavre.* » (Chap. *Cloaca Maxima*, *op. cit.*)

¹⁴⁴⁴ *Ibid.* « *Aimer une femme qui va mourir, savoir que le temps est compté de ses baisers et de ses caresses, sentir sous son râle l’heure fuir irrévocable et à jamais perdue ; désespéré d’avance et pourtant enivré, avoir la conscience que chaque volute subie est une étape de plus vers la tombe, et, les mains frémissantes d’horreur et de désirs, creuser dans son alcôve la fosse où l’on couchera son amour, voilà la saveur de la chose !* »

La conservation de la demeure en l'état et l'inquiétude d'un renouveau assimilé à une infidélité amoureuse s'apparentent également à une lecture du mythe de la collection de Barbe-Bleue. Hugues vit religieusement au début du récit, accomplissant un pèlerinage quotidien vers l'église Notre-Dame ; sa vie est rythmée par la piété amoureuse. La maison et ses composantes se veulent une projection spatiale du deuil d'Hugues. Dévotement, l'endeuillé protège sa demeure et surveille Barbe pendant qu'elle fait le ménage : « *il y avait dans ces deux pièces, trop de trésors, trop de souvenirs d'Elle et de l'autrefois pour laisser la servante y circuler seule* » (p. 8), « *il désirait pouvoir la surveiller, suivre ses gestes, contrôler sa prudence, épier son respect. Il voulait manier lui-même, quand il les fallait déranger pour l'enlèvement de la poussière, tel bibelot précieux, tels objets de la morte, un coussin, un écran qu'elle avait fait elle-même.* » Le souvenir de la défunte habite le lieu : les bibelots, les robes et les anciennes toilettes conservées car « *Hugues voulait parfois les revoir, jaloux de ne rien oublier, d'éterniser son regret...* » (p. 107) – le mobilier portent encore la trace de sa présence – les nombreux portraits de la morte, chéris et embrassés par Hugues comme « *des reliquaires* » (p. 105), accentuent cet effet d'encombrement spatial. Mais le véritable trésor d'Hugues est « *cette chevelure intégrale qu'il n'avait point voulu enfermer dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur.* » (p. 11) ; l'époux garde jalousement la relique adorée sur le piano silencieux, « *pour la voir sans cesse, dans le grand salon toujours le même, cette chevelure qui était encore Elle, il l'avait posée là sur le piano désormais muet, simplement gisante – tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage ! Et pour l'abriter des contaminations, de l'air humide qui l'aurait pu déteindre ou en oxyder le métal, il avait eu cette idée naïve si elle n'eut pas été attendrissante, de la mettre sous verre, écrin transparent, boîte de cristal où reposait la tresse nue qu'il allait chaque jour honorer.* » (p. 11-12) La tresse sous verre éternellement protégée par son cercueil transparent, dans cet écrin dont la matérialité invisible permet la visibilité permanente du souvenir, est considérée comme « *l'âme de la maison* ». ¹⁴⁴⁵ Ces petits rituels amoureux ¹⁴⁴⁶ sont mis à mal par la présence de la rivale. En pénétrant dans cette demeure habitée par le souvenir de la morte le jour de la procession, alors que Barbe avec un zèle pieux laisse entrer « *le grandissant concert des cloches de paroisse, qui l'une après l'autre s'ébranlaient* » (p. 235),

¹⁴⁴⁵ « *Chaque matin aussi, il contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait. Mais à peine s'il en levait le couvercle. Il n'aurait pas osé la prendre ni tresser ses doigts avec elle. C'était sacré, cette chevelure ! C'était la chose même de la morte, qui avait échappé à la tombe pour dormir d'un meilleur sommeil dans ce cercueil de verre. [...] Il devait suffire de la regarder, de la savoir intacte, de s'assurer qu'elle était toujours présente, cette chevelure, d'où dépendait peut-être la vie de la maison.* » Rodenbach, G. *Bruges-la-morte*, op. cit. p. 105.

¹⁴⁴⁶ « *L'amour, comme la foi, s'entretient par de petites pratiques.* » Ibid. p. 107.

Jane commet un blasphème.¹⁴⁴⁷ Non initiée aux usages de la demeure, Jane se sent « *mal accueillie, anormale, étrangère, en désaccord avec les miroirs, hostile aux vieux meubles que sa présence menaçait de déranger dans leurs immuables attitudes.* » (p. 262) Sa fraîcheur, son dynamisme et son rire dérangent la quiétude de la demeure-cercueil, lieu du repos éternel. Aussi, lorsque par jeu, elle s’empare de la chevelure vénérée et l’entoure autour de son cou, le sacrilège est tel qu’il conduit Hugues au crime. Le blasphème de la concubine ne comprenant pas l’importance de la collection ne peut se résoudre que par la disparition de cette intruse : « *elle était morte – pour n’avoir pas deviné le Mystère et qu’il y eût une chose là à laquelle il ne fallait point toucher sous peine de sacrilège. Elle avait porté la main, elle, sur la chevelure vindicative, cette chevelure qui, d’emblée – pour ceux dont l’âme est pure et communie avec le Mystère – laissait entendre que, à la minute où elle serait profanée, elle-même deviendrait l’instrument de mort.* » (p. 271) La collection du criminel pose ainsi le problème du secret et de la transgression : voir ou toucher l’objet fétiche constitue une profanation du jardin secret de son possesseur, un blasphème qui appelle au crime. Dans « La chambre close », le narrateur accepte l’invitation des parents de l’enfant sans se douter du risque qu’il encourt. Ce n’est que piégé, qu’il réalise les risques encourus et, Petit Poucet averti, se glisse sous le lit pour ne pas subir le courroux de l’ogre : « *on ouvrit la porte, mais si doucement qu’on eût dit un grattement de souris. – je dus me mordre la lèvre au sang pour ne pas crier. Je sentis que l’homme s’était penché sur le lit, et qu’il frappait à grands coups. Puis je n’entendis plus rien.* »

Une dernière forme de saturation spatiale du cadavre apparaît dans le rêve de Fréneuse : « *L’atelier d’Ethal en était jonché ; nous n’étions pas tant que cela d’abord : d’où venaient tous ces cadavres ? Car tous ces gens ne dormaient plus. C’étaient des morts, autant de morts, une vraie marée humaine de chairs verdies et froides, qui montait tel un flot, déferlait telle une vague, mais une vague immobile* ». Les quelques mots qui achèvent *L’au-delà* (1981) de Fulci trouveraient ici une résonance particulière : « *Et maintenant tu vas affronter la mer de ténèbres* »... Fréneuse s’achemine ainsi dans la peinture d’un au-delà macabre et maudit pour découvrir une nouvelle idole à vénérer : « *jusqu’aux pieds de la Duchesse d’Althorneyshare demeurée, droite et les yeux grands ouverts, assise dans son fauteuil comme une idole macabre !* » Le teint cadavérique de la Duchesse – elle « *verdissait sous son fard* »

¹⁴⁴⁷ Elle multiplie les erreurs, manipulant les portraits de l’épouse : « *Ah ! Tu as des portraits de femme !* » Ces quelques mots suffisent à blesser Hugues habitué à manipuler précautionneusement les figures de l’adorée, il éprouve une « *vive souffrance de la plaisanterie inconsciemment cruelle, de l’atroce badinage qui effleurait la sainteté de la morte. Lui ne les maniait qu’en tremblant, comme les objets d’un culte, comme un prêtre l’ostensoir et les calices. Sa douleur lui était devenue une religion.* » *Ibid.* p. 263.

–la putréfaction omniprésente des cadavres à ses pieds – « *toute la purulence des corps, entassés là, suintait en lueur humide le long de sa peau flasque ; sa pourriture phosphorait. Hiératique et bouffie sous ses diamants devenus livides, elle semblait brodée d'émeraudes : une déesse verte, et dans sa face couleur de ciguë les yeux seuls blancs luisaient.* » – suscitent l'effroi. La flétrissure de sa chair est ensuite détaillé quand elle manifeste son « *horrible faim* » : « *et je voyais cette chose abominable : la vieille idole se pencher ou plutôt se casser, tant elle était raide, vers un corps de jeune femme affalé à ses pieds, un souple et blanc cadavre étendu contre terre et dont on ne voyait que la nuque, une nuque blonde et grasse, comme celle de Maud White ; et l'Althorneyshare, avec un ricanement sinistre, approchait de cette nuque une bouche vorace ou plutôt un semblant de morsure, une ignoble ventouse, car, dans l'effort, les gencives pourries laissaient tomber leur dent.* » La soumission des corps putréfiés à cette figure majeure, cette idole funeste tient lieu de présage dans la mesure où elle augure l'allégeance au Mal de Fréneuse. La vision de cette collection de cadavres inspire ainsi l'initié au crime. De plus, L'atelier d'Ethal est dépeint comme un lieu encombré, onirique et labyrinthique dans le chapitre « Quelques monstres ». Il s'agit d'un espace à la mesure du mystérieux personnage où tous les sentiments peuvent se décliner dans un pastel d'émotions fortes : « *l'étrange décor de l'atelier d'Ethal, ce soir-là tout transformé par le luxe inusité d'immenses tapisseries suspendues aux murs, des tapisseries flottantes à peine fixées par des anneaux passés dans des triangles de cuivre, c'était la veillée solennelle de tous les bustes de son musées de cire. Toutes ces faces de souffrance ou de volupté figée se mêlaient bizarrement aux personnages tissés des hautes tapisseries* ». Une forme de mise en scène, de ritualisation du délire frénétique propice à la prise d'opium est favorisée par l'éclairage vacillant des « *douze longs cierges* » allumés « *trois par trois, dans chaque coin ; clarté fuligineuse dont l'atelier d'Ethal semblait comme agrandi, les angles reculés dans de l'inconnu* ». Dans cette pénombre, seuls deux cierges restent allumés – « *ils brûlaient aux deux coins opposés d'un tapis étalé là ; la nègre y effeuillait toute une pluie de fleurs, puis se retirait* » Tout participe à créer une « *atmosphère du songe* » instaurée par l'invocation poétique de la tragédienne Maud White : « *ces cierges et ces pétales ! On aurait dit une veillée funèbre. La fumée de nos pipettes montait en spirales bleuâtres, un silence affreux pesait dans l'atelier.* » Dans ce lieu surchargé, la pourriture des fleurs devient obsessionnelle : « *quelque chose de funèbre et pourtant de chaud et d'attiédi, comme une odeur de pourriture de fleurs, mais de fleurs de cercueil, traînait dans l'atmosphère* » et « *dans la maussaderie de l'atelier poussiéreux et triste, c'était aux lueurs de l'aube le navrement final d'un lendemain d'orgie, la flânerie pisseuse des tapisseries et l'aspect cadavéreux des bustes, la salissure des*

fleurs sur les tapis, et le long des chandeliers la cire grumelée en stalactites vertes. » Les fleurs sont souillées par la présence de l'homme-crapaud¹⁴⁴⁸, l'empoisonneur de femmes : « *l'homme aux mains baguées continuait de baver sur les lys* ». Ethal collectionne les modèles malades, leur livrant un « *dangereux élixir de beauté* » afin de glorifier la beauté fanée de ces fleurs condamnées : « *Les merveilleuses fleurs éveilleuses de pâleurs et de cernes contiennent, paraît-il, le germe de la phtisie dans leurs parfums. Par amour de la beauté, par ferveur des carnations délicates et des regards noyés de langueur, ce Claudius Ethal empoisonnerait ces modèles !* »

- Le motif floral

Plus qu'un accompagnement visuel, le motif floral contribue à l'effet d'étouffement spatial par sa luxuriance nauséabonde et sa beauté dérangeante. Pour les auteurs *fin-de-siècle*, la grandeur du Mal se combine à la splendeur des belles choses. L'harmonie est créée par cette alchimie du Sublime faisant ressortir l'impossible saisie de l'immense invisible. Dans « Le substitut », les fleurs contribuent à la présentation du cadre :

« Cette rue étroite de petite ville, où quelques fleurs jaunes de pissenlit et des touffes de chicorée venaient égayer la monotonie des pavés disjoints, contrastait par vétusté moussue et grise avec l'insolite animation qui l'emplissait d'exubérance. En face de la gueule obscure du porche, des glycines balançaient mollement leurs grappes mauves, enguirlandant la crête d'une muraille rongée d'ulcères verdâtres, et d'où le crépi était depuis longtemps disparu ; l'odeur pénétrante répandait, insoucieuse, ses effluves subtils, embaumant l'air brûlant »¹⁴⁴⁹

Malgré le caractère bucolique esquissé dans la parenthèse descriptive présente dans « Le substitut », un sentiment de malaise s'imisce progressivement : en effet, « *la gueule obscure du porche* », la « *muraille rongée d'ulcères verdâtres* » laissent paraître le caractère inquiétant du lieu. La critique propose ainsi : « *l'abîme s'ouvre là où la nature est la plus épanouie, et l'ulcération, caractéristique d'un être vivant, se manifeste dans un objet, la muraille. Le malaise du crime, envahit donc aussi l'espace environnant.* » Elle place ici un parallèle avec « La chute de la maison d'Usher » d'E. A. Poe – et nous pourrions également lier ce début de nouvelle au premier chapitre de *Thérèse Raquin* qui s'engage par une description ambiguë du cadre, comme si le paysage portait les stigmates des personnages qui

¹⁴⁴⁸ Le crapaud représente un animal effroyable dans l'univers cauchemardesque de Jean Lorrain. De même dans le roman de Catulle Mendès, *Le chercheur de tares*, le narrateur évoque un traumatisme lié à la rencontre avec le crapaud Baubô, véritable incarnation du Mal, l'animal magnifiant l'écart entre le Beau et le Laid, le Bien et le Mal : « *l'éternelle regardeuse des trous de lumière qu'il y a dans l'ombre et des trous d'ombre qu'il y a dans la lumière, elle attend les noces que je lui ai promises. La Nuit mâle épousera le Crapaud femelle.* » (Mendès, C. *Le chercheur de tares, Romans fin-de-siècle, op. cit.*) Le chercheur de tares débusque ainsi des indices de laideur dans le monde, des « *diamants noirs* » afin de compléter la parure de Baubô pour ses noces. Ce récit fantastique et symbolique met en lumière le mariage des contraires.

¹⁴⁴⁹ Danville, G. « Le substitut », in Merello, I. *Contes de l'impossible, op. cit.* p. 55-6.

le côtoient. « *Le crépi depuis longtemps disparu* » révèle une forme de nostalgie. « *L'odeur pénétrante épanchait, insoucieuse, ses effluves subtils embaumant l'air brûlant* » met en évidence le fait que les émanations du corps en putréfaction sont déterminées comme un élément connu (cf. art. défini) afin de suggérer la présence du cadavre.

L'association de la féminité au motif floral se retrouve dans « La main d'ombre ». En effet, la Marquise est représentée comme une mondaine à la beauté efflorescente – « *dans toute la fleur de sa beauté longue et souple, commençait déjà à emplir le monde du bruit de ses fantaisies et de son élégance hardie.* » – et populaire – elle est décrite comme « *la femme à la mode de la saison* » grâce à un portrait d'elle exposé au Champ de Mars. La Marquise cultive sa célébrité en organisant des dîners et déjeuners d'artistes. Le cadre dans lequel elle reçoit ses convives – Pierre de Lisse, Henry Tramsel, Jacques et le narrateur – est fleuri et chargé : « *la Marquise, délicieusement nue dans une de ces robes collantes et souples dont elle avait le secret, nous avait fait ce soir la surprise d'un couvert tout orné de tulipes jaunes : tulipes en faisceaux autour des candélabres, tulipes en gerbes dans le surtout d'argent, tulipes éparpillées par jonchée sur la nappe* ». L'omniprésence de la fleur orientale qui peut symboliser l'amour impossible, ou rappeler un goût *fin-de-siècle* pour les curiosités importées d'un ailleurs mystérieux, instaure une ambiance mystique. La démarche de la Marquise semble elle-même surnaturelle : « *nous avons suivi au salon l'onduleuse et bruissante traîne de la Marquise, une traîne couleur hortensia mauve, mais d'un mauve presque rose, nuance d'aurore en larmes et qui se violaçait délicatement dans l'ombre* ». La conversation occultiste est amorcée par la mystérieuse Comtesse, d'une manière innocente et suave : « *et, tout en mordillant du bout des dents une tulipe à longue tige qu'elle avait prise sur la table, la Marquise, à demi couchée dans les coussins d'un étroit tête-à-tête, nous racontait je ne sais quelle histoire mystérieuse de son enfance, une impression plutôt de petite fille que de jeune fille, toute frissonnante de terreur et d'au-delà* ». La Marquise a l'habitude de mordiller des fleurs. En effet lors de sa dernière entrevue avec elle, le narrateur signale de nouveau cette manie : « *elle était vêtue de blanc comme une fiancée et, tout en nous versant le thé brûlant du samovar, mordillait, selon son habitude, une rose rouge à longue tige, prête à s'effeuiller.* » Or, à l'annonce du mariage : « *trois pétales de la rose se détachèrent lentement et vinrent, comme trois larges taches de sang, se poser au relief de son corsage ; elle prononçait justement le nom d'Orthyse à ce moment, et nous eûmes, Jacques et moi, un brusque heurt au cœur.* » Jacques pressent le meurtre de la Marquise « *le fantôme de l'autre, de la première Comtesse d'Orthyse, était encore derrière elle aujourd'hui, et il la tuera d'un*

coup de revolver au cœur. As-tu vu les trois gouttes de sang de la rose ? Ce ne sont pas là des hasards. »

Très présentes dans les demeures décadentes, les fleurs exposent la fragilité de leur vie et leur fascinante beauté.¹⁴⁵⁰ Leur beauté éphémère n'a de cesse de rappeler la déliquescence de la chair comme en témoigne la comparaison menée par Jean Lorrain dans « L'amant des poitrinaires » : *« la fragilité est le grand charme des êtres et des choses, la fleur plairait moins si elle ne devait se flétrir ; plus vite elle meurt, plus elle embaume ! De même la femme condamnée, agonisante, c'est avec frénésie qu'elle s'abandonne aux voluptés qui la font vivre double en la faisant mourir ; ses moments sont comptés ; la soif d'aimer encore, le besoin de souffrir brûlent et flambent en elle, elle se cramponne à l'amour avec de suprêmes convulsions de noyée, et, désirante, décuplant ses forces dans un dernier baiser, déjà tordue sous la main de la Mort, elle tuerait de volupté, si elle n'en expirait elle-même, l'homme désespérément adoré dont la longue, lourde et rageuse étreinte la fait se pâmer et mourir. »* (p. 237-8) Les décadents apprécient cette glorieuse beauté affadie par une décomposition accélérée s'apprécie.¹⁴⁵¹

Le Duc de Fréneuse est inspiré par l'infamie du Lys poussant au milieu des cadavres dans le Gustave Moreau de *Monsieur de Phocas*¹⁴⁵² : *« je comprenais enfin la beauté du meurtre, le fard suprême de l'épouvante, l'ineffable empire des yeux qui vont mourir »*. Le beau né de l'horreur éblouit et transforme son spectateur. Aussi, Ethal est dépeint comme un « massacreur d'âmes et de fleurs » qui fait ainsi respirer des fleurs empoisonnées à ses modèles : *« certaines cigarettes préparées par lui provoquent aux pires débauches, et la jeune Duchesse de Searley serait morte en six mois, pour avoir respiré chez lui d'étranges et capiteuses fleurs, dont la propriété est de nacrer la peau et de cerner délicieusement les yeux de qui les respire. »* Toutefois, la saturation florale peut également agacer le criminel. Après avoir suivi une servante dans le « splendide jardin » de l'infâme propriétaire, Claudius se sent

¹⁴⁵⁰ Le jardin de Monsieur de Burdhe, *« et se délabrant doucement entre une cour moisie, une cour aux pavés envahis par les herbes et veloutés de mousse, et un petit jardin trempé d'ombre, planté de châtaigniers séculaires, profond et froid comme un puits ; un jardin sans air et sans soleil où de Burdhe trouvait le moyen de faire fleurir les plus beaux iris du monde, depuis les iris blancs aux pétales de soie molle et de nacre jusqu'aux iris noir de Suse, pareils à d'énormes chauves-souris de crêpe soudain giflées dans l'éclosion d'une fleur. »* Lorrain, J. « Un démoniaque », *Un démoniaque, Œuvres romanesques*, T. II, *op. cit.* p. 5. Dans *Le vice errant* on peut lire *« j'ai la monomanie du macabre, je cultive l'orchidée du cadavre noire comme d'autres le paradoxe bleu d'un fol hortensia »*.

¹⁴⁵¹ La femme-fleur de « La marguerite » est ainsi magnifiée par sa chevelure florale dans *l'ante homicidium* : *« Brusquement j'entrai, et je vis un homme, un autre, couché là, près d'elle... Encore, à cette heure, la vision m'obsède, de sa précision troublante et funeste. Là, elle est là... C'est l'ombre fauve de ses cheveux qui lance ainsi des rayons d'or sur la liliale floraison des chairs nacrées, que teinte imperceptiblement d'azur le délicat réseau des veines transparaisantes. »* Danville, G. « La marguerite », *Contes d'au-delà, op. cit.*

¹⁴⁵² Huysmans dépeint l'œuvre de Lorrain comme le « roman de la pourriture » présentant un esthète atypique, un « collectionneur de fleurs du mal ».

oppressé par cet espace bourgeois. Lorsqu'il s'installe dans le grand salon, il se sent à l'étroit dans un lieu surchargé, avec un ou deux tableaux sans valeur, et des fleurs « *au-dessus du marbre de la cheminée, encombré de bégonias et d'orchidées en fleurs, une glace sans tain bleuisant encadrait à perte de vue une allée de marronniers disposés en trompe-l'œil, comme une allée de parc interminables.* » L'harmonie neutre et satisfaisante déçoit Claudius ; les promesses du seuil magnifique ne sont pas tenues. A la saturation florale répond l'hallucination provoquée par le métier à tisser. Madame Herbaud, à l'allure artificielle, continue de tisser, hautainement, ne prêtant nul égard à son visiteur. Le regard de Claudius se fige alors sur la composition du canevas : « *alors moi je vis, je vis de mes yeux fixes, épouvantés et fixes que l'aiguille de laine qu'elle tirait à elle, de verte qu'elle était, était devenue rouge, du rouge de mon sang, du rouge de mon cœur* ». Victime d'une hallucination, Claudius fond sur l'odieuse bourgeoise et devient assassin, et l'harmonieuse composition du rouge et du vert, ouvre le champ criminel par le truchement d'une dynamique démesurée : « *c'en était trop, je me levai et je marchai sur elle et, froidement lui courbant, lui tenant le visage appliqué contre le canevas, où saignait dans la pourpre et la laine écarlate l'horrible figuration d'un cœur, en dépit des coups d'ongle, en dépit des ciseaux d'acier, brandis d'une main fiévreuse et labourant ma chair, je l'étranglai lentement, avec joie, froid comme un justicier, heureux comme un vengeur.* » La fleur infâme rappelle également le monstre féminin ; ne pouvant supporter la présence de mondaines, le dandy privilégie la collection de fleurs rares à l'instar de Monsieur de Burdhe qui manifeste son obsession pour les iris ramenés d'Orient, ces « *fleurs tout à fait monstrueuses, déroutantes de formes et de nuances et plus semblables à des orchidées maudites qu'à d'honnêtes plantes d'horticulteur.* »¹⁴⁵³

Emmanuel dans « L'autre » est également fasciné par les fleurs et les manipule avec

¹⁴⁵³ L'orchidophilie apparaît comme un motif de l'obsession érotique dans *Les célibataires du fantastique*. La présence de l'iris près du cadavre de de Burdhe est essentielle dans la mesure où, comme les odeurs orientales, il contribue à l'atmosphère mystique de cette scène de meurtre : « *Là, dans un réduit tout tendu de soieries d'Orient, sur un écroulement de coussins, de Burdhe déjà raidi gisait ; il était en tenue de soirée, un énorme iris blanc marquait sa boutonnière ; il était tombé en arrière, les genoux plus hauts que le buste, et sa tête exsangue, aux narines déjà pincées, avait roulé de côté, mettant en saillie l'arrête des maxillaires et la pomme d'Adam. La chute avait dû être violente et pourtant les vêtements n'étaient point fripés ; à peine le plastron de la chemise était-il entr'ouvert. Une de ses mains crispées étreignait la chaînette d'argent d'un merveilleux encensoir. Pas une goutte de sang : seulement, au cou, à la place où la chair est plus douce et plus blanche, une ecchymose violacée tournant au brun jaunâtre, comme une morsure ou la succion d'un baiser long et lent. Le parfum de la pièce voisine régnait près du cadavre, encore plus tenace et plus fort ; il s'y compliquait d'odeurs de poivre et de santal, un peu de fumée bleuâtre montait encore de l'encensoir* » ; aussi, une « *énorme gerbe d'iris noirs et d'anthuriums se dressait, hostile, hors d'un vase d'argent, et sur une sorte de petit autel hindou, encombré de tulipes de verre et de ciboires, se dressait une étrange statuette, une espèce de déesse androgyne aux bras frêles, au torse plein, à la hanche fuyante, démoniaque et charmante, en pur onyx noir ; elle était absolument nue. Deux émeraudes luisaient sous ses paupières ; mais entre les cuisses fuselées, au bas renflé du ventre, à la place du sexe, ricanait, menaçante, une petite tête de mort.* » Lorrain, J. « Un démoniaque », *Œuvres romanesques*, T. II, *op. cit.* p. 8-9.

sensualité : « *il les palpait avec des mains d'amoureux, en détaillait la complexe beauté, admirant les nerveuses pétales, la grâce de la corolle, la coquetterie des étamines. Il leur prêtait une physiognomie où il discernait des sourires, des inquiétudes, des alanguissements tendres et même de ténébreuses pensées. Il les caressait du bout des doigts, les sentait vibrantes sous son effleurement, et, se penchant sur leurs calices odorants, s'enivrait de leur arme, puis, se relevant, m'embrassait, comme il eût baisé une rose tremblante au bout de sa tige...* » (p. 227) La Nature sert de refuge au veuf qui privilégie ses promenades solitaires afin de préserver le souvenir de l'épouse assassinée. La fleur sert alors de prolongement au maître d'Emmanuel. La fleur peut donc devenir un substitut à la femme disparue ou contribuer à la collection. Symbolique, elle n'en demeure pas moins un élément pictural essentiel.

Corps exposé, corps possédé

La poétique du cadavre pose le problème de la transfiguration du corps par l'abâtardissement de désirs contraires. La question de la confusion des désirs se retrouve dans de nombreux récits de meurtre dans la mesure où le passage à l'acte, notamment à l'aide de l'arme blanche, qui implique donc une pénétration, peut figurer une prise de pouvoir à connotation sexuelle.¹⁴⁵⁴ Mais avant tout, il s'agit d'un acte symbolisant l'hypertrophie de l'autorité du criminel par l'assujettissement de la victime. Trois motifs seront ici illustrés afin de prolonger ce raisonnement : le cas du corps-trophée, intimement lié à l'esthétique de la collection, le corps comme terrain de recherches expérimentales et les angoisses liées au corps oublié.¹⁴⁵⁵

Le corps-trophée

- Une prise de pouvoir

Nous avons vu que le lexique de la chasse est souvent associé aux représentations du criminel.¹⁴⁵⁶ En effet, la comparaison permet d'illustrer la prise de pouvoir du meurtrier. Henri Lavedan développe cette thématique dans « La main ». Le meurtrier rapporte, non sans

¹⁴⁵⁴ Bénédicte, A. « La fascination du crime », in *Plaisir, souffrance et sublimation*, op. cit. p. 28 ; elle met en lumière « *La connotation sexuelle du meurtre : onanisme, pénétration d'objets dans le sexe, coït sur le cadavre* » et « *Les fantasmes érotiques et sexuels portent en germe le futur passage à l'acte car ils s'accompagnent d'une effroyable agressivité d'origine narcissique.* »

¹⁴⁵⁵ Morin, E. *L'homme et la mort*. Paris, Le Seuil, 1970 : « *Cette horreur englobe des réalités en apparence hétérogènes : la douleur des funérailles, la terreur de la décomposition du cadavre, l'obsession de la mort. Mais douleur, terreur, obsession ont un dénominateur commun : la perte de l'individualité.* »

¹⁴⁵⁶ Et les trophées humains ont parfois moins de valeurs que certains animaux à l'instar des paons dans *Le jardin des supplices* : « *Mon cher monsieur j'ai tué de tout... J'ai même tué des hommes... Eh bien!... Jamais un coup de fusil ne me procura une émotion aussi vive que ceux que je tirais sur les paons... Les paons... Monsieur, comment vous dire? ...C'est magnifique à tuer!* » Mirbeau, O. *Le jardin des supplices*, op. cit. p. 105-6.

éprouver une grande satisfaction¹⁴⁵⁷, un trophée de cette *partie de chasse*, la main de son épouse : « *et je me faisais l'effet d'un chasseur adroit qui revient secouant une perdrix molle ou une caille tiède encore. Je montai dans notre chambre et je jetai la main sur une table.* » Comme un trophée de chasse, le membre est *jeté* dans la chambre de manière symbolique. Ce résidu d'être dont l'assassin peut disposer à sa guise constitue la pièce de collection de son meurtrier : exposé, il n'en demeure pas moins le vestige d'une prise de pouvoir destructrice. En ce sens, les cas de nécrophilie¹⁴⁵⁸ et les différentes meurtrissures faites sur le cadavre symbolisent des actes de prises de pouvoir. La profanation du cadavre parachève le désir de posséder le corps, de l'assouvir. Dans « Monsieur de Bougrelon » deux amis racontent la découverte d'une jeune femme, Barbara Van Mierris, assassinée par l'éthiopien à ses ordres. En effet, la jeune femme paie sa « *luxure d'un nègre* » au prix fort : « *Dame Barbara Van Mierris fut trouvée un matin étranglée, dans sa baignoire, messieurs, avec une énorme plaie béante au cou et un des seins mordu, déchiqueté, mi-dévoré, sanglant.* »¹⁴⁵⁹ Les blessures relevées sur le corps de la victime témoignent d'un irrespect symbolique manifeste. La folie criminelle de l'éthiopien s'abat également sur les animaux domestiques de sa tortionnaire qui ne sont en définitive que des prolongements de sa personne. Dans « Pft ! Pft ! » Richepin propose un récit de passage à l'acte meurtrier suivi d'abus sexuels. Le sage, agacé par l'insolence de sa maîtresse, assassine le prétendant de la séductrice pour présenter à ses pieds le cœur de ce rival : « *Transformé en bête féroce, le savant se montra plus brute que la brute aimée. Il s'embusqua un soir, l'égorgea, dépeça le malheureux, lui arracha le cœur de la poitrine, et vint jeter aux pieds de la femme cet horrible trophée encore tout palpitant.* »¹⁴⁶⁰ La rivalité, l'égorgement, le dépeçage participent à la transposition d'une recherche de jouissance sexuelle en acte destructeur.¹⁴⁶¹ Mais le chasseur ne se contente pas de déposer le cœur palpitant aux pieds de sa reine... L'orgueilleuse dissimule l'émoi que lui suscite la vue de l'organe sous le masque de sa vanité – « *Elle se raidit contre sa terreur, contempla tranquillement le hideux morceau de chair rouge, le retourna du bout de son ombrelle, et fit avec une gracieuse moue : - Pft ! Pft !* » – et cette provocation alimente davantage la rage de

¹⁴⁵⁷ « *Je m'assis avec un grand soupir de satisfaction* », Lavedan, H. « La main », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 737.

¹⁴⁵⁸ Cette notion existait déjà au XIX^e ; quelques cas sont mentionnés dans la littérature scientifique.

¹⁴⁵⁹ *Romans fin-de-siècle*, op. cit. p. 129.

¹⁴⁶⁰ Richepin, J. « Pft ! Pft ! », *Hantises*, op. cit. p. 10.

¹⁴⁶¹ Et nous pouvons rappeler la fascination de Clara pour l'ouvrage des bourreaux du Jardin : « - *il est vraiment fâcheux que vous ne soyez pas venus une heure plus tôt, dit ce brave homme... Vous auriez vu quelque chose de très beau... et qu'on ne voit pas tous les jours... Un travail extraordinaire, milady! ... J'ai retaillé un homme, des pieds à la tête, après lui avoir enlevé toute la peau... Il était si mal bâti!...Ha!... Ha!... Ha ! [...]* Il ne méritait pas l'honneur d'un si beau travail. » Mirbeau, O. *Le jardin des supplices*, op. cit. p. 202.

l'assassin. Son crime va se nourrir de l'idée de découvrir si la succube possède un cœur, et ce, exhortant le plus sage des hommes à accomplir le crime le plus fou en déchiffrant la mécanique de ce corps désiré et haï. La déraison du savant passe par une phase transitoire – « *il avait le regard égaré, les mains tremblantes* » – et il faut attendre l'ultime provocation de la femme avant qu'il ne se métamorphose en bête meurtrière : « *Alors, il perdit complètement la raison. De ses deux mains aux doigts crispés, il empoigna le cou de la femme, ce cou si blanc, si délicat, qu'il adorait, et il le serra sans pitié, longtemps, longtemps.* » Puis il la dissèque et décide de la tanner « *car il l'aimait toujours !* », le dépeçage participant de nouveau à une transposition du désir. Enfin, le meurtrier abuse sexuellement du cadavre, « *éperdu, aliéné, il en vint à désirer de nouveau ce mannequin de peau plein de vent. Et dans une rage de rut, il se jeta sur cette horreur pour la posséder.* » La sublimation du désir est parachevée par la soumission totale du corps de l'orgueilleuse maîtresse. Femme-objet, elle n'est plus qu'un *mannequin*, entièrement soumis à la volonté du savant. Cependant, alors qu'il est en train de posséder ce corps sans vie, « *un long sifflement* » s'échappe des lèvres de la défunte. Cette « *ironie posthume* », cet ultime « *Pft ! Pft !* » résonne comme un dernier affront émis par la séductrice.

Les insultes prononcées à l'encontre du cadavre participent aussi à sa déshumanisation. Dans « Célestin Gardanne », le narrateur multiplie les attaques contre sa première victime, son ancien tuteur : « *vieux sacripan !... vieux pingre !... vieux juif !... vieille canaille !... vieille brute !* » Le scientifique raille son cadavre : « *Vous ne parlez plus ? Vos yeux clignotent et se ferment ? ... Vos jambes ont perdu leur petit tressaillement drôlatique ?* » La cousine Ursule à qui il prévoyait une « *mort joyeuse, délicieuse, qui mettra la terre en liesse, en danses, en feux d'artifices...* »¹⁴⁶², envisageant le pal bien que tombé en désuétude – « *excellent système pour vous expédier vers un monde meilleur [...] malheureusement, cet instrument se démode... On le réduit du rôle du paratonnerre... Lui qui avait un idéal !* » – est assassinée à grands coups de poings : « *Il lui cognait le crâne à coups redoublés, ivre d'une furie toute française et aussi le nez qu'il aimait à lui rentrer entre les pommettes, les dents qu'il émiettait* ». De même, il meurtrit le corps de son ami de plusieurs coups de couteau : « *râlait d'une façon démesurée... organe triste, monocorde... il poussa un appel suprême, ... le cri du cygne peut-*

¹⁴⁶² Beaubourg, M. « Célestin Gardanne », *Contes pour les assassins*, op. cit. p. 175.

être. » (p. 188) Dans ces scènes de défouloir, l'agonie de la victime révèle la satisfaction totale du meurtrier.¹⁴⁶³

- La guerre et ses trophées

La notion de trophée apparaît également dans les récits de guerre. En effet, les combattants dépouillent les corps de leurs ennemis comme cela est mentionné dans « Au pied d'un hêtre ». Lorsque Millard rentre au campement avec le cheval d'un ennemi, accompagné d'autres soldats portant chacun un trophée de guerre, le colonel pressent l'horreur du crime commis : Millard tient la bride de l'animal sur lequel est accroché le paquet de « *hardes sanglantes* », « *derrière, un homme portait triomphalement au bout de son fusil, un casque ; un autre, une cuirasse, un troisième traînait un grand sable de cavalerie ; un autre brandissait en l'air, une carabine. Le visage du sergent rayonnait* ». Le morcellement symbolique de la parure de l'ennemi ainsi que l'effet pictural créé par l'imparfait contrastent avec l'horreur du dépouillement du cadavre, laissé gisant sur le sol. Dans une logique de rentabilisation, les soldats lui ôtent tout le matériel qu'ils pourront exploiter et lui laissent les photographies et les lettres.¹⁴⁶⁴

Le corps expérimental

Emile Laurent dans son étude sur le caractère morbide de la poésie *fin-de-siècle*, explique en quoi l'esthétique élégante a pour but de montrer « *comment le désordre des nerfs et le déséquilibre des pensées se traduisent en poésie* ». Il fait référence à un poème de Martial Besson :

« *A cette fin de siècle en proie à la névrose,
Il faut des pleurs de sang, d'amers éclats de voix,
Le subtil examen de nos cœurs aux abois,
D'étranges vers, heurtés, aux allures de prose.
Or, le poète s'est armé du froid scalpel ;
A l'art du disséqueur sombre il a fait appel ;
Puis, sur le marbre, il a couché son âme nue.
Et maintenant, aux yeux affolés des passants,
Qu'exaspère l'ardeur d'une soif inconnue,
L'âme crie et se tord dans ses doigts frémissants.* »¹⁴⁶⁵

Le poète ne se contente pas d'exhiber son âme malade : il expose le paradigme positiviste pour en élaborer une critique acerbe. Par conséquent, un dépècement expérimental peut

¹⁴⁶³ Une satisfaction similaire se retrouve dans les tortures qu'infligeait Monsieur de Burdhe aux animaux – ainsi, cravachant un chien sans raison, « *chaque frémissement de cette chair pantelante me communiquait je ne sais quelle ardeur sauvage.* »

¹⁴⁶⁴ Ce dépouillement d'humanité se retrouve également dans *La Débâcle*, les prussiens dévastant les campagnes qu'ils s'approprient après leur victoire.

¹⁴⁶⁵ Cité par Laurent, M. *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, A. Maloine, 1897, chap. II.

également être effectué par un scientifique, le corps devenant alors un sujet d'analyse. En cherchant à mesurer et quantifier la mort, le savant devient obsessionnel, monomaniac et divin. Dans « un fou » de Maupassant, le magistrat relate dans son journal son questionnement sur l'acte criminel. Il présuppose que « *ce doit être une volupté, la plus grande de toutes peut-être* » que de commettre l'acte de sang : « *Car tuer n'est-il pas ce qui ressemble le plus à créer ? Faire et détruire ! Ces deux mots enferment l'histoire des univers, toute l'histoire des mondes, tout ce qui est, tout ! Pourquoi est-ce enivrant de tuer ?* » (p. 540) Créateur et destructeur, le savant fou exploite le corps de ses victimes dans une démarche ontologique et expérimentale. Dans la nouvelle de Lermina « Les fous », la dissection finale du cerveau de Maître Golding répond au besoin compulsif de comprendre le psychisme du sollicitor déviant. Le narrateur considère qu'en usant de ses prédispositions, sa « *superacuité remarquable* » – son « *flair de l'étrange : chez un homme, si innocent, si naturel qu'il paraisse à tous, je pressens, je constate l'anormal, en si petite dose qu'il s'y trouve. L'infinitésimal m'affecte. Et une fois que j'ai été touché par ce ressort invisible, rien ne peut m'arrêter. Il faut que je sache, que je suive le mouvement, l'impulsion qui m'a été communiquée.* » –, il pourra comprendre la folie de Golding. Cette initiative répond au besoin de déchiffrer ce que cache le front de Golding – « *et je ne puis rien voir ! En vain mon œil fouille, comme un bistouri, ce front sous lequel bouillonne son cerveau.* » – l'idée d'ouvrir la tête de Golding lui vient rapidement :

« *Qu'est-ce que je cherche après tout ? Je veux ouvrir ce cerveau qui reste obstinément fermé ? Lorsqu'un coffret rouillé résiste aux doigts qui s'efforcent d'arracher le couvercle, une lame d'acier a bientôt raison de cette résistance.... Eh bien ! Le cerveau de Golding n'est-il pas ma cassette à moi, renfermant des richesses plus précieuses que toutes les pierreries du monde ! [...] il me faut faire sauter ce couvercle qui ferme son cerveau... Ce couvercle c'est le crâne.* »

En ouvrant le crâne entre les deux yeux de Golding, le savant fou parvient à sonder l'âme de sa victime : « *Golding est un empoisonneur ! Oh ! Comme je vois bien le mot poison écrit sur les parois de cet organe convulsé.* » La scène se clôt sur un épisode de barbarie : le narrateur ne parvient plus à déchiffrer la véritable nature de sa victime – « *en vain mon couteau fouille avec rage ce cerveau qui gagne l'inertie de la mort. Rien !...rien !...rien !* » Le type du savant fou se retrouve également dans « Un legs » de Richepin. Après avoir assumé un déplacement en province pour recevoir le legs que lui laisse son aïeul, le narrateur découvre dans le pli cédé l'histoire de son crime : « *pour vous, esprit parisien qui devez mépriser les provinciaux en général et, en particulier, le pauvre imbécile que je parais être, ces quelques notes sont rédigées* ». La dépréciation initiale du pli répond aux critiques émises par le parisien sur le

trajet, se remémorant ce parent comme un être abject et ingrat – « *au fur et à mesure que me revenaient tous les détails appris autrefois touchant le caractère et la vie du docteur. Ils reconstituaient une physionomie vraiment trop dénuée d'intérêt ! Qu'allais-je apprendre de plus, relativement à ce pauvre imbécile ? À coup sûr, cela ne valait pas le voyage !* » Un portrait très dépréciatif se décline ensuite, au souvenir de ses noces, 40 ans avant – « *oh ! La triste, la ridicule, l'ingrate figure, plus lamentable que jamais en pareille circonstance, plus lamentablement triste, ridicule et ingrate* » – le jeu sur les polyptotes accentue l'aspect pathétique de cet étrange personnage, mis en évidence par la structuration en chiasme. Ces éléments confèrent l'impression d'un épuisement descriptif, d'un souvenir vague où seul l'aspect pathétique du personnage domine. Le savant est particulièrement dénigré au début de la nouvelle ; les colorations de son teint son symptôme de sa bêtise, « *sous ces deux poussées de vert et de rouge, qu'on sentait momentanées, blêmait le teint de chaque jour, qui reprendrait demain son gris neutre, uniforme, morne, emblème d'une imbécillité irrémédiable et essentielle.* » Bien que docteur, il n'est nullement travailleur ou intellectuel aux yeux de son héritier – « *qui n'avait passé qu'avec peine son doctorat, qui, depuis n'avait jamais travaillé, qui en était resté aux vieilles méthodes d'il y a cinquante ans, à la saignée, aux sangsues, et qui, somme toute, avait surtout échoué comme médecin et comme homme, par une stupidité absolue jointe à la plus infirme faiblesse* » Or, les aveux du savant fou permettent de montrer par quels moyens il parvint à inoculer une maladie mortelle à son épouse, Madeleine, une femme enviée pour sa beauté, et morte six mois auparavant d'un cancer. La science qu'il cultive est atypique dans la mesure où elle diffère des pratiques courantes – « *je suis fidèle aux doctrines de Cabanis, absolument matérialiste et athée. Je ne crois pas au remords.* » Le savant confie s'être initié aux doctrines de Pasteur – « *je crois aux microbes* » –, et, profitant de la soumission de son épouse, il fit d'elle son cobaye.

Dans « Débonnaire Milaine » on relève également l'instrumentalisation du corps de la femme. Afin de voir l'évolution des vers, le directeur des pompes funèbres empoisonne son épouse : « *elle mourut subitement. Le ver exigeait un cadavre ; il l'avait. Débonnaire Milaine éprouva peu de difficultés à la chose : sa femme prenait chaque matin, pour ses bronches, et depuis du temps, cinq gouttes d'une certaine potion, il lui en versa cinquante d'un coup. [...] Il lui paraissait essentiel, pour l'expérience, de posséder un cadavre récent, bien conservé et surtout à sa portée.* » Après l'inhumation du cercueil rempli de gravats et de terre, le veuf commence l'examen du corps de son épouse – « *cette fois, tous ses doutes allaient s'évanouir, il verrait le ver rongeur, il le surprendrait en flagrant délit sur le cadavre de Mme Milaine.* »

Il s'installe près du corps et l'observe chaque jour mais rien ne se produit : le cadavre demeure intact et le 5^e jour « *la raideur cadavérique des premiers jours avait disparu les chairs avaient repris leur souplesse, mais le corps était bien froid, bien mort.* »¹⁴⁶⁶ Il fait alors appel à « *toutes les recrues de l'épouvantable armée des travailleurs de la mort : diptères, coléoptères, microlépidoptères, acariens* » mais chaque insecte s'asphyxie au contact de la morte. Débonnaire Milaine succombe finalement à sa quête du Ver rongeur.

Le scientifique Célestin Gardanne met en place un système abstrait criminogène. Le « *jeune et sympathique chimiste* », sensible à l'hypocrisie naturelle qui semble régir certaines relations, aux médisances quotidiennes qu'entretiennent les gens qu'il côtoie,¹⁴⁶⁷ se donne pour premier dessein d'analyser cette « *rage* » inhérente à « *ces manivelles de chair et d'os, poupées mécaniques, pantins, marionnettes avides de chercher noise aux marionnettes, leurs collègues, de les agacer, énerver, picoter, asticoter, jusqu'à les disloquer, détraquer, dessouder, démolir ?* » L'annihilation verbale est omniprésente ; le scientifique considère que certains êtres prennent un malin plaisir à contrarier les projets positifs d'individus de leur entourage de manière légale et légitime : « *Vous les empêchez de suivre ces vocations, ces instincts indispensables, les emprisonnez dans des catéchismes enfantins, les barricadez dans des lois, des préjugés... Votre besoin de me contrecarrer... En faites des malheureux et des pleurards... Comme si selon ces dogmes de votre antiscientifique religion (qui a fini son temps... qui a fini son temps,... Je les avais créés et mis au monde pour se lamenter.* » (p.148) Or, pour s'absoudre de ce schéma défaitiste et malsain, le scientifique propose la *Loi de Gardanne* qui consiste à déterminer l'élément perturbateur de cette harmonie à laquelle chaque individu tend et de s'en défaire : « *Un certain nombre de corps nuisant aux affinités que les autres manifestent entre eux, et survenant en tiers dans les réactions, il résulte que les combinaisons deviennent impossible. Certains individus nuisant aux passions, désirs, vouloirs etc... Des autres, et survenant du milieu de leurs épanchements si naturels, il résulte que ces passions, désirs, vouloirs etc. rendus irréalisables, ... s'envolent !* » Afin de mettre à l'épreuve la formule du bonheur telle que Célestin l'établit – X... +Y....+Z.... = sérénité – le scientifique cible les proches qui lui ont fait du tort, cherchant à « *rétablir l'harmonie que des gens s'efforcent de réduire* » (p. 153) S'accomplit alors une réelle inversion des rôles : le scientifique n'assassine nullement par misanthropie, au contraire, il s'enflamme « *d'une*

¹⁴⁶⁶ Demade, P. « Débonnaire Milaine », in Ponnau, G. *Les savants fous*, op. cit. p. 1042.

¹⁴⁶⁷ « *Des choses choquaient Célestin Gardanne. Domestiques ne cessant de médire de leurs patrons. Patrons, de leurs domestiques. [...] et de tous côtés,... pianistes, politiciens, littérateurs, architectes... jusqu'aux concierges ... vipères et vampires. Les passants ne cessaient de se narguer le long des rues, Un nez, Une jambe, Un chignon, Un toupet, Hi ! Hi ! Hi ! Très drôle.* » Beaubourg, M. « Célestin Gardanne », *Contes pour les assassins*, op. cit.

philanthropie sublime ». Aussi, lorsqu'il attaque son ancien tuteur, l'octogénaire Stanislas Limousin qui s'était opposé à plusieurs projets de mariage de son pupille, il se dit mû par une « mission » philanthropique, « *ce rôle de haine que vous jouez contre moi, vous l'avez joué contre bien d'autres, des innocents (pauvres) et sans défense, ... Cette pauvre Lucile, morte de chagrin ! Les âmes des colombes égorgées, ...dont je ne connais le nombre,... et qui viennent voleter autour de ma tête, crient vengeance enfin, et m'incitent, moi qui suis plus fort qu'elles, car je suis fort mon oncle, à vous punir d'un seul coup du mal que vous avez causé !* » Puis le projet périclite, après avoir assassiné sa cousine Ursule et un ami parvenu, le désir criminel de Célestin Gardanne se fixe sur des détails qui l'agacent – il envisage de tuer le cousin Hector, « *le choquant par son nez* », le concierge car il est « *forcé de lui donner des étrennes* », une pauvre qui « *l'assommait de ses lamentations* ». Il prévoit de les piéger en les attirant chez lui pour les plonger dans une cucurbité pour qu'ils disparaissent. Par ce processus, le chimiste pourrait recueillir « *le gaz empêcheur de bonheur* », « *le Principe du mal qu'il aurait la gloire, lui, le premier, avant ses confrères, de recueillir au moyen d'une cuve à eau, sous une minuscule éprouvette !* » Or, ce projet est compromis quand Célestin réalise qu'il est lui-même « *l'entrave à (s)on propre bonheur* ».

Le corps oublié

La hantise du corps disparu, sans sépulture, sans possibilité de recomposer le souvenir ou du corps dévoré s'oppose à celle du corps inhumé vivant. Pourtant, ce sont là deux facettes d'une même angoisse identitaire.¹⁴⁶⁸

- *Terreur de la mise en bière, une esthétique de la chute et de l'effondrement*

La peur d'être inhumé vivant prend une ampleur particulière au XIX^e siècle, encouragée par les récits fantastiques d'E. A. Poe – le crime atroce dans « Le chat noir » est découvert car lors de l'ensevelissement de la femme dans la cave, le meurtrier a oublié Pluton, le chat de la victime. Emmuré avec la morte, le félin jaillit du mur lors de la visite de la police dans la maison du criminel. Plusieurs cas de mise en bière de léthargiques, de cataleptiques ou de personnes plongées dans le coma renvoient à la peur d'être enterré vivant et révèle que ce type d'incident est courant : « *ce qu'il y a de certain, c'est que plus d'une fois on a entendu des plaintes s'élever sur la façon dont les décès étaient constatés, c'est que plus d'une fois*

¹⁴⁶⁸ Elles sont relatives à des interdits bibliques forts comme le rappelle Julia Kristeva, *op. cit.* p. 128 : « *culte du cadavre d'un côté, consommation de nourriture carnée non conforme de l'autre : voici les deux abominations qui provoquent la malédiction divine et signalent ainsi les deux bouts de la chaîne d'interdit qui cerne le texte biblique* ».

l'horrible récit de l'inhumation d'une personne qui respirait encore est venu frapper douloureusement notre esprit ! » (*Le Petit Parisien* du 12 janvier 1887, « Outre-tombe »)¹⁴⁶⁹

Ces inhumations précipitées, dues à un manque de vigilance ou de connaissances médico-légales, existent et angoissent encore aujourd'hui, nourrissant ainsi une littérature qui met en exergue la permanence d'une taphophobie, la peur d'être enterré vivant. L'« Histoire de voleur » renouvelle cette thématique. Ancien huissier habitué à effectuer des « *besognes sombres et répugnantes* », Mathurin Sagouille effectue « *la mise en camisole de force* » et s'occupe d'ensevelir les fous dans l'asile où il est employé, profitant de cette besogne pour spolier les corps de leurs richesses. Alors qu'il s'apprête à voler le médaillon du corps de la chambre n°9, il entend un bruit et s'élanche à la poursuite d'un inconnu. Erreur fatale : pendant son absence, un pensionnaire de l'asile, reconnaissable « *à son sourire effrayant, à son œil égaré* », se glisse dans la chambre et déplace le corps hors du cercueil pour le remettre dans son lit. L'usurpateur prend alors la place du mort, « *et, s'affublant du suaire, il s'étend dans le cercueil avec une évidente volupté. En éprouvant un petit frisson de joie, il s'arrange commodément et ferme les yeux comme pour dormir* ». Au retour de Mathurin, le fou se dresse brusquement et le projette dans le cercueil avant de sceller la bière.¹⁴⁷⁰ Ce n'est qu'après les obsèques, que l'erreur est constatée, mais le choc provoqué par l'enfermement dans le cercueil, l'enfouissement dans la terre scellent le destin de Mathurin : « *Et l'on aperçut la face convulsée de Mathurin Sagouille, dont les cheveux étaient devenus blancs. Le misérable poussa un cri atroce et s'élança hors du cercueil. Il fit trois pas, s'arrêta net, chancela battit l'air de ses mains et tomba lourdement dans les bras de ceux qui l'avaient délivré. Il était mort.* » L'effondrement mental concorde avec l'inhumation. De plus, les récits de victimes enterrées vivantes renouvellent la vision du revenant en l'inversant : c'est là tout le propos de « Le testament » de Lermina dans la mesure où Edwards cède à la terreur en voyant Mary revenir des morts.

- *La dévoration et l'extermination*

¹⁴⁶⁹ Également dans *La conquête de Plassans*, « *au marché, on croyait fermement qu'il cachait une bière, dans laquelle il s'étendait tout de son long, les yeux ouverts, les mains sur la poitrine ; et cela du matin au soir, par plaisir.* » Zola, E. *La conquête de Plassans*, op. cit. p. 1008.

¹⁴⁷⁰ « *Mais, à ce moment, il se passa quelque chose d'effroyable. Dérangé dans sa quiétude, le fou se dressa brusquement, le regarda et reconnut celui qui, souvent, avait pris plaisir à le torturer. Mathurin, les yeux horriblement ouverts, ne faisait pas un mouvement. Il était immobilisé par la terreur. Il crut que le mort revenait pour le punir de son crime. Un éclair de haine brilla dans les yeux du fou. Il bondit, se trouva sur ses pieds. Avant que Sagouille eût le temps de se rendre compte de ce qui se passait, l'aliéné le saisit, et, avec une force surhumaine, il le renversa dans le cercueil. Cela fait il poussa un cri de triomphe.*» (Debans, C. « Histoire de voleur », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 296)

Les scènes de dévoration, à l’instar de l’hyperphagie cannibale des soldats abandonnés dans le désert lors de la mission Flatters (dans « L’horrible ») et l’extermination absolue du corps – souhaitée dans « La fée Dum Dum » – obéissent à la même dynamique de l’anéantissement total du corps. Ces crimes constituent des solutions radicales et sont essentiellement rattachées aux récits de guerre. Le corps du combattant est soumis au mode totalisant de la guerre en ce sens où il n’est qu’un pigment dans la composition picturale du paysage de guerre : « *c’est vers moi que tendent tous les efforts humains ; pour moi que s’épuise la moelle de toutes les patries.* »¹⁴⁷¹ Cet épuisement général, cette tension vers l’absolue annihilation de l’homme se déchiffre dans les ivresses sonores du récit de guerre.¹⁴⁷² La guerre se veut radicale, omniprésente de sorte que les victimes perdent leur identité pour participer à la fresque monstrueuse. Seul celui qui a dévasté et tué le plus mérite sépulture et postérité : « *L’image de celui qui a tué trente mille hommes se dresse, vénérée, au milieu des places publiques, ou bien repose, à l’abri des cathédrales, sur des tombeaux de marbre béni que gardent les saints et les anges.* » Dans *La Débâcle*, le petit Auguste assiste à la mort de sa mère, écrasée par un obus, « *les grands yeux de fièvre élargis démesurément, devant cet effroyable corps qu’il ne reconnaissait plus* » ou encore les victimes sans sépultures, les corps brisés et mélangés dans un amas confus après Sedan,¹⁴⁷³ ou le récit de guerre de Picot : « *Oh ! Mes enfants, ce qu’on s’est bûché là, ce qu’il y a eu de ventres ouverts et de cervelles écrabouillées, c’est à ne pas croire. [...] et c’est alors que j’ai vu, oui ! Moi qui vous parle, j’ai vu la charge des cuirassiers. Ce qu’ils se sont faits tué, les pauvres bougres ! Une vraie pitié de lancer de chevaux et des hommes sur un terrain pareil, une pente couverte de broussailles, coupée de fossés.* » Quelques récits d’extermination sadique sont également déclinés et soulignent le besoin d’annihilation totale de l’homme au service d’une misanthropie fin de siècle, ultime provocation du décadent : le meurtre gratuit, total, monstrueux, la transformation de l’humain par le monstre en objet informe et abject.¹⁴⁷⁴

¹⁴⁷¹ Mirbeau, O. « La guerre et l’homme », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.*

¹⁴⁷² *Ibid.* Au printemps « *qu’entends-tu ? Des chants d’amour ? Non. Des frémissements de colère, des cliquetis de sabres, des sonneries de clairon, et des armées qui marchent, et des canons qui roulent, et la terre qui tremble sous les pas des chevaux et les crosses des fusils.* »

¹⁴⁷³ Zola, E. *La Débâcle*, *op. cit.* p. 934 « *Les soldats ne bougeaient pas, ils étaient morts. Les deux zouaves, raidis, les mains tordues n’avaient plus de visage, le nez arraché, les yeux sautés des orbites. Le rire de celui qui se tenait le ventre venait de ce qu’une balle lui avait fendu les lèvres, en lui cassant les dents. Et cela était vraiment atroce, ces misérables qui causaient, dans leurs attitudes cassées de mannequins, les regards vitreux, les bouches ouvertes, tous glacés, immobiles à jamais.* »

¹⁴⁷⁴ C’est ainsi le cas dans *les Chants de Maldoror*, ou les récits de Mirbeau ou encore dans le rêve fou du créateur de la fée Dum Dum : « *Mais je rêve... Je cherche quelque chose de mieux. Je cherche, mon cher, une balle, une petite balle qui ne laisserait de ceux qu’elle n’atteint rien... rien ... rien !... ou si peu de choses ! À peine un petit tas de cendres, ou même une légère fumée roussâtre qui se dissiperait tout de suite ! / - Une incinération automatique !* » Mirbeau, O. « La fée Dum Dum », *Contes cruels*, T. II, *op. cit.*

Dévoré, exterminer, collectionner, expérimenter obéissent ainsi à la même célébration du corps comme source de satisfaction cruelle. Que ce soit Gilles de Rais dans *Là-Bas*, « L'ivrogne » de Maupassant, ou l'époux jaloux dans « Le colporteur », le criminel, ivre de ses désirs contraires, n'aspire qu'à transformer sa victime en « *bouillie de chair et de sang* ». La déshumanisation est totale : la victime n'est plus qu'un vestige d'humanité. Cependant, cette matière inerte, comme la toile achevée de l'artiste, nous ramène à son auteur, errant désormais sans but, dans la nuit éternelle.

*« Sur ton muet sépulcre et tes os consumés
Qu'un autre verse ou non les pleurs accoutumés,
Que ton siècle banal t'oublie ou te renomme ;
Moi, je t'envie, au fond du tombeau calme et noir,
D'être affranchi de vivre et de ne plus savoir
La honte de penser et l'horreur d'être un homme ! »
Leconte de Lisle, « A un poète mort »*

*« Je le suivis du regard, jusqu'à ce qu'il ne fût plus qu'un
point noir à l'horizon, comme une fleur maudite dans le lac
immense des prairies pâles. »
Gabriel Mourey « Le forçat »¹⁴⁷⁵*

Au cœur de cet imaginaire sombre, une ultime figure de la Décadence reste à présenter. Cet être tentaculaire, hybride et complexe, monstrueux et honteux, incarne à lui seul le désenchantement *fin-de-siècle*. Désillusionné, frustré dans sa quête d'idéal et n'aspirant qu'à se fourvoyer davantage dans la corruption, le décadent criminel a le goût du vertige. En un sens, son malaise nous renvoie aux écrits élégiaques des premiers romantiques : la sublime douleur est devenue acre et abjecte. Accablé par le sentiment de sa propre finitude reflétée par la fin d'un siècle – fin d'un cycle, fin d'une humanité – le décadent synthétise toutes les angoisses de son temps. Le geste assassin prend alors un tout autre sens : mû par la haine, la misanthropie ou le pessimisme absolu, le criminel tue pour exprimer sa révolte. Par conséquent, une vision apocalyptique de l'homme est transmise dans les histoires de meurtre. Aussi, ce dernier chapitre permettra de montrer la protéiformité de la figure luciférienne – tantôt déchue, tantôt révoltée –, le manichéisme traditionnel laissant place à une nouvelle lecture du Mal. Notre analyse se bâtira en trois temps : la malédiction du décadent sera d'abord déclinée à travers un réseau de personnages incarnant le Mal, puis nous reviendrons sur le mythe d'une fin de race et sur l'errance mélancolique de l'assassin. Il s'agira ensuite d'explicitier la figure cyclique de l'éternel recommencement et les tentatives envisagées par l'homme maudit pour se soustraire à ce schéma. Enfin, un dernier parallèle sera établi entre le personnage et son auteur, le personnage et le lecteur.

¹⁴⁷⁵ Mourey, G. « Le forçat », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p.791.

La malédiction du décadent

« Chez tout homme, le mal a le malheur pour infaillible écho. L'assassin, d'une blessure invisible, saigne plus atrocement que l'assassiné ; point de boue jetée qui ne rejaillisse ; qui sait si, pour chaque damnation nouvelle, le tentateur n'aggrave pas sa propre damnation. »¹⁴⁷⁶ En devenant criminel, l'assassin scelle son destin ; exclu du monde des hommes, il va à contre-courant en choisissant de commettre l'irréparable. Frénétique, maudit, misanthrope et esseulé, il semble conscient de l'instinct de décadence qui régit son temps. En transgressant la loi des Hommes, en cédant à « l'Idée voluptueuse de crime, la tentation destructrice » (Danville, « Le substitut »), il provoque sa ruine et sa damnation.

Personnification du Mal absolu

Le criminel remet en question le rapport au sacré dans la mesure où il répond à l'invite de l'interdit¹⁴⁷⁷. Incarnant le Mal absolu, le meurtrier se reconnaît par son sourire et son rire, ultime affront, par sa malveillance sadique ou sa puissance, et par sa volonté de transmettre ses inclinations malveillantes par l'initiation. Séducteur, il compte sur son charme pour attirer ses victimes et influencer son entourage.

L'imaginaire de la sorcellerie se renouvelle comme nous l'avons déjà mentionné grâce aux courants d'occultisme, de spiritisme et d'ésotérisme.¹⁴⁷⁸ L'initiation de Durtal aux messes noires et à la science du Diable répond à un « besoin de mysticisme » (N. Emont) semblable à celui de Gilles de Rais. Le Mal n'est pourtant que la seule initiative possible à la fin du XIX^e dans la mesure où il constitue un divertissement et une échappatoire à l'ennui permanent – « la vie oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui ; ce sont là les deux éléments dont elle est faite en somme » (§57, livre IV, Schopenhauer). En outre, si d'après Schopenhauer l'homme a besoin du malheur d'autrui pour prendre conscience de son propre bonheur et si l'ennui constitue « le tourment des classes supérieures », le crime gratuit et la malveillance primaire deviennent des alternatives fondamentales.

- Le rire Absolu, baiser et morsure du Mal

¹⁴⁷⁶ Mendès, C. *Le chercheur de tares*, in Ducrey, G. *Romans fin-de-siècle*, op. cit. p. 276.

¹⁴⁷⁷ Bataille, G. *La Littérature et le Mal*, op. cit. p. 17 : « Le domaine interdit est le domaine tragique, ou mieux, c'est le domaine du sacré. Il est vrai l'humanité l'exclut, mais pour le magnifier. L'interdit divinise ce dont il défend l'accès. Il subordonne cet accès à l'expiation – à la mort –, mais l'interdit n'en n'est pas moins une invite, en même temps qu'un obstacle. »

¹⁴⁷⁸ Emont, N. « Thèmes du fantastique et de l'occultisme en France à la fin du XIX^e », op. cit. p. 144 : « or, il est intéressant de voir comment l'on passe d'un univers religieux où ces démons sont des manifestations de Satan, c'est-à-dire des créations divines, à un autre univers, celui de l'occultisme où ils sont avant tout création de l'homme. »

Si dans le regard se devine la dangerosité du criminel, sa bouche signale son appétit déviant. Par extension, le sourire de l'assassin suggère sa malveillance, à l'instar du charismatique criminel dans *Le vice errant* qui semble « *comme embusqué derrière une énigmatique sourire* ». La délectation cruelle du criminel est parachevée par la morsure de son rire – la bouche de Maldoror est ainsi meurtrie par un rire sadique – car comme le préconise Nietzsche « *voir sombrer les natures tragiques et pouvoir en rire, malgré la profonde compréhension, l'émotion et la sympathie que l'on ressent, cela est divin.* »¹⁴⁷⁹ Hippocrate, dans *Sur le rire et la folie*, retranscrit le mythe du rire du philosophe Démocrite. Le médecin doit osculer Démocrite sombrant vraisemblablement dans la folie. En effet, le philosophe a choisi de rire face à l'attitude des hommes face au Mal : « *tu attribues deux causes à mon rire, les biens et les maux ; mais je ris d'un unique objet, l'homme plein de déraison, vide d'œuvres droites, puéril en tous projets [...]* », il rit « *des hommes qui rivalisent de perfidie dans leurs machinations* ». Ce texte pose la question de l'attitude à adopter face au Mal ; le rire est finalement considéré comme une preuve de sagesse. Dans « *Le poète assassin* », le narrateur étonne également ses geôliers par son rire de fou : « *les gardiens de la prison étaient tout étonnés de l'entendre rire, non pas de ce rire vague et continu des fous, mais de ce rire vraiment humain de l'homme dont la raison est saine.* » (*op. cit.* p. 175) Et « *La machine à métaphysique* » s'achève par l'effroyable rire de la machine : « *le rouleau marchait encore, et la vrille continuait dans la dent trouée à faire implacablement son grincement imperceptible : bzi, bzi, bzi. C'était le rire de l'absolu* »¹⁴⁸⁰ Dans le cas du poète fou comme dans celui de la machine maléfique, le rire est l'expression d'une dépossession malveillante (la folie criminelle, la machine du Diable). Dans le conte de Richepin on peut voir le mythe d'une descendance mécanisée à laquelle il faudrait privilégier la stérilité du décadent et assumer l'inexorable fin de race. Le sourire et le rire peuvent également insupporter le misanthrope et servir d'argument à sa haine à l'instar de Monsieur de Burdhe qui confession son dégoût pour « *l'obscénité des narines et des bouches, l'ignominieuse cupidité des sourires de femmes rencontrées dans la rue, la bassesse sournoise et tout le côté hyène de bêtes fauves, prêtes à mordre, des commerçants dans leurs boutiques et des promeneurs sur les trottoirs, comme il y a longtemps que j'en souffre !* »¹⁴⁸¹ Le rire peut exprimer la sensibilité exacerbée de l'être de

¹⁴⁷⁹ Cité par Bataille, G. *ibid.*

¹⁴⁸⁰ Richepin, J. « *La machine à métaphysique* », in Ponnau, G. *Les savants fous*, *op. cit.* p. 587.

¹⁴⁸¹ Prince, N. *Les célibataires du fantastique*, *op. cit.* p. 60 : « *le célibataire socio-historique, type émergent à la fin du siècle, reste fondamentalement un être du regard et le produit d'une perspective fantasmatique qui en fait, dès son apparition sociologique d'importance, un personnage pour partie imaginaire, à la fois ordinaire, certes, et quelque peu secret et étrange.* » Ce type du célibataire apparaît également dans *Là-Bas* à travers le personnage de Durtal, le type même du « *célibataire littéraire* ». (Gilles Bonnet)

génie. Bien que sensible aux beautés de la Nature, le narrateur d' « Un homme sensible », n'en demeure pas moins moqueur et sadique face aux difformités du corps, aux accidents de la nature humaine. Alors, il laisse aller sa cruauté, comme si le dégoût qu'il ressentait, l'invitait et l'autorisait à passer à l'acte. « *Je ne crois pas avoir jamais été méchant. Non, en vérité, je ne le crois pas* » avoue-t-il ; pourtant, cet ami des bêtes souhaiterait soustraire de sa vue l'anormalité, ce que la Nature n'a pas pu ou su accomplir :

« Par exemple, si sensible que je fusse, je ne pouvais rencontrer des pieds-bots, des culs-de-jatte, des bossus, des bossus surtout, sans éclater de rire ; des faces couvertes de lupus, sans en être horriblement dégoûté, dégoûté – brave petit cœur que j'étais jusqu'à la haine ! Mon rire était si agressif, et si virulente, si passionnée ma haine que, pour un peu, je leur eusse, ma foi, jeté des pierres avec plaisir. Souvent, je fis mieux, car si j'étais sensible, je n'étais pas moins ingénieux. » (p. 510)

Par le rire naturel le narrateur manifeste sa misanthropie fondamentale.¹⁴⁸²

- Malveillance contre-nature et sadisme

Des personnages frénétiques, agoraphobes vivant à rebours de la modernité foisonnent dans cette littérature. L'homme, victime de l'abâtardissement de ses propres désirs, est présenté comme un objet de contradictions, voulant assister à sa propre perte. Par conséquent, le criminel expérimente et parachève ses sombres désirs. Plus qu'humain, il ne peut se conformer à la loi des hommes et des dieux, et, déshonorant les lois et la morale, il accomplit un dessein contre-nature.

Le blasphème est ostentatoire : *Les chants de Maldoror* débute par cette mise en garde « *lecteur, c'est peut-être la haine quotidienne que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ?* » Dès le prologue le récit s'apparente à une crise adolescente enrichie par l'espoir d'influencer et de convaincre le lecteur, « *devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit* ». « *Les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre* » : le chant I s'affilie à *l'Enfer* de Dante¹⁴⁸³ et les pages dardent un indélébile poison. Le poète définit le lecteur comme un être avide de sang qui cherche à se repaître de récits de

¹⁴⁸² « *Moi, je ne peux pas tuer ; du moins, il me semble que je ne pourrais pas tuer, à cause de ma sensibilité si exquise, qui fait que je m'évanouis à la vue du sang qui n'est pas du sang de vagabond ou de mendiant. Mais, si je ne peux pas tuer, je peux haïr, je dois haïr, haïr d'une haine si impérieuse les petits, les souffrants, les mal venus, les difformes, les éclopés, qu'ils ne puissent plus transmettre à d'autres, par la seule force isolatrice de ma haine, le germe de leurs tares, le principe de leur laideté... qu'ils ne puissent plus engendrer des parodies d'être à peine vivants, des déchets d'humanité. Et non seulement la nature me pousse à agir ainsi, mais la société me l'ordonne. Je ne suis que l'instrument de ces deux puissances contraires et unies par un lien en quelque sorte de sacré : la haine mondiale du pauvre !* » Mirbeau, O. *Contes cruels*, T. II, op. cit. p. 512.

¹⁴⁸³ Le déictique répétitif « *j'ai vu* » peut également évoquer l'emploi similaire et récursif dans *L'Apocalypse* de Jean : « *j'ai vu les hommes, à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscur, surpasser la dureté du roc, la rigidité de l'acier fondu, la cruauté du requin, l'insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, les trahisons de l'hypocrite, les comédiens les plus extraordinaires, la puissance de caractère des prêtres, et les êtres les plus cachés au-dehors, les plus froids des mondes et des ciels ; laisser les moralistes à découvrir leur cœur, et faire retomber sur eux la colère implacable d'en haut.* »

crime, en atteste la métamorphose du lecteur en monstre qui renifle par son museau, la « conscience maudite de l'éternel ». Le cri de révolte de Maldoror s'articule autour de cet esprit de décadence ; héros marginal, déviant, « né méchant » par une « fatalité extraordinaire » Maldoror entame une « carrière du Mal » au début du Chant I et n'a de cesse de rappeler les personnages sadiens éblouis par la souveraineté du Mal. Le sadique – et nous pouvons rappeler le mot de Jean Lorrain dans « Dolmancé », « *sadique, sadique, on croit avoir tout dit quand on a épinglé cette épithète au dos du premier maniaque... Je veux dire du dernier maniaque venu* »¹⁴⁸⁴ – expose son besoin de destruction à la candeur enfantine : « *dès qu'il embrassait un petit enfant, au visage rose, il aurait voulu lui enlever ses joues avec un rasoir.* » Avec méticulosité, Maldoror détaille le processus préparatoire des sévices qu'il fait subir aux enfants – « *on doit laisser pousser les ongles pendant quinze jours* », « *nourris-toi, nourris-toi avec confiance des larmes de l'adolescent.* » La méchanceté universelle ne doit plus être dissimulée, au contraire, elle doit être exploitée par l'homme de génie – « *moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté.* » (Chant I) – Michel Piersens explique ainsi que le but de cette écriture est d'assumer la duplicité humaine inhérente à chacun : « *il s'agit d'assumer le discours et le spectacle du Mal afin d'attirer l'âme assez courageuse pour accepter de regarder la réalité en face. La réalité, c'est la duplicité humaine.* »¹⁴⁸⁵ Le Mal universel transforme le sadique en témoin de l'abominable cruauté des hommes. Cruel rebelle qui articule sa rage par sa délectation sadique : Bachelard définit ainsi l'importance du symbole de la griffe et de la ventouse dans l'œuvre de Lautréamont¹⁴⁸⁶. En étouffant le faible et en griffant le puissant, le révolté peut polariser son besoin de vengeance.

Une forme de délivrance par le Mal se perçoit ici, l'absolution verbale est mise en exergue par l'éclatement narratif et poétique qui valorise l'accomplissement des crimes lucides transmués par la révolte adolescente. Il apparaît comme une figure satanique, un antéchrist se délectant de la « *sainteté criminelle* ». T. –F. Rhodes rappelle les ressemblances qui unissent le meurtrier et l'homme de génie : « *le génie et le crime sont égaux dans l'insoumission.* » Tous deux s'accomplissent en outrepassant les normes sociales et naturelles et ils « *fraternisent dans une haine commune, haine de la société, haine du vulgaire, et au désir vaniteux de dominer l'adversaire [...] s'ajoute un égoïsme monstrueux exprimé par une formule arrogante : l'univers et moi, l'univers contre moi.* » La déviance et la supériorité intellectuelle ne favorisent que leur triomphe personnel. Comme le rappelle T. –F. Rhodes, Lombroso

¹⁴⁸⁴ Lorrain, J. « Dolmancé », *Souvenirs, Œuvres romanesques*, T. III, *op. cit.* p. 203.

¹⁴⁸⁵ Piersens, M. *Lautréamont. Ethique à Maldoror*, Lille, presses univ. Lille, 1984, p. 35.

¹⁴⁸⁶ Bachelard, G. *Lautréamont*, Paris, Corti, 1986, chap. III.

distingue le génie, le criminel et le fou à partir du conflit entre l'individu et la société : l'homme normal s'adapte, le criminel peine à s'adapter, et le génie ne le veut pas et se met alors à la recherche de l'harmonie, « *l'homme ordinaire compose avec la société. L'artiste ne le peut pas et l'homme de génie ne le veut pas.* » Démiurge, le criminel aspire à la destruction – « *le but que poursuit le génie, bien qu'il puisse n'être que subconscient, est de démolir la société et de la rebâtir sur un plan qui la mettra en harmonie avec lui-même* » car la psychologie du génie « *a ses racines dans ce qu'on pourrait appeler... Une sorte de haine sublime.* » (op. cit. p. 54) Ce qui fascine dans le Mal absolu, c'est cette aspiration à détruire sans réserve, par l'accomplissement d'une forme d'Apocalypse : « *l'expérience du Mal est un cogito princier qui découvre à la conscience sa singularité en face de l'être. Je veux être un ministre, un ouragan, tout ce qui est humain, m'est étranger, je transgresse toutes les lois qu'ont établies les hommes, je foule aux pieds toutes les valeurs, rien de ce qui est ne peut me définir ou me limiter ; cependant j'existe, je serai le souffle glacé qui anéantira toute vie* »¹⁴⁸⁷. Le nihilisme surplombe cette vision décadente. La haine sublime du génie devient anarchiste et grandiose lorsque le meurtrier de génie passe à l'acte et la distinction entre différentes catégories de criminels est nécessaire. Dans « *Moi !* », Beaubourg favorise cette distinction opposant aux hésitations d'Eloi, criminel occasionnel, idéaliste, sans ambition, les aspirations du narrateur, assassin par vocation, déterminant parfaitement comment agir : « *Moi, au contraire – voyez combien l'assassinat est inhérent à ma nature, – j'entrevis une liste de candidats, que j'aurais voulu tuer d'un seul coup, ou charcuter à tour de rôle, par des supplices raffinés, le pal, le grill, la cangue, etc.* » Acte symbolique très nietzschéen, le crime émane du besoin de destruction occasionné par le rejet des conventions sociales, de l'ordre établi et de la société.

- *Initiation et catabase : motif de la damnation*

Le parcours initiatique au Mal est une structure récurrente dans les romans du crime. En effet, elle rappelle le caractère influençable et malléable du psychisme humain, pouvant aisément dévier du droit chemin et suivre l'exemple d'un démoniaque, exposant ainsi la réversibilité de la nature humaine. Le narrateur peut également suivre un personnage diabolique sans adhérer totalement à sa philosophie, sans être initié ou bien en renonçant aux enseignements acquis

¹⁴⁸⁷ Bataille, G. citant Sartre dans *La Littérature et le Mal* op. cit. p. 130. Barbara Michel rappelle que Bataille « *installe l'interdit et la transgression en couple d'oppositions. L'interdit est de l'ordre du collectif, de la loi, du social. La transgression est double, d'une part elle est organisée et instituée par l'interdit, d'autre part elle existe chez l'individu comme désir de tuer suscité par l'interdit [...] Le meurtre n'est jamais une transgression fondé par l'interdit mais l'expression profonde d'une tendance meurtrière que l'interdit a pour fonction de refouler.* » *Figures et Métamorphoses du meurtre*, op. cit. p. 94.

lors de son parcours initiatique, comme c'est le cas dans *Le Jardin des supplices*. Le narrateur du Jardin se voit ainsi destitué de son nom pour être initié au Mal Absolu : « *peu importe mon nom!...C'est le nom de quelqu'un qui causa beaucoup de mal aux autres et à lui-même, plus encore à lui-même qu'aux autres et qui, après bien des secousses, pour être descendu, un jour, jusqu'au fond du désir humain, essaie de se refaire une âme dans la solitude et dans l'obscurité. Paix aux cendres du péché.* »¹⁴⁸⁸ Le voyage initié par Miss Clara dans le Jardin des Supplices et par Ethal dans *Monsieur de Phocas* obéit à la même logique : ces deux êtres encouragent la perte de ceux qui les accompagnent.¹⁴⁸⁹

Jean Lorrain propose un personnage luciférien dans *Monsieur de Phocas*. Le Duc de Fréneuse se tient toujours au bord du gouffre¹⁴⁹⁰, et il ne parvient à se soustraire à la ténébreuse influence d'Ethal qu'en devenant meurtrier à son tour. En assassinant Ethal, Fréneuse a le sentiment d'avoir agi en accord avec ses convictions – puisque « *l'enchanteur [est] mort de son enchantement* » – et il met un terme au cycle maléfique dans lequel il semblait être fait prisonnier.

Pourtant, la caractérisation du personnage avant son passage à l'acte souligne son tempérament solitaire et insociable. Il fomenté alors « *une haine sourde de l'humanité de loups cerviers* », justifiée par son dégoût pour les bas instincts, « *ne suis-je pas instinctivement violent et ordurier, meurtrier et sensuel comme cette foule sensuelle et meurtrière, la foule des émeutes* ». Dès le début du manuscrit, Fréneuse cite Swinburne, poète libertin apprécié par Lorrain : « *il y a une fiévreuse faim dans mes veines. – le péché ! Est-ce un gouffre ? Cependant, j'avais bonne confiance pour sauver mon âme, avant qu'elle y glissât sous les pieds chaussés de feu de la luxure. Oh ! Le triste enfer où toutes les douces amours ont leur fin, tout, sauf la douleur qui jamais ne finit !* » (*Poèmes et ballades*, 1866). Collectionneur bizarre, Fréneuse s'élance à la quête d'Astarté et des regards vides des statues. Ethal l'encourage dans sa démarche et provoque la déchéance du Duc¹⁴⁹¹ : l'obsession de Fréneuse pour Astarté n'a de cesse de croître de sorte qu'il s'égaré dans le stupre et le péché – « *[Astarté] a déformé ma vision, dépravé mes rêves, décuplant horriblement toutes les laideurs et altérant toutes les beautés de la nature, si bien que le seul côté répugnant des êtres et des choses m'apparaît et subsiste en châtiment de mon vice stérile. C'est la survie du Mal*

¹⁴⁸⁸ Mirbeau, O. *Le jardin des supplices*, op. cit. p. 63.

¹⁴⁸⁹ Huysmans propose une catabase semblable dans *Là-Bas*, la femme « *n'est finalement convoquée que pour fournir, procurer : un peu d'évasion, beaucoup de renseignements sur le satanisme.* » Bonnet, G. *Là-Bas de Huysmans*, Paris, Folio, 2004.

¹⁴⁹⁰ « *Oui je suis bien au bord du gouffre, Ethal ne peut me mener plus loin.* » Lorrain, J. *Monsieur de Phocas, Œuvres romanesques*, T. III, op. cit. p. 205.

¹⁴⁹¹ « *Cet Ethal ! Il a tout flétri, tout souillé en moi ; comme un virus empoisonne mon sang, et c'est de la boue qui coule maintenant dans mes veines* » *Ibid.* p. 203-4.

dans le néant. » – errant dans les bas-fonds, fréquentant des prostituées de bas étage et s’enivrant. Fréneuse finit par se perdre complètement dans cette vie de débauche¹⁴⁹², aliéné par l’influence de l’empoisonneur d’âmes, il devient une figure de l’errance qui chute inexorablement dans l’enfer abyssal de l’inconnu : « *je ne sais plus où je vais... Je ne me ressaisis plus, je tournoie, et me heurte, et me sens trébucher dans de l’embûche et de l’épouvante [...] Je suis entré maintenant, dans la grande épouvante et la grande nausée, et, de ce jour, j’ai commencé à descendre, à glisser dans le noir, le mouvant, l’inconnu, le fétide, dans le suprême dégoût et de tous et de moi.* »

Ritualisée, la damnation modifie durablement la vision du monde des initiés : « *Et l’univers apparaît comme un immense, comme un inexorable jardin des supplices... Partout du sang, et là où il n’y a plus de vie, partout d’horribles tourmenteurs qui fouillent les chairs, scient les os, vous retournent la peau, avec des faces sinistres de joie.* »¹⁴⁹³ Dans *A rebours*, Des Esseintes manifeste son désir de créer un assassin par un conditionnement complété d’une éducation criminelle. Il initie un enfant à la prostitution, animé par la volonté malveillante de construire la psychologie d’un criminel :

« La vérité c’est que je tâche simplement de préparer un assassin. Suis bien, en effet, mon raisonnement. Ce garçon est vierge et a atteint l’âge où le sang bouillonne ; il pourrait courir après les fillettes de son quartier, demeurer honnête, tout en s’amusant, avoir, en somme, sa petite part du monotone bonheur réservé aux pauvres. Au contraire, en l’amenant ici, au milieu d’un luxe qu’il ne soupçonnait même pas et qui se gravera forcément dans sa mémoire ; en lui offrant, tous les quinze jours, une telle aubaine, il prendra l’habitude de ces jouissances que ses moyens lui interdisent ; admettons qu’il faille trois mois pour qu’elles lui soient devenues absolument nécessaires – et, en les espaçant comme je le fais, je ne risque pas de le rassasier ; – eh bien, au bout de ces trois mois, je supprime la petite rente que je vais te verser d’avance pour cette bonne action, et alors il volera, afin de séjourner ici ; il fera les cent dix-neuf coups, pour se rouler sur ce divan et sous ce gaz ! »

A contrario, dans *La sanglante ironie*, le narrateur ne se sent pas à sa place et rejette le modèle que lui inculque son père. L’initiation à la chasse échoue lorsque le sociopathe tue accidentellement son chat. Il se détourne alors de cette pratique et des rancœurs contre ses congénères – « *La vie m’exaspérait : je tuerais la vie...* » L’aspiration au Mal est la conséquence d’une éducation considérée comme absurde par le narrateur. Dans de nombreux récits de Mirbeau, nous retrouvons cette idée selon laquelle le monde a les criminels qu’elle

¹⁴⁹² « *Depuis cette dernière soirée dans l’atelier d’Ethal, les figures de cauchemar et les hallucinations de cette honteuse nuit... Je n’ai pas retrouvé mon âme* », *ibid.* p. 175.

¹⁴⁹³ Mirbeau, O. *Le jardin des Supplices*, *op. cit.* p. 249.

mérite. L'apparition de ces monstres sadiques, avides de démesure et de destruction résulte des failles de la société et du genre humain.

L'errance du meurtrier

Dans *L'École Décadente*, Baju souligne l'importance de la présence du *Spleen* dans la mouvance décadente : « *notre époque n'est point malade ; elle est fatiguée, elle est écœurée surtout.* »¹⁴⁹⁴ Ce Spleen hérité du Mal Baudelairien et de l'élégiaque douleur romantique, atteint l'homme intellectuel qui sent émergé le « *spleen incurable* », plus noir, « *puisqu'il porte à maudire l'existence, appeler la mort et souhaiter le Néant.* » Nous avons déjà présenté la nature mélancolique de certains assassins dans le *post homicidium*.¹⁴⁹⁵ Schopenhauer met également en évidence le fait que la méchanceté n'est en fait que l'expression d'un profond mal-être : « *tout homme méchant porte sur son visage les marques d'une souffrance intime* ». En un sens, l'homme cruel agit ainsi parce qu'il est insatisfait, il considère que le monde n'a pas tenu ses promesses. La légitimation de ses crimes tient à cette rupture de contrat fondamentale. Ce mal-être se retrouve dans la description de l'errance du meurtrier – « *les voyages, c'est l'exil volontaire* » (Jean Lorrain). Louis-Vincent Thomas, dans *Anthropologie des obsessions*, rappelle qu'à la fin du siècle, l'homme fuit son sentiment de finitude, par tous les moyens – les drogues, la religion, le voyage, la philosophie, l'action politique. Âme en perdition dans cette époque obsédée par l'imminence de sa fin, le décadent erre.

- *Le vampire*

Certes, il s'agit là d'un personnage que nous avons déjà esquissé dans la mesure où il consomme la vie de ses semblables pour survivre. Ce qui retient ici notre attention c'est sa continuelle recherche de vie pour pérenniser son errance. En effet, parmi les trois caractéristiques fondamentales du vampire nous relevons : l'errance, le charisme et la jeunesse renouvelée par la consommation des victimes. L'abjecte consommation de sang nécessaire à sa survie l'avilit dans l'errance. Personnage dynamique, sa mobilité permanente dont dépend son salut, est vécue comme une déperdition. Cette situation insupporte Monsieur Thévenin : « *la lâcheté de n'avoir pas voulu mourir* » l'exhorte à devenir criminel – « *oui, je*

¹⁴⁹⁴ Baju, A. *L'école décadente*, L. Vanier, 1887, p. 7.

¹⁴⁹⁵ Le remords est notamment illustré dans « La marguerite » qui débute par l'énonciation de la douleur du narrateur à travers un paysage état d'âme. Le récit de meurtre contraste avec l'aspect romantique du premier temps de la nouvelle : l'évocation de la nature cède place au souvenir du crime. Le meurtrier explique s'être condamné à l'errance après avoir tué la femme qu'il chérissait : « *Oh, l'inoubliable, l'horrible sensation !... Je ne rêve pas... Mes mains sont mouillées d'une tiède rosée... Comme en cette nuit affreuse. — Non, ce sont des larmes ! Pourquoi, pourquoi ce souvenir toujours revient-il m'angoisser, comme un terrible cauchemar ? C'est vrai, elles ne sont pas rouges, mes mains... Mains de brute... Mains qui l'ont tuée...* » Danville, G. « La marguerite », *Contes d'au-delà*, op. cit.

suis un criminel, oui, je suis assassin, car depuis quarante ans je procède, nouvel Eson, à un rajeunissement perpétuel de moi-même »¹⁴⁹⁶. Cependant, le vampire transmet son don criminel avant de disparaître : « *Et il me confia des choses que jamais oreille mortelle n'avait entendues et qui me faisaient frissonner. Ces choses, je les sais et je ne puis les oublier : et j'ai peur de la vieillese qui vient et qui peut rendre criminel !* » L'héritage maudit constitue l'expression du dernier orgueil du « vampire savant » se délivrant de sa malédiction par l'acceptation de son sort.¹⁴⁹⁷ Le vampire adopte une attitude érotique. On le décrit souvent comme une figure ambiguë (Ernest Jones¹⁴⁹⁸) : le fantasme d'un bel homme venant sucer le sang d'une femme – dans *Dracula* – se décline également au féminin : « *une visite nocturne d'un être beau ou effrayant, qui commence par épuiser le dormeur de ses étreintes passionnées et qui extrait ensuite de lui un fluide naturel : tout cela ne peut indiquer qu'un processus naturel et courant, c'est-à-dire les émissions nocturnes qui s'accompagnent de rêves d'une nature plus ou moins érotique.* » (*Ibid.* p. 105) Le Démoniaque de Jean Lorrain emprunte également quelques inclinations au vampire : ses lassitudes, sa léthargie morbide et sa fascination pour une tache sur le cou d'une femme – « *comme elle m'attirait, cette tache. J'aurais voulu y appliquer mes lèvres et sucer lentement toute l'âme de cette femme et cela jusqu'au sang, et puis ce pouls régulier m'énervait.* » – participent à cette tendance.

Dans « L'élixir de vie », l'existence immuable du vampire ressort par l'impossibilité de lui « attribuer un âge positif », et son portrait ambigu – « *les cheveux étaient blancs, courts frisés et formant trois pointes bien dessinées sur son front et sur ses tempes ; mais le visage était si frais, si rosé, les yeux étaient d'une lueur si vive qu'en vérité je me demandais si j'avais en face de moi un vieillard ou un jeune homme, qui, par une prédisposition moins rare qu'on ne le croit généralement et tenant au tissu pigmentaire, aurait eu dès l'adolescence les cheveux décolorés.* » Cet homme qui « doit être plus que centenaire » trahit son âge par sa posture : « *son dos étroit semblait appartenir à un personnage macabre.* »¹⁴⁹⁹ Plusieurs occurrences du

¹⁴⁹⁶ Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, le héros thessalien Eson a atteint une extrême vieillese et la sorcière Médée le rajeunit par un rituel magique (Livre VII).

¹⁴⁹⁷ Cet orgueil ressort également lorsque le vampire annonce : « *je suis, reprit-il nettement, l'homme qui peut ne pas mourir, et qui, jusqu'à ce jour, ne l'a pas voulu.* » Lermina, J. « L'élixir de vie », in Merello, I. *op. cit.*

¹⁴⁹⁸ Jones, E. *Le cauchemar*, Paris, Payot, 1973, p. 92. Il rappelle la prolixité de mythes associés à cette thématique : des contes allemands des formes vampiriques comme *l'Alp* qui tète les mamelons des hommes et des enfants et tire le lait des femmes et des vaches. Le *Drud* qui tète les seins des enfants, la *Mora* slave du sud tire du sang et du lait. En Inde le *Churel* suce la vie du jeune homme après avoir couché avec et parfois lui suce la vie jusqu'à épuisement. Le *Upier*, *Vopyr*, *Vapyr* renvoie de manière symbolique à « *un tyran politique ou social qui suce la vie de son peuple* » ou « *un amant irrésistible qui fait fondre l'énergie, l'ambition ou même la vie pour des raisons égoïstes.* » Le mythe du vampire combine ainsi sensualité et critique politique.

¹⁴⁹⁹ Une apparence qui rappelle celle de Monsieur de Burdhe : « *tout était étrange et inquiétant dans cet homme ; sa pâleur, ses cheveux teints du henné comme ceux d'un oriental, la souplesse presque féline de son corps mouvant, tout en lui, jusqu'à ses quarante ans demeurés prodigieusement jeunes malgré la fatigue évidente de*

terme *vampire* privilégient le lien avec le mythe du suceur de sang – même s’il se rapproche davantage du *Centenaire* de Balzac puisque tous deux se nourrissent du fluide vital de leurs victimes. Cependant certains signes trahissent son âge véritable : « *une subite contraction bouleversa son visage, et dans ce mouvement réflexe, je vis sous ses traits se plisser montrant les cils rares qui sont l’indice sûr de la vieillesse. Cette apparence de fraîcheur était toute superficielle.* »¹⁵⁰⁰ L’afflux de sang dû à l’émotion provoque également « *une teinte jaunâtre, parchemineuse* » : le choix de ces deux adjectifs concourt à l’aspect mystérieux de ce portrait. Le concierge de la mère de la première victime le décrit comme un profiteur, un « *bandit* », « *venu se faire nourrir par la mère aux dépens de la fille !* » De même que les voisins : « *mais pourquoi les deux commères avaient-elles paru si bien comprendre ce qui, pour moi, restait inexplicable ? Pourquoi le concierge avait-il semblé dans ses interjections rapides, accuser l’étranger personnage que je connaissais sous le nom de M. Vincent, dont l’abord, il est vrai m’avait frappé d’une impression pénible, mais que nul indice ne me permettait de soupçonner... et sur quoi auraient porté mes soupçons ? Si horribles que pussent être certaines hypothèses, je m’y arrêtais et, là encore, groupant mes observations, j’acquerrais la conviction qu’elles n’auraient reposé sur aucune base possible.* » La rumeur populaire pressent la monstruosité du vampire. Le personnage de Lermina tient également de l’ogre dans la mesure où, contrairement au centenaire de Balzac ou à Dracula de Bram Stoker qui séduisent de jolies jeunes femmes, Monsieur Vincent se repaît du souffle vital des enfants. Ce « *papa Gâteau* »¹⁵⁰¹ adoré « *de tous les enfants* » charme ses victimes pour pouvoir absorber quotidiennement leur énergie vitale. Faisant l’amalgame de l’ogre et du vampire héritier d’une famille du siècle passé¹⁵⁰², M. Vincent n’en reste pas moins le *dégénéré* d’une famille noble. Ce procédé criminel manifeste une certaine élégance qui diffère de la vision traditionnellement vorace que l’on a de l’ogre ou de l’*upyr*.

L’errance du vampire diffère cependant de celle du dandy nihiliste – à l’instar du Duc de Fréneuse, « *un fantasque, un oisif, sans but dans la vie !* » ou de Dorian Gray – cherchant à peupler son ennui : la fuite du vampire est une condition nécessaire à sa survie.

ses traits, tout angoissait comme une énigme dans ce mystérieux de Burdhe ; et les passants se retournaient instinctivement dans la rue sur ce souple et svelte inconnu à la face si lasse et au regard si pâle, si pâlement bleu et d’une dureté de pierre dure. » Lorrain, J. « Un démoniaque », *op. cit.* p. 6.

¹⁵⁰⁰ « *En une seconde, un masque de mort s’était plaqué sur cette figure.* » Lermina, « L’*élixir de vie* », *op. cit.* p. 81.

¹⁵⁰¹ On relève deux occurrences : les victimes le surnomment de la même manière à dix ans d’intervalle.

¹⁵⁰² Le Guennec, J. *Etats de l’inconscient dans le récit fantastique (1800-1900)*, *op. cit.* p. 245 : le vampire au XIX^e est « *un être humain, homme ou femme, noble de surcroît, le plus souvent* », la référence au sang bleu est implicite.

Contrairement au vampire, le collectionneur s'enferme dans son obsession. « *Personnalité assez curieuse, bien connue des marchands de médailles et des lapidaires du quartier du Panthéon* »¹⁵⁰³, isolé dans sa demeure en seule compagnie de son vieux valet de chambre, Monsieur de Burdhe est décrit comme un être solitaire dont l'habitat constitue le prolongement de son être : un lieu coquet, élégant et vaste qu'il n'habite que six mois par an, puisqu'il passe ses hivers en Orient. Ce personnage est atteint de grandes phases de léthargies et de sommeil attribuées à son accoutumance à l'opium, « *d'où sans doute ses yeux d'acier bleui et cette immuable pâleur* » : « *un profond mystère épaissi à plaisir enveloppait sa vie, et en dehors des conversations d'art et de littérature qu'il aimait passionnément, mais avec un goût presque exclusif pour le fantasque et le bizarre, une adoration malade pour Edgar Poe, Swimburne et Thomas de Quincey, il n'ouvrait jamais la bouche que pour se plaindre d'étranges lassitudes, d'inexplicables fatigues qui le terrassaient tout à coup et, au moment de sortir, le forçaient à s'étendre et à demeurer pendant de longues heures inertes et les membres comme dénoués, vaincu par il ne savait quel torpide sommeil dont il s'éveillait anéanti.* » Son mode de vie est proche de celui du vampire, puisque le Démoniaque voyage en Orient afin de se soustraire au sentiment de pourrissement intérieur. Ainsi, l'errance orientale trahit cette quête de recomposition identitaire ; mais fuir ce qu'il y a de malsain en soi demeure une expérience infructueuse.

- *Le fratricide*

Dans de nombreuses cosmogonies et mythologies, nous retrouvons le mythe de l'affrontement fratricide comme fondement social et politique – Remus et Romulus, Caïn et Abel, Gwyn et Gwythur, Osiris et Seth pour ne citer que les plus célèbres. Le fratricide, et qui plus est le meurtre du jumeau, permet symboliquement d'asseoir le pouvoir en tuant le double maléfique, en se débarrassant du plus faible pour instaurer un pouvoir juste et durable.¹⁵⁰⁴ Le sacrifice est nécessaire dans la mesure où il participe à l'accomplissement personnel et social du double.

¹⁵⁰³ Ce personnage fantaisiste est un collectionneur connu de nombreux milieux parisiens : « *chez les antiquaires des quais, les marchands de pierres rares des rues de Lille et de l'Université ou les numismates de la rue Bonaparte, alors attablé, la loupe à la main et singulièrement attentif, devant quelque intaille du XVI^e siècle ou quelque camée obscène de collection. [...] Tout un musée secret sur pierres dures, célèbre parmi les amateurs et les marchands [...] ses seules relations étaient des marchands et des collectionneurs comme lui.* » (Lorrain, J. « Un démoniaque », *op. cit.*) D'une certaine manière, ce goût pour la collection est parfaitement cohérent avec l'agir criminel du vampire dans la mesure où le collectionneur comme le vampire ont un mode de vie à rebours du commun des mortels. Seule leur dynamique obsessionnelle les régit. La collection comme le charisme du vampire ne sont en outre que des fards couvrant péniblement un mal-être profond.

¹⁵⁰⁴ Au sujet du premier fratricide de Caïn agriculteur contre le berger Abel : « *S'il fallait une loi surnaturelle pour l'interdire, c'est bien que la condamnation de ce crime n'allait alors pas de soi chez les hommes, qu'il se pratiquait à l'occasion de guerres, de disputes ou des objets, ou pour des femmes.* » (Bozzetto, R. *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire, op. cit.* p. 180)

En effet, cette question nous ramène au mythe du double comme nous le verrons à travers deux exemples de fratricide dans *La débâcle* et dans *A l'écart*.

Si dans *La Terre*, Jean erre sans but, la guerre donne un sens à sa vie, et il se découvre véritablement patriote et républicain lors de la prise de Paris. Il rencontre également son frère d'armes, Maurice.¹⁵⁰⁵ Malgré leurs différences sociales et leurs désaccords initiaux, tous deux luttent fraternellement pour la même cause : « *Était-ce la fraternité des mêmes fatigues et des mêmes douleurs, subies ensemble, qui emportait ainsi sa rancune ? Lui, de famille bonapartiste, n'avait jamais rêvé la République qu'à l'état théorique : et il se sentait plutôt tendre pour la personne de l'empereur, il était pour la guerre, la vie même des peuples.* » (p. 685) Ils veillent l'un sur l'autre sur la route qui les mène à Sedan comme au combat. Cet élan fraternel se manifeste lorsque Maurice soigne Jean¹⁵⁰⁶ ou lui redonne courage¹⁵⁰⁷, lorsque Jean partage son pain avec lui et culmine à la fin de la première partie, lorsque tous deux s'endorment main dans la main.¹⁵⁰⁸ Des attentions simples suffisent à consolider cette amitié nouée malgré l'omniprésence du danger. Cependant, cette fraternité éclairante se détache sur le fond d'un paysage de guerre connaît un aboutissement tragique. Si Maurice, incarnation de l'Empire agonisant, a foi en la victoire au début des assauts – « *pourquoi ne vaincraient-on pas, maintenant qu'on se battait ? et Maurice, et tous les autres, s'enrageaient, brûlaient leur poudre, à fusiller le bois lointain, où tombait une pluie lente et silencieuse de petites branches* » (p. 824) – ses convictions sont mises à mal par la défaite et il rallie le camp des Communards. Aussi, le meurtre de Maurice par son frère républicain est accidentel mais inévitable : de son anéantissement dépend la survie politique et sociale de la République. Le meurtre prend une dimension symbolique ; si Jean se répand de son acte au chevet de son ami, il tourne son regard vers l'horizon à la fin du roman, confiant en l'avenir. Par conséquent, le fratricide correspond à un engagement dans l'avenir.

¹⁵⁰⁵ Ajoutons toutefois que les deux hommes sont décrits initialement par leur dangerosité latente – aussi dans un moment d'énervement, « *Jean était devenu très rouge, sous le flot du sang de colère qui parfois lui montait au visage, dans ses rares coups de passion* » (Zola, E. *La Débâcle*, op. cit. p. 684), Maurice quant à lui a des yeux gris « *un peu fous parfois.* » (*Ibid.* p. 652)

¹⁵⁰⁶ Cette caractéristique se perçoit notamment lorsque Jean soigne le pied de Maurice « *un attendrissement invincible envahissait Maurice, ses yeux se troublaient, le tutoiement monta de son cœur à ses lèvres, dans un besoin immense d'affection comme s'il retrouvait son frère chez ce paysan exécré autrefois, dédaigné encore la veille. Tu es un brave homme, toi... Merci, mon vieux. Et Jean, l'air très heureux, le tutoya aussi, avec son tranquille sourire.* » Zola, E. *Ibid.* p. 720.

¹⁵⁰⁷ L'élan de Jean est nourricier : « *Tout d'un coup, l'espoir lui revenait, dans une de ces sautes d'imagination qui lui étaient familières ; tandis que l'enthousiasme qui l'avait, un soir, poussé à s'engager, battait de nouveau en lui, gonflant son cœur d'une certitude de victoire* », *ibid.* p. 685.

¹⁵⁰⁸ « *Et, là-bas, n'étaient-ce pas encore des feux brusques qui s'éteignaient, des voix éparses jetant des cris, toute une angoisse grandissant, emplissant cette nuit dernière, dans l'attente épouvantée du jour ? Maurice, d'une main tâtonnante, avait pris la main de Jean. Alors, seulement, rassuré, il s'endormit. Il n'y eut, au loin, plus qu'un clocher de Sedan, dont les heures tombaient une à une.* » *Ibid.* p. 282.

De même, le meurtre initial du roman de Minhar et Vallette provoque la solitude de Malone, mais cette errance est créatrice puisque, dans ses pérégrinations, le meurtrier rencontre son double spirituel, lequel lui permettra de se soustraire à sa mélancolie. Le fratricide participe ainsi à une symbolique positive. Véronique Léonard¹⁵⁰⁹ analyse le meurtre initial comme une réécriture du mythe de Caïn dans *La Genèse*, le fratricide fondateur de la civilisation. Elle part du principe que dans l'adaptation de 1891, on retrouve une « *écriture crépusculaire où se lisent les germes de la modernité romanesque* » ; le meurtre d'Abel inaugure le roman : « *Il ne remuait plus : je desserrai les mains, et lourdement il s'abattit. La furieuse lutte, si brève, me laissait dans un état d'hébétude presque complète. Je restai là, immobile, haletant, l'œil sur la masse inerte barrant le trottoir, avec seulement des impressions, un monde d'impressions fugaces que dominait le sentiment de l'irréparable.* » Elle signale l'importance du sentiment de vacuité, cet « *état d'hébétude presque complète* ». Après le meurtre du double, Mauchât mène une vie de damné, s'initiant à l'exaltation esthétique. Le roman se focalise sur les conséquences psychologiques du meurtre. L'originalité du roman de Minhar et Vallette tient au fait qu'ils proposent le récit d'une recomposition identitaire du meurtrier. Contrairement à Caïn ou Romulus qui bâtissent les fondements de l'humanité sur la terre de leur crime, Mauchât s'impose une forme d'errance expiatoire – salvatrice malgré tout puisque le meurtrier parvient à retrouver le goût de vivre en rencontrant un autre double : « *le crime est force brute, irruption du vouloir-vivre, fêlure, et par là-même [...] révélation et découverte du moi, affirmation de l'être profond.* »¹⁵¹⁰ La victime n'est jamais nommée dans le roman et toute l'ambiguïté de ce tabou est équilibrée par la présence de Malone, l'ami frappé d'une malédiction semblable à celle de Mauchât. En effet, Malone interrompt l'autre marginal qui lui confesse avoir assassiné les portraits de famille dans sa demeure irlandaise. L'héritier ne parvient pas à se pardonner ce geste criminel et finit par mettre fin à ses jours ; le roman qui débutait par le meurtre de l'innomé, s'achève par le suicide du double. Ce sacrifice permet alors à Mauchât de s'engager sur une autre voie.¹⁵¹¹

¹⁵⁰⁹ Léonard, V. « Caïn décadent ? A l'écart (1891) » in Montandon, A. *Mythes de la décadence*. Presses Univ. Blaise Pascal, 2001.

¹⁵¹⁰ *Ibid.* Morin, E. *L'homme et la mort*, op. cit. p. 64 : « *Le meurtre, c'est non seulement la satisfaction d'un désir de tuer, la satisfaction de tuer tout court, mais aussi la satisfaction de tuer un homme, c'est-à-dire de s'affirmer par la destruction de quelqu'un.* » *Ipsa facto*, le crime contribue à l'affirmation de soi. Nietzsche s'exprime également sur ce désir de tuer apparaissant pendant l'enfance : le philosophe justifie ce désir par le fait que « *l'affirmation absolue de son individualité appelle la destruction absolue des autres.* »

¹⁵¹¹ Le roman se clôt sur l'idée d'une sélection naturelle (Minhar, R. et Vallette, A. *A l'écart*, op. cit. p. 300). Sophie Spandonis souligne ainsi dans sa préface : « *dilettantisme, oisiveté, affaiblissement, aboulie, ennui, pessimisme, angoisse, marginalité, hallucination, stérilité, étrangeté au sentiment amoureux, excès, déséquilibre : Mauchât et Malone résumant à eux deux l'essentiel des traits psychologiques caractéristiques des personnages de la décadence* » (*ibid.* p. 28)

La fin d'un cycle

Le mythe d'une fin de race

La déviance du criminel *fin-de-siècle* se justifie parfois par le motif d'une fin de race, gâtée par l'héritage génétique et par l'omniprésence du vice.¹⁵¹² Deux figures du déclin ressortent dans cette littérature du crime : la corruption héréditaire, tragique, irrémédiable et la dénégation de Narcisse. La révolte du meurtrier prend ainsi la forme d'un cri lancé contre ses aïeux ou contre son propre reflet.

- *L'héritage corrompu*

Le culte du Moi occupe une place importante dans la culture *fin-de-siècle* : l'immortelle beauté fait rêver tout en renvoyant à la peur de vieillir et de devenir étranger à soi-même. La vieillesse est effroyable pour les décadents, rares sont les vieillards qui inspirent la bienveillance du lecteur – exceptés quelques feuilletons ou récits policiers, dans lesquels une « vieille baderne » montre sa qualification, mais là encore, la destinée du policier de Richepin rejoint cette idée que les anciennes générations sont remplacées par les nouvelles. Le parricide cherche ainsi à se soustraire au poids d'une filiation insupportable. Il se révolte contre ses parents en refusant de devenir comme eux.¹⁵¹³ Le meurtre doit le libérer de ce cycle : désormais orphelin, il peut réécrire son histoire et s'extraire du fatalisme génétique et social, comme Georges Louis dans « Un parricide » : le jeune homme qui s'était accommodé de sa situation, ne peut accepter l'apparition de ses parents à l'âge adulte.

Ajoutons que dans la plupart des récits de parricide, le meurtre de l'ascendant se fait dans le but de récupérer un héritage ou afin de taire un secret – comme le père Fouan dans *La Terre*. Le caractère mythologique des Rougon-Macquart se déchiffre dans le fait que les membres de cette famille cherchent à s'entredévorer et adressent souvent leurs velléités contre leur propre sang qu'ils savent corrompu.

D'autres vieillards inspirent la haine populaire et n'ont de cesse de rappeler cette aigreur qu'inspire les affres du temps : le sorcier Rabalan sert de bouc-émissaire aux villageois, prétextant que sa filiation corrompue aux mages d'antan – « *Rabalan était le dernier représentant d'une famille de sorciers qui, durant plus d'un siècle, régnèrent dans Trélotte.* » – justifie qu'on le batte dès que l'occasion se présente.¹⁵¹⁴ S'il est décrit comme

¹⁵¹² « Plus de valeurs, partout le vice, ce n'était pas seulement une fin de siècle, mais une fin de race. » Weber, E. *Fin de siècle, la France à la fin du XIX^e*, op. cit. p. 19.

¹⁵¹³ Thomas, L. –V. *Anthropologie des obsessions*, op. cit.

¹⁵¹⁴ Le sorcier a la réputation d'être maléfique : « rien qu'à frôler une bête, ou un homme, ils faisaient entrer en eux l'esprit du val, et par les champs, l'on voyait des êtres grimaçants courir en agitant les bras, comme des

une victime des croyances populaires – symbolisant davantage les angoisses liées à la magie et à la vieillesse – Mirbeau représente son double négatif dans « Le vieux sbire » qui, bien que méritant d’être châtié, échappe à la mort.

- Une fin de soi

Le décadent tend à l’introspection et Pierre Jouve met en évidence le fait que cette quête tournée sur soi se vit comme un emprisonnement, un mal-être : « *le Moi qui habite la profondeur suscite le dégoût et l’angoisse. Ainsi tout regard sur soi est fatal. A plonger en soi-même, on découvre l’immonde. Il y a moins union avec la nature qu’emprisonnement dans une fatalité intérieure.* »¹⁵¹⁵ Le décadent cultive la haine d’autrui – de la femme surtout – dans la mesure où l’autre lui renvoie l’image de ses propres démons :

*« Je M’aime ! Et puis Tu ne me tromperas pas, ô Moi ! Tu n’auras pas les perfidies de la femme – qui ment, qui mord, qui griffe ; je Me connaîtrai bien et je M’étudierai... Jamais un nuage n’obscurcira la paix de notre affection. Comme Narcissus admirant ses formes d’éphèbe dans l’eau claire des fontaines, mon âme se mirera dans le flot pur de Moi-même, et mon amour sera si uni, si limpide et si inaltérable que parfois il me semblera que je n’aimerai rien, tant que je M’aimerai ! »*¹⁵¹⁶

Dans l’histoire du mime Bathylle, Jean Bertheroy revisite le mythe de Narcisse. Bathylle ne vit que pour la perfection de son art. Tuccia, son amante bienfaitrice réalise à ses dépens qu’il ne lui accordera jamais l’attention qu’elle lui demande. Son suicide est la conséquence de l’orgueil de Bathylle. Après le succès de la représentation dans laquelle il joue le rôle de Prométhée, Bathylle est emporté par la foule qui sillonne la ville pour chanter son succès. Mais lorsqu’il frôle la civière sur laquelle repose le corps de son ancienne maîtresse, le comédien détourne le regard, trop absorbé par sa gloire. La triple glorification qui sacralise le comédien romain « *Gloire à Bathylle ! Gloire au divin ! Gloire à l’immortel* » trouve des résonances dans la société d’une autre *fin-de-siècle*. L’ego du décadent l’emprisonne ainsi dans sa différence – « *Ah ! Comme je suis différent de la Foule, et des autres, et de tous ! Je suis exceptionnel, unique. Je suis seul. Je suis l’être dépareillé. Je suis le grand célibataire –*

ailes de moulin à vent, se tordre sur les talus, se traîner dans les ornières boueuses, à plat ventre, en proie au diable, clamer dans le vent. » Mirbeau insiste sur l’importante ritualisation des châtements infligés au vieux sorcier : « *L’homme invoqua Dieu, les saints, se signa trois fois, et faisant tourner son bâton dans l’air, il en asséna un coup furieux sur le crâne de Rabalan, qui chancela, étendit les bras et s’abattit comme une masse, dans le chemin, inerte. Durant quelques minutes, l’homme resta là, bouche ouverte, yeux écarquillés, stupide... puis il se pencha sur le corps de Rabalan, en ayant soin de ne pas le toucher. Es-tu mô ?... cria-t-il... hé ! Rabalan, es-tu mô ?...* » De même, lorsque le paysan pense que Rabalan est mort : « *alors il cassa son bâton en deux, traça un cercle autour du corps tendu de Rabalan, jeta dans le cercle les deux bouts brisés, et poussant sa vache devant lui : hue !* » Même si Rabalan ne pratique pas la sorcellerie et vit de mendicité, les paysans continuent à prêter foi aux légendes associées au nom des Rabalan. Ajoutons qu’un autre mal frappe la lignée des Rabalan : « *une autre fatalité pesait sur les Rabalan : ils se suicidaient.* » Mirbeau, O. « Rabalan », *Contes cruels*, T. I, *op. cit.*

¹⁵¹⁵ Jourde, P. *L’alcool du silence*, « Narcisse confondu », *op. cit.* p. 144.

¹⁵¹⁶ Tête de mort, « Moi » (fumisterie psychologique) in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, *op. cit.* p. 843.

mais Dieu l'est aussi !... » (Rodenbach, G. « Un soir ») – l'impérieuse solitude misanthropique du décadent participe à sa mégalomanie.

Qu'il soit vampire, narcissiste, esthète du crime ou dandy ivre de vices, le meurtrier *fin-de-siècle* est gouverné par une dynamique de l'épuisement.¹⁵¹⁷ Schopenhauer pressent cette angoisse de l'épuisement qui précède un fort sentiment de vacuité : « *le progrès est le rêve du XIX^e, comme la résurrection était celui du X^e ; chaque âge a le sien. Quand ce siècle, épuisant ses greniers et ceux du passé, aura formé un entassement de sciences et de richesses, l'homme, en se mesurant à un pareil amas, en sera-t-il moins petit ?* »¹⁵¹⁸ Lorsque l'assassin oriente sa rage contre son reflet ou contre ses aïeux, il manifeste ainsi cette inquiétude vis-à-vis d'une échéance qui prend fin. En un sens, le récit de meurtre s'imprègne des angoisses de cette génération fin de siècle persuadée d'assister à l'imminence de sa fin.

La boucle de l'ouoboros

L'échappatoire est complexe à percevoir pour l'homme maudit qui à l'instar du forçat dans la nouvelle de Gabriel Mourey ne parvient pas à résister à l'appel du crime – « *je revivrai toujours cette seconde : je me suis senti sombrer dans un tel vertige de sensations et de vide que j'ai cru que je devenais un dieu, qu'une seconde nature se faisait jour en moi et que je tenais enfin l'insaisissable. Quelle piteuse et banale aventure !* » Pris dans un cycle néfaste, quelques meurtriers cherchent à rompre l'éternel recommencement. Pour interrompre le déclin, deux voies durables¹⁵¹⁹ s'ouvrent au criminel conscient de son propre essoufflement, deux formes de ruptures : le suicide et la repentance.

- Sortir du cycle : le suicide

La nature criminelle est présentée comme un juste retour des choses : pour Louis Vax, l'« *homme déchu, le criminel s'apparente vaguement au jardin retourné à l'état sauvage : sous des paroles changeantes on reconnaît la même mélodie.* » (*La séduction de l'étrange, op. cit.* p. 72) Or, pour échapper à cet inévitable retour à l'état sauvage, l'assassin peut également s'autodétruire. On pense notamment au récit de « La machine à métaphysique »

¹⁵¹⁷ Peylet, G. *La littérature fin-de-siècle de 1884 à 1898: entre décadentisme et modernité*. Paris, Vuibert, 1994, p. 25-26 : « *La mentalité fin-de-siècle se résigne à l'épuisement des forces vitales. Elle est convaincue de la décadence de la civilisation occidentale, sclérosée par son rationalisme, elle est obsédée par le vieillissement de sa race.* » Eugen Weber écrit également que « *l'idée de fin, en quelque sorte, va de pair avec les notions de diminution et de déclin.* » *op. cit.* p.19.

¹⁵¹⁸ Schopenhauer, A. *Entretiens, op. cit.* p. 43.

¹⁵¹⁹ A distinguer de petits rituels entrepris par les personnages conscients de leurs tendances criminelles à l'instar du substitut de Danville qui considère que le fait de conserver toujours un couteau sur soi permet d'exorciser les désirs criminels, l'arme devenant un accessoire nécessaire à l'expiation de la faute. Mais le rituel ne fonctionne pas ; il est rendu caduc par l'impulsion criminelle.

dans lequel le savant expérimente l'autodestruction et l'abnégation de soi. Rappelons néanmoins qu'au XIX^e, le suicide est présenté par Freud et par de nombreux psychiatres comme une forme de meurtre¹⁵²⁰ ; la parenté entre le meurtre et le suicide se justifie par le fait que certains meurtres constituent des suicides symboliques, à l'instar du meurtre d'un parent, d'un enfant ou même d'un amant qui reviennent à « *détruire un élément constitutif de sa propre personnalité qu'on refuse absolument d'accepter soi-même.* » (Guttmacher) Il s'agit de tuer quelqu'un à qui on s'identifie intégralement ou partiellement. Cette ambiguïté est mise en évidence dans la nouvelle anonyme « Moi » :

« Pourtant la douleur vint, je souffris – Je ne sais pourquoi – J'étais furieux contre Moi-même et je voulus Me punir ; je M'écoutai une nuit, je Me regardai lentement descendre dans un cauchemar de désespoir – car quelque chose M'avait manqué dans ma vie délicieuse – et froidement, sans crainte, inflexible, je Me tuai. Des journaux prétendirent que c'était un suicide. Les insensés ! Je n'avais fait que Me tuer ! »

Dans *Le collectionneur de tares*, de C. Mendès, le suicide d'Arsène Gravache est perçu comme un crime inexcusable : « *il fut malheureux à cause de sa propre vilénie. Nuire à soi-même n'excuse pas d'avoir nui aux autres ; le suicide suivant le meurtre, dérobe à l'échafaud, non à la responsabilité ; l'empoisonneur qui boit, après la victime, au verre mortel est un double empoisonneur.* »¹⁵²¹ Mais en réalité, ce suicide est l'expression d'un malaise plus général : l'homme de génie souffre d'ennui, c'est là sa malédiction, « *sous ses formes les plus aigües, le mal de fin-de-siècle aboutit à des obsessions morbides.* »¹⁵²² Pourtant, le suicide n'est pas le seul privilège du dandy intellectuel ou du génie *fin-de-siècle*. D'autres usages apparaissent dans les récits de cette période. Certains feuilletonistes scellent ainsi le destin de personnages pris au piège. Outre le cas de Golymine qui sert davantage de point d'ancrage à l'intrigue romanesque¹⁵²³, nous pouvons mentionner le cas d'une femme – toutefois virile du fait de son tempérament et de ses qualités morales exemplaires – qui recourt au suicide lorsqu'elle est démasquée : Mme Cambry.¹⁵²⁴ La criminelle met un terme à ses projets de mariage et le suicide figure ici une forme de repentance finale.

Le cas du suicide à deux renouvelle le mythe des amants maudits, la mort comme ultime preuve d'amour et une promesse de retrouvailles dans l'au-delà. Dans « Veuve » de Mirbeau,

¹⁵²⁰ Quelques expressions comme « *meurtre de soi* », « *homicide de soi* », « *massacre de soi* », « *destruction de soi* » ou encore « *suppression de soi* » font le lien avec la sémantique de l'homicide.

¹⁵²¹ Mendès, C. *Le chercheur de tares*, in *Romans fin-de-siècle*, op. cit. p. 289.

¹⁵²² Collot, M. *L'horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988, p. 82.

¹⁵²³ Sur l'extravagance de ce geste : « *il ne pensait pas à se tuer quand il est venu chez Julia. Elle a refusé de le suivre, et il s'est pendu de rage. C'est un suicide improvisé.* » (Du Boisgobey, F. *Le crime de l'Opéra*, op. cit. Chap. II, T. I)

¹⁵²⁴ « *Pauvre femme ! murmura-t-il. Elle s'est faite justice, mas elle méritait un meilleur sort.* » Du Boisgobey, F. *ibid.* p. 649.

le premier époux de Marcelle meurt suite à un accident de cheval et, « *Marcelle, dans le néant de sa vie, semblait attendre le néant de la mort.* » Pourtant, elle s'éprend de Jacques – « *il y a en lui du lion, du fakir, de la sensitive. Du lion, il avait les colères ; du fakir, les contemplations entêtées ; de la sensitive, les exaltations, les découragements et les larmes.* »¹⁵²⁵ Le couple ne parvient cependant pas à s'aimer ; le souvenir du défunt fait naître au sein du couple des tensions, entre culpabilité et jalousie laissant peu de de place à l'amour.¹⁵²⁶ Pour sortir de cette situation, Marcelle encourage Jacques à la tuer – « *Si pour ton repos, si pour ton bonheur, si pour ta vie, il faut que je meure... Oh ! Tue moi, je t'appartiens. Morte, tu m'aimeras peut être comme tu eusses voulu m'aimer, je serai devenue la femme que tu avais rêvé, la femme que, vivante, je ne puis être... le corps qui te renvoie sans cesse l'image, le corps pourrit et s'efface, mais l'âme reste, plus pure, plus elle... qu'importe de mourir, si la mort est pour toi la vie qui s'ouvre, si la mort est pour nous l'amour qui commence !* » – ne pouvant se résoudre à tuer son épouse, malgré ses supplications, l'homme préfère se suicider, cette mort étant perçue comme une porte de salut, une possibilité d'amour éternel.

Maupassant propose également un récit de suicide plus surprenant dans « L'endormeuse ». Alors qu'il se promène sur la berge de la Seine, le narrateur lit dans la presse les statistiques de suicidé. Leur taux croissant l'inquiète au point d'imaginer une étrange rêverie : il visualise ainsi un grand bâtiment sur lequel on pourrait lire « *œuvre de la mort volontaire* ». Les suicidaires se rendraient en ce lieu afin de mettre fin à leurs jours d'une manière douce et moins spectaculaire. Cette centralisation des suicidaires répond ainsi à une recrudescence des passages à l'acte :

« *Au fond, je crois que le monde vieillit. On commence à y voir clair, et on en prend mal son parti. Il en est aujourd'hui de la destinée comme du gouvernement, on sait ce que c'est ; on constate qu'on est doué partout, et on s'en va. Quand on a reconnu que la providence, ment, triche, vole, trompe les humains comme un simple député ses électeurs, on se fâche, et comme on ne peut en nommer une autre tous les trois mois, ainsi que nous faisons pour nos représentants concussionnaires, on quitte la place qui est décidément mauvaise.* » (p. 1163)

¹⁵²⁵ Mirbeau, O. « Veuve », *Contes cruels*, T. I, op. cit. pp. 55-65.

¹⁵²⁶ « *Et ils ne se disent rien, comme s'ils craignaient de réveiller des tristesses endormies ; et ils ne se regardent pas, comme s'ils avaient peur d'apercevoir au fond de leurs regards des pensées de douleur, montant sur un flux de larmes. [...] L'autre était enterré dans le cœur de Marcelle plus profondément encore que dans le caveau de la chapelle de Savoie. Marcelle l'aimait, Marcelle l'aimait... Et il se répétait ces mots, à haute voix, comme si la vertu de leur charme dût éloigner les fantômes qui les enfonçaient dans la chair leurs serres griffantes... Mais ce fut en vain qu'il fit appel à la raison. La jalousie l'avait mordu au cœur et le poison coulait, coulait à plein, en ses veines.* » Mirbeau, O. « Veuve », *Contes cruels*, T. I, op. cit. pp. 55-65.

Ce bâtiment serait tenu par un cercle d'hommes intelligents capables de comprendre le mal-être des clients : le narrateur s'imagine guidé dans ce bâtiment pour tester le gaz asphyxiant afin de ressentir la présence de l'Endormeuse.

Renoncer au suicide s'avère fort complexe dans cet univers du déclin. Nonobstant, le personnage principal de *Bruges-la-morte* y parvient, par impuissance, par piété et par amour : « *il avait songé à se tuer, sérieusement et longtemps. [...] son fond d'enfance religieuse lui était remonté avec la lie de sa douleur. Mystique, il espérait que le néant n'était pas l'aboutissement de la vie et qu'il la reverrait un jour. La religion lui défendait la mort volontaire. C'eût été s'exiler du sein de Dieu et s'ôter la vague possibilité de la revoir.* » (p. 24). Aussi le crime final de Jane s'ouvre sur un horizon répétitif : le retour du cycle du deuil.

- *Salvation de l'assassin*

Se défaire du titre de meurtrier après avoir commis un homicide semble une entreprise périlleuse ; néanmoins, le salut du criminel s'esquisse dans quelques récits. Si le crime constitue l'acte de révolte et de revendication par excellence, double-affront envers la société et envers Dieu, l'absolution des fautes du meurtrier demeure possible.

En effet, en parallèle à l'athéisme revendiqué et partagé par de nombreux auteurs *fin-de-siècle*, désillusionnés et déçus – « *l'homme moderne ne croit plus, et voilà pourquoi il n'a plus de regard [...] Les yeux modernes ? Il n'y a plus d'âme en eux, ils ne regardent plus le ciel.* » (*Monsieur de Phocas*) – un regain mystique gagne du terrain. La forte espérance en la rédemption du meurtrier révolté prendrait alors la mesure du dualisme baudelairien : « *il y a dans tout homme à toute heure deux postulations simultanées : l'une vers Dieu, l'autre vers Satan* ». Tirailé entre révolte et soif d'absolu, le criminel semble contraint par ses antagonismes.¹⁵²⁷

Il suffirait peut-être de se pardonner et de « *vivre chaste* » pour pouvoir construire le lendemain de la faute. C'est la solution que préconise le narrateur d'« Un assassin » d'Adolphe Retté, pour se défaire de l'influence néfaste des femmes, tentatrices démoniaques, il faudrait : « *vivre chaste ou, tout au moins, ne céder à l'instinct de reproduction qu'auprès d'une femme que nous aimons et qui nous aime. De la sorte, nous ne donnerions guère prises aux malveillances qui flottent autour de nous et qui bénéficient de tout coït ou les deux parties ne sont pas consentantes d'esprit, de cœur et de corps.* » (p. 203) Ainsi, l'homme ne tendrait

¹⁵²⁷ Zupančič, M. *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français*, op. cit. p. 36 : « *La souffrance par le Mal suscite en l'homme l'aspiration vers le Beau. Si devaient disparaître le mal ou la conscience de la chute originelle, s'évanouiraient en même temps toute volonté de dépassement, de rédemption et donc de poésie. Ce mouvement ascensionnel vers le Beau qui emporte l'être tire son origine de la souffrance ressentie des œuvres du Mal.* »

pas à commettre des crimes. Cependant, alors que Rasetti écoute cette proposition, le narrateur perçoit dans l'ombre de son âme, le rire diabolique de l'inévitable déchéance : « *j'écoutais sangloter en moi le rire de je ne sais trop quel archange déchu.* » Cette quête de pardon se retrouve aussi à la chute de « Lisbeth » de Danville, « *et maintenant, mon père, que je vous ai tout dit, voyez si vous pouvez m'absoudre...* »

Hugues renoue également avec une forme de paix mystique après le meurtre de l'usurpatrice : il s'assoit dans son fauteuil et écoute le chant des cloches, « *et, dans le silence, arriva un bruit de cloches, toutes les cloches à la fois, qui se remirent à tinter pour la rentrée de la procession à la chapelle du Saint-Sang. C'était fini, le beau cortège... Tout ce qui avait été, avait chanté – semblant de vie, résurrection d'une matinée. Les rues étaient de nouveau vides. La ville allait recommencer à être seule.* » (p. 272)¹⁵²⁸ Dans cette paix retrouvée, il accorde sa voix au rythme harmonieux du chant eucharistique et répète « *Morte...Morte... Bruges-la-morte...D'un air machinal, d'une voix étendue, essayant de s'accorder : morte... Morte... Bruges-la-morte... Avec la cadence des dernières cloches, lasses, lentes petites, vieilles exténuées qui avaient l'air-est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe ? – d'effeuiller languissamment des fleurs de fer !* » Hugues est un personnage en constante recherche d'osmose de sorte que sa tentative infructueuse d'accorder son âme avec celle de Jane nécessite une reddition et une rédemption. De plus, de multiples symboles religieux sont représentés tout au long de l'œuvre : la tour, qui symbolise traditionnellement Marie-Madeleine¹⁵²⁹ et le Christ, « *Hugues aurait voulu être ainsi. Rien qu'une tour, au-dessus de la vie ! Mais lui ne pouvait pas s'enorgueillir, comme ces clochers de Bruges, d'avoir déjoué les efforts du Malin.* » Hugues fréquente assidûment l'église où il prend conscience de sa faute : « *en même temps sa petite enfance, toute dévote, lui revenait, et, avec elle, une nostalgie d'innocence. Il se sentait un peu coupable vis-à-vis de Dieu, autant que vis-à-vis de la morte. La notion du péché réapparaissait, émergeait.* » (p. 191)¹⁵³⁰ S'il renvoie l'image d'un époux,

¹⁵²⁸ Le chant des cloches est récurrent dans le roman, rappelant la présence mystique de la morte et signalant la dangerosité du chemin emprunté par Hugues « *Ah ! Ces cloches de Bruges ininterrompues, ce grand office des morts sans répit psalmodié dans l'air ! Comme il en venait un dégoût de la vie, le sens clair de la vanité de tout et l'avertissement de la mort en chemin...* » (Rodenbach, G. *Bruges-la-morte*, op. cit. p. 176) Il constitue également un prolongement de la ville, cénotaphe immuable concurrençant la tentation de Jane : « *Hugues se retrouva bientôt conquis par cette face mystique de la Ville, maintenant qu'il échappait un peu à la figure du sexe et du mensonge de la Femme. Il écoutait moins celle-ci ; et, à mesure, il entendit davantage les cloches.* » (*Ibid.* p. 171)

¹⁵²⁹ Notamment lors de ses pèlerinages dans Bruges, lorsqu'il lève les yeux « *vers les tours miséricordieuses, la consolation des cloches, l'accueil apitoyée des Saintes Vierges qui, au coin de chaque rue, ouvrent les bras du fond d'une niche, parmi des cires et des roses sus un globe, qu'on dirait des fleurs mortes dans un cercueil de verre.* » Rodenbach, G. *Bruges-la-morte*, op. cit. p. 170.

¹⁵³⁰ « *Il faisait ce que l'Eglise a toujours réprouvé le plus sévèrement : il vivait en une sorte de concubinage.* » Par conséquent, il craint de ne jamais revoir « *la Regrettée et la Sainte, pour ne point l'avoir exclusivement*

pieux dans le deuil au début du roman¹⁵³¹, il se détourne de sa foi pour s'éprendre d'un leurre, succombant à « *un maléfice du Diable, cette passion envahissante dont à présent il souffre comme d'une possession* » (p. 168) Hugues se met alors en quête de pénitence : « *Est-ce qu'il n'y avait pas quelque fondement à ces appréhensions de pouvoir occultes et d'envoûtement ? Et n'était-ce pas comme la suite d'un pacte qui avait besoin de sang et l'acheminerait à quelque drame ? Par moments, Hugues sentait ainsi comme l'ombre de la Mort qui se serait rapprochée de lui.* » Le lien entre la chasteté prônée et le crime de sang associé à la tentation de la chair se fait donc dans *Bruges-la-morte* comme dans le récit d'Adolphe Retté.¹⁵³² Minhar et Vallette proposent une lecture davantage psychanalytique dans *A l'écart* dans la mesure où ils engagent une réflexion sur la recomposition psychique du criminel après son crime et sur les démarches entreprises par Mauchat pour parvenir à continuer de vivre et à se pardonner son crime initial. La littérature peut également constituer une échappatoire : cette idée nous la retrouvons sous la plume de Huysmans – « *Vraiment, quand j'y songe, la littérature n'a qu'une raison d'être : sauver celui qui la fait du dégoût de vivre* » (*Là-Bas, op. cit.*) – mais aussi à la fin de « Madame Herbaud ». Après sa confession, Claudius demande au narrateur de lui lire « Recueillement » de Baudelaire. La lecture du poème accompagne alors l'évocation du paysage printanier, l'Azur fabuleux qui accapare Claudius : « *à l'horizon le ciel rouge saignait dans le bleu de la mer, vertical et droit comme un mur au-dessus des toits et mâtures du quartier du port... Par la fenêtre ouverte l'âme en fleur des lilas montait, odorante, plus forte...* » (p. 75) L'odeur enivrante, synesthésique et fabuleuse participe au recueillement poétique.

Assassin, mon semblable, mon frère

Tel serait l'épithète du romancier du meurtre nous invitant à découvrir des natures criminelles si peu étrangères. La séduction du récit de meurtre opère car elle expose les tabous. Dans une lettre à Péladan, Huysmans confesse : « *Je suis un Naturaliste un peu particulier, qui, à rebours des autres, exècre son temps et le peint par dégoût et par haine.* » Ce dégoût et cette haine ravissent au plus haut point le lecteur, lui aussi habité par cette

désirée. La mort ne ferait qu'éterniser l'absence, consacrer une séparation qu'il avait crue temporaire. » *Ibid.* p. 196.

¹⁵³¹ Au début du chapitre II, le veuvage précoce semble le vieillir cependant son regard est déjà happé par un horizon mystique, « *les tempes étaient dégarnies, les cheveux pleins de cendre grise. Ses yeux fanés regardaient loin, très loin, au-delà de la vie.* »

¹⁵³² Le lien peut également être établi avec « Un démoniaque » : « *Oh! Le triste enfer où toutes les douces amours ont leur fin, tout, sauf la douleur qui jamais ne finit!* » Lorrain, J. « Un démoniaque », *Un démoniaque, Œuvres romanesques*, T. II, *op. cit.* p. 9.

irrépressible misanthropie. Si l'assassin séduit enfin, c'est parce qu'il accomplit ce que les hommes ne font qu'évoquer entre eux.¹⁵³³

Le double de l'écrivain...

Les auteurs de récit de meurtre seraient-ils des criminels en puissance ? La question revient souvent et Roland Dorgelès dans sa préface de *Sébastien Roch* pose que son auteur est « *un homme préfacé par la haine, et qui s'efforce, avec des maladresses turbulentes, de chasser la haine hors de lui, tel est Octave Mirbeau, et tel il ne cessera d'apparaître.* »¹⁵³⁴ Mirbeau aime fuir le monde, se ressourcer dans la nature pour pouvoir, lors de sa reddition en société, être en mesure de révéler les laideurs humaines.

Le romancier, complice ou criminel, œuvre dans la démesure. Wilde dénonce l'asservissement de l'esthétique à l'éthique dans une lettre de 1890 : « *un artiste, Monsieur, n'a pas de sympathies éthiques. Le vice et la vertu sont simplement pour lui ce que sont, pour le peintre, les couleurs qu'il voit sur la palette.* » La composition artistique ne saurait s'encombrer de ferveurs idéologiques : l'art confond habilement l'horrible et le merveilleux, le juste et l'innommable pour mettre en œuvre une *catharsis* efficace, une *mimésis* révolutionnaire et parfois révoltante. Wilde reconnaît ainsi en Thomas Griffith Wainewright, l'ancêtre des décadents : l'exemple de cet artiste qui a empoisonné plusieurs personnes de son entourage, tend à prouver qu'un grand artiste peut être en même temps un grand criminel : « *Le fait pour un homme d'être un empoisonneur ne prouve rien contre sa prose ! Les vertus domestiques ne sont pas la vraie base de l'art [...] Nulle incompatibilité n'existe entre le crime et la culture intellectuelle.* » Cette fécondité esthétique du mal se retrouvait également au début du siècle sous la plume de Lacenaire, à la fois criminel et poète. Revenons alors sur la forme des confessions : dans *La sanglante ironie*, l'assassin confesse ses crimes dans sa cellule, « *dans ce fameux état banal que j'ai rêvé jadis : tranquillité d'esprit et de corps de l'individu qui n'est pas, ne sera plus excentrique* » (*op. cit.* p. 1) L'auteur-criminel façonne ainsi sa légende. Cette question de l'ambiguïté du double écrivain/narrateur est relevée par Alain Girard dans sa présentation de *Monsieur de Phocas* : « *la Décadence ne croit plus à la forme du roman d'intrigue et s'interroge sur le livre à venir. Jean Lorrain choisit la voie de l'intimité, de l'immédiateté, du personnel, de l'impubliable – en un mot, celle de*

¹⁵³³ Charles Grivel souligne cette force de la mise en récit du crime dans *Production de l'intérêt romanesque*, 1973, p. 284 : « *le scandale (le sexe, le crime) est donc repéré comme ce qui commande le livre, en définit l'intérêt. Il est ce lieu d'ancrage et de fixation de la lecture, point central sur lequel porte toute l'attention de celui qui déchiffre, foyer où se rive son regard* ».

¹⁵³⁴ Mirbeau, O. *Œuvre romanesque*, T. I, éd. Michel P., préface Dorgelès, R. et Nourissier, F. Buchet/Chastel, Paris, 2000, p. 213.

l'amateurisme d'un esthète élevé au rang de création littéraire. Lorrain troque son statut d'auteur pour celui de transcripteur. Le procédé énonciatif choisi met donc le lecteur en face de deux objets distinct : le journal fictif et le roman dans lequel celui-ci s'insère. Il est mis en présence d'un double discours enchâssé mais surtout de deux auteurs, l'un étant le produit de l'autre. »¹⁵³⁵ Dans « Le poète assassin », Armand Charpentier joue sur cette thématique d'un poète rendu célèbre par son crime. Il dénonce non pas le caractère lucratif du crime mais cet engouement universel pour le Mal et ses apôtres. La provocation atteint son paroxysme lorsqu'au lieu de donner des arguments pour plaider sa cause, il alourdit les charges qui pèsent contre lui : « *J'ai tué ma maîtresse. C'est vrai ; non parce qu'elle me trompait, mais parce que, si je l'avais laissée vivre, elle aurait été trompée tôt ou tard par son nouvel amant, qu'elle adorait, et elle se serait suicidée de douleur. Vous voyez bien, messieurs les juges, que je lui ai évité la peine de se tuer et que je n'ai agi que par pure charité, charité chrétienne ou laïque, comme vous voudrez.* » (op. cit. p. 176) Crime altruiste, sardonique et satirique, le meurtre de l'épouse *sur le point de fauter* sert de pierre de touche à l'expression du génie poétique. Le poète assassin pousse le vice à devenir bienfaiteur, apportant sa contribution aux œuvres de charité en faveur des pauvres – les billets pour les concerts de cette œuvre s'épuisent dès lors que les affiches portent l'écriteau « *...avec le concours de / Rodolphe PLANSON / le poète assassin* ». L'imminence de la mise à mort fascine et exhorte les spectateurs à venir assister aux représentations dans lesquelles figure le poète assassin déclamant « La conscience » de Victor Hugo¹⁵³⁶ et une poésie de sa composition, « *Devant l'échafaud* »¹⁵³⁷. L'enthousiasme populaire pour le poète coupable offre une lecture acerbe de cette association terrible qui lie crime et célébrité.

... ou du lecteur

Plusieurs caractéristiques signalent le rapprochement troublant entre le lecteur et le personnage du criminel. Le récit de meurtre prend appui sur le jeu de la projection d'un double démesuré et de différents antagonismes aux desseins diaboliques du criminel ; cette

¹⁵³⁵ Girard, A. *Le journal intime*, op. cit. p. 37.

¹⁵³⁶ « *Les spectateurs ne purent s'empêcher de sentir un frisson de terreur refroidir leurs os en entendant cet homme, dont la tête serait tranchée dans quelques jours, lancer à pleins poumons, d'une voix sombre et puissante, ce magistral vers : L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.* » Charpentier, A. « Le poète assassin » », in Prince, N. *Petit musée des horreurs*, op. cit. p. 178.

¹⁵³⁷ Il déclame les trois premières strophes de ce même poème au moment de sa mise à mort :

<i>« Guillotine, seule maîtresse</i>	<i>Je vais me coucher sur la planche,</i>	<i>Sois pour moi pleine de luxure !</i>
<i>Qui ne trompes pas ton amant,</i>	<i>Passer ma tête dans le trou,</i>	<i>Que ma tête très lentement</i>
<i>Je vais ressentir ta caresse</i>	<i>Pour que ton lourd couteau</i>	<i>Aille rouler dans la sciure</i>
<i>Dans un moment.</i>	<i>[me tranche</i>	<i>Lascivement ! »</i>
	<i>En deux le cou.</i>	

tendance à créer des fiction où apparaissent des figures de l'excès est mise en évidence dans *La fiction, dehors, dedans* : « manière de gérer (ou d'essayer de gérer) la démesure humaine : en mettant en scène des actes de transgression et de destruction – par exemple ceux d'un ogre – les récits de fiction déploient un espace d'expansion de soi qui, parce qu'il relève du jeu est non seulement compatible avec l'existence des autres, mais constitue même un support de coexistence pacifique. » (op. cit. p. 9) Le récit de meurtre met ainsi en scène le triomphe identitaire universel et symbolique du Mal : il s'adresse à un large public car mêmes les plus belles âmes effleurent un jour, sous l'impulsion d'une colère passagère, ce sombre dessein d'assassiner leurs semblables.¹⁵³⁸ Derrière le portrait de Phocas misanthrope se déchiffre ainsi une profonde critique sociale. En effet, ce personnage « bizarre » par le brouhaha populaire, trouve des points d'attache avec ce genre humain qui le répugne :

« Cette hostilité de toute la race, cette haine sourde d'une humanité de loup-cervier, je devais la retrouver plus tard au collège, et moi-même, qui ai la répugnance et l'horreur de tous les bas instincts, ne suis-je pas instinctivement violent et ordurier, meurtrier et sensuel comme cette foule sensuelle et meurtrière, la foule des émeutes qui jette les sergents de ville à la Seine et criait, il y a cent ans : "Les aristos à la lanterne !" comme elle vocifère aujourd'hui : "A bas l'armée !" ou : " A mort les Juifs !" »

La nature humaine semble misanthropique, constamment rongée par de vils instincts ; Phocas place ainsi au même niveau la criminalité de l'assassin et celle de la foule avide de sang, cherchant dans les populations stigmatisées, ou sous l'apparat d'une justice sanglante, le moyen d'assouvir ses besoins de destruction. Aussi, la haine de Phocas croît au contact de ses contemporains. Loin de craindre la vindicte populaire, l'homme se rebelle : « O mes contemporains ! Les ceusses de mon cercle, pour parler leur argot ignoble, depuis le banquier juif qui les a eues toutes et racole cyniquement pour l'Affaire, jusqu'au gras journaliste qui a son couvert, lui aussi, ces toutes, mais à de moindres taux, et parle tout haut ses articles, comme je les hais, comme je les exécère, comme j'aimerais leur manger et le foie et le fiel et comme je comprends les bombes de l'Anarchie ! » De cette manière, on constate une idéalisation du criminel. L'assassin est celui qui ose passer à l'acte et assumer sa part de bestialité de manière non conventionnelle : « Et moi, le meurtrier, le seul auteur du crime, je ne serai même pas inquiété, et je n'ai rien fait pourtant pour établir mon alibi. Au moindre soupçon, à la moindre équivoque, j'aurais avoué, j'aurais crié hautement mon acte : mon acte qui est juste, puisqu'il n'est pas puni. Je suis un justicier. » En effet, une forme de mythe se crée autour du criminel ; en accomplissant l'acte sanglant, il se marginalise et se réalise. En un sens, l'image de l'assassin renvoie à celle de l'esthète de cette fin de siècle incapable de

¹⁵³⁸ Thomas de Quincey écrivait que « le monde en général [...] est assoiffé de sang ; tout ce que les gens désirent dans un meurtre, c'est une copieuse effusion de sang. » (Quincey, T. de, op. cit. p. 75)

trouver sa place dans la société et dans les mœurs. Au sein même des récits de meurtre, on retrouve ainsi des discours élogieux, admiratifs des techniques criminelles ou du simple fait d'outrepasser les lois édictées par la société. Cette pensée anarchiste et provocante sillonne tout un courant de pensée.

Le lecteur peut être sensible à l'aspect sympathique d'un criminel, mais terriblement humain. Ses doutes, sa mélancolie, son mal-être – les caractéristiques associées au personnage romantique – le rendent accessible. Le pathétique du personnage le ramène à sa condition humaine. Le meurtrier synthétise à lui seul la problématique de la démesure. En outre, le récit de meurtre *fin-de-siècle* est mené par un orateur sympathique, souvent familial, n'hésitant pas à interpeller le lecteur dans les feuilletons criminels, lui parlant comme à un ami, ou accompagnant le lecteur dans sa découverte du crime par le truchement du personnage-témoin ou des récits enchâssés.

En un sens, le lecteur contemporain peut se retrouver dans les désirs criminels exposés dans le récit de meurtre *fin-de-siècle*. L'écrit confère une portée universelle à ce déchiffrement du Mal et de la déchéance morale. Cette tendance démesurée est dépeinte pour la première fois à cette époque comme une possibilité inhérente à chacun. Dans sa préface aux *Contes pour les assassins*, Maurice Barrès confesse : « *Je les aime et j'imagine qu'on les aimera, parce qu'ils enseignent le mépris du monde extérieur et parce qu'ils sont une porte ouverte sur la voie qui mène à la contemplation intérieure, au culte réfléchi du Moi* » (p. XII-XIII). Il y a une lecture de l'individualisme, et plus encore de l'appétit criminel universel, mise à l'honneur dans ces premiers écrits.

Un demi-siècle après l'émoi romantique européen, le legs du rapport privilégié du Moi au monde ressurgit. Pour le critique, l'œuvre de Beaubourg convient ainsi à un public spécifique, averti et conscient de l'importance de ce rapport essentiel et absolu dans l'écrit *fin-de-siècle*. L'expérience privilégiée du Moi occupe une place essentielle dans l'écriture du crime en ce sens où elle retrace un vécu unique et intériorisé afin de sensibiliser le lecteur sur un agir possible. Cet aspect vraisemblable induit une lecture solidaire, humaine, enrichie par l'unicité de l'expérience transmise grâce au texte. Cette mise en valeur a vocation à universaliser le potentiel criminel de chacun dans la mesure où tout lecteur apprend à déchiffrer une tendance au crime présente et muselée dans les abîmes de sa conscience. Aussi, le premier conte de Beaubourg, cette histoire d'« *assassin raté* » compromet définitivement la candeur du lecteur, en l'invitant à pénétrer l'esprit d'un tueur : « *les assassins, c'est nous*

tous, meurtriers à chaque heure mais sans franchise envers nous-mêmes. »¹⁵³⁹ Ce monstre qui sommeille en chacun, révélé par les sociologues, les artistes et les psychiatres de la fin du siècle, continue de nous fasciner et de nous angoïsser parce qu'il renvoie à un invisible permanent.¹⁵⁴⁰

Une mythologie décadente s'élabore à partir des représentations *fin-de-siècle* de ces trois figures obsessionnelles. Cet imaginaire du crime peut sembler familier au lecteur contemporain pour deux raisons : tout d'abord, il met en lumière la volonté de redéfinir certains codes sociaux tout en valorisant l'idée d'un changement de mœurs. Les crimes commis par les femmes criminelles ou le cri désespéré de l'homme maudit ne sont ni plus ni moins qu'une manière de signaler un malaise social. Aussi le chiffrement du cadavre invite à briser un tabou en considérant ce corps sans vie en imposant le spectacle du mort aux yeux du lecteur.

Bien évidemment la peur représente le moteur fondamental de cette monstration – il est toujours plus aisé de soulever des thèmes d'actualité par la farce, la crainte ou les larmes. Aussi, les peurs qui prennent forme dans ce théâtre bizarre constituent des éléments retranscrits et réécrits pendant plusieurs générations ; la femme diabolique, le misanthrope criminel et la valorisation du cadavre et de son morcellement se retrouvent à la base de nombreux films d'épouvante. Le récit de meurtre de la fin du siècle déploie ainsi ses propres mythes dans l'inconscient populaire.

¹⁵³⁹ Beaubourg, M. « Moi ! », *Contes pour les assassins*, op. cit. « Car vous tuez physiquement avec votre guerre et vos sciences, mes chers camarades ! Agréables champs de carnage ! ... Jolis laboratoires de dissection... Trains qui s'éventrent !... Cataclysmes que vous provoquez ! Vous tuez intellectuellement avec votre éducation ! Vous tuez moralement, entamant la lutte toujours amusante, de moqueries, de vilénies, d'atrocités contre ceux que vous haïssez ! Chacun de vous a tué cent de ses frères, centuple de Caïn !... Et cela sans compter les bois verts dépouillés, les pauvres bestioles dépecées, les papillons écrasés, les fleurs flétries dans vos mains... qui suent la mort ! Ah tueurs de vie !... Ah tueurs de beauté !... Ah tueurs de fleurs !... Messieurs mes collègues, les assassins ! »

¹⁵⁴⁰ Cette forme de libéralisme du désir criminel est soulignée par Henry-Pierre Jeudy dans *La peur et les médias*, op. cit. p. 38 : « le désir de violence vient compenser l'impossibilité pour chacun de vivre sa propre agressivité. »

CONCLUSION

Cette étude du récit de meurtre dans la littérature française de la fin du XIX^e siècle s'est fondée sur un échantillon d'exemples afin d'illustrer les diverses manières de relater le crime. Notre terrain d'enquête devait cependant se restreindre à un champ d'investigation appréhensible en cinq ans, il a fallu renoncer à certaines pistes, reporter l'étude de feuilletons découverts sur le tard à l'après thèse. Ce sacrifice nous paraît néanmoins très encourageant : tant d'écrits du meurtre restent à découvrir et à réactualiser, et l'on se perdrait volontiers dans cette époque...

Nous avons cherché principalement à faire de cette thèse un instrument du savoir. Tout d'abord, nous proposons ici un outil d'analyse littéraire afin de déchiffrer les mécanismes de chaque récit de meurtre. En effet, il existe plusieurs types de fictions du crime comme nous avons pu le voir. Cependant, la mise en récit du passage à l'acte implique la coordination d'invariants à partir de prototypes narratifs. Les variations qui se sont greffées à ces modèles, ont permis l'élaboration des différents genres romanesques du crime. De cette manière, nous avons cherché à présenter l'évolution d'un motif littéraire à un moment clef de son histoire.

Nous avons également souhaité démontrer que d'indéfectibles liens se tissent entre réalité et fiction lorsqu'il est question de meurtre. En effet, la mise en récit du crime s'élabore à partir de textes factuels, de comptes-rendus ou de retranscriptions diffusés par la presse. Les stéréotypes prennent forme à partir de cette médiatisation du crime et de ses protagonistes. En valorisant cette « culture du crime », nous sommes allée à la rencontre d'une littérature *fin-de-siècle* à partir de laquelle se brode quantité de mythes et ce qui nous a probablement le plus séduit dans cette littérature hybride tenait au caractère affranchi de l'écrit, hors des classifications contraignantes des collections littéraires.

Nous tenions également à présenter un projet d'étude interdisciplinaire où littérature et criminologie pourraient enfin s'entremêler. L'écrivain du XIX^e siècle est un observateur savant de son temps, père de la sociologie et fin analyste de ses semblables. L'interdisciplinarité s'avère alors une nécessité car nous ne pouvons penser la littérature du crime comme un savoir marginalisé dans la mesure où elle est une strate à part entière des

Sciences Criminelles. Les biographies, la chronologie et les propositions de cartographies dans les annexes s'inscrivent dans ce projet de revaloriser le caractère scientifique de la littérature du crime.

Enfin, nous désirions montrer quels mythes s'élaborent autour du meurtrier et de son champ d'action. L'énergie criminelle, le masque, le double, la femme fatale, le maudit et l'esthétique du cadavre constituent des pierres de touche de l'imaginaire du crime tel que nous le connaissons aujourd'hui. Il ne s'agissait pas d'un retour aux origines car cette écriture a ses sources et son histoire, mais d'un retour sur le moment pendant lequel se sont combinées les différentes pièces de cette littérature de l'horreur.

– *L'affaire du récit de meurtre. L'hydre romanesque.* –

Tout récit d'enquête, tel que nous l'entendons aujourd'hui, s'achève sur une scène durant laquelle l'enquêteur réunit les suspects dans un milieu clos afin de révéler l'identité du tueur, son mobile et son mode opératoire. Nous ne dérogerons pas à la règle et, dans le réduit de cette conclusion, alors que le jeu de pistes qui s'offrait à nous touche à son terme, nous souhaitons lever le voile sur la nature du récit de meurtre.

Au début de nos investigations, nous pressentions la présence d'une littérature *fin-de-siècle* française consacrée au crime, avant toute classification en sous-genres romanesques. Dès lors en quête de récits atypiques et suspects, écumant les bibliographies à la recherche d'invariants déterminants, nous avons découvert une somme imposante de récits de meurtre, hybrides et omniprésents tant et si bien que nous avons assimilé ces écrits à une hydre. En effet, à peine avions-nous résolu un mystère que de nouveaux questionnements naissaient. Aussi complexe que la nature humaine, aussi riche que l'histoire à laquelle elle fait écho, la satisfaction du lecteur réside dans l'originalité et l'intérêt du dessein criminel. Par conséquent, il nous a fallu nous en tenir aux faits : quelles que soient ses variations thématiques ou figuratives, le récit de meurtre se construit à partir d'invariants majeurs facilement identifiables liés à la structuration temporelle du passage à l'acte. A la lisière du territoire fictionnel, le crime développe un savoir et un discours technique de sorte que toute mise en fiction d'un acte criminel s'élabore à partir d'un travail de réécriture, pastiche de récits factuels, ancré dans la pensée *fin-de-siècle*. Ainsi, l'imaginaire du crime se nourrit des stéréotypes, des champs investis par la figure criminelle et de discours promulgués dans ces littératures. Vient toujours un moment où l'enquêteur ne peut plus se satisfaire de relier les preuves entre elles ; il doit les interpréter

afin de leur donner du sens. C'est en se consacrant à l'analyse des mythes associés à la figure du meurtrier que nous avons pris acte de la récurrence des obsessions et des frayeurs qui animent l'écrivain et son lecteur. En outre, cette cristallisation d'un imaginaire spécifique au crime à la fin du siècle est précieuse tant il est vrai que nous partageons l'impression de n'avoir jamais quitté cette époque. Ce sentiment nous le justifierons de deux manières : nous partageons avec le lecteur *fin-de-siècle*, le goût pour les séries, le besoin d'être tenu en haleine par une écriture fragmentée et cadencée par le suspense, et, l'imaginaire *fin-de-siècle* n'a de cesse d'être réactualisé dans la fiction contemporaine. En un sens, nous demeurons attirés par l'esthétique d'une apocalypse imminente, nous apprécions ces scénarios pessimistes dans lesquels l'homme est présenté comme un être malveillant ou maudit, mais surtout, nous aimons nous faire peur par ces fictions du crime. Aussi lorsque nous évoquions notre sujet de thèse, aux heures de mondanités ou de dilettante, le même phénomène se répétait : la pupille grossie, le sourire avide, l'interlocuteur demandait plus de précisions sur ce sujet fascinant. A quoi bon terrasser une hydre si elle n'a de cesse d'exhaler son poison à tout venant ?

N'étant ni Hercule, ni Poirot, nous nous contenterons de constater : le récit de meurtre constitue un motif littéraire qui interroge les rapports entre fiction et réalité tout en promulguant de nouveaux mythes.

De nombreuses polémiques accompagnent la sortie de films, de séries, de livres, de bandes dessinées, de jeux et parfois de dessins-animés jugés trop violents. Les bannières interdisant l'accès aux moins de douze ou parfois aux moins de seize contribuent paradoxalement à promouvoir le film : qu'est-ce qui peut justifier une telle interdiction et expliquer une telle attraction? L'actualité médiatique ne tarde pas à corroborer cette démarche : régulièrement, nous entendons que le passage à l'acte d'un adolescent réside dans son inconditionnelle addiction aux jeux vidéo et aux films d'horreur. Curieusement, ce constat tend à être banalisé et on en oublie presque que le jeune souffrait de démence mentale. Cette obsession de l'influence néfaste de la fiction sur la réalité ne justifiait-elle pas la règle de *Bienséance* dans le théâtre du XVII^e siècle et la censure de nombreuses œuvres tout au long de l'histoire littéraire ? Voilà une enquête dont Guillaume de Baskerville se serait assurément délecté... La médiatisation du crime ouvrait une période de banalisation du Mal si bien que l'interdiction d'œuvres fictives abordant la thématique criminelle prête aujourd'hui à sourire. Nul n'échappe aux représentations de la mort et du passage à l'acte : l'enfant est éduqué à avoir peur de l'ogre, du loup, du noir, de tout ce qui le dépasse par sa taille et sa force, de tout ce qu'il ne comprend pas, qui mord et qui griffe. L'adolescent grandit avec cette

hypermédiatisation des guerres, des faits divers et de la misère, et l'adulte se construit en sachant que les monstres de son enfance ont des traits semblables aux siens. Pourtant, inlassablement, il les cherche dans la fiction : les salles de cinéma ne désemplissent pas lors de la sortie d'un film d'horreur et de curieuses scènes d'hystérie y ont lieu, rappelant parfois l'effervescence des spectateurs des jeux du cirque. Comme il est délectable de se laisser duper par la peur ! Le lecteur du crime n'a pas changé : ses angoisses ont évolué au rythme de la modernité mais il est toujours à l'affût de l'étonnement cruel de la scène de sang.

Après la lecture d'un bon meurtre, il est temps de refermer le livre. La *catharsis* accomplie, l'ouvrage est rangé près de ses comparses dans la bibliothèque de l'amoureux du crime. Toutefois, si la fiction s'achève par les derniers mots lus, la peur s'enracine dans l'esprit du lecteur. Troublé dans son intimité par l'influence du récit de meurtre, le lecteur redevient enfant : vérifiant peut-être les serrures, poussant la porte de l'armoire ou sondant le dessous du lit... Ces petits rituels réalisés mécaniquement et furtivement ne trompent personne : lorsque l'obscurité envahit la pièce, le regard du lecteur se tourne vers la fenêtre et attend que l'ombre de l'assassin se détache sur l'unique point de lumière. Préhendé par la peur, le lecteur apprécie enfin ce plaisir si étrange fait de frissons.

ANNEXES

Résumés des œuvres

Afin d'appréhender plus facilement ce travail de recherche, nous proposons dans cette présente annexe, des résumés d'œuvres. Notre corpus arbore une certaine hétérogénéité : à la diversité des genres répond la diversité des éditions choisies : du format scolaire – le Folio dans le cas du « Bonheur dans le crime » ou du *Jardin des supplices* – aux formats plus nobles – éditions Pléiades, Bouquins –, des *eBook* découverts sur Gallica ou téléchargés sur d'autres plateformes aux modestes éditions débusquées dans nos recherches – nous pensons notamment aux éditions Coda. L'organisation des résumés suit la structure de la bibliographie.

Par le truchement de ces quelques résumés, nous osons l'invitation au lecteur, espérant qu'il souhaitera découvrir – ou redécouvrir – ces écrits *fin-de-siècle* qui nous ont accompagné et ravie pendant ces cinq années.

BARBEY d'AUREVILLY, « Le bonheur dans le crime », dans *Les Diaboliques*

Du recueil des *Diaboliques*, nous n'étudierons que la nouvelle parue en 1871 « Le bonheur dans le crime ». Cette nouvelle se déroule sur deux niveaux diégétiques : à l'orée du récit, le narrateur se promène dans le Jardin des Plantes en compagnie du docteur Torty. Tous deux assistent à une scène surprenante dans laquelle une femme d'une beauté incomparable provoque et soufflette la panthère du jardin avant d'esquiver la morsure du félin. La femme n'est autre que Hauteclaire Stassin accompagnée de M. de Savigny, d'anciens patients du docteur Torty.

Le médecin relate alors l'étrange histoire de ce couple du temps où il était le médecin de M^{me} de Savigny, vingt ans auparavant. Il présente ainsi Stassin, le père de Hauteclaire, héros de guerre également surnommé *La Pointe-au-cœur*. Ce dernier, après avoir servi dans les hussards sous l'Empire, s'est reconverti en maître d'armes. Hauteclaire l'a suivi dans cette voie jusqu'à sa rencontre avec M. de Savigny venu affronter la redoutable escrimeuse. Peu après ce duel, la jeune femme disparaît ; le médecin la retrouvera plus tard au service du couple Savigny, sous une autre identité. Devenue Eulalie, la femme de chambre de M^{me} de Savigny, Hauteclaire s'est rapprochée de son amant avec le dessein d'empoisonner sa rivale. Torty devient ainsi le témoin impuissant d'un crime d'amour lorsqu'Eulalie se trompe dans les fioles prescrites par le médecin. L'ingestion du poison est fatale à la maîtresse de maison offrant alors au couple loisir de vivre leur histoire passionnelle.

BEAUBOURG Maurice, *Contes pour les assassins*

Dans sa préface, Maurice Barrès présente l'ouvrage de Beaubourg comme un recueil inédit, introduit par la promesse du déchiffrement de la conscience humaine à travers des figures atypiques. Barrès apprécie ces contes parce qu'ils « enseignent le mépris du monde extérieur et parce qu'ils sont une porte ouverte sur la voie qui mène à la connaissance intérieure, au culte réfléchi du MOI. » Une grande cohérence lie les cinq contes de ce recueil ; chacun s'élabore à partir d'une réflexion misanthropique par le truchement d'une ironie mordante. En outre, par jeu et par provocation, Beaubourg inaugure ses contes en précisant que ces écrits ne sont pas de lui mais d'un ami devenu fou.

« Moi ! »

Dans ce premier conte, Beaubourg propose une lecture d'un crime symbolique, à la fois contestataire du pouvoir politique et en accord avec l'idée promue par De Quincey selon laquelle le crime serait un exercice supérieur et esthétique. Deux hommes se lient dans le projet d'assassiner un policier. Ce dessein est mû par une haine partagée à l'encontre des forces de l'ordre. En définitive, ce projet, mené par le criminel occasionnel Eloi, sera mené à bien par le narrateur, Jérôme Polydor, véritable criminel par vocation. Ce conte met ainsi en lumière le psychisme du criminel et se construit autour d'une réflexion misanthropique.

Le conte suivant, « *L'intermédiaire* » se situe dans le prolongement de ce premier récit dans la mesure où il s'agit d'un article dans lequel Jérôme Polydor sert d'intermédiaire entre « *les Voleurs et les Volés, les Assassins et les Assassinés* », projet révolutionnaire remettant en question les rapports sociaux.

« Célestin Gardanne »

Le personnage éponyme, un « *jeune et sympathique chimiste* », a mis en place une formule scientifique, « la loi de Gardanne » dont le but est d'éradiquer tout élément qui enraye le bon fonctionnement de la société. Célestin Gardanne cherche alors à trouver une application concrète à ce principe : il établit ainsi que certains individus nuisent au bonheur de leurs semblables avant de conclure sur la nécessité de faire disparaître ces nuisibles. Rapidement, le scientifique expérimente son invention en s'en prenant aux proches qui l'ont contrarié dans ses projets : son tuteur, sa cousine, son ami Pomadère. Le savant fou en vient à s'automutiler afin de saisir en lui les entraves à son propre bonheur. Les intentions du scientifique sont positivement justes et rationnelles, pourtant, le crime n'en demeure pas moins l'acte d'un misanthrope.

Le conte suivant, « *Vingt et un ans après* » met en lumière l'intérêt d'un « *assassinat philanthropique* », l'oxymore rend ainsi compte de ce souhait paradoxal... Et le dernier conte, « *Le drame de la route Tremuh* », se découvre à partir d'un fait divers dans lequel un assassin caché dans un buisson de fleurs a attaqué un passant. Ce dernier conte se lit comme un exercice stylistique dans lequel l'auteur revendique l'importance d'appliquer des méthodes scientifiques exploitées par d'autres auteurs pour, à travers un travail de fiction, élaborer d'habiles hypothèses factuelles.

CHAVETTE, Eugène, *La Bande de la belle Alliette*

La Bande de la belle Alliette retrace les manigances d'un groupe de voleurs poursuivi par l'enquêteur l'Ecureuil, ancien détenu qui à l'instar de Vidocq est devenu un policier hors pair. Les occurrences criminelles sont subsidiaires à la trame principale dans la mesure où il s'agit davantage d'un roman didactique dont le but est d'initier le lecteur aux pratiques de ce monde souterrain, de l'élaboration du dessein – le crime de la rue du Temple accompagné d'un vol de bijoux – à la confrontation aux assises du groupe criminel. Ce roman se rattache particulièrement au feuilleton romantique dans le sens où il tient en haleine le lecteur – la scène de sang espérée est repoussée à son maximum créant ainsi l'attente et l'évitement. De plus ce roman renseigne sur les rouages de la vie en bande organisée ainsi que la réponse judiciaire donnée à l'affaire.

CHAVETTE, Eugène, *La chambre du crime*

Au hasard de ses promenades dans la rue Saint-Honoré, César Désormeaux, récemment fiancé à la fille de son ami, M^{elle} Gabrielle Cambart, trouve un bien bientôt disponible à la location. Introduit par le portier Joulu, et Stanislas, le domestique du couple résidant, les Dagron, César visite l'appartement et assiste à une violente dispute entre les Dagron, piquée de menaces de mort à peine déguisées. Le lendemain, alors qu'il revient pour de plus amples renseignements, un crime a été commis comme en attestent la présence de traces de lutte et de taches de sang dans la chambre du couple ; cependant aucun corps n'est présent et les époux Dagron ont disparu. Les premiers soupçons se portent sur le mari mais le mystère demeure. Quelques temps après, César Désormeaux prend possession du logement vacant bien que la chambre soit encore sous scellés. En investissant les lieux, César se rend compte que l'ancienne locataire s'est dissimulée dans l'appartement. Un véritable huis clos se met en place : à travers un récit rocambolesque, Désormeaux parvient à établir que l'époux Dagron après avoir volé son épouse, a été assassiné par Stanislas. Ce dernier fouille l'appartement pour retrouver un butin, en vain, car la victime transportait la somme sur elle au moment du crime ; Stanislas a donc enterré M. Dagron et les 300.000 francs qu'il convoitait. Avec la complicité du magistrat et de la police, César Désormeaux élabore un piège pour corroborer cette théorie, se soldant par les aveux et la mort de Stanislas. Peu de temps après, le propriétaire Léon Barutel est découvert mort à son domicile : Gabrielle Cambart, la maîtresse de Barutel démasquée par Désormeaux, tire sur Barutel dans un accès de colère tout en prenant garde de déguiser le crime en suicide. Le récit de Lucile Dagron permet enfin d'apporter les éléments manquants au puzzle narratif : Lucile s'avère être la fille du caissier de la banque fondée par le père de Barutel. Devenue orpheline, Léon Barutel l'éleva mais elle devint le souffre-douleur de Gabrielle Cambart. Après que Léon essaya d'abuser de Lucile, il contraind la jeune femme à épouser M. Dagron ; ce dernier ayant détourné de l'argent passa un accord avec Barutel, selon lequel, Léon Barutel restituerait le papier qui inculpe Dagron d'ici cinq ans. Durant ce laps de temps, Barutel devait vivre avec Lucile dans un appartement sans aucuns frais, ce qui permettait au gracieux propriétaire de toujours garder un œil sur la femme qu'il convoitait.

DANVILLE, Gaston, Contes d'au-delà

Publiée dans *Le Mercure de France* entre 1891-93, la série des *Contes d'au-delà* renouvelle le genre de l'horreur. Ida Merello propose de subdiviser ces contes en trois catégories : « 1) ceux qui ont pour thème des présences démoniaques [...] 2) ceux qui sont nettement visionnaires [...] 3) ceux qui sont basés sur le monologue d'un fou criminel, qui raconte ses états d'âmes au moment d'un acte sanglant. »¹⁵⁴¹ Danville s'interroge sur les frontières entre les sciences et le fantastique, proposant une forme atypique de « littérature pathologique ». Nous proposons ici deux résumés auxquels seront ajoutés ceux présents dans le recueil d'Ida Merello (« Le meurtrier », « Lisbeth », « Le substitut »).

« La marguerite »

Cette nouvelle se scinde en deux mouvements. Le lecteur peut se laisser duper par la narration bucolique et élégiaque initiale : le narrateur évoque avec douleur un paysage hivernal dans lequel sa mélancolie semble se fondre, jusqu'à ce qu'il aperçoive une marguerite éclore. La fleur ravive le souvenir de feu son aimée, Hélène qui avait l'habitude de retirer les pétales des marguerites en chantonnant « *un peu...beaucoup...pas du tout...* » L'évocation élégiaque est promptement balayée par le remord d'un crime que confesse le narrateur. Le second temps de la nouvelle tourne autour de l'anecdote criminelle : le narrateur surprend Hélène en

¹⁵⁴¹ Merello, I. *op. cit.* préface, p. 17.

compagnie d'un Autre et se laisse porter par une *irè* vengeresse avant de s'évanouir. Quand il reprend connaissance, il trouve uniquement le cadavre d'Hélène. En proie à une hallucination, le narrateur a assassiné sa concubine. Le récit se clôt par la présence fantomatique d'Hélène accompagnant constamment le narrateur maudit.

« In anima vili »

Après son décès, une note est retrouvée dans les affaires du docteur Hirnberg, ponte reconnu, invitant le notaire à décacheter une lettre scientifique importante lors du prochain comité hebdomadaire suivant sa mort. Dans cette lettre, le médecin raconte avoir découvert comment intimer l'ordre de tuer à un sujet en état d'hypnose, grâce à la suggestion. Il narre ainsi deux expériences, menées sur un patient « hystérique mâle » en état d'hypnose à qui il a imposé d'assassiner une première cible avant de lui intimer l'ordre de tuer Madame Hirberg, son épouse.

DEBANS, Camille, *Les Drames à toute vapeur*

Les huit contes qui composent ce recueil interrogent la dangerosité de la modernité. Dans ces huit tableaux, Camille Debans relate des drames sur fond de paysages ferroviaires et maritimes (le bateau à vapeur dans « Une orgie dans les ténèbres », et le train dans « L'aiguilleur », « Sombrekeyer », « Un duel à vapeur », « Master go-ahead ») de catastrophes naturelles sur des terres lointaines et sauvages (la disparition d'une île artificielle au Brésil dans « L'île de feu », l'« Histoire d'un tremblement de terre » au Pérou). Enfin, dans « Le cheval fou », la figure du train laisse place à celle du cheval incontrôlable : le fougueux Hamlet épris de vitesse plonge dans le vide et manque de tuer sa cavalière, sauvée de justesse. L'ensemble qui se présente ici interroge consubstantiellement, le rapport à la vitesse et à la modernité puisque l'une comme l'autre manifestent le désir prométhéen de transformer le rapport naturel à l'espace-temps. Les accidents sonnent ainsi comme des mises en garde adressées au lecteur *fin-de-siècle*, s'accoutumant à l'émerveillement d'une modernité constante et renouvelable. Ce n'est donc pas un hasard si la trame de ces contes se déroule essentiellement aux Etats-Unis ou en Amérique Latine, terre de modernité, semblant avoir naquis *ex nihilo*.

Dans « Sombrekeyer », le personnage éponyme, fou de vitesse, ne se contente pas d'être un simple chauffeur de locomotive. Sa machine, la Durance, devient une bête de course dont il ne cesse d'améliorer la performance, en dépit des vies humaines qu'il transporte. Cette soif de quintessence aboutit ainsi sur un funeste accident.

DEBANS, Camille et CLARETIE, Jules, *Histoires de tous les diables*

Dans ce second recueil de Camille Debans, une nouvelle retiendra particulièrement notre attention : en effet, dans la nouvelle « L'assassin », l'auteur propose une lecture de l'inconscient du tueur.

Alors qu'il vient de commettre un meurtre, l'assassin déambule dans les rues de Paris. Mais à mesure qu'il s'éloigne des lieux du crime, l'angoisse d'être reconnu par des passants le submerge au point de tenter de se suicider en se jetant dans la Seine. C'est donc avec un grand soulagement que le narrateur remercie les policiers lors de son arrestation.

DELCOURT, Pierre, *L'Agence Taboureau (célérité et discrétion)*

L'agence Taboureau, de même que *Ficelle* ou *Feu Tricoche* ont fait la gloire du feuilletoniste Pierre Delcourt, peu connu aujourd'hui. Le roman s'ouvre sur un crime commis au numéro 25 du passage Milton : Madame Frochot a été trouvée assassinée à son domicile, la gorge

tranchée. Le commissaire Finot, le juge d'instruction et le Procureur impérial recomposent la scène de crime à partir des preuves relevées telles que les traces de lutte, la montre arrêtée indiquant l'heure du crime et la connaissance des habitudes de la victime grâce aux informations délivrées par Panel, le concierge. Ce dernier mentionne Taboureau parmi les fréquentations de la victime, bien que celui-ci ne se soit pas présenté chez M^{me} Frochot depuis deux jours. Le crime initial laisse place à un récit analeptique dans lequel on découvre les manigances entretenues par Maître Taboureau, propriétaire d'une agence de renseignements, et la victime. C'est ainsi que, quelques semaines avant cette funeste découverte, Paul de la Garde, sous les conseils de son ami le Comte Taverny est entrée en relation avec l'agence afin de demander un prêt. Or, le jeune homme est victime d'une terrible machination mise en place par Taboureau : ce dernier revêt trois identités, celle du Comte Taverny, ami et confident de Paul de La Garde et du Marquis Henri de La Garde à qui il présente Louise, dont le Marquis s'éprend rapidement. Celle de Maître Taboureau, détective disposant d'un réseau important et enfin celle du Râleur surnommé également Le Meg, véritable assassin de la Frochot. Taverny et Louise ont pour dessein de détourner l'héritage des de La Garde : pour ce faire, Louise, la seconde épouse du Marquis, empoisonne quotidiennement son mari pendant que Taverny s'arrange pour faire porter toutes les accusations de son crime sur Paul de La Garde. De cette manière, il discrédite la réputation du fils aux yeux du père afin d'amener le Marquis à modifier son testament dans ses dernières heures. Toutefois, plusieurs personnages viennent interrompre ce vil projet et une alliance se crée entre les différents personnages abusés par le couple machiavélique : Ficelle, clerk de Taboureau est également ami avec Lempeigne, un des acolytes du Meg, qui l'accompagne dans le larcin de la Frochot. Deux de ses amis ont été emprisonnés après avoir été dénoncés par Taverny, de sorte que rapidement les deux hommes et la Râleuse, également collaboratrice des méfaits du Meg, s'associent pour sauver leurs amis. Ficelle rencontre également Marie, la fiancée de Paul qui cherche à rétablir la vérité autour de son amant. Ce n'est qu'après la lecture du verdict condamnant au bagne Paul de La Garde que l'enquêteur Finot pressent l'innocence de l'inculpé. Dans la suite annoncée à la fin de ce tome, Ficelle et Finot s'attachent à rétablir la vérité.

FORTUNE DU BOISGOBEY, *Le coup d'œil de M. Piédouche*

Alors qu'ils assistent à un bal au profit d'une œuvre de bienfaisance, Julien Fresnay et son ami Edmond de Chemazé rencontrent Monsieur Piédouche, dont les talents de limier ne sont plus à prouver. L'enquêteur propose de prouver à ses interlocuteurs la portée de son art à la moindre opportunité. Ainsi, quand ils croisent un homme lesté d'un sac suspect fuyant les berges, Piédouche conjecture qu'il s'agit d'un voleur et se lance à sa poursuite afin de vérifier ses soupçons. Cependant, le porteur lui échappe et les trois hommes découvrent avec effroi que le sac dissimulait le corps décapité d'une jeune femme. Edmond et Piédouche s'emparent de l'affaire et tentent d'identifier la victime. Des éléments particuliers – les pieds soignés notamment – leur font supposer que la décédée faisait partie d'un rang social élevé. Ils supputent alors que le cadavre pourrait être celui de la princesse Yalta, une beauté russe entretenant un amour passionnel et dangereux avec son époux, portée disparue. Toutefois, la jeune femme refait surface et annihile cette théorie. L'identification du corps est rendue possible par l'intervention du prince qui reconnaît Xénia la servante de son épouse, grâce à une particularité physique. La princesse est à l'origine de l'exécution de Xénia, meurtre motivée par une vive rancœur envers sa domestique qui livrait ses secrets au prince.

FORTUNE DU BOISGOBEY, *Le crime de l'omnibus*

L'artiste Paul Freneuse assiste à un singulier évènement : alors qu'il rentre chez lui dans le dernier omnibus, une jeune femme s'assoupit sur l'épaule de sa voisine. Toutefois, arrivés au

terminus, il réalise que cette dernière est morte. Si le décès semble accidentel, Freneuse pressent qu'il s'agit là d'un crime, et, alors qu'il se penche pour ramasser sa canne, il découvre une épingle dorée et un papier sous le siège de la victime, premiers vestiges engageant l'investigation. Grâce au concours de son ami Binos, « *policier par vocation* », le duo parvient à établir qu'il s'agit bel et bien d'un meurtre par empoisonnement : pour étayer sa théorie, Binos pique avec l'épingle suspecte le chat de son ami qui trépassé instantanément. En outre, l'enquêteur en herbe essaie de recomposer la lettre lacunaire découverte afin d'en apprendre davantage sur l'auteur des faits. Freneuse, quant à lui, tente de retrouver un rythme de vie normal, travaillant la journée dans son atelier avec Pia, une jeune italienne qui lui sert de modèle, laquelle attise la jalousie de Marguerite Paulet, amoureuse du peintre. Le lendemain, alors qu'il se rend au théâtre, il aperçoit deux passagers qui voyageaient séparément dans l'omnibus au moment du crime. Deux enquêtes sont ainsi menées en parallèle, celle de Binos, qui malgré ses talents d'enquêteur, se laisse manipuler par Piédouche – ou Blanchelaine – qu'il prend pour son ami et mentor alors qu'il s'agit de l'un des deux tueurs, et celle de Freneuse, hasardeuse et involontaire. Malgré de nombreux obstacles, les deux hommes parviennent à établir l'identité de la victime, Bianca Astrodi, venue à la capitale pour retrouver Pia, sa sœur. M. Paulet a employé Blanchelaine et son épouse pour capter l'héritage des Astrodi. Aussi, lorsque ces manigances sont révélées, Binos et Freneuse s'élancent à la poursuite des malfaiteurs, sauvant Pia *in extremis*.

FORTUNE DU BOISGOBEY, *Le crime de l'Opéra*

Le crime de l'Opéra est un feuilleton scindé en deux tomes : *La loge sanglante* et *La pelisse du pendu*. Œuvre imposante qui se rattache à la conception première du feuilleton – se composant d'une somme d'intrigues imbriquées les unes dans les autres – *Le crime de l'Opéra* met en lumière quelques scènes de sang frappantes.

La loge sanglante

Dans l'intimité de son boudoir, Julia d'Orcival reçoit Gaston Darcy avec qui elle entretient une liaison depuis un an. Le jeune homme souhaite mettre un terme à leur relation prétextant vouloir entrer dans la magistrature pour suivre l'exemple de son oncle, le juge d'instruction M. Darcy. La femme de chambre les interrompt : le Comte polonais Golymine, un ancien amant de Julia, l'attend dans le hall pour s'entretenir avec elle. Le Comte cherche à récupérer son ancienne maîtresse, mais en dépit de ses supplications, la jeune femme ne cède pas. Plus tard dans la soirée, alors que Darcy a pris congé sans croiser le Comte, Julia découvre Golymine pendu à l'espagnolette d'une fenêtre dans la galerie de son hôtel ; elle trouve près de lui, un mot l'accusant d'avoir causé sa mort ainsi que quatre paquets de lettres dissimulés dans sa pelisse : il s'agit de correspondances entretenues avec d'anciennes maîtresses – dont Julia. Elle décide alors de rencontrer les trois autres femmes afin de leur remettre ces paquets pour leur éviter le scandale de ces révélations et leur donne rendez-vous à l'Opéra le samedi suivant. Afin d'éviter d'être accusée d'avoir fouillé le corps, elle retourne dans sa chambre et trouve un prétexte pour que sa servante se rende dans la bibliothèque et constate le crime. Pendant ce temps, Gaston Darcy se rend au Cercle où il rejoint son ami Nointel. Alors qu'il entame une partie de whist avec le général Simancas, Lolif, un jeune journaliste en herbe, fait irruption dans le cercle et annonce la découverte macabre. Avec zèle, Lolif rapporte les faits dans les moindres détails et notamment le fait que le suicidé portait sa pelisse au moment du crime, au grand étonnement du général péruvien. Bouleversé, Darcy quitte le salon et alors qu'il s'achemine sur le boulevard Malesherbes, il croit reconnaître Golymine et Julia : il s'agit de Prébord, courtisant avec insistance Berthe Lestérel, la jeune femme dont est secrètement épris Darcy. Or, des attaques nocturnes, ciblant d'heureux joueurs, se multiplient dans Paris et Gaston en fait les frais peu après avoir quitté Berthe : à demi étranglé, il se fait voler son gain

– nous découvrirons plus tard que ces attaques étaient commanditées par Simancas et Saint-Galmier. Dans la soirée, Gaston reçoit un mot de Julia : elle accepte sa rupture à l'amiable et l'informe qu'elle n'a pas mentionné son nom dans le procès-verbal. Le lendemain, Gaston accompagne Berthe chez sa sœur malade, Madame Crozon ; cette dernière est soupçonnée d'adultère par son époux violent, un baleinier informé de ses infidélités par un corbeau, revenu à Paris pour la contraindre à avouer sa faute. Darcy assiste à l'entretien entre Berthe, sa sœur et son beau-frère en se tenant dans une autre pièce, prêt à intervenir si la situation s'envenime ; mais les choses se calment. Pendant ce temps, Madame D'Orcival reçoit la visite de Simancas – désireux de récupérer les correspondances de Golymine – et Saint-Galmier prétextant être envoyé par Gaston Darcy. Le samedi suivant la disparition de Golymine, Gaston et Roger Darcy se rendent au salon de Madame Cambry. Roger Darcy est sous le charme de cette jeune veuve et projette de l'épouser. Berthe, la protégée de Madame Cambry, anime la soirée en tant que chanteuse jusqu'à ce qu'une domestique vienne lui annoncer que M^{me} Crozon, en proie à une crise nerveuse, nécessite sa présence. Gaston Darcy quant à lui, se rend au bal de l'Opéra où il retrouve Lolif dans la loge du Cercle, fasciné par une mystérieuse femme vêtue d'un domino noir et blanc, semblant attendre quelqu'un. Dans la loge à côté de la sienne, se tiennent Saint-Galmier et Simancas espionnant leur voisine. Lolif et Gaston observent les allers et venues du domino bicolore entre le petit salon et le devant de la loge. Nonobstant, lassé des investigations de Lolif, Gaston décide de rentrer ; Nointel le remplace aux côtés de Lolif enjoignant ironiquement le journaliste à rejoindre la loge de Saint-Galmier et Simancas, désormais vide, pour comprendre ce qu'il se joue à côté. Persuadé que la dame au domino noir et blanc s'est évanouie, Lolif ne tarde pas à enjamber la cloison : il découvre alors le corps de Julia d'Orcival. Le lendemain Gaston se rend chez son oncle qui l'informe du crime : Julia a été assassinée à l'aide de l'éventail-poignard de Berthe Lestérel. Le juge fait alors venir la jeune femme afin qu'elle éclaire cette situation : elle reconnaît l'arme et avoue connaître Julia avec qui elle était pensionnaire mais refuse de divulguer certaines informations. Roger Darcy, d'abord persuadé de l'innocence de la jeune femme, finit par en douter et l'incarcère en tant que prévenue d'assassinat à la maison d'arrêt de Saint-Lazare. C'est alors aidé de Nointel et de Madame Cambry que Gaston Darcy cherche à résoudre ce mystère afin de sauver Berthe. Nointel et Gaston interrogent d'abord Saint-Galmier et Simancas à la Maison d'Or, puis l'ouvreuse de la loge du crime et ses filles, des danseuses, à l'Opéra où ils retrouvent la Marquise de Barancas que Nointel accompagnait au bal avant de croiser Gaston le soir du crime. Ils récupèrent ainsi une pièce à conviction capitale : un bouton de manchette portant l'initiale B. Ils s'intéressent ensuite à Mariette, la femme de chambre de Julia leur rapportant que Julia avait donné rendez-vous à plusieurs femmes à l'Opéra. Les deux enquêteurs supposent alors que Berthe Lestérel s'est rendue auprès de Julia afin de défendre l'honneur de sa sœur. Pour éviter que la présence de Gaston alimente les commérages, Nointel se rend seul aux obsèques de Julia. Il apprend par Mariette, désormais domestique chez Madame Rissler – une ancienne maîtresse de Nointel – que la concession funéraire a été financée par une de ses soi-disant amie. Alors que les soupçons de Roger Darcy penchent vers Berthe – l'heure du rendez-vous donné par Julia, deux heures et demi, demeure visible sur une des lettres brûlées dans le foyer de sa cheminée et concorde avec l'heure du crime – Nointel suspecte la Marquise. Il rencontre également Jacques Crozon, un ancien camarade et ami qui lui avoue recevoir des lettres calomniant son épouse. Nointel s'engage alors à trouver le nom de l'émissaire.

La pelisse du pendu :

Mais l'anonyme émissaire désigne Nointel comme l'amant de M^{me} Crozon, comptant sur l'irascibilité de Jacques. Nointel parvient cependant à calmer son ami, par force de déductions, il découvre l'identité du corbeau et se rend chez Saint-Galmier. Là, il entend une

dispute avec un inconnu menaçant de tout divulguer aux autorités. Nointel décide alors de jouer finement : sachant que les deux hommes, persuadés de la culpabilité de la Marquise, la font chanter, Nointel se contente d'interdire à Saint-Galmier et Simancas de revenir chez M^{me} Barancas, en se faisant passer pour un admirateur de l'excentrique Marquise. Il parvient également à obtenir l'aveu que l'épouse Crozon a accouché à la butte Montmartre, l'enfant étant veillé par une nourrice pour écarter les soupçons de Jacques. Berthe s'est donc rendue à l'Opéra pour laver l'honneur de sa sœur, Nointel en a la certitude absolue. Pendant ce temps, Madame Cambry paye la caution de Berthe. Mais une autre preuve vient alourdir les charges qui pèsent contre la jeune femme : un domino et un loup lui appartenant ont été découverts dans une ruelle. Les investigations de Nointel se concentrent alors sur la Marquise dont il s'éprend peu à peu. Invité lors d'une de ses réceptions, il souhaite la soumettre à une épreuve : pour danser une valse chaque partenaire doit proposer à la dame qu'il invite un bijou accordé par la Marquise, Nointel remplace ce bijou par la pièce à conviction, le bouton de manchette portant son initiale, mais elle lui dérobe. Nointel et Gaston rejoignent ensuite Madame Cambry en compagnie de Berthe. Cette dernière passe aux aveux : le soir du crime, elle s'est rendue au bal pour récupérer les lettres de sa sœur, Berthe avoue la relation de M^{me} Crozon et Golymine : Julia d'Orcival s'est emparée de son éventail comme compensation des lettres. Puis Nointel se rend chez la Marquise qui, par orgueil, arbore le bouton de manchette dérobé. Saint-Galmier et Simancas cherchent à échanger des informations contre leur retour à la cour de la Marquise, mais Nointel devine ce qu'ils savent : ils la soupçonnent d'avoir assassiné Julia. Nointel s'engage alors à compromettre les plans des deux hommes. Il accompagne la Marquise lors d'une balade à cheval en forêt près du château de Sandouville appartenant à la Barancas. Les deux cavaliers font une halte à une clairière et la Marquise passe aux aveux : Barancas a été la maîtresse de Golymine et s'est bien rendue à la loge de Julia pour récupérer leurs correspondances, mais le bouton de manchette ne lui appartenait pas et elle reste horrifiée lorsque Nointel lui explique sa provenance. L'initiale ne correspond pas à son véritable prénom : Carmen de Penafiel. La Marquise décrit également la femme qui l'a succédé dans la loge ; le portrait qu'elle tire n'est pas celui de Berthe. Un autre drame survient peu de temps après cette confession. Alors que la Marquise organise une partie de chasse sur ses terres, Nointel manque de se faire tirer dessus par le bandit qu'il avait croisé au cabinet de Saint-Galmier. De retour à Paris, Nointel s'entretient ensuite avec Claudine Rissler : elle l'informe avoir vu et pouvoir reconnaître la femme qui a payé la concession de Julia. Mais Nointel prête peu de légitimité aux propos de son ancienne maîtresse qui désigne Madame Cambry. Il se rend ensuite chez Roger Darcy à qui il remet le bouton de manchette comme pièce à conviction. Puis, Nointel et Gaston rejoignent Berthe et Jacques au chevet de Madame Crozon. Elle avoue sa liaison et l'enfant qu'elle a eu de Golymine. Après sa mort, Berthe et Gaston décident d'adopter l'enfant. Nointel se confronte une première fois à Madame Cambry lui avouant que Claudine l'a reconnue. Par deux fois, Cambry signale le fait que le bouton de manchette porte l'initiale de son nom de baptême, Barbe. Nointel se rend ensuite à l'hôtel des ventes où les affaires de Golymine sont vendues aux enchères ; il remporte alors la pelisse du mort après avoir enchéri à plusieurs reprises sur le péruvien. Il découpe le manteau et découvre dans le collet, des extraits de jugements contre Simancas et Saint-Galmier et les lettres manquantes des femmes : Golymine avait conservé une lettre de chacune de ses anciennes maîtresses. Par concordance d'écritures, Nointel réalise que la dernière lettre a été écrite par Madame Cambry. Accompagné de Gaston – qui ignore la découverte de Nointel –, il se rend auprès de Cambry et lui signale qu'il sait que c'est elle. Le lendemain, Nointel reçoit une lettre dans laquelle Cambry annonce son suicide et lui demande de garder le secret. Avec la complicité de sa femme de chambre, elle fait passer cela pour une rupture d'anévrisme. Cinq mois plus tard, l'instruction a été abandonnée et Nointel quitte Paris pour rejoindre la Marquise. Saint-Galmier et Simancas ont quitté Paris, Rissler est partie

en Russie avec son amant et Jacques Crozon est reparti en mer. Berthe et Gaston sont bientôt mariés et Roger Darcy, inconsolable de la disparition de Barbe, a démissionné.

DUJARDIN, Édouard, *Les hantises*

La préface des *Hantises* s'annonce comme une invitation au voyage, mystique et symboliste : « seule, l'idée est : le monde où nous vivons est notre ordinaire création ; et, parfois, nous vivons d'autres idées, d'autres mondes. Sur les spéciales créations de vie, et les hallucinations de l'idée, et sur quelques hantises, – ces chapitres. » Ce recueil rassemble des nouvelles au folklore exotique dans lesquelles Edouard Dujardin met en lumière des craintes populaires (comme dans « Le diable Helkésipode » récit au cours duquel le démonologue craint la présence d'un diable sous son lit prêt à lui attraper le pied gauche, ou les deux contes « La démence future » et « La démence passée » dans lesquels la crainte de devenir un autre est abordée), tout en interrogeant les limites entre rêve et réalité, entre désirs, évasions et vérité. L'hallucination devient ainsi un entre-deux permettant d'interroger les rapports entre l'homme et le monde à travers le prisme de sa conscience.

Dans « La vierge en fer », l'action débute dans l'intimité d'un atelier d'artiste : un groupe débat sur l'hallucination comme motif d'évasion et de fascination. Un homme conte alors son histoire. Un couple d'amoureux, Lucy et vraisemblablement le narrateur, parcourant l'Allemagne se rend dans le Burg Nurembergeois où se tient un musée d'instruments de torture. Le couple suit un groupe de Parisiens guidés dans leur visite du musée et s'arrêtent devant la vierge en fer. Lucy, par jeu et par provocation fait semblant de rentrer dans l'objet de mort ; or, pris d'un coup de folie, et habité par l'hallucinante vision de l'être aimé déchiqueté par l'instrument de torture, l'amant s'élance et enferme Lucy dans la vierge en fer.

GABORIAU, Émile, *La corde au cou*

Un incendie criminel ravage la propriété de Monsieur de Claudieuse au Valpinson : rapidement, les autorités se rassemblent – le maire M. Séneschal, le médecin M. de Seignebos, le juge d'instruction, M. Galpin-Daveline, le Procureur général M. Daubigeon – sur les lieux afin de prêter secours aux habitants et d'établir les premiers constats criminologiques. Toute la première partie du roman se concentre ainsi sur l'enquête criminelle qui aboutit à l'arrestation de M. de Boiscoran, aperçu par un témoin, Cocoleu. Le second temps du roman vise à restituer l'honneur de l'inculpé en démontrant l'erreur judiciaire, conséquences de fausses accusations émises par le criminel lui-même. Plusieurs intrigues se mêlent à ce schéma policier tendant à accentuer son aspect dramatique : ainsi, l'ancienne liaison entre M^{me} de Claudieuse et Jacques de Boiscoran s'esquisse et donne un souffle nouveau à l'injustice vécue par l'inculpé. La rivalité entre les deux hommes, Boiscoran et Claudieuse, la soif de Galpin-Daveline voyant dans cette affaire un moyen de parvenir à ses ambitions professionnelles contrastant avec l'engagement et l'honneur du greffier Méchinnet soutenant Boiscoran se tissent également en toile de fond.

GABORIAU, Émile, *Le petit vieux des Batignolles*

Étudiant en médecine, Monsieur Godeuil fait la connaissance de son étrange voisin, Monsieur Méchinnet. Ce dernier requiert sa compétence pour déchiffrer une scène criminelle. Avant de mourir, Pigoreau, la victime semble avoir écrit MONIS... Or, le médecin remarque que la victime aurait écrit ce message de la main gauche : il suppose ainsi que le criminel a tracé le début du nom Monistrol, neveu de Pigoreau, avec la main de la victime pour l'incriminer. Le duo d'enquêteurs interroge ensuite Clara, l'épouse de Monistrol et détermine que l'amant de cette dernière a commis le meurtre.

GABORIAU, Émile, *Les enquêtes de monsieur Lecoq*

Nous choisissons l'édition présentée par Thierry Chevrier des *Enquêtes de Monsieur Lecoq* parue en deux volumes chez Omnibus. Cette édition se veut une véritable mine d'or sur l'œuvre de Gaboriau : elle regroupe les cinq romans dans lesquels apparaît le talentueux Lecoq ainsi que de nombreuses informations sur les différentes parutions des œuvres et leurs réécritures.

Lors d'une ronde nocturne, un groupe de policiers interrompt un crime dans un cabaret parisien, la *Poivrière* : deux cadavres et un homme blessé gisent au sol. Tandis que Gévrol, le chef de la Sûreté souhaite écourter l'enquête, un jeune policier, Lecoq accompagné du père Absinthe décide d'approfondir l'enquête, en brillant par son zèle dans l'analyse et l'exploitation de données forensiques, telles que la lecture de traces de pas dans la neige qui leur indiquent que deux femmes étaient présentes sur les lieux du crime. Le duo mène ainsi des investigations en parallèle à l'enquête officielle.

Toutes les étapes de l'enquête sont retracées : de l'analyse médico-légale, à l'analyse du juge d'instruction M. d'Escorval, remplacé par son collègue M. Segmuller après une blessure. Le principal accusé emprisonné n'est autre que l'homme blessé retrouvé sur les lieux du crime, Mai ; lors de l'interrogatoire mené par Gévrol et Lecoq, le suspect avance un motif de légitime défense. Pourtant, Lecoq reste sceptique. Lorsque le prévenu est relâché, Lecoq suit sa trace jusqu'à la demeure du Duc de Sermeuse où Mai disparaît. Le jeune policier fait alors appel à son ancien mentor, Tabaret – présent dans le premier roman de Gaboriau, *L'affaire Lerouge* – et réalise que Mai et le Duc de Sermeuse sont une seule et même personne. En effectuant quelques recherches il découvre que D'Escorval et Sermeuse ne se supportent pas, ce qui explique le retrait volontaire du juge dans son enquête. Lecoq part ainsi à Sairmeuse, village dans lequel il lève le voile sur le passé de ces personnages. A travers une seconde partie analeptique, Gaboriau retrace le retour de Sermeuse dans son village qui après avoir été exilé pendant la Révolution souhaite récupérer ses biens à Lacheneur, actuel propriétaire de la demeure du Duc. Face à cette destitution qui place Lacheneur et sa famille dans une situation précaire, Maurice d'Escorval demande la main de Marie-Anne Lacheneur, offre déclinée par le père. Ce dernier souhaite mener une insurrection contre les nobles qui dans leur reddition post-révolutionnaire ont destitué les bourgeois de leurs biens mobiliers achetés légalement. Marie-Anne également aimée par le fils du Baron, Martial, suscite la jalousie de Blanche Courtomieu. Celle-ci, amoureuse éconduite de Martial, épouse le Duc de Sermeuse et n'aura d'autre dessein que de tuer Marie-Anne. Aussi, le crime initial se comprend comme le résultat du désir de vengeance de Lacheneur. A la fin, Lecoq fait tomber les masques, contraignant à l'aveu le Duc de Sermeuse.

GONCOURT, Edmond de, *La fille Elisa*

Fruit d'une véritable enquête menée par les frères Goncourt, *La fille Elisa* se veut un roman psychologique dans lequel le cas d'une prostituée criminelle prend la forme d'un drame. Edmond de Goncourt réanime ainsi la voix de son défunt frère en achevant ce travail mené de concert par l'étude du milieu carcéral et psychiatrique. Il s'agit avant tout d'analyser le passage à l'acte. Aussi, la vie d'Elisa est retracée de son commencement – sa mauvaise éducation et son passage dans des maisons closes, les pathologies qu'elle a développées dans sa jeunesse – jusqu'au crime, entrecroisant ainsi aux rapports d'enquête, les récits de confession d'Elisa, à peine consciente de la portée de ses gestes. Après avoir assassiné un soldat, Elisa est condamnée à la réclusion dans une prison pour femmes où elle sombre peu à peu dans la folie.

GUÉROULT, Constant, *La bande à Fifi Vollard*

Le roman de Guérault reprend les personnages et les éléments du feuilleton de *La Bande de la belle Alliette* afin de proposer une suite originale.¹⁵⁴²

Sur la route d'Orléans, Marius Treppaz rencontre Fifi Vollard, le célèbre voleur connu pour ses déboires judiciaires et sa participation aux desseins de Soufflard et d'Alliette. Les deux hommes sympathisent : Fifi vient de s'échapper d'une maison de correction et Marius a fui le bagne de Toulon où il devait purger une peine en dépit de son innocence. En effet, Marius a été victime d'un odieux complot : alors qu'il était caissier dans une maison de banque, il s'est lié d'amitié avec Julien Dracy et s'est épris de sa sœur, Estelle. Or, un soir Julien qui avait coutume de tenir compagnie à Marius dans son bureau lorsqu'il finissait ses comptes tardivement, feint une migraine et dépose un mouchoir imbibé d'une fragrance entêtante près du comptable. Marius ne tarde pas à s'évanouir : à son réveil, il se trouve dans sa chambre entouré de policiers l'accusant d'avoir dérobé le contenu de la caisse. L'ensemble des démarches de Marius et de sa collaboration avec Fifi Vollard a pour objectif sa réhabilitation finale et le châtement des criminels. Fifi Vollard rallie une bande d'apaches sans quitter le dessein de s'enrichir. Il rejoint la famille Pinchard afin de préparer un vol de diamants ; en effet, les voleurs convoitent les bijoux de M. Dupuy, un diamantaire résidant au faubourg du Temple ; une ancienne complice, la Mauricaude travaille désormais au service des Dupuy avec zèle et ferveur. Pourtant, Fifi Vollard met à profit cette relation pour visiter la demeure et, discrètement, prendre les marques des serrures. Pendant ce temps, Marius découvre qu'Estelle est en réalité l'épouse de Julien ; le couple rayonne et s'est considérablement enrichi depuis l'emprisonnement de Marius. Treppaz collecte alors des informations sur le couple et la machination dont il fut victime, telles que le témoignage du cocher qui a transporté Marius le soir du vol : l'homme qui l'avait placé dans la voiture l'avait invité à mentir en disant l'avoir trouvé déambulant avec son comparse alors que Julien installait le corps inanimé de Marius dans la voiture. Il apprend ensuite par quels stratagèmes le couple parvient à s'enrichir : en échange de la fortune et du château de Fantasia appartenant au millionnaire russe Barascoff, Julien cède chaque soir sa place dans le lit nuptial, prostituant son épouse.

Dans ce roman, les crimes de sang accompagnent des vols et, bien qu'impressionnants, ils ne sont souvent que des tentatives de meurtre. Après le crime du bijoutier, le policier Milord se lance sur la piste de son éternel ennemi, Fifi Vollard, le traquant notamment dans les catacombes de la capitale. Or, le soir du crime, les voleurs ne sont pas parvenus à dérober le butin du vendeur. Un autre récit de meurtre se retrouve dans l'épisode, « un autre vol accompagné d'un meurtre » lorsque Fifi et Hardel rentrent dans le domicile de Milord afin de lui dérober les diamants, Hardel assassine la bonne du policier. Marius parvient à faire inculper le couple criminel tandis que Fifi échappe à la justice en quittant le territoire ; seule la bande est arrêtée.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-Bas*

Durtal, écrivain et historien, retrace l'histoire de Gilles de Rais à travers un long travail de recherche. Cette œuvre présente le double intérêt de replacer le travail du critique au centre des préoccupations tout en y mêlant une recherche sur les relations entre satanisme et

¹⁵⁴² L'éditeur Jules Rouff présente ainsi : « *Constant Guérault, notre fécond romancier, a écrit pour nos lecteurs les nouveaux exploits du fils de la VOLLARD, l'ami de SOUFFLARD, de la belle ALLIETTE et de PIEDNOIR. Jamais croyons-nous, il n'a été donné de trouver réunis dans un être autant d'astuce, de cynisme, de froide cruauté que dans Fifi Vollard. L'auteur s'est surpassé dans la description des scènes si variées et émouvantes, car à côté des Rôdeurs des barrières dont Fifi Vollard est digne chef, il y a le ménage de Voleurs du grand monde, si admirablement dépeint que l'on frissonne à l'idée que de tels types puissent être pris sur nature.* »

criminologie. A l'enquête historique se superpose l'initiation de Durtal au satanisme par Madame Chantelouve qui l'invite à participer à des messes noires parisiennes.

LERMINA, Jules, *Histoires incroyables*

A travers deux volumes, Jules Lermina propose quelques histoires fantastiques et cauchemardesques. L'étrangeté du psychisme du fou y est étudiée, au même titre que le phénomène de la suggestion. Avant tout, Jules Lermina propose de rechercher ce qui trahit le criminel : que ce soit son comportement, dans « Le clou » ou encore le glissement psychique dans « Les fous ».

« Les fous »

Le narrateur se rend chez M^e Golding, son sollicitor qu'il emploie pour un procès. Il remarque la présence d'une faculté, d'un talent qui se manifeste différemment chez chacun. Pour le narrateur, il s'agit du « *flair de l'étrange* » ; lors de son entretien avec Golding, l'interlocuteur s'échappe sans mot dire dès que six heures sonne. Cette habitude intrigue le narrateur bien décidé à lever le voile sur ce mystère. Il invite Golding à un lunch une fois que son procès est gagné, glisse un somnifère dans le verre de l'homme de loi et attend l'heure fatidique. Somnambule, Golding se lève à six heures, les paupières fermées, marchant sur place, sans toutefois parvenir à quitter sa prison, car pour le narrateur il s'agit de l'empêcher d'aller là où il se rend inconsciemment et mécaniquement. Le narrateur s'absente et à son retour il trouve deux hommes sur son perron ayant le même comportement que son hôte. Le narrateur leur ouvre et tous trois s'élancent dans la rue si subitement que le narrateur perd leur trace. Le narrateur réitère et réussit l'expérience. Il parvient à les suivre lors d'une seconde tentative ce qui le mène au Black-Castle où il observe le comportement étrange des fous. Cette entreprise tourne à l'obsession puisque le narrateur se fait interner au *Lunatic asylum* dans le seul but de poursuivre ses recherches sur l'esprit de Golding, également interne. Sombrant à son tour dans la folie, il dissèque le cerveau du sollicitor avant de mourir dans « *des convulsions tétaniques* ».

« Le clou »

Le narrateur présente ses deux anciens collègues au Ministère : Maurice Parent qui dispose d'une incroyable faculté à cerner ses semblables, et Charles Lambert présentant toutes les qualités requises de l'employé modèle. Or, Maurice ne l'apprécie pas, pressentant qu'il s'agit d'un « *infâme coquin* ». Bien que le narrateur ne comprenne pas cet assentiment, les trois hommes se réunissent toutes les quinzaines pour jouer aux dominos dans un bar. A l'occasion d'un anniversaire, Lambert invite ses deux collègues à venir boire le thé en compagnie de sa belle-mère, M^{me} Gérard, de son épouse ainsi que de quelques convives. Maurice apprend de M^{me} Gérard que le couple habite ensemble depuis six ans ; un ami de feu son époux avait prévu de céder sa fortune à l'épouse Lambert mais il mourut avant d'avoir pu rédiger son testament. Un soir aux dominos, Lambert est étrangement absent. Le narrateur se rend chez lui ; convaincu par son ami, Lambert quitte son foyer en rappelant à son épouse de rentrer la cage de l'oiseau. Tout se passe normalement jusqu'à ce qu'une femme fasse irruption dans le café et prévienne qu'un accident a causé la mort de M^{me} Lambert. Les hommes se rendent sur place et remontent le corps de la victime ; M^{me} Gérard, terrassée par le chagrin et le choc que lui a causé la scène de l'accident, devient paralytique. Alors qu'ils rentrent, Maurice abandonne le narrateur prétextant un oubli au Ministère. Le lendemain, le narrateur influencé par la décision de Maurice, quitte le Ministère ; les deux amis entreprennent un voyage en Europe. Tourmenté, Maurice, semble fuir quelque chose jusqu'au jour où il décide

brusquement de rentrer à Paris après avoir lu une lettre l'informant des fiançailles de Lambert avec une veuve fortunée, M^{me} Duménil – cette dernière était présente au thé d'anniversaire. Maurice ainsi que le narrateur se rendent chez elle : il s'entretient longuement avec la veuve puis avec M^{me} Gérard. Il fomenté alors un piège amenant Lambert à se trahir. Maurice l'oblige à coucher par écrit des aveux signés avant de le contraindre à fuir définitivement la France, puis il met en lumière les différents éléments qui ont permis de débusquer le criminel : fin observateur, Maurice est parvenu à analyser ses émotions à partir de la gestuelle de ses mains. En enquêtant, il comprit que Lambert préméditait son crime et que la stratégie employée consistait à échanger le clou de la cage à oiseau par un plus court causant alors le déséquilibre de son épouse.

LORRAIN, Jean, Œuvres romanesques T. I

Alain Toupin réunit dans les éditions CODA une sélection de textes de Jean Lorrain. Ce format épuré et élégant, toujours en cours d'édition, met en valeur le texte du dandy décadent.

« Madame Herbaud »

Monsieur Armand est informé par sa femme de ménage que son ami, Claudius a assassiné l'épouse du maire, Madame Herbaud. Il se rend ainsi à la cellule de son ami afin de comprendre les motifs de cet acte. Claudius voit en son crime l'expression d'une révolte contre l'arrivisme bourgeois. Il narre ainsi à son ami les raisons qui l'ont mené à envisager ce crime et raconte les circonstances de son acte criminel. Claudius s'est ainsi rendu chez la parvenue ; cette dernière odieusement occupée à tisser une tapisserie ignore son visiteur. Alors, Claudius, pris d'une hallucination étrangle la bourgeoise. Le conte se clôt sur la lecture symbolique d'un poème par Armand, « Recueillement » de Baudelaire.

« L'amant des poitrinaires »

Pendant une représentation théâtrale, une jeune phthisique arrive au bras de Faujas. Immédiatement les rumeurs se répandent dans l'assemblée et le narrateur écoute ces ragots mondains. Faujas est décrit par son goût pour les poitrinaires, les phthisiques, les mourantes. Cette inclination considérée comme monstrueuse par certains, est magnifiée par d'autres.

LORRAIN, Jean, Œuvres romanesques T. II

Un démoniaque

« Un démoniaque »

Le récit s'ouvre sur la mort de Monsieur de Burdhe, un original dont le corps a été découvert à son domicile par son domestique avec une étrange morsure sur son cou. En tant que légataire du défunt, le narrateur reçoit des tapisseries et certains biens de sa décoration. Dans le remue-ménage du déménagement, il découvre aussi un mystérieux manuscrit qu'il parcourt, déchiffrant ainsi la folie du démoniaque. Il y découvre les obsessions du défunt collectionneur et la fascination qu'il éprouvait tant pour les yeux verts que pour la mort. Victime d'une hallucination révélatrice, l'homme avait entendu trois mots – Astarté, Acté, Alexandrie – qui lui suffirent à débiter une quête en Afrique et Orient pour exécuter une volonté. Le manuscrit retrace ainsi l'évolution de cette obsession monomaniaque et sa fascination pour les mourants. La dernière évocation hallucinatoire est celle d'un enfant découvert avec une blessure semblable à celle au cou du démoniaque.

« La marchande d'oublies »

M^{me} Alfred est une marchande âgée accoutumée à vendre du coco dans le parc de Saint-Cloud. Bien qu'elle témoigne de beaucoup de douceur et d'affection envers sa clientèle, le narrateur éprouve une crainte inexplicable envers cette femme. Ses soupçons se confirment le jour où cette dernière apparaît avec une blessure à l'œil : un soldat ivre s'est acharné sur elle. Du fait de sa blessure à l'œil, et du bandeau noir qu'elle est contrainte de porter, sa clientèle diminue. Alors, par vengeance, la vendeuse de coco empoisonne sa clientèle.

« La main d'ombre »

A l'annonce du meurtre de la Comtesse d'Orthyse, le narrateur et son ami Jacques ne sont nullement étonnés : plusieurs mois auparavant, ils avaient assisté à un évènement surnaturel annonciateur de ce crime. A l'époque, la Comtesse d'Orthyse était la veuve du Marquis de Strada. Cette élégante mondaine se plaisait à réunir des artistes et des originaux chez elle. Un soir, alors qu'elle organise un dîner avec Pierre de Lisse, Henry Tramsel, Jacques et le narrateur, le petit groupe discute de spiritisme et d'occultisme. Rapidement, Tramsel les encourage à jouer au jeu de la main d'ombre, jeu qui consiste à invoquer un esprit, le priant de se manifester « *par une sensation de froid* ». Celui qui la ressent le plus vivement doit alors tendre la main derrière un rideau pour rentrer en contact avec l'esprit. Tous se prêtent au jeu, excepté Jacques profondément troublé. Peu de temps après, il avoue au narrateur avoir eu une apparition et en avoir fait le portrait : il s'agit de la première Comtesse d'Orthyse. Or, la Marquise de Strada annonce ensuite ses fiançailles avec le Comte d'Orthyse : lors de cette déclaration, trois pétales rouges se détachent de la rose tenue par Strada et tombent sur la poitrine de la Marquise ; Jacques voit de nouveau la défunte et comprend la prédiction : la Marquise sera assassinée de trois coups de revolver.

Contes d'un buveur d'éther

« Le mauvais gîte »

Serge Allitof, l'ami du narrateur, vit dans un étrange appartement, lugubre et fascinant. Cette demeure qu'il loue à bon prix, appartenait à un de ses amis qui rencontrait ses conquêtes dans cette étrange garçonnière. Le narrateur visite une première fois l'appartement au printemps et le lieu, bien qu'atypique n'éveille en lui aucune crainte. Les deux parisiens se perdent de vue et se croisent six mois après : Allitof est véritablement transformé. Maigre, inquiet, le teint pâle, il semble habité par de sombres idées. Un mois plus tard, le narrateur décide de lui rendre visite et, cédant aux supplications d'Allitof, il accepte de dormir dans ce mauvais gîte. Là, le narrateur est réveillé à plusieurs reprises par Allitof et tous deux entendent d'étranges bruits, comme si l'on marchait dans les murs. Le narrateur considère avoir été influencé par les travaux de sorcellerie d'Allitof et il met ces bruits sur le compte de la faible isolation de l'appartement. Après cette étrange nuit, le locataire décide de partir pour le Grand-Hôtel, mais là encore il se sent acculé par des présences malveillantes. Il part alors pour Alger. A son retour le narrateur découvre un Allitof heureux et apaisé. Ce dernier lui explique alors que l'appartement était maudit, preuve en est que le locataire qui lui a succédé a mis fin à ses jours après avoir vécu de semblables tourments.

« Une main gantée »

Un groupe d'hommes discute après un dîner de crimes et d'angoisses. Sargine explique ainsi sa peur de voyager en fiacre le soir : il craint que son cocher porte un masque, un faux visage, et qu'il le conduise dans un guet-apens. De Martimpé quant à lui craint de voyager en train à cause d'une étrange aventure qui lui est arrivée il y a trois ans. Revenant d'une représentation de *Cléopâtre*, De Martimpé est monté dans le dernier train qui s'est progressivement vidé, le

laissant en seule compagnie d'un individu endormi dont la main gantée l'intriguait. Puis, l'inconnu à la main gantée, vraisemblablement somnambule, se leva et déambula dans le wagon. Au dernier arrêt, alors que l'étrange individu venait de partir, de Martimpé se heurta à la main gantée restée au sol. Après examen, il constata qu'il s'agissait de la main d'une femme.

LORRAIN, Jean, Œuvres romanesques T. III

Monsieur de Phocas

Le narrateur rencontre le Duc de Fréneuse – alias Monsieur de Phocas – un étrange personnage, dandy et solitaire qui lui remet son journal intime. Dans cette confession, le diariste décline ses dégoûts et ses obsessions esthétiques et notamment sa fascination pour la lueur verte qui traverse le regard de l'Antinoüs du Louvre. Sa quête esthétique l'amène à rencontrer Claudius Ethal, peintre diabolique qui empoisonne ses modèles pour pouvoir s'inspirer de leurs teints diaphanes. Ce dernier encourage Fréneuse à sombrer davantage. Par le truchement d'Ethal, Fréneuse se lie également à Sir Thomas Welcôme qui l'exhorte à fuir l'influence d'Ethal dont il connaît les crimes. A la fin du manuscrit, Fréneuse tue Ethal avant de quitter Paris.

LORRAIN, Jean, Œuvres romanesques T. IV

Histoires de masques

« L'un d'eux »

Un soir de mardi gras, le narrateur observe les costumés se rendre au bal de l'Opéra Garnier ; il regarde la vie parisienne s'agiter mais à une heure du matin les rues se vident peu à peu ; un autre bal se déroule à l'Eden. Le narrateur aperçoit alors un masque vêtu d'un burnous d'arabe et suit du regard les pérégrinations de cet étrange individu. Puis, se rendant en gare, le narrateur se retrouve face à face avec ce masque, figure angoissante et fascinante.

« Lanterne magique »

Lors d'un entracte, le narrateur discute avec son voisin, l'électricien Folster sur l'art et la science, lui reprochant d'avoir tué le Fantastique. L'homme de science s'offusque rétorquant que bien au contraire, les temps modernes sont régis par le *Fantastique*. Il prend pour exemple l'omniprésence de figures cabalistiques dans l'assemblée des spectateurs. Le narrateur reconnaît quelques mages et sorcières parmi la foule.

« L'impossible alibi »

Egalement appelé *le récit du musicien*, « L'impossible alibi » relate le récit d'un attentat. L'anarchiste prépare habilement son alibi : il installe un mannequin à proximité de la fenêtre pour que les policiers ne le soupçonnent pas. Or, après son crime, le terroriste voit apparaître une petite vieille symbolisant l'Anarchie. Cette dernière sort de son cabas une bombe, obligeant l'anarchiste à renouveler son crime. Cet « impossible alibi » n'est autre que la description du tableau de L. – W. Hawkins, peinture passée à l'oubli.

LORRAIN, Jean, Œuvres romanesques, T. V

Le vice errant

Le vice errant est un recueil dont le projet est d'exposer quelques vices de la fin du siècle. Il prend la forme d'une quête tant spatiale que symbolique au cours de laquelle l'auteur rapporte quelques anecdotes criminelles et marquantes de son temps.

Maschere, « Masques de Londres et d'ailleurs »

Après avoir assisté à une représentation, un groupe de mondains écoute une anecdote criminelle. Quelques années auparavant une série de crimes a frappé le quartier des Docks à Londres. Les meurtriers agissaient en binôme : ils noyaient leurs victimes en maintenant un masque rempli de chloroforme sur leur visage, puis pour passer inaperçus et se débarrasser du corps, ils le tenaient de chaque côté comme s'ils raccompagnaient un ami trop ivre.

LORRAIN, Les Lépillier

M^{elle} de Cormon hérite d'une fortune et suscite de nombreuses jalousies. En emménageant au château de Crainville, la femme provoque l'indignation de Mesdames Lemastur et Froidmantel, deux mondaines qui n'ont de cesse de faire circuler des rumeurs sur leurs ennemis. Rapidement, les deux femmes qui ont pris en grippe cette parvenue manigancent et provoquent l'isolement de de M^{elle} de Cormon. L'héritière est aussi manipulée et isolée par le couple Lépillier qui cherche à la spolier. Ces derniers jouent sur la corde sensible de la pauvre femme esseulée et, par force de stratagèmes, ils influencent M^{elle} de Cormon de sorte qu'elle cède sa fortune à leur fille Désirée. Le curé, seul allié de M^{elle} de Cormon, demeure impuissant devant cette décision et espace ses visites. Totalement exclue socialement, sous le joug de rumeurs terribles à son sujet, elle est empoisonnée par les Lépillier, dans l'indifférence générale.

MAUPASSANT, Guy de, Contes et nouvelles. T. I

A l'école de Flaubert, Maupassant avait appris à choisir dans chaque chose « *un aspect qui n'ait été dit et vu par personne* ». L'intérêt de ses contes et chroniques tient à une peinture « vraie » des milieux qu'il représente. Si la passion de ce qu'il appelait « *l'humble vérité* » l'a amené à rompre avec le Réalisme, Maupassant impose sa sensibilité esthétique et son goût d'une nature vivante est détaillé grâce à une palette de sentiments rappelant la peinture impressionniste. Quelques récits de meurtre retiennent notre intérêt.

« La main d'écorché »

Le premier conte de Maupassant enchante par son tour fantastique. Lors d'une réunion entre camarades de collège, Pierre apporte fièrement sa trouvaille : une main d'écorché ayant appartenu à un grand criminel et ayant été conservée par un sorcier connu de la région. Le lendemain, le narrateur se rend chez Pierre qui a installé la main comme bouton de sonnette. Pierre raconte que la nuit où la main était installée sur la porte, vers minuit quelqu'un était venu frapper avec insistance, ce qui l'avait réveillé. Or, personne n'était sur le perron. La nuit suivante, le narrateur parvient difficilement à s'endormir, comme si une présence hantait sa chambre. Le lendemain matin, le domestique de Pierre vient chercher le narrateur car son maître a été victime d'une tentative d'assassinat. Pierre est alors placé dans un hospice pendant sept mois avant de succomber à une crise. Plus tard, le narrateur accompagne le corps de son ami dans son village natal pour préparer ses obsèques ; les fossoyeurs découvrent un ancien cercueil recelant le corps de l'écorché.

« Jadis »

Une châtelaine âgée écoute Berthe, sa petite-fille, lui lire les gazettes du jour, aspirant à entendre des histoires d'amour. Or, Berthe ne trouve que des drames d'amour : une histoire de vitriol dans laquelle une femme se venge de la maîtresse de son mari en lui brûlant le visage ou encore une femme tirant sur son amant infidèle. La grand-mère est particulièrement choquée par ces drames et tous ces exemples d'excès l'amènent à donner une leçon sur l'amour à sa petite-fille, lui apprenant qu'il faut distinguer amour et mariage.

« Un bandit corse »

Le narrateur en voyage en Corse écoute l'histoire du bandit Sainte-Lucie. Ce dernier, pour venger le meurtre de son père, plusieurs années après qu'il a été assassiné, a accompli une vendetta quand celui qu'on soupçonnait du crime se maria. Après ce crime, toute la famille de Sainte-Lucie fut arrêtée ; son oncle, curé, fut accusé par les parents du mort. Sainte-Lucie tua un à un les délateurs pour venger l'honneur de sa famille.

« Fou ? »

Animé d'un amour passionnel, le narrateur ressent un changement dans le comportement de sa maîtresse ; en effet, elle semble se détourner de lui. Le jaloux découvre que cette dernière n'a d'intérêt que pour son cheval. En proie à une montée de haine envers l'animal, le narrateur décide de se débarrasser de ce rival. Il provoque la chute de l'animal et achève la bête avant de tirer sur sa maîtresse.

« Un parricide »

Un couple de mondains riches et appréciés a été découvert dans les roseaux près de Chatou. Ce couple sans histoire, ensemble depuis peu – la femme étant veuve depuis trois ans – a été assassiné par Georges Louis dit le Bourgeois. Ce dernier se constitue prisonnier. De prime abord le crime paraît inexplicable. Son avocat plaide la folie et reconstitue son histoire : Georges Louis est un menuisier intelligent reconnu pour son zèle et son esprit élevé bien qu'il soit un enfant naturel ; de plus, le couple assassiné s'avérait de très bons clients du criminel. Le discours de l'avocat semble convaincre l'assemblée mais l'inculpé se décide d'avouer les raisons qui l'ont conduit à assassiner ce couple : Georges Louis revient sur son enfance, abandonné à la naissance et pris en charge par une nourrice qui s'est évertuée à l'élever intellectuellement, il a cependant subi diverses maltraitances durant son enfance de la part des villageois, du fait de sa situation familiale. Deux ans avant son geste malheureux, le couple s'est rapproché du menuisier, devenant des clients réguliers et rapidement Georges Louis comprit qu'il s'agissait de ses parents. Un soir, alors que la femme souhaitait faire une donation au jeune menuisier, celui-ci voulut lever le voile sur sa naissance en demandant une explication. Le couple fut offusqué par cette démarche au point qu'il rejeta le menuisier, le méprisant et l'abandonnant une seconde fois. Blessé et pris d'une rage meurtrière, l'homme tua ses parents.

« L'enfant »

Quelques mondains réunis après un dîner parlent d'un infanticide qui fait scandale dans la région. Alors que la Baronne s'indigne d'entendre pareil forfait, le médecin propose un portrait pathétique et élogieux de la mère infanticide. Face à l'incompréhension de la Baronne, il propose une autre anecdote afin d'opposer deux types de caractères féminins. Une de ses anciennes patientes, M^{me} Hélène était vibrante de sensualité et de passion. Nul ne parvenait à calmer cet être dont la passion dévorante la tourmentait. Plusieurs fois veuve, elle refusait de suivre le conseil de son médecin et ne prenait pas d'amant, tâchant de dompter ses ardents désirs. Un soir, elle se rendit chez son médecin et lui annonça être enceinte de son jardinier. Face aux craintes de la jeune femme de ternir davantage l'honneur familial, le

médecin lui conseilla de quitter la région pour accoucher ailleurs. Mais elle ne trouva pas le courage de fuir et un soir, après une remarque désobligeante de sa mère, elle arracha l'enfant de son corps et le tua.

« La main »

Le juge d'instruction M. Bermutier rapporte une affaire mystérieuse et inexplicable qui a eu lieu lorsqu'il exerçait en Corse. M. John Rowell, un anglais solitaire s'installe dans une petite villa de l'île et ne la quitte que pour chasser et pêcher. Le juge, invité à visiter sa demeure, constate la présence d'une main enfermée dans une vitrine et retenue par une chaîne ; l'anglais lui explique que cette main appartenait à un homme contre lequel il s'était battu. Plusieurs revolvers encerclent le membre amputé, ce qui amène le narrateur à considérer l'anglais comme fou. Un an plus tard, John Rowell est découvert assassiné par strangulation ; seul un morceau de doigt de la main maudite est retrouvé dans sa bouche. Avec effroi le narrateur remarque l'absence de la main dans la vitrine. Trois mois plus tard, Bermutier rêve de la main galopant sur les murs de sa chambre ; le lendemain, il apprend que la main maudite a été retrouvée sur la tombe de l'Anglais.

MAUPASSANT, Guy de, Contes et nouvelles. T. II

« L'ivrogne »

Maupassant s'évertue à effectuer un véritable travail de sélection, en s'emparant des traits les plus caractéristiques, il crée dans une grande simplicité stylistique. Il s'agit d'un écrivain de la vérité et non d'un écrivain du vrai. Cette caractéristique trouve une résonance particulière dans les peintures sociales qu'il propose. Le conte « L'ivrogne » s'ouvre sur la description d'un ouragan nocturne frappant le « petit vallon d'Yport ». Deux marins, Jérémie et Mathurin se rendent dans un bistrot pour jouer aux dominos. Plus tard, Jérémie rentre ivre dans sa mesure. Pris d'un délire, ivre de jalousie, il assassine Méline, son épouse, en la rouant de coups alors que celle-ci dormait.

« L'horrible »

Plusieurs hommes sont réunis une soirée après dîner et se racontent des histoires horribles. Le général de G... propose alors deux anecdotes qui évoquent le mieux l'horrible une définition de l'horrible. Sa première histoire se passe pendant la guerre de 1870 : alors que les troupes se retirent vers Pont-Audemer, deux gendarmes amènent un être singulier qu'ils soupçonnent d'être un espion. Rapidement, les soldats décident de mettre à mort cet ennemi sans lui laisser le temps de s'expliquer. Après l'avoir fusillé, les exécuteurs se dispersent : le narrateur constate que le dit-espion était en fait une femme qui était sur les lieux pour prendre des nouvelles de son fils engagé sur le front.

La seconde anecdote reprend les événements de la mission Flatters. Lors de cette mission au Soudan, les troupes du colonel Flatters sont massacrées par des traîtres. La plupart des survivants en retraite est décimée suite à l'empoisonnement de dattes. Les derniers restants comprennent qu'ils doivent s'entre-dévorer pour pouvoir survivre.

« Le crime au père Boniface »

Le facteur Boniface apprécie la lecture de faits divers criminels et a pour habitude de lire ces récits de presse lors de ses rondes autour du bourg de Vireville. Or, peu après avoir lu une terrible affaire de meurtres concernant la famille d'un garde-chasse— l'affaire avait été rendue publique grâce à l'intervention d'un bûcheron qui avait donné l'alerte à la vue d'une tache de sang et de la serrure brisée de la maison du garde-chasse. Le facteur, encore ému, se rend chez le percepteur, M. Chaputis. Le préposé, intrigué par le fait que le collecteur ne soit pas encore

levé, tend l'oreille et perçoit des gémissements suspects. Pris de stupeur, il court prévenir les gendarmes qui se déplacent sur les lieux ; le brigadier ne tarde pas à rire, accordant une toute autre interprétation à ces gémissements.

« Le garde »

Après un dîner, des histoires d'accidents et d'aventures de chasse sont racontées. M. Boniface, un ami de la famille raconte ainsi que dans sa jeunesse il a assisté à un drame de chasse. A cette époque, il possédait quelques terres et une masure près de Jumièges où il employait un ancien gendarme, le père Cavalier comme garde. Ce dernier occupait le Pavillon avec son neveu, Marius, un enfant espiègle et mauvais, qui, lorsque devait céder sa chambre à Céleste « *une vieille femme d'Ecorcheville* » venant cuisiner pour le maître, lorsque ce dernier était présent.

Alors qu'il revient sur ses terres, le narrateur écoute Cavalier lui conter que Marius a braconné dans les bois puis revendu le gibier. Il le présente à Boniface et le corrige. Dans la nuit, l'enfant met le feu à la mansarde provoquant la mort de Céleste. Marius tente de s'échapper mais son oncle lui tire une balle dans le dos. Cavalier est acquitté lors de son procès.

« La confession »

Après la mort de M. Badon-Leremincé, personnalité éminente de Véziers-le-Rethél, ses enfants et le notaire, M. Poirel de la Voulte, gendre du défunt, se réunissent afin de lire le testament et découvrent une étrange confession dans laquelle l' « *honnête homme* » avoue un crime commis dans sa jeunesse. Alors qu'il venait de rencontrer la mère de ses enfants, une ancienne maîtresse lui annonça être enceinte. Piégé entre l'imminence d'un mariage et une paternité qu'il ne désire pas, Badon-Leremincé provoque la mort du nourrisson en exposant l'enfant au froid une nuit de décembre.

« Un fou »

Le journal d'un magistrat intègre est compulsé après sa mort. Dans ses écrits, cet illustre homme raconte comment le désir criminel est devenu une évidence et un besoin à ses yeux. Si pendant une partie de sa vie il travaillait à endiguer le crime, sa curiosité s'est mue en névrose criminelle, l'amenant à faire plusieurs victimes et à écrouer un innocent.

« La Petite Roque »

Alors qu'il se promène dans la futaie du maire, le facteur Méderic Rompel découvre le corps d'une enfant. Rapidement l'enquête se met en place : le médecin conclut sur un viol doublé d'un meurtre mais l'affaire dure des mois et les investigations ne trouvent pas d'aboutissement. A l'Automne, le maire M. Renardet décide d'abattre la futaie, lieu désormais redouté. Une analepse explicative révèle le fait que le maire est l'assassin de l'enfant. Hanté par le souvenir de son crime, il rédige des aveux complets et les remet à Méderic avant de se raviser au dernier moment. Intrigué, le facteur observe la fuite du maire. Il aperçoit le fou, courant autour du drapeau en haut de sa tour avant de chuter.

« Rosalie Prudent »

Rosalie Prudent constitue un véritable mystère pour les autorités judiciaires. La bonne du couple Varambot a commis un infanticide alors que tout semblait indiquer qu'elle souhaitait garder l'enfant. Ses aveux permettent d'élucider cette affaire : la jeune femme a mis au monde des jumeaux ; prise de panique et consciente de ne pouvoir assumer financièrement deux enfants, elle les a étouffés puis enterrés dans le jardin. Rosalie finit par être acquittée.

« L'assassin »

Ce conte prend la forme d'un plaidoyer mené par un tout jeune avocat. Son client, Jean-Nicolas Lougère est décrit comme un être respectueux, ayant reçu une éducation lui permettant de dissocier le Bien du Mal. L'avocat présente alors la biographie de son client afin d'étayer sa théorie : jeune homme, Jean-Nicolas Lougère épousa une cousine qu'il vénérât d'amour. Or, cette dernière mourut des suites d'une fièvre typhoïde, après dix ans de mariage. L'inconsolable veuf errait depuis dans une brasserie voisine où il s'éprit de la caissière qu'il finit par épouser. Cependant, cette dernière était volage et trompait son mari avec tous les collègues de Lougère. La terrible séductrice charma ainsi le fils de M. Langlais, l'employeur de Lougère. Lorsque Langlais révéla les faits à son employé, Lougère, pris d'une colère froide vengea l'honneur de son épouse en attaquant son employeur avec une paire de ciseaux. La victime sort indemne de cette tentative criminelle et Lougère est acquitté.

MINHAR, Raoul et VALLETTE, Alfred, *A l'écart*

Le roman débute alors que Mauchât vient de commettre un meurtre ; il décide de quitter Paris, s'exilant à Tunis où il fait la rencontre de Malone, homme au passé trouble. De là naît une amitié entre ces deux personnalités décadentes : tous deux errent moralement et physiquement. Le roman s'axe alors sur les conséquences psychologiques du crime : Mauchât par sa fuite et sa fréquentation de Malone parvient à guérir sa névrose et à retrouver la paix contrairement à Malone qui finit par se suicider.

MIRBEAU, Octave, *Contes cruels T. I*

« L'école de l'assassinat »

Le narrateur observe le comportement du peuple lors d'une fête patronale. Il remarque que les jeux qui ont le plus de succès sont ceux qui miment le meurtre. Il s'interroge alors sur cette nécessité de tuer qu'il considère comme une caractéristique propre à l'homme. De là, il en vient à justifier les crimes commis par les hors-la-loi en les comparant à ceux perpétrés légitimement en temps de guerre.

« Divagations sur le meurtre »

Lors d'une réunion d'intellectuels, quelques penseurs et savants dissertent sur le crime. Ils confrontent leurs points de vue afin d'établir si le crime est le propre de l'homme et de déchiffrer quelle délectation procure le passage à l'acte. Le dernier intervenant, le poète, rapporte ainsi avoir provoqué une congestion cérébrale à son voisin de wagon seulement en l'effrayant, en approchant ses mains de son cou comme pour l'étrangler.

« La guerre et l'homme »

Ce récit délibératif présente les bénéfices de la guerre. Le second temps de la nouvelle prend la forme d'un débat entre l'Humanité et la Guerre. Puis, interviennent plusieurs figures anthropomorphiques en faveur de la guerre.

« Les hantises de l'hiver »

Le narrateur décline les angoisses que suscitent en lui le paysage hivernal : l'instinct criminel qu'il retrouve dans le comportement des marinières et des chasseurs. Rentrant chez lui, ivre et épuisé, il semble entendre l'araignée qui partage sa chambre lui expliquer que comme elle, il peut devenir un prédateur, une « *araignée humaine* » goûtant à la joie du crime.

« La chambre close »

Le narrateur, Monsieur Fearnell se réveille amnésique dans un hôpital psychiatrique en compagnie du célèbre aliéniste, le docteur Bertram ; ce dernier lui apprend qu'il sort d'un coma long d'un mois. Progressivement, le médecin libère la parole du patient et par ce travail, la mémoire revient peu à peu à Fearnell. Lors d'un séjour à Dublin, Fearnell trouve une petite fille perdue et la raccompagne chez elle. Pour le remercier, les parents de l'enfant l'invite à dîner le lendemain. Or, la nuit est orageuse de sorte qu'après le repas, la famille de l'enfant propose à Fearnell de dormir chez eux. Dans la chambre, l'invité réalise qu'il est piégé : les fenêtres sont scellées et la porte est fermée à clef. En s'approchant du lit, il remarque du sang séché sur le plancher et ne tarde pas à découvrir un cadavre d'homme sous le lit. Instinctivement, il installe le corps dans le lit et prend la place du mort sous le lit. Plus tard dans la nuit, un homme pénètre dans la chambre et inflige plusieurs coups de couteau au corps. Fearnell parvient à s'échapper avant de s'évanouir dans la rue. En conduisant le docteur sur les lieux du crime, les deux hommes constatent que la famille criminelle a quitté le quartier.

« La chanson de Carmen, conte à la manière d'Edgar Poe »

Le narrateur se décrit comme un homme doux, sensible et généreux. Cependant, en dépit de sa grandeur morale, il a assassiné la femme qu'il aimait, Carmen. En effet, cette dernière chantait toujours le même air ; sa chanson devenue obsédante et omniprésente a rendu fou le narrateur au point qu'il frappa la jeune femme à l'aide d'un crucifix pour qu'elle cesse de chanter.

« Les eaux muettes »

Dans le port de Saint-Guénolé, Pierre Kerhuon alerte Jean Donnard sur le fait qu'il ne devrait pas partir en mer : bien que le temps semble clair et clément, il lui rappelle que l'an passé, un autre capitaine, Jacques Pengadec a pris la mer et n'est jamais revenu. Donnard fait fi de toutes ses superstitions. L'équipage de pêcheurs part en mer. Au large, Donnard réalise que la chaloupe dérive ; il donne des directives auxquelles nul n'obéit : Pierre Kerhuon prend la parole et s'insurge contre l'autorité de Donnard. L'équipage l'empoigne et le jette par-dessus bord, lui infligeant le même sort qu'à Jacques Pengadec. Mais lorsqu'ils décident de se débarrasser du mousse, une voix sort des eaux : Kerhuon est traversé par un frisson en reconnaissant la voix de Donnard qui le somme de l'épargner. Cependant Pierre entraperçoit la main de son capitaine accrochée à la chaloupe. Le marin achève son supérieur et passe le mousse par-dessus bord.

« La tête coupée »

Alors qu'il s'endort, bercé par le rythme de la pluie, le narrateur voit apparaître un homme, Georges, qui lui conte sa terrible histoire. Bien que profondément misogyne, Georges a épousé une femme, obsédé par la beauté de ses mains. Petit à petit, le couple s'est nourri d'une haine mutuelle ; laide, dépensière mais coquette, l'épouse révoltait consciemment son mari. Elle exigeait de lui toujours plus d'argent et multipliait les crises et les disputes. Bien que la santé de Georges déclinât, la capricieuse ne cessa pas ses exigences. Acculé par les demandes pressantes, Georges se rendit un jour chez un de ses collègues afin de lui voler la forte somme d'argent qu'il venait de recevoir. La rencontre se passa de telle sorte que Georges tua le pauvre homme. Il coupa la tête de la victime au rasoir, décalotta la peau du crâne puis plaça l'argent à l'intérieur avant de l'envelopper dans un journal. Sur le retour, il fit une halte à la brasserie où il but tranquillement, son trophée à ses côtés. En dernier lieu, il revint chez lui, portant à son épouse la tête ensanglantée qu'il secoua frénétiquement sur sa robe pour enfin se délecter de l'horreur qu'il avait produit et qui marquait le visage de l'ingrate.

« Le colporteur »

Hurtaud rapporte que la fille de sa femme de basse-cour, Rosalie Rigard a été violée par un colporteur alors qu'elle avait seize ans. Curieusement, ce n'est qu'à partir de ce drame que le narrateur fut sensible à la beauté de sa domestique au point qu'il décida de l'épouser. Cependant, le lendemain des noces, il se lassait déjà de la beauté de son épouse. Le désir qu'il éprouvait pour Rosalie s'était estompé pendant le mariage et il se détourna d'elle. Mais quand il surprit son épouse en compagnie du colporteur, une flamme particulière se raviva, se concrétisant par un plaisir sadique à torturer et tuer son rival. Une autre anecdote criminelle est insérée dans ce récit sous forme de digression : Hurtaud raconte qu'enfant il a assassiné sa sœur poitrinaire et gourmande en lui faisant boire tout le flacon d'huile de foie de morue.

« Rabalan »

Rabalan est un vieillard lynché et répudié quotidiennement par les paysans car, bien que dépourvu de dons, il est le dernier représentant d'une famille de sorciers. Un jour Maître Bottereau vient requérir ses services car ses machines ne fonctionnent plus, mais Rabalan ne parvient pas à réparer les mécanismes. Le fermier bat à mort le vieil homme.

« L'assassin de la rue Montaigne »

Le narrateur se targue de connaître un tueur en série. Le gentleman auquel il fait référence aurait un regard de criminel et certaines de ses attitudes sembleraient le trahir. Pourtant, lorsque le narrateur le désigne comme tel de visu, le dit criminel tourne en dérision cette dénonciation.

« Le petit gardeur de vaches »

La nouvelle retranscrit le discours d'un assassin lors d'un procès. Ce dernier met d'abord en évidence les failles de la justice – car selon lui, le juge porte un regard erroné sur l'affaire : il considère que l'assassin a tué le petit gardeur de vaches pour le voler et tente coûte que coûte de soustraire de faux aveux à l'inculpé. Le narrateur en vient à détailler les faits. Un matin, le dit-accusé détache un chat pris au piège à l'un des piquants devant sa résidence. L'homme ramène l'animal estropié à son propriétaire qui accuse le petit gardeur de vaches d'être à l'origine de cet acte barbare. Une semaine plus tard, alors qu'il se promène dans les champs, le narrateur assiste à un spectacle horrible : le petit gardeur de vaches torture le même chat. Indigné, le narrateur tue l'enfant criminel.

« Le vieux sbire »

Le narrateur dont la réputation de bienfaiteur n'est plus à faire décide du tuer le vieux sbire dont *la criminelle existence* l'insupporte. Il choisit la date et s'arme de courage. Pourtant, il ne parvient pas à passer à l'acte quand bien même il disserte à voix haute sur son idéal de justice.

« Paysage de foule »

M. Rodinguet sort, affolé, sur le seuil de sa porte et rapidement une foule s'amasse autour de lui : son épouse vient de succomber après s'être heurtée la tête contre la cheminée. Cependant les problèmes d'élocution du pauvre homme, provoqués par l'état de trouble dans lequel il se trouve, induisent en erreur la foule qui l'entoure et l'accuse. M. Rodinguet est alors inculpé pour le meurtre de son épouse.

« Un joyeux drille »

Le voisin de campagne du narrateur, M. Cléophas Ordinaire est un être souriant et jovial. Un soir, l'homme allègre lui fait quelques confidences. La joie innée de ce personnage tient aux

opportunités générées par ses crimes. Lorsqu'il avait treize ans, il tua malencontreusement son père et son oncle lors d'une partie de chasse. Puis, alors qu'il travaillait dans les chemins de fer, il provoqua un accident mortel coûtant la vie à cent-cinquante personnes dont son épouse. Tout le monde plaignit l'homme considérant que dans cette catastrophe qui avait coûté la vie à son épouse, Monsieur Ordinaire était victime plus que coupable. La compagnie le dédommagea. De ces deux crimes passés pour accidentels, il tire une grande fierté.

« La livrée de Nessus »

Fils de cultivateurs pauvres, après avoir exécuté son service militaire, Yves Lagoannec, devient domestique et travaille chez de nombreuses personnes – parfaitement satisfaites de ses services – avant de gagner la capitale et de se placer au service du Baron Bombyx, un petit homme récemment endeuillé : le cocher qu'Yves Lagoannec doit remplacer a assassiné l'épouse de son employeur. Pour son ouvrage, le narrateur doit revêtir une livrée ayant appartenu à l'assassin. Or, l'âme de son prédécesseur semble toujours faire corps à la tenue et à mesure qu'il porte la livrée, Yves se sent habité et envahi par une colère incontrôlable si bien que dans un accès de démence, il finit par étrangler le Baron.

« En traitement »

Pendant une cure thermale dans les Pyrénées, Monsieur Poule est amené à écouter un étrange récit. En effet, Monsieur Poule rencontre Monsieur Tarte dans l'escalier ; l'humeur joviale de ce dernier intrigue Monsieur Poule car durant la cure qu'ils partagent, Monsieur Tarte semblait soucieux et aigri. Ce dernier explique son changement de comportement. Monsieur Tarte souffre de pharyngite chronique et son médecin lui a préconisé de suivre des humages spécifiquement dans ces thermes. Or, chaque jour, les humages sont accaparés par un autre résident de sorte que M. Tarte alimente une haine profonde pour cet inconnu qui occupe constamment les lieux. Un jour, alors qu'il part en excursion au port de Vénac, il accomplit une ascension sur un mont et se trouve face à face avec son ennemi sur un sentier étroit. Il pousse alors l'indésirable dans le précipice.

MIRBEAU, Octave, Contes cruels T. II

« Histoire de chasse »

Le bossu Claude entretient une liaison avec la belle Louise : à l'insu de tous, ils se rejoignent dans une maison de garde abandonnée, lieu de rendez-vous de leurs ébats amoureux. Mais, Louise s'apprête à épouser un autre. Jaloux, le bossu observe son rival se tenant devant lui dans une allée et se saisissant de l'occasion qui lui est offerte, il met en place la trame de son crime : objectant de chasser un faisan, il tirera sur le jeune homme. Le crime passera alors pour un simple accident.

« Le bain »

Arrivé à la quarantaine, Joseph Gardar décide de se marier : il rencontre et épouse l'énigmatique Clarisse. Peu de temps après leur mariage, cette dernière l'invite à prendre un bain après un dîner. Or, l'époux succombe d'hydrocution.

« Le pauvre sourd »

Handicapé par sa surdité, le peintre Philippe Grassau vit seul et reclus. Le narrateur discute avec cet être torturé et apprend qu'il s'est marié à une femme cruelle et calculatrice M^{elle} Clothilde, que seule la gloire attire. Cette dernière l'isole et l'éloigne de sa mère par sadisme. Durant tout leur mariage, Clothilde se montre cruelle car elle ne se satisfait pas des conditions

de vie du couple. Le pauvre sourd avoue alors attendre la mort de sa mère pour pouvoir se libérer enfin de l'emprise de sa femme tortionnaire en l'assassinant.

« L'enfant »

Ce conte relate la déposition de Motteau accusé d'infanticide. Son intervention se situe après que les autres villageois ont déposé plainte à son encontre. Bien qu'il reconnaisse avoir tué son enfant, il justifie son geste : du fait de son faible revenu, le couple ne pouvait subvenir aux besoins d'un enfant seulement un an après leur mariage. Le couple a d'abord fait appel à une faiseuse d'anges ; or, les herbes prescrites n'ont pas eu d'effets et la grossesse arriva à terme. Motteau tua alors l'enfant et se débarrassa du corps dans une fontaine. Maheu, témoin de la scène, le dénonça le lendemain. Cependant, le père infanticide souligne que dans le village où résident trente couples on ne dénombre que trois enfants, chose suspecte qui mériterait l'ouverture d'une enquête.

« Colonisons ! »

Dans ce pamphlet contre la colonisation, l'auteur dénonce la barbarie des conquêtes coloniales et l'emprise religieuse du Christianisme. Lors d'un voyage en Inde, le narrateur est choqué par la dévastation des lieux sacrés résultant du passage des colonisateurs. S'en suit une anecdote sur un vieux colonel où fourmillent des références à Dodds et aux pratiques de guerre barbares.

« Au pied d'un hêtre, souvenir du 18 novembre 1870 »

Cette nouvelle retrace un souvenir de guerre : le sergent Millard rentre fièrement au campement de son régiment après avoir mis à mort un déserteur ennemi. Son supérieur, le colonel « *un peu hâbleur* » accoutumé à motiver ses troupes en insultant l'ennemi, réprimande le sergent.

« Maroquinerie »

Le narrateur se rend chez le général Archinard, un célèbre conquérant, afin de l'interviewer. Dans la demeure du colonialiste, le journaliste est intrigué par l'étrange cuir qui recouvre les murs du salon. Il s'agit de « peaux de nègres » tannées qui font la fierté du général ; ce dernier expose alors sa vision de la guerre, du monde et propose un nouveau système.

« A Cauvin »

Alors qu'il se promène sur la route du village des Trois-fétus où il est nouveau résidant, le narrateur est intrigué par le regroupement d'une petite foule près de la berge. En s'approchant, il découvre que la foule encercle un cadavre. Or, ne supportant pas la vue du sang, il pâlit. La foule est alertée par cette pâleur suspecte et rapidement le désigne comme coupable. L'affaire se monte et tout le village témoigne contre l'innocent.

« La fée Dum Dum »

Il s'agit d'une conversation lors d'un entracte avec un officier anglais qui expose l'efficacité de la balle Dum-Dum. L'officier revenant des Indes explique que la guerre est un besoin naturel de l'homme. La destruction totale qui en résulte amène les soldats à ne pas faire de quartier et justifie la création d'armes de destruction massive.

MIRBEAU, Octave, *Le jardin des Supplices*

Œuvre hybride, dont le *Frontispice* se compose à partir de plusieurs contes antérieurs publiés en feuilleton, *Le jardin des Supplices* engage une réflexion sur le colonialisme et les mœurs européennes de la fin du siècle.

Dans le *Frontispice*, un groupe d'intellectuels disserte sur l'instinct du meurtre. Après qu'un illustre écrivain a représenté la femme comme le moyen de se soustraire à cette loi du meurtre, un homme à la figure ravagée intervient afin de démontrer qu'au contraire le désir criminel est consubstantiel au sentiment amoureux et la femme guide l'homme dans sa déchéance morale. L'homme sort alors le récit du *Jardin des Supplices* qu'il a rédigé pendant son voyage en Extrême-Orient et s'apprête à le lire.

Toutefois avant d'entamer sa lecture, il relate les faits qui l'ont amené à entamer son voyage – c'est tout l'objet de la Première Partie « En mission ». Ancien candidat aux élections législatives dont la candidature est soutenue de manière officieuse, le narrateur est dupé par son ami ministre, Eugène Mortain. Cependant, ce dernier se rachète auprès de lui en lui accordant une réparation originale : il l'envoie en mission à Ceylan en tant qu'embryologiste. Le narrateur embarque alors pour l'Asie ; sur le *Saghalién* au départ de Marseille, il rencontre une jeune anglaise, Clara, toujours accompagnée d'une cour d'adorateurs qui se plaisent à parler de crimes et de massacres. Sous le charme de la jeune femme, le narrateur avoue son imposture et l'accompagne en Chine.

Dans la dernière partie du récit, le narrateur relate sa découverte du Jardin des Supplices, initiée par Clara, grande habituée du jardin. Après avoir quitté pendant deux ans Clara effrayante de cruauté et de beauté, le narrateur revient vers elle et l'accompagne. Elle l'emmène visiter un bain : Clara décline ainsi les tortures des suppliciés qui la fascinent tant. Puis, le couple pénètre dans le Jardin des Supplices et découvre dans la luxuriance du lieu des scènes insoutenables de torture. Clara éprouve un plaisir ostentatoire alors que le narrateur est révolté par ces tableaux de souffrance. Exaltée et repue, elle s'évanouit de béatitude. Au réveil, elle pleure et ne cesse de répéter qu'elle n'y retournera *plus jamais* comme pour se convaincre. Cependant Ki-Pai, la chinoise au service de Clara, informe le narrateur que chaque semaine sa maîtresse recommence le même numéro pervers.

PONT-JEST, René de, *Le N° 13 de la rue Marlot*

Un crime étrange a eu lieu au n°13 de la rue Marlot, dans le quartier calme du Marais : un homme d'une soixantaine d'années a été retrouvé mort dans l'escalier par M^{me} Chapuzi, la locataire du second. Il s'agit vraisemblablement d'un meurtre puisqu'un couteau transperce son bas-ventre. Le commissaire de police, M. Meslin est dépêché pour mener des investigations afin de lever le voile sur ce mystère. En parallèle, le détective américain William Dow mène sa propre enquête : en soudoyant le gardien de la morgue, il accède au corps de la victime. Grâce à cette double-enquête, l'identité de la victime est découverte : il s'agit de Monsieur Rumigny, un veuf de Reims dont la fille, Marguerite, a subitement disparu car enlevée par son précepteur Balterini. Or, il se trouve que la locataire du 3^e du numéro 13, M^{me} Bernard – qui y loge depuis peu avec son nouveau-né – n'est autre que M^{lle} Marguerite Rumigny, la fille du défunt. Une perquisition au domicile de la jeune femme met à jour la correspondance entre Balterini et Marguerite : l'Italien nourrissait une haine tenace envers le père Rumigny puisque ce dernier s'était fermement opposé à l'union de sa fille avec Balterini. Acculée, Marguerite se jette par désespoir dans la Seine avec son enfant – William Dow les secourt et Marguerite est emprisonnée préventivement. Ce n'est qu'au procès que la lumière est complètement faite sur cette affaire. Bien que tout portait à croire à un meurtre, William Dow remonte le cours de l'histoire et démontre qu'il s'agissait d'un accident. Alors qu'il gravissait l'escalier pendant la nuit dans l'idée de rejoindre sa fille, M. de Rumigny s'est malencontreusement ouvert au cou. Pris de panique en voyant l'ombre du grand vêtement waterproof sur le porte-manteau du couloir, confondu avec un intrus, le pauvre homme a succombé à une attaque d'apoplexie et, dans sa chute, il se planta le couteau dans le ventre.

RACHILDE, Contes et nouvelles

« La buveuse de sang »

A tous les maux, la grand-mère de Marivonnec préconise à sa petite-fille, inculte et sauvageonne, de marcher sous les rayons de la lune. L'influence de l'astre sur les femmes n'est plus à démontrer, aussi Marivonnec parcourt la lande avec pour seule compagne la lune spectrale. L'astre riant est également le seul témoin des amours de Marivonnec et Jeanivon. Quelques temps plus tard, alors qu'elle erre dans la lande afin de dissiper les maux qui l'ébranlent, la jeune femme est prise de douleurs jusque-là inconnues et violentes ; en réalité, Marivonnec était enceinte. Elle accouche dans les marécages, sans comprendre la nature du mal dont elle est victime. De ce fait, le nouveau-né lui apparaît comme un démon et la jeune mère, sous l'influence de la lune, en vient à étrangler son enfant.

RACHILDE et LEMONNIER, Camille, *La sanglante ironie*

Dans l'intimité de sa cellule, un prisonnier livre ses confessions afin de récuser les idées reçues sur le crime et son auteur. Sylvain retrace les grandes lignes de son éducation et de sa vie, cherchant par-là les causes qui pourraient expliquer son agir criminel : son idéal de justice et son désir de tuer des hommes plutôt que de chasser des animaux, le choc que lui a insufflé la découverte de sa mère en compagnie d'un amant et un tempérament mélancolique. S'y ajoute aussi le fait qu'il se sache fils d'une suicidée.

Sylvain s'éprend de Grangille, mais cette idylle n'est que de courte durée ; la jeune femme le délaisse pour partir avec le meunier Rosalès. L'arrogant meunier se pâme devant Sylvain tant et si bien que le narrateur pousse son rival dans un précipice à la première occasion. Mais ce passage à l'acte n'affecte nullement Sylvain. Finalement, il se contente de vivre en concubinage avec Grangille et le couple déménage au village de Château. Là, Sylvain s'éprend de sa cousine malade, Jeanne Siméon. Lors d'une promenade au cimetière, sa cousine lui lance le défi de frapper un coup sur une pierre tombale ; Sylvain se découvre superstitieux, redoutant une vengeance d'outre-tombe. Peu après la mort de sa cousine, Grangille annonce au jeune homme son désir d'épouser un épicier. Dans sa démarche de rupture, la jeune femme révèle qu'elle a toujours suspecté Sylvain d'être l'auteur du crime du meunier. Se sentant menacé par cette perfide maîtresse, Sylvain la tue en lui plantant un couteau dans le cœur.

RETTÉ, Adolphe, « Un assassin »

A sa sortie de prison, Malfaiteur rapporte l'étrange confession qu'il a reçue de son voisin de cellule, Rasetti, incarcéré pour l'assassinat de sa femme. Veuf depuis cinq ans et père de quatre enfants qu'il élève seul grâce à son salaire de mécanicien dans une usine, il interrompt son chaste veuvage en se laissant séduire par une raccrocheuse du boulevard Ornano. Rentrant chez lui et bien que déçu par cette aventure, l'homme est victime d'une étrange vision : une femme incroyablement belle apparaît devant lui. Malgré le dégoût que suscite en lui la prostituée, Rasetti retourne la voir, tombant sous le charme non pas de la femme mais de sa chambre, lieu propice à l'apparition de son fantôme. L'histoire se prolonge tant et si bien que Rasetti épouse la raccrocheuse et s'installe chez elle avec sa famille. Rapidement son caractère change : il devient violent et ses délires nocturnes se multiplient. Des voix l'enjoignent à tuer son épouse. Cette dernière le quitte, le délestant au passage de son salaire. Hors de lui, Rasetti la retrouve et la poignarde. Il est inculpé pour tentative d'assassinat. Malfaiteur émet alors une théorie qui justifierait ce passage à l'acte : selon lui, Rasetti aurait été en proie à une influence occulte, une forme de larve invisible qui aurait pris forme dans la chambre de la prostituée, se nourrissant de désirs érotiques, de fantasmes et qui aurait avili l'italien.

RICHEPIN, Jean, *Cauchemars*

Jean Richepin déchiffre quelques obsessions de son temps prêtant un caractère onirique à ses descriptions afin d'en parfaire l'effet sordide.

« Pft ! Pft ! »

Un philosophe s'éprend d'une femme mystérieuse. Cette dernière a l'habitude d'émettre un petit souffle méprisant en guise de réponse, « Pft ! Pft ! ». Infidèle, elle trompe le sage ; ne cessant d'aiguiser sa jalousie, le rendant féroce et brutal. Poussé aux extrêmes, le philosophe en vient à arracher le cœur d'un de ses concurrents puis le jette au pied de la courtisane. Cette dernière, bien qu'émue, persiste à émettre l'orgueilleux souffle en guise de réponse. Le sage perd la raison et étouffe la femme avant de disséquer et de tanner le corps inerte, objet d'un irrépressible désir. Mais quand il tente de posséder ce corps sans vie, un léger souffle s'échappe de la bouche de la défunte : « Pft ! Pft ! »

« Une aventure »

Pierre Dufaille rapporte une aventure qui lui est arrivée à Florence. Une Allemande d'une cinquantaine d'années rabat de jeunes hommes pour satisfaire aux besoins sexuels de sa maîtresse. Pierre, que l'Allemande a abordé est introduit auprès de cette étrange maîtresse. Cependant, l'Allemande lui recommande de ne cesser de répéter son amour pour la femme et de préciser qu'il est français durant les ébats à venir. La nuit se passe jusqu'à ce que l'« *ondine* » disparaisse derrière un rideau où elle vocifère des paroles en allemand. La vieille domestique chasse ensuite le Français. Le lendemain, au café, Pierre Dufaille apprend qu'un crime a été commis pendant la nuit : un Baron allemand a tué sa femme d'un coup de revolver. Son épouse mariée avec lui contre son gré, l'avait immobilisé et ligoté à une chaise afin de le forcer à la regarder s'ébattre avec un jeune amant français, bafouant ainsi son honneur et celui de l'Allemagne.

« L'homme aux yeux pâles »

Pierre-Agénor de Vargnes reçoit une carte du docteur James Ferdinand : ce dernier souhaite le rencontrer afin de lui montrer son regard singulier, son regard d'assassin. Le lendemain, une seconde lettre est envoyée à Pierre-Agénor dans laquelle l'homme aux yeux pâles lui explique sa supercherie : non seulement, James Ferdinand n'est qu'un pseudonyme, mais l'homme confesse avoir commis deux crimes et se propose de les lui raconter s'il parvient à le débusquer. Trois mois plus tard, Pierre-Agénor reconnaît le meurtrier dans une soirée du fait de son regard particulier. M. X... confesse ainsi avoir assassiné sa femme et l'enfant qu'elle avait eu d'un premier mariage par empoisonnement alors qu'il était étudiant en médecine.

« Vieille baderne »

Récemment licencié par la brigade de sûreté, l'inspecteur Lejars accepte difficilement le fait d'être considéré comme une « vieille baderne » ; mais le préfet souhaite renouveler l'équipe en plaçant de nouvelles recrues, plus jeunes et aux méthodes conformes avec la politique actuelle. Or, au moment de son licenciement un double mystère agite la presse : deux crimes ont été signalés la même nuit. Un sous-secrétaire d'état a été assassiné sur une voie ferroviaire et une femme galante a été égorgée chez elle, rue du Rocher. Deux signalements ont été donnés écartant aux yeux de la justice l'hypothèse d'une même affaire : un brésilien trapu aurait tué la galante tandis qu'un homme grand et distingué serait l'auteur du meurtre du sous-secrétaire. Lejars, quant à lui, suspecte qu'il s'agit d'un seul et même criminel revêtant deux déguisements. Deux semaines plus tard, l'enquête n'aboutissant pas, le préfet est remercié : ce dernier reçoit une lettre de Lejars lui indiquant que son hypothèse était la bonne et qu'il est parvenu à intercepter l'assassin. Il prévient qu'il s'apprête à tuer le criminel avant de mettre fin à ses jours.

« En moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire »

Félibien Lefeuve est impatient à l'idée de se rendre à Paris pour devenir quelqu'un, et, malgré les inquiétudes de sa tante, il monte dans le train, le cœur léger et optimiste. Pourtant, dès son arrivée à Paris, rien ne se déroule comme il l'avait prévu. Bien que sous le charme de la ville, Félibien tombe sous l'influence de Larbel, un homme d'affaire malveillant et manipulateur. En effet, Larbel convainc Félibien de se faire passer pour le précepteur de Miss Lucy dans le but de l'épouser et d'hériter de sa fortune. Or, Larbel le piège : un pan de la redingote de Lefeuve est retrouvé dans la main de feu M. Gripshall. Mené à la potence, Félibien Lefeuve se voit guillotiné. Il se réveille toujours dans le train et, percevant ce rêve comme un mauvais présage, Félibien décide de fuir Paris.

« L'assassinat du pichet qui piche »

Le narrateur raconte un souvenir traumatisant de son enfance. Trente ans auparavant, rue Belleville, le narrateur avait coutume de jouer chaque matin avec le chien du débiteur Poussot près du lieu de travail *Au pichet qui piche*. Or, un matin, intrigués par le fait que le débiteur n'ait pas ouvert sa boutique, les voisins pénètrent dans son commerce et font une découverte macabre : le propriétaire est trouvé inerte, raide mort. Le commis du magasin de faïence et le second garçon du boucher s'approchent et secouent le débiteur : sa tête tombe et roule sur le sol. Les hypothèses judiciaires sont ensuite énumérées : l'assassin reste introuvable et l'énigme totale mais on suppose qu'il s'agissait d'un proche de la victime dans la mesure où le chien n'a pas aboyé et fut étranglé après que le meurtre a été commis. Le narrateur conte ensuite les multiples cauchemars qu'a nourris cet épisode traumatisant.

RODENBACH, Georges, Bruges-la-morte

Hugues Viane s'installe à Bruges menant une vie calme et solitaire, hanté par le souvenir de son épouse adorée, disparue cinq ans auparavant. Le jeune veuf cultive sa solitude en se promenant dans Bruges chaque jour au moment du crépuscule. Il en vient à entretenir une relation particulière avec cette ville qui l'apaise et lui permet de vivre spirituellement sa dévotion pour la défunte. Un soir, en sortant de l'église, il fait la connaissance d'une femme qui lui rappelle son amour perdu. Il s'intéresse à la jeune femme, Jane Scott, danseuse dans une compagnie. Hugues se lance à corps perdu dans cette relation, espérant raviver la passion qu'il avait avec sa femme. Dépité de la pâle copie dont le comportement irrévérencieux envers la défunte l'excède, Hugues tue la jeune femme et retrouve l'équilibre de son deuil.

SCHWOB, Marcel, Œuvres

Marcel Schwob énonce son projet d'étude du genre humain dans sa préface : son ambition consiste à déchiffrer l'essence de la terreur en sondant les mystères intrinsèques de l'esprit humain. Dans cette mesure, l'auteur propose quelques récits de meurtre rattachés à des univers divers. En effet, l'auteur manifeste son goût pour l'Histoire, les langues et les mythes tout au long de son œuvre.

« L'homme double »

Ce conte traite du dédoublement de la personnalité. Une galante a été découverte dans son lit, la gorge tranchée et des bijoux volés. Au moment des interrogatoires, le juge d'instruction se trouve confronté à un homme double : en dépit de l'évidence du crime et de toutes les preuves confondant le criminel, l'inculpé nie les faits. Le juge d'instruction est fort désappointé face à cet étrange personnage : en effet, l'inculpé semble terrorisé ; de plus, la tenue du prévenu ne lui sied guère et il tend à adopter un comportement semblable à celui du

juge. Or, cette respectabilité troublante du prévenu s'efface brusquement laissant place à un homme au comportement caractériel et au langage ordurier. Ce même homme avoue sans complexe son crime. Puis, de nouveau, l'homme au caractère affable ressurgit. Le juge d'instruction ne sait alors comment juger ce personnage habité par un double dangereux.

« L'homme voilé »

Le narrateur rentre dans un wagon occupé par deux individus : l'un est enveloppé de couvertures et semble dormir, l'autre au visage sympathique ne tarde pas de faire de s'assoupir à son tour. Or, dès lors que le second s'endort, le premier se lève et tire les rideaux – ne laissant pas le temps au narrateur de voir son visage. Terrorisé, le narrateur souhaiterait alerter le voyageur mais il ne peut pas : bien au contraire il s'engourdit et s'évanouit. Le narrateur lutte contre le sommeil et observe une horrible scène : l'homme voilé tire un couteau du Tukestan et tranche la gorge du troisième voyageur et barbouille le visage du narrateur avec le sang de sa victime. Le narrateur s'évanouit et se réveille seul en compagnie du cadavre.

« La vendeuse d'ambre »

A une époque reculée, une vendeuse d'ambre se rend dans un village sur pilotis. Les habitants, pauvres, sales et primitifs, sont fascinés par l'élégance de la vendeuse et par ses biens. Ils l'invitent à dormir sur un espace libre dans une chambre. Ils placent le panier de la vendeuse devant elle, en dehors des deux planches où elle est étendue. Pendant la nuit, on entend une lutte suivie d'un long soupir. Le patriarche tire dans la glissière les deux planches où s'était endormie l'étrangère pour révéler l'ouverture qui sert à la pêche de nuit ; il y installe le filet avant d'y jeter les corps. Les habitants se divisent l'ambre convoitée. Le lendemain, ils tirent le filet pour recueillir deux corps : ils coupent les cheveux de la vendeuse d'ambre, donnent son corps aux poissons puis portent les honneurs au corps du noyé, l'un de leurs – le vieillard enfonce un morceau d'amulette dans le cerveau de leur compatriote et tous se recueillent autour du corps.

« La terreur future »

C'est un paysage de révolution qui est ici décliné. Les révolutionnaires tous vêtus de noir mettent à feu et à sang les rues. Pour ce faire, ils utilisent des machines modernes et révolutionnaires, charriant les corps et ravageant la ville.

« La grande-Brière »

Un groupe de promeneurs s'arrête dans une auberge et demande à « aller en marais » sur la Grande-Brière. Marianne guide le groupe de chasseurs vers les « demoiselles de Pornichet ». Quand l'un des volatiles est touché, les autres demoiselles entourent l'animal, comme si elles éprouvaient de la tristesse face à la perte d'une de leurs semblables. Or pendant cette partie de chasse, Marianne aperçoit sa maîtresse en compagnie d'un homme dans une barque. La domestique, animée d'une ombrageuse colère à la vue de sa maîtresse courtisée par un homme, fait feu sur la femme en promenade sur le chenal. Les demoiselles de Pornichet font alors cercle autour de la jeune femme morte comme s'il s'agissait de l'une des leurs.

« La charrette »

Deux hommes voyagent sur une charrette. L'interlocuteur de Charlot soupçonne son ami d'être un assassin. Charlot avoue avoir commis par la force des choses un meurtre après un larcin. Dans l'affolement, ce dernier a oublié ses chaussons sur les lieux du forfait. Les deux hommes effacent ensemble les traces de sang sur la charrette et sur le corps de Charlot. Le dialogue permet de recomposer la scène criminelle.

TRÉZENIK, Léo, *La confession d'un fou*

A travers ses confessions, le narrateur propose d'élucider le mystère de son psychisme *en tâtant quotidiennement le pouls de son cerveau*. Il revient sur sa biographie afin de sonder les mystères de son mal. Cette démarche auto-analytique est interrompue par la présence d'un double qui le rend progressivement étranger à lui-même. Après une interruption d'un an, le narrateur reprend l'écriture et fait le bilan des changements survenus : sa mère est morte et il s'est installé en ménage avec sa nouvelle compagne, Germaine. Or, cette existence heureuse est mise à mal par la présence du double dominant et modifiant sa personnalité. Tout ceci amène notre homme à s'interroger sur le fait de savoir qui entre lui et son double attire réellement Germaine et, le doute nourrissant la haine, le narrateur décide d'en finir avec ce double envahissant avant de s'en prendre à Germaine. Le lendemain, le concierge découvre le cadavre de son locataire, Marie-Joseph Dancy ; le morphinomane se serait tranché la gorge lors d'une crise de délire.

ZACCONE, Pierre, *Le Crime de la rue Monge*

Le 30 mai 1875, au numéro 150 de la rue Monge, le négociant Lesparre est découvert mort dans sa chambre d'hôtel, pourtant fermée de l'intérieur. Le commissaire accompagné de l'honorable agent de la sûreté Aimé Buvard établissent le *modus operandi* : le crime a été commis par deux hommes, l'un s'est faufilé par la fenêtre en passant par la chambre du dessus ; une fois dans la chambre de la victime, il a fait rentrer son complice par une porte dérobée ouvrant sur la chambre attenante. En suivant cette piste, Buvard découvre un second cadavre : il s'agit du complice du premier assassin, un forçat évadé que l'enquêteur reconnaît. L'agent Rigolo rejoint Buvard afin de lui faire part de sa découverte faite à l'étage supérieur : un bouton de manchette serti d'un diamant. En suivant la piste du précieux indice, Rigolo apprend qu'une jeune femme voilée a acquis le bijou. Il interroge alors le cocher de la mystérieuse femme ; ce dernier lui révèle l'itinéraire de la course et un détail retient son attention : la jeune femme s'est travestie pour se rendre à certains de ses rendez-vous. Poussé par sa curiosité, le cocher a suivi sa cliente pour voir où elle se rendait : la mystérieuse travestie demeurait au faubourg Saint-Honoré dans la propriété du Comte de Senneterre. Rigolo se rend sur place et aperçoit un mystérieux intrigant en train d'observer Georges Béraldi ; l'enquêteur prend en chasse ce suspect jusque dans le Tarn et Garonne. Or, Georges Béraldi se rend aussi dans le Sud-Ouest, dans la demeure de Jacques Mayot, un bourreau relevé de ses fonctions, vivant en compagnie de son épouse et d'un serviteur difforme, Korbal. Béraldi s'entretient avec Jacques Mayot, l'exécuteur de son père, afin de réhabiliter son honneur. Avant de mourir, ce dernier a remis au bourreau une lettre destinée à son fils, lettre dans laquelle il clame son innocence. Le jeune homme quitte les lieux pour se rendre à l'hôtel où il rencontre Rigolo : tous deux s'allient alors pour résoudre ce mystère.

De retour à la capitale, nous suivons Rigolo, usant de multiples costumes dans ses pérégrinations parisiennes afin d'obtenir de nouveaux indices. En furetant près de la maison du Comte de Senneterre, il rencontre deux criminels, Ventriloque et Cœur-d'Acier qui tentent de le voler. Le même soir, Rigolo et Buvard aperçoivent la silhouette suspecte d'un homme sortant de l'hôtel – une jeune femme sous des habits d'homme – ; mais l'inconnue leur échappe. Pourtant, cette dernière les attend à la demeure de Buvard : il s'agit de Léa, la protégée du Comte, très liée à Hélène Senneterre – la nièce du Comte, sous sa tutelle depuis la disparition de son père. Léa a pris les devants et s'est rendu auprès des deux hommes pour les empêcher de poursuivre leurs investigations : elle sait qui a perpétré le crime de la rue Monge mais souhaite élucider ce mystère seule car elle défend des intérêts personnels. Léa aime Georges Béraldi et cherche à réhabiliter la mémoire de son père ; cependant, Hélène nourrit de semblables sentiments, et ce, en dépit du fait qu'elle soit promise au Vicomte des

Tournelles. Une rivalité s'installe entre les deux amies. Afin de servir les intérêts de Béraldi, Léa s'est rapprochée du Comte et participe aux réunions du groupe de scélérats qui a manigancé le crime de la rue Monge : Ventriloque – qui n'est autre que le véritable père de Léa –, Cœur-d'Acier et le Vicomte des Tournelles. Le Comte de Senneterre est aussi impliqué. Pendant ce temps, Karpol et Roma circulent dans la capitale : observant les moindres faits de Béraldi et de Léa, ils ne tardent pas à se rapprocher de celle-ci pour servir leurs intérêts communs.

De son côté, Rigolo poursuit ses investigations qui le mènent aux portes d'un hôtel abandonné. Sous des habits de marin, il interroge un pêcheur près de la demeure, mais ce n'est autre que Ventriloque. Cette présence l'encourage à redoubler de vigilance. Aussi, lorsqu'il observe de la lumière dans l'hôtel abandonné, Rigolo n'hésite pas à pénétrer dans la demeure où il retrouve Georges Béraldi. Ce dernier a rendez-vous avec un inconnu disposé à lui donner des renseignements sur son père. Rigolo se dissimule dans un cabinet afin d'assister à la scène : il voit Léa sous ses habits d'homme venue renseigner Béraldi et le mettre en garde. Le jeune homme, persuadé que la travestie sert les intérêts d'Hélène, ne perçoit pas ses véritables sentiments. Avec effroi, Léa réalise que Béraldi est sous le charme de son amie. D'autres péripéties épaississent le mystère : quelques crimes (un vol est commis pendant la réception en l'honneur des fiançailles du Vicomte et d'Hélène ; lors d'une altercation, Ventriloque assassine Cœur-d'Acier, parce qu'il a tué son complice lors de l'attaque de la rue Monge et pour éviter qu'il ne parle), quelques péripéties sentimentales (Ventriloque essaie de convaincre Léa de renoncer à Béraldi, Rigolo réalise qu'Hélène se fait empoisonner et la préserve du danger ; Roma souhaite s'entretenir avec Béraldi mais alors qu'il se rend sur les lieux du rendez-vous, il découvre Roma venant de tirer sur son fidèle Karpol, Hélène est enlevée par Ventriloque), quelques indices (Rigolo retrouve Béraldi et découvre un message caché dans la lettre remise par Jacques Mayot, le condamné accuse le Comte de Senneterre, le père d'Hélène). Les enquêteurs parviennent à découvrir l'identité de l'homme tué : il s'agit du Comte de Senneterre, assassiné par crainte qu'il ne révèle le nom du responsable de la mort du père de Béraldi.

L'affaire se poursuit en janvier dans les égouts de Paris : Buvard et Rigolo ont revêtu des costumes pour pouvoir poursuivre leurs investigations incognito. Les deux hommes ne tardent pas à retrouver la piste de Ventriloque. Avec le concours de Béraldi, ils parviennent aux portes de la cachette des malfaiteurs qui détiennent Hélène, mais pendant la confrontation, Béraldi est blessé. Eperdue, Léa veille celui qu'elle aime à son chevet pendant trois semaines, fomentant des projets de vengeance. Ventriloque la retrouve et la persuade de s'enfuir avec lui. Pendant ce temps, Hélène est délivrée rue de Helder où elle assiste à une scène capitale : cachée dans une pièce attenante au bureau, elle voit Jacques Mayot récupérer les parchemins nécessaires à la réhabilitation du père de Béraldi, dissimulés pendant toutes ces années par le Vicomte, avec la complicité de sa mère, Roma. S'engage alors une véritable course-poursuite dans les égouts parisiens ; cependant un orage éclate et un véritable torrent a raison de Léa. Enfin, le Vicomte est neutralisé par Jacques Mayot tandis que Rigolo empêche Roma d'attenter aux jours de Mayot. La mémoire du père de Béraldi est enfin réhabilitée.

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*

La Fortune des Rougon

Considéré comme le roman des Origines, *La Fortune des Rougon* sert de pierre de touche à la construction de l'ensemble des Rougon-Macquart. A la veille du coup d'Etat du 2 Décembre 1851, nous découvrons Plassans, une ville imaginaire qui rappelle l'Aix-en-Provence de la jeunesse de l'auteur. Cet espace maudit – puisqu'établi sur les vestiges d'un ancien cimetière

– constitue le seuil de cette famille atavique. Adélaïde Fouche, également surnommée Tante Dide, épouse un jardinier avare, Rougon avec qui elle a un premier enfant : Pierre Rougon. Après la mort de son époux, elle entretient une relation avec le contrebandier Macquart. De cette union naîtront deux enfants, Antoine, aïeul de la branche des Macquart, et Ursule, aïeule de la branche des Mouret. Dans ce premier tome, nous percevons les haines fratricides qui s’installent au sein de cette famille ; la conquête du pouvoir politique par les Rougon se fait ainsi au détriment des deux autres branches de la famille. Dans ce contexte de coup d’état, une histoire dramatique se tisse en toile de fond : l’histoire d’amour qui unit Miette, fille d’un bagnard contrebandier, et Silvère Mouret. Le jeune orphelin est éduqué par sa grand-mère, Adélaïde – cette dernière assistera impuissante à la mise à mort de Silvère lors de l’insurrection. Miette est tuée dans les combats de Saint-Roure tandis que Silvère est fusillé deux jours plus tard par un gendarme qu’il avait éborgné accidentellement, son cousin Rougon ne faisant rien pour empêcher sa mise à mort.

La conquête de Plassans

A Plassans, la quiétude des Mouret (François, Marthe et leurs trois enfants) est interrompue par l’arrivée d’un étrange locataire : l’Abbé Faujas accompagné de sa mère – puis de sa sœur et de son beau-frère, les Trouche. L’homme d’église discret paraît mystérieux aux yeux de Mouret. En effet, l’abbé est envoyé par le pouvoir bonapartiste pour conquérir la ville. Grâce au concours de Félicité Rougon qui tient un salon neutre, et de ses conseils, il parviendra à ses fins. La présence de l’abbé transforme ainsi la ville de Plassans mais aussi la maison des Mouret : la famille qui semblait unie au début du récit se déchire : sous l’influence de l’abbé Faujas, Marthe crée une maison pieuse à l’attention des jeunes filles, l’aîné, Octave part vivre à Marseille, Serge intègre le séminaire après avoir été endoctriné par l’homme d’église pendant sa convalescence, et Désirée est gardée par sa nourrice. Progressivement, Mouret sombre dans la folie et finit interné à l’asile. Or, un soir il parvient à s’échapper et met le feu à sa maison provoquant la mort des Faujas et des Trouche.

Germinal

Dans son « roman ouvrier », Zola revient sur les conditions de vie des mineurs. Alors qu’il s’est fait licencié pour avoir giflé son employeur, Etienne Lantier est embauché dans les mines de Montsou, dans le Nord de la France. Là, il est logé par les Maheu, une famille de mineurs et s’éprend bientôt de leur fille Catherine – cette dernière demeure cependant fidèle à son amant, l’ouvrier Chaval. Rapidement, Etienne Lantier devient le chef de file de l’insurrection populaire : à l’annonce de la diminution des salaires, une grève se déclare et Etienne, véhiculant des idées révolutionnaires, exhorte les ouvriers à la révolte. La grève perdure malgré la famine et gagne en virulence. Néanmoins, la Compagnie des Mines campe sur ses positions, refusant toute négociation. Les déferlements de l’émeute ouvrière sont alors interrompus par la force : les soldats tirent sur la foule ; Maheu périt sous les rafales. Suite à cet épisode, les mineurs, résignés et affamés, retournent à leur besogne, mais un anarchiste, Souvarine, dont l’instinct révolutionnaire a été attisé, provoque l’effondrement des galeries dans la mine et l’inondation d’une fosse, entraînant la mort de plusieurs mineurs. Prisonnier sous terre, Etienne se trouve en présence de Catherine et Chaval, son ancien amant ; l’altercation est inévitable et Etienne tue Chaval. Catherine succombe enfin dans les bras d’Etienne.

La Terre

Démobilisé, Jean Macquart s’installe dans un village de la Beauce. Employé comme valet de ferme, l’ancien soldat est peu apprécié par les villageois. Peu de temps après, il se marie à Françoise Mouche, qui trouve dans cette union un moyen d’échapper aux avances de Buteau

Fouan, son beau-frère, marié à Lise. Cette union inquiète le couple Buteau-Lise et, lorsque Françoise tombe enceinte, le couple décide de provoquer la mort de l'enfant par crainte de voir disparaître leur héritage. Une scène violente a lieu dans laquelle Buteau viole Françoise maintenue par Lise. Ce viol occasionne chez Françoise une terrible révélation, celle d'un désir pour Buteau réprimé depuis leur première rencontre : Lise, folle de jalousie, pousse sa sœur sur une faux et la tue. Mais le père Fouan, seul témoin du crime, présente toujours un obstacle pour le couple Lise-Buteau. Ils décident de s'en débarrasser et de dissimuler leur crime par un incendie. Veuf et pauvre, Jean Macquart n'a plus d'autre choix que de quitter Rognes et s'engage à nouveau.

La Bête Humaine

Roubaud, sous-chef de la gare du Havre apprend qu'enfant, son épouse Séverine a été abusée par Grandmorin, le président de la compagnie. Grandmorin est ensuite devenu le protecteur de Séverine, faisant d'elle sa filleule. Ivre de jalousie, Roubaud bat son épouse avant de fomenter le projet d'assassiner ce rival. Le mécanicien Jacques Lantier est témoin du crime, alors qu'il tentait de refréner une pulsion meurtrière apparue au moment de posséder Flore, la fille de Phasie Misard, marraine de Jacques Lantier. Or, Lantier est perturbé, porteur de la « *fêlure héréditaire* » s'exprimant par un besoin instinctif de tuer, refoulé peu de temps avant d'assister au crime du train. En outre, Lantier entretient une relation particulière avec sa locomotive, la *Lison*, qui n'est autre que le substitut des femmes qu'il se refuse de posséder à cause de ses pulsions criminelles. Roubaud décide d'acheter le silence de Jacques Lantier en demandant à son épouse de le séduire. Jacques fait alors de faux aveux et l'inspecteur Denizet, bien qu'il pressente la vérité, cède à la pression politique concluant l'affaire sur un non-lieu.

Progressivement, le couple Roubaud se déchire : le mari sombre dans l'alcoolisme et dans le jeu. Séverine, quant à elle, vit une passion amoureuse avec Jacques. Cependant, Flore découvre cette liaison et médite sur le moyen de se débarrasser de cette rivale. Elle provoque un accident ferroviaire qui est un véritable fiasco : bien que le bilan humain soit lourd, Flore n'a pas atteint son objectif. Rejetée par Lantier qui l'a vu faire dérailler le train, elle se suicide en se jetant sous un train. Le couple Séverine-Jacques projette finalement d'assassiner Roubaud ; alors qu'ils tendent un guet-apens à Roubaud, Jacques, victime de ses pulsions criminelles, tue Séverine. Roubaud arrive sur les lieux en compagnie de Cabuche – ce dernier était suspecté du premier meurtre – et sont condamnés pour les crimes de Séverine et de Grandmorin. Le cycle criminel n'est pourtant pas achevé : à bord d'une nouvelle locomotive, Jacques Lantier a une altercation avec son chauffeur. Tous deux tombent sur la voie et meurent broyés tandis que le train, privé de chauffeur et rempli de soldats qui partent combattre les Prussiens, poursuit sa course folle.

La Débâcle

Il s'agit avant tout d'une histoire d'amitié entre Jean Macquart, le paysan et Maurice Levasseur, l'étudiant bourgeois. Dans cette œuvre dissonante par rapport à l'ensemble zolien, l'auteur porte un regard minutieux et critique sur la guerre et les institutions militaires. Ce roman se structure en trois parties : La première partie s'attache à rendre compte de la marche vers Sedan, le second temps se concentre sur la défaite de Sedan et la capitulation de l'armée de Napoléon III en y apportant les raisons de cet échec. La dernière partie évoque le drame de la Commune. Comme intrinsèquement lié à l'Histoire, le destin de deux hommes que la dureté de la vie militaire a rapprochés est décrit. Cette amitié improbable trouve une issue dramatique puisque le soldat Macquart tue Levasseur, rallié du côté des communards, lors de la répression versaillaise.

Contes de l'impossible (1889-1894)

Dans cette série de contes parus au *Mercur de France* entre 1891 et 1893, nous retrouvons une cohérence thématique forte ; l'impossible renvoie à l'irrationnel, au paranormal, à l'inexplicable du mystère si prisé par les décadents.

DANVILLE, « Le meurtrier »

Le narrateur reçoit le récit d'un étrange individu. Ce dernier est hanté par un terrible songe. Il explique le processus dissociatif qu'il aurait subi : victime du dédoublement de son être, il sent monter en lui de cruels désirs. Alors qu'il déambule dans la ville, il bouscule une ombre et l'étrangle puis mute le corps avec un couteau. Peu de temps après, l'homme lit dans la presse le récit des meurtres commis par *Jack the Ripper* et s'interroge sur son implication y trouvant d'étranges similitudes. L'inconnu disparaît dans la foule.

DANVILLE, « Le substitut »

La femme du substitut Mersol est trouvée assassinée à leur domicile. Il s'agit du second homicide qui touche les proches du substitut : en effet, Louise Pertaud a également été assassinée quinze jours auparavant. La police, qui suspectait un vagabond se trouve dans l'impasse car le suspect était sous les verrous au moment du meurtre de M^{me} Mersol. Face à l'incapacité des policiers, le substitut éclaire l'affaire en donnant sa version des faits, discours au cours duquel il se trahit. Comme si ses aveux à demi masqués ne suffisaient pas, il écrit le nom du criminel sur un papier et le tend aux hommes avant de se défenestrer.

DANVILLE, « Lisbeth »

Le narrateur exilé en Amérique fait un aveu au confessionnal. Le conte s'ouvre sur la fin d'un spectacle : la foule acclame une jeune femme dont le regard hypnotique déstabilise le narrateur, Monsieur de Rèce. Il la reconnaît : il s'agit d'Elisabeth, la dernière maîtresse de son ami Jean de Sancey. Rèce obtient la faveur de la raccompagner chez elle où, victime d'une hallucination, il assiste à la dernière altercation du couple. Dans cette vision cauchemardesque, il voit Lisbeth avouer à Jean ses infidélités : ravagé de douleur, l'homme se suicide d'une balle dans la tête. Monsieur de Rèce, bien qu'animé par le désir de venger son ami, succombe au charme du regard de Lisbeth et devient son amant. A chaque instant, il guette le moment où l'ensorceleuse détourne le regard pour pouvoir l'assassiner. Un soir il parvient à agir : il la laisse passer devant lui dans un corridor mal éclairé et lui tranche la gorge.

LERMINA, « L'élixir de vie »

Après avoir fini sa thèse, le narrateur s'installe comme médecin à Paris et commence à faire sa réputation. Un jour, une femme requiert son aide : sa fille, Pauline, est frappée par un mal mystérieux. Le médecin se rend à son chevet mais il ne trouve aucun remède. L'enfant souffre d'un épuisement général. Il interroge alors la mère : son professeur M. Vincent serait le seul à rendre visite à Pauline. Or, lorsque le précepteur vient voir l'enfant, tout l'être de la fille tend vers l'individu avant de succomber dans les bras du médecin. Décontenancé, le narrateur enquête ; il s'en remet à son confrère Gaston Dussault qui reconnaît M. Vincent de Bossaye de Thévenin. Dernier descendant d'une famille d'émigrés, le centenaire est un ancien professeur dont l'intérêt pour le magnétisme animal a dominé la vie. Puis, le médecin oublie cette histoire. Dix ans après cet événement, le narrateur est amené à examiner un patient à la demande d'un confrère le docteur F... En effet, le malade a demandé à être interné pour l'empêcher de consommer des vies humaines. Le docteur F... prête peu d'attention à ces aveux, le considérant victime d'une « *monomanie raisonnée* ». Pourtant, deux mois plus tard, le narrateur reçoit une lettre de son confrère : son fils serait atteint du même mal que

Pauline. Le narrateur se rend au plus vite au chevet de l'enfant et confond le centenaire. Le narrateur reconnaît les pouvoirs magnétiques du criminel, qui vampirise la vie de ses victimes pour accéder à l'éternité. Démasqué, M. Vincent initie le narrateur à ses pratiques puis se suicide en restituant l'énergie vitale à l'enfant.

LERMINA, Jules « L'envoûteur »

Féru de magie noire et d'occultisme, le scientifique Gérard dispose d'un regard inquiétant. Fréquentant les soirées du négociant millionnaire M. Solmes, dont le narrateur est un ami sincère, le scientifique demande la main de Camille Solmes. Le négociant décline, lui préférant le narrateur. Ce dernier est alors témoin d'une scène inquiétante : un valet remet une enveloppe à Gérard en échange d'une pincée d'or. Intrigué, le narrateur le suit et découvre que le sorcier a dérobé un portrait de Camille. Dépossédé de lui-même, le narrateur est conduit chez l'envoûteur où ce dernier avoue maîtriser l'art des sciences occultes, de la suggestion et de l'envoûtement. Gérard explique ainsi qu'en meurtrissant le portrait de Camille, il l'assassine à distance. De cette manière le scientifique au regard fou se venge sans porter de traces du crime sur lui. Impuissant, le narrateur voit Gérard enfoncer une pointe dans le cœur du portrait. Le narrateur se réveille chez lui et un domestique l'informe que pendant la nuit, Camille a succombé à un étrange mal. Il se rend alors chez Gérard, mais son rival a disparu.

SCHEFFER, Robert, « L'autre »

Une femme raconte s'être éprise d'Emmanuel, un mélancolique affecté par la perte de son épouse, Norah. En se liant à lui, elle accepte la présence de *l'autre* au sein du couple, plus encore, elle l'imité, revêtant les mêmes vêtements et mimant les mêmes attitudes. Elle souhaite en savoir plus sur la défunte et pose de nombreuses questions à Emmanuel. Il conserve une image angélique d'elle ; Norah aurait prononcé qu'une fois de cruelles paroles, « *je me vengerai* » au moment de sa mort. Emmanuel avoue avoir poignardé sa première épouse pour une tromperie d'intention. Progressivement, Norah prend possession du corps de la narratrice ; *l'autre* obtient vengeance et assassine Emmanuel avant de se retourner contre la possédée.

Les savants fous : romans et nouvelles

Publié aux éditions Omnibus, cet ensemble de neuf romans et de dix-sept nouvelles présente la figure du *savant fou* sous toutes ses formes. Nous retenons deux nouvelles : « La machine à métaphysique » de Richepin paru dans *Les morts bizarres* aux éditions Maurice Dreyfous en 1876 et « Débonnaire Milaine » du belge Pol Demade publié dans les *Contes inquiets* chez Schepens et Cie en 1898.

RICHEPIN, Jean « La machine à métaphysique »

Considéré comme fou par ses semblables, le narrateur explique les fondements de ses découvertes scientifiques. Il s'interroge sur les liens entre la science et la métaphysique : il élabore ainsi une machine lui permettant d'atteindre l'Absolu de sorte que le scientifique devient le sujet de sa propre expérience : il espère y accéder par l'automutilation. Après avoir donné comme indication à son domestique d'intervenir une heure après le début de l'expérience, le scientifique s'installe dans un fauteuil dans lequel il est maintenu pendant qu'un mécanisme de vrille pénètre sa dent malade, sous sa main droite un parchemin défile lui permettant de retracer ce qu'il perçoit. Une heure plus tard, le domestique rentre et découvre son maître mort. Seul le bruit de la vrille persiste, ce « *rire de l'Absolu* ».

DEMADE Pol, « Débonnaire Milaine »

Débonnaire Milaine est un ancien marchand de couronnes funéraires qui effectue de nombreuses recherches sur la mort et développe une monomanie hypocondriaque. En effet, Débonnaire suppose l'existence d'un ver rongeur. Son obsession l'exhorte à empoisonner à l'arsenic son épouse pour observer le travail des vers sur le corps. Or, de tous les insectes qu'il convoque ; nul n'est attiré par la chair empoisonnée de M^{me} Milaine. Dix jours après cette expérience, le corps de Débonnaire est retrouvé en état de putréfaction avancée et dévoré par les vers.

Petit musée des horreurs

Recueillis par Nathalie Prince aux éditions Laffont, les nouvelles qui composent ce curieux musée illustrent parfaitement l'esprit *fin-de-siècle*. Cette galerie de l'effroi se structure en quatre parties (*fantômes, spectres et charognes ; délires, névroses et folies douces ; amours et désamours fantastiques ; trois mythes fantastiques : Narcisse, Pygmalion, Don Juan*) et fonctionne comme une architecture teratologique.

LORRAIN, Jean « Réclamation Posthume »

Alors qu'il rend visite au narrateur, De Romer se pâme d'admiration devant une tapisserie : elle représente une femme décapitée. Or, lorsque le narrateur l'informe qu'il s'agit d'un moulage élaboré à partir de *La femme inconnue* de Donatello, De Romer le met en garde ; selon lui, le narrateur aurait commis un crime de lèse-pensée en déformant le tableau du maître. Quelques jours plus tard, alors qu'il travaille dans la solitude de sa demeure, le narrateur ressent une présence oppressante et aperçoit un pied nu derrière sa porte au rideau vert de Tunis. En voulant s'approcher, le pied disparaît. Le narrateur met cela sur le compte du temps neigeux qui aurait sur lui les mêmes effets que l'éther. Plus tard, le phénomène se reproduit : deux pieds de femme apparaissent, et comme précédemment, l'élément surnaturel lui échappe. Le narrateur met alors cet évènement sur le compte de la bizarrerie de la porte orientale et fait ôter l'élément. Quelques jours avant cette confession, alors que le narrateur s'était endormi près de la toile, il se réveille en sursaut et découvre une vision cauchemardesque : dans l'embrasement où se tenait la porte de Tunis, un corps de femme décapitée se tord ; la tête prisonnière de la tapisserie le toise.

CHARPENTIER, Armand, « Le poète assassin »

Rodolphe Planson, artiste méconnu, a assassiné sa maîtresse. S'il peine à exprimer les circonstances du crime, son passage aux Assises met en lumière le caractère original du romancier. Enfermé à la Roquette, il devient la coqueluche des journalistes et des éditeurs qui voient en lui une manne certaine. Devenu une personnalité médiatique, il écrit à une œuvre de bienfaisance afin de participer au spectacle organisé au profit des pauvres ; sa participation connaît un impact positif sur la vente des places. Peu avant sa mise à mort, Rodolphe rencontre un professeur de médecine qui souhaiterait mener une expérience sur sa tête décapitée. En effet, le savant se propose de faire parler la tête après décollation. Après avoir déclamé un poème de sa création sur l'échafaud, Rodolphe est exécuté et le médecin débute l'expérience : la tête parle faiblement, évoquant seulement la douleur ressentie. Le silence s'installe, interrompu seulement par le bruit saccadé d'une sonnette électrique. Or, c'est ce même bruit qui réveille Rodolphe : il s'agit du tintement de sa sonnette. Henriette, sa maîtresse avec qui il s'est disputé, l'attend sur le perron. Tout ceci n'était qu'un songe.

DEBANS, Camille « Histoire de voleur »

Mathurin Sagouille, ancien huissier entre comme surveillant dans l'asile d'aliénés du docteur X... Cependant Mathurin est un filou, qui profite de la mise en bière des aliénés pour les spolier de leurs biens. Alors qu'il œuvre à ses petites affaires, Mathurin entend un bruit

suspect dans le couloir et s'élançait à la poursuite d'une ombre. Pendant son absence, un fou, intrigué par le linceul, ôta le corps de la bière et le remit dans son lit en prenant soin de tirer les rideaux. Le fou se couche dans le cercueil. Mathurin revient pour finir son forfait : le fou se lève et se venge du cruel surveillant en l'enfermant dans le cercueil et en le scellant. Mathurin est alors enterré vivant à la place du mort. Peu de temps après l'enterrement, les soignants découvrent le corps de l'aliéné dans le lit et comprennent leur erreur. Quand ils exhument Mathurin, ce dernier fait trois pas avant de trépasser.

LERMINA, Jules, « La peur »

Le docteur rapporte une anecdote afin d'expliquer au mieux ce qu'est la peur : Edwards et Mary s'aiment passionnément, aussi, lorsque l'état de santé de Mary décline, son fiancé demeure inconsolable à son chevet. Un soir, le docteur quitte le couple avec un profond sentiment de malaise : il pressent l'imminence de la mort de Mary. Dans la nuit, il est alerté du fait que Mary a été trouvée étranglée. Edwards justifie son geste par un moment de peur intense : après avoir assisté au trépas de Mary, il fut frappé d'effroi en la voyant revenir d'entre les morts.

RICHEPIN, Jean, « L'assassin nu »

Tout juste sorti de prison où il a été enfermé pour vol avec effraction, Pierre Lurier ne voit d'autre solution pour subsister que de récidiver. Après six mois de vagabondage, il rentre dans son pays natal, la Champagne. Là, il se souvient d'un ménage riche dans le village de Nizy-le-Comte et le voleur ne tarde pas à préparer son crime et décide de camper dans le jardin du couple Berlot et attend. Il se trouve pris d'effroi lorsque le père Berlot appelle Pierre dans le champ ; le vieillard s'adresse en fait à un enfant qu'il accuse d'avoir volé ses poires. Pendant la nuit, Lurier rentre dans la maison endormie et applique les conseils qu'il a entendus en prison : il se dévêtit complètement afin de ne pas porter de traces du crime sur ses vêtements. Il monte l'escalier sans réveiller le petit Pierre et assassine le couple avant d'accomplir la spoliation mais en se retournant il ne se reconnaît pas dans le miroir et attaque son reflet. Le lendemain, les hommes de justice découvrent un couple assassiné dans sa chambre et homme gisant au sol après avoir traversé un miroir. Dans un coin, le petit Pierre qui a voulu porté secours à ses maîtres, déraisonne.

LAVEDAN, Henri, « La main »

Un homme met en œuvre un stratagème pour tuer sa bien-aimée. Il lui demande de l'accompagner en forêt et l'assassine à l'arme blanche, puis il lui tranche la main droite, cette main adultère qu'il rapporte comme un trophée de chasse. De retour chez lui, la main prend vie et étrangle le narrateur. L'homme se réveille secoué d'effroi, et trouve sa table de chevet la main en marbre de blanc de feu son épouse adorée qu'il chérissait tant et deux ouvrages de prédilection de Poe et Tourguenieff.

MOUREY, Gabriel, « Le forçat »

Un promeneur voit passer sur le chemin de halage où il se promène quotidiennement un défilé de bagnards. Le chant des prisonniers attire une jeune femme à sa fenêtre ; un seul bagnard la voit et s'émeut de sa présence. Sous les yeux ébahis du narrateur, le bagnard rompt ses chaînes et va s'entretenir avec lui : la présence de la jeune femme lui a rappelé pourquoi il avait été fait prisonnier. En effet, les meurtres qu'il avait perpétrés étaient accomplis dans le dessein de détruire la Beauté. Sa reconquête de liberté s'effectue dans le seul but de poursuivre sa mission, celle de tuer à nouveau de belles femmes.

SCHEFFER, Robert, « Le prince Narcisse »

Le prince Mitrophane Moreano est un original, un dandy accoutumé à cultiver sa beauté. On lui connaît sa monomanie des portraits et des miroirs. Il sort peu, ne se rendant seulement aux dîners organisés par sa cousine. On l'affuble du surnom *Le prince Narcisse*. Idolâtré par sa mère, une aristocrate Valaque au passé d'hystérique, et par son précepteur, un mage tzigane, il cultive sa beauté très tôt et ses instincts capricieux sont flattés par ses proches. Pourtant, le prince n'est pas victorieux du temps et ses premières rides sont source d'angoisse. Comme pour fuir les affres du temps, il multiplie les voyages jusqu'à Venise, où il rencontre Nesta, une femme ambiguë déguisée en marin et en qui il retrouve ses traits de jeunesse. Le dandy invite l'androgynie chez lui ; elle cède à l'ivresse et aux effluves du tabac puis somnole. Une douleur vive la réveille et Nesta découvre le prince lui dévorant certaines parcelles de son corps. Frénétique, le vampire cherche à recouvrer sa beauté passée par ce passage à l'acte anthropophage. Fou de rage, il l'étrangle.

Biographie

Jules Barbey d'Aureville

(1808-1889)

Né le 2 novembre 1808 à Saint-Sauveur-le-Vicomte, Jules Amédée Barbey – il emprunte et ajoute le nom d'un de ses oncles D'Aureville en 1838 – est issu de la petite noblesse normande. Écrivain, critique littéraire, feuilletoniste, et essayiste, il laisse l'image d'un dandy romantique et précurseur du décadentisme. Aîné d'une famille de quatre enfants, il reste en froid avec sa famille pendant une vingtaine d'années. Ses années de formation sont marquées par ses études au collège Stanislas en 1827 où il rencontre Maurice de Guérin, et découvre Byron et Walter Scott, deux écrivains qui auront une influence directe sur ses productions. Il étudie ensuite le droit à Caen où il rencontre Guillaume-Stanislas Trebutien, un libraire dont la contribution à l'édition de ses œuvres est notable. En 1833, il soutient sa thèse puis s'installe à Paris où il fréquente des salons – notamment celui d'Armanche du Vallon qu'il tente de séduire – et débute une carrière de journaliste ; il contribue à de nombreux journaux *La Revue critique de la philosophie, des sciences et de la littérature* (qu'il fonde en 1843), *Le Globe* (1842), *Le journal des débats*, *Le moniteur de la mode* (1843), *Le pays* (1852), *Le Constitutionnel* (1869), etc. En 1847, il est rédacteur en chef de *La Revue du monde catholique*. Ses premiers écrits sont romantiques : Barbey d'Aureville rédige des poèmes et des nouvelles – *Ode aux héros des Thermopyles* (1825), *Le cachet d'onyx* (1831), *Léa* (1832, paru dans *la Revue de Caen* qu'il fonde avec Trebutien et son cousin E. du Ménil), *La bague d'Annibal* (publié en 1843), *Amaïdée* (publié en 1889) – et son roman *Germaine ou la Pitié* (publié en 1883 sous le titre *Ce qui ne meurt pas*). Progressivement, l'écriture du dandy évolue : il publie *L'amour impossible* (1841), quelques contes qu'il réunira dans *Les Diaboliques* en 1874 (en

1850 il publie dans *La Mode*, *Les dessous de cartes d'une partie de whist*), *Une vieille maîtresse* (1851), *L'ensorcelée* (1852), *Poussières* (1854). En 1854, il rencontre Baudelaire : cette amitié amène Barbey d'Aureville à prendre part à la défense des *Fleurs du mal*. Lui-même connaît un procès pour outrage aux bonnes mœurs lors de la parution des *Diaboliques* – les poursuites aboutirent sur un non-lieu. Il écrit également un récit historique sur les chouans en 1863 paru dans *Le nain jaune*, *Le chevalier des Touches*, des correspondances et des cahiers de notes. En tant que critique littéraire il produit de nombreux ouvrages à l'instar de son essai *Du dandysme et de Georges Brummell* (1845), des *Prophètes du passé* (1851) ou des *Œuvres et des hommes* (dès 1860). Parmi ses derniers récits, on peut relever *Un prêtre marié* (1867), *Une histoire sans nom* (1882), *Une page d'histoire* (1886). On lui connaît de nombreuses amitiés à la fin de sa vie : Huysmans, Richepin, Bourget, Bloy, Daudet, Lorrain, Péladan, Rollinat, Hello, Coppée. Il décède à Paris le 23 avril 1889.

Maurice Beaubourg

(1859 – 1943)

Né le 04 déc. 1859 à Paris, De Bessières Maurice Lucien Jules, fils de l'architecte Lucien Dieudonné De Bessières et plus connu sous le pseudonyme Maurice Beaubourg reste une personnalité mystérieuse de la fin du siècle. Romancier, conteur, dramaturge, journaliste et épistolier, il laisse neuf romans – *La maison des chéries* (1898), *Les joueurs de boules de Saint-Mandé* (1899), *La rue amoureuse* (1900), *La crise de Madame Dudragon* (1903), *Dieu ou pas Dieu* (1906), *Les colloques des squares* (1910), *M. Gretzili, professeur de philosophie* (1920), *Madame Chicot* (1923) – trois volumes de nouvelles – *Contes pour les assassins* (1890), *Les nouvelles passionnées* (1893), *Saison au bois de Boulogne* (1896) – trois pièces – *L'image : pièce en trois actes* (1894), *La vie muette : drame en quatre actes* (1894) jouées à L'œuvre (1894) et *Les menottes : pièce en*

trois actes (1897) jouée à L'Odéon (1897), Jacques Des Gâchons dresse un portrait de Beaubourg dans son essai « *Maurice Beaubourg dramaturge* », en juin 1894 dans *L'Ermitage* – et de nombreuses correspondances (avec Marcel Schwob et Georges Seurat notamment) et articles de revues et de journaux. Paul Acker décrit cet érudit comme un littérateur que l'on croise « à l'Odéon, à la Bibliothèque Nationale, chez son éditeur, aux Funambules, à Bruxelles, à Saint-Mandé » (Paul Acker, *Humour et Humoristes*, Simonis Empis, 1899, pp. 183-4). Considéré comme un symboliste, ami de Georges Seurat, Marcel Schwob, Verlaine, Jules Renard et Maurice Barrès qui joue les mécènes en sa faveur et préface ses *Contes pour les assassins*, Beaubourg contribue à *L'Évènement*, au *Gil Blas*, à *La Cocarde*, au *Figaro*, à la *Revue Indépendante*, à *La Revue Blanche*, au *Mercure de France*, à *La revue de Paris et Saint-Pétersbourg* (on lui doit un article sur Marcel Schwob, cf. n°27, 10/11/1891). Fait Chevalier de la Légion d'honneur le 15 janv. 1928, il laisse l'image d'un habile peintre des vices de son temps, rêveur – « *vivante énigme, M. Beaubourg passe, les yeux vers les nuages* » (Acker) – et maître de l'ironie. Il s'éteint le 17 août 1843.

Fortuné du Boisgobey

(1821-1891)

Né le 11 sept. 1821 à Granville, Fortuné Hippolyte Auguste Abraham-Dubois dit Fortuné du Boisgobey « *était un viveur effréné, un séducteur impénitent, un joueur enragé qui, effectivement né Fortuné, ruina assez proprement sa famille, lui faisant à sa mort un dernier cadeau à l'humour glacé, la déshéritant du juteux usufruit de ses droits littéraires au profit d'une de ses maîtresses, Thérèse Lecomte* » selon le mot de Thierry Chevrier.¹⁵⁴³ Il est issu d'une

famille aisée de magistrats et suit cette voie dans la première partie de sa vie, menant des études de Droit à Paris avant de devenir fonctionnaire dans l'administration de la trésorerie des armées d'Afrique en Algérie (1844-8). De retour en France en 1848, il professe en tant que receveur des Finances mais son caractère dépensier et son manque de zèle le contraignent à démissionner en 1861. Il entame des voyages en Europe et en Orient durant lesquels il apprend l'arabe et écrit un volume de voyage *Du Rhin au Nil, souvenirs de voyage* (1876). Il compose également quelques articles sous le pseudonyme de Robinson dans *La petite Presse* (juin 1891–juin 1892). À l'issue de ses pérégrinations, Fortuné du Boisgobey rentre sans ressources et la lecture d'un ouvrage de Ponson du Terrail lui inspire le désir de devenir à son tour feuilletoniste – il devient ainsi écrivain un peu par hasard, « *à la suite d'un mauvais revers de fortune* » (*Gubernatis*). Chroniqueur, correspondant, littérateur, romancier, dramaturge et feuilletoniste, il dispose de relations influentes dans la presse qui lui permettent de parvenir à se faire un nom en tant que romancier. Il publie essentiellement dans les journaux dirigés par Paul Dalloz : il collabore au *Journal d'Avranches* dans sa jeunesse (publiant des *Lettres de Sicile* en 1843), au *Figaro*, au *Petit Journal*, au *Petit Moniteur*, au *Petit Parisien*, à *L'Évènement*. Une description élogieuse est donnée du feuilletoniste dans le *Lermina* : « *il est de ceux qui réhabilitent le roman populaire, souvent compromis par des écrivains sans vergogne et sans talent* ». Il préside la Société des gens de lettres (1885-6) et il fréquente Eugène Chavette et Octave Mirbeau. Son premier roman judiciaire est écrit pour le *Petit Journal*, *Deux comédiens* (1868, éditée en 1880 sous le titre *L'auberge de la Noble-Rose*). *Le forçat colonel* (*Le Petit moniteur*, 1869) et *Une affaire mystérieuse* (1869) inaugurent une période d'écriture prolifique : entre 1868 et 1888 il écrit 54 volumes et plus de 80

¹⁵⁴³ Chevrier, T. « *Histoire d'une redécouverte : Fortuné du Boisgobey, le Gaboriau méconnu* », *Le Rocambole*, n°1, Dossier Fortuné du Boisgobey, p. 25-30.

romans durant sa carrière. Ses deux genres de prédilection demeurent le roman historique (*L'as de cœur* en 1874, *Les collets noirs* en 1874 ou encore *Un cadet de Normandie au XVII^e siècle* en 1890) et le roman judiciaire bien qu'il écrive également des feuilletons populaires (*Les Mystères du Nouveau Paris* en 1875, *Double-Blanc* en 1889, etc.)

Parmi ses romans judiciaires les plus notables nous pouvons relever, *La vieillesse de Monsieur Lecoq* (1877), *Le crime de l'Opéra* (1879), *La main coupée* (1880), *L'affaire Matapan* (1881), *Le crime de l'omnibus* (1882), *Le coup d'œil de M. Piédouche* (1883), *Le collier d'acier* (1883), *Le pouce crochu* (1885), *La main froide* (1889). Il meurt le 26 février 1891 des suites d'une paralysie à Paris.

Armand Charpentier

(1864-1949)

Né le 24 janv. 1864 à Brest, Armand Charpentier est un journaliste, chroniqueur et écrivain qui contribua à de nombreux journaux : *La vie populaire*, *La Lanterne*, *La revue des journaux et des livres*, *Fin de siècle*, *La nouvelle revue*, *L'hebdomadaire illustré du monde du travail*, *L'Action quotidienne*, *le Radical*, *le Pays*, *le Bambou*, etc. Militant très engagé dans le parti radical et radical-socialiste, il lutte en faveur de Dreyfus – il publie *Historique de l'affaire Dreyfus* (1933) et *Les côtés mystérieux de l'Affaire Dreyfus* (1938) –, il collabore cependant sous le régime de Vichy. Ses œuvres sont tombées dans l'oubli. Il écrivit pourtant de nombreux récits : *Le bonheur à trois* (1888), *L'enfance d'un homme* (1889), *Une honnête femme* (1891), *Une courtisane* (1893), *Un amour idyllique* (1894), *Le roman d'un singe* (1895), *Le renouveau d'amour* (recueil de nouvelles, 1896), *L'initiateur* (1897, préface par A. Daudet), *L'évangile du bonheur, mariage, union libre, amour libre* (1898), *La petite bohème* (1900), *Les treize jours d'Annette* (1901), *L'amoureuse rédemption* (1903),

La beauté du devoir (1907), *Yella* (1908), *Les métamorphoses de l'amour* (1930) – ainsi que des pièces de théâtre – *Le coffrefort, drame en un acte* (1922), *Le monsieur qui fait danser* (1901, dans *Le Figaro*), *Son excellence M. L'Huissier, comédie* (1923) – et des chroniques d'histoire qu'il publie dans *La Nouvelle Revue*. Il rédige également des essais : *Voltaire et la franc-maçonnerie* (1903), *La guerre et la patrie* (1926, préfacé par Barbusse), *Le parti radical et radical-socialiste à travers ses congrès (1901-11)* (lettre-préface de Ferdinand Buisson 1913), *La papauté et l'action française*, *Les responsabilités de M. Poincaré* (1926), *Ce que sera la guerre des gaz* (1930). Il s'éteint le 19 juin 1949, à Saint-Germain-en-Laye.

Eugène Chavette

(1827-1902)

Né le 28 juin 1827 à Paris sous le nom d'Eugène Charlemagne Vachette, Eugène Chavette est le fils d'un célèbre restaurateur parisien, Joseph Vachette. Littérateur, feuilletoniste, dramaturge et romancier usant d'un ton plaisant, il est l'inventeur « *du genre excentrique et abracadabrant, des plaisanteries folles qui sont à peine comprises hors Paris ; c'est la gaieté parisienne et gauloise à la fois dans tout son épanouissement* » (*Le Lermine*). Très tôt, il fait ses débuts dans la presse publiant notamment un dictionnaire humoristique en collaboration avec Jean Commerson : *Mayonnaise d'éphémérides et de dictionnaire, assaisonnée par Joseph Citrouillard et retournée par les deux hommes d'État du Tintamarre* (1853) dans *Le Tintamarre*. Il y publie également *Le procès Pictompin et ses dix-huit audiences, recueillies et mises en ordre par E. Chavette qui passait là par hasard* (1854) : le feuilleton connaît un franc succès. Il contribue également au *Figaro* avant de devenir rédacteur en chef du *Soleil* (1865). Il publie également dans *L'Évènement* et dans *Le Gaulois* des romans qui font sa gloire comme *La Bande de la belle*

Alliette, souvenir judiciaire (1882). Ses articles humoristiques, comme « *Le meilleur des gendres* », « *Le guillotiné par persuasion* », « *un ami de trente ans* » sont réunis dans *Les Bêtises vraies, pour faire suite aux Petites Comédies du vice et aux Petits Drames de la vertu* (1882). Ils renvoient l'image d'un auteur se plaisant à dédramatiser toutes les situations, s'adonnant au vaudeville et contribuant parfois à des réalisations de cet ordre, ses romans policiers détonnent par leur caractère comique – à l'instar de *La chambre du crime* (1875). Il meurt à Montfermeil le 16 mai 1902.

Gaston Danville (1870-1933)

Né à Toul le 18 nov. 1870, Armand Abraham Blocq, dit Gaston Danville est un homme de lettres, romancier et critique, connu pour ses romans psychologiques et décadents. Il collabore au *Mercure de France* où il publie ses *Contes d'Au-delà* (1892) et tient la rubrique « Psychologie, sociologie et morale » (1896-7) et publie également dans *La revue philosophique*. Danville s'intéresse aux rapports entre science et littérature et publie de nombreux ouvrages dans lesquels il développe une écriture pathologique et mystique. Dans ses écrits, il explore la parole du fou, représente la pensée criminelle et marginale, dissèque le sentiment amoureux (« L'amour est-il un état pathologique ? », *Revue philosophique*, 1893), et s'interroge sur les limites de la psychologie, expérimentant des théories spiritistes dans l'élaboration de ses personnages. Il a écrit : *Les infinis de la chair* (1892), *Vers la mort* (1897), *La psychologie de l'amour* (1900), *L'amour pour magicien* (1902), *Parfum de volupté* (1905), *Magnétisme et spiritisme* (1908), *Le Mystère psychique* (1915). Il meurt à Paris le 04 sept. 1933.

Jean-Baptiste-Camille Debans (1834 -1919)

Né le 10 mai 1834 à Caudéran, Jean-Baptiste Camille Debans est un écrivain et journaliste français. Après des études de Droit à Toulouse, il s'établit clerc de notaire avant d'être employé chez un banquier. Puis, il fait ses débuts en tant que journaliste en 1857, fondant l'hebdomadaire littéraire bordelais *Le Bonhomme*. Il gagne ensuite la capitale où il est employé au *Figaro* (1859) grâce à l'appui d'Aurélien Scholl. Il apporte sa contribution aux *Echos de Paris* dans le bihebdomadaire du *Figaro* (1861-5) jusqu'à ce que le journal change de format. Il collabore également au *Temps* – où il publie son roman *Octave Kellner* (1864) –, à *Paris Magazine*, à *La revue internationale* – il publie en 1862 le recueil de nouvelles *Sous Clefs* dans lequel il relate son incarcération à la prison du Hâ à Bordeaux en 1855 car il est mêlé, comme témoin, au duel d'Edouard Broustet, un chef d'orchestre contre M. Chainé, le fils d'un armateur de Bordeaux. M. Chainé fut tué. Debans était le témoin de Broustet. Il contribue aussi au *Petit moniteur* – où il occupe un poste de secrétaire de la rédaction et déplace le siège à Tours puis à Bordeaux. De retour à Paris, il devient chef de la rédaction du *Grand moniteur* (1871, pendant la Commune, les locaux sont brûlés, il s'agit d'une vengeance personnelle). Il travaille donc dans la maison Dalloz de 1868-1876. Il contribue également à *La revue de France*, au *Bon journal* et il participe à la fondation de *La Lune* dirigé par F. Polo en 1866 avant de fonder *Le Masque*, un journal subversif en couleurs en 1867. Le 1^{er} avr. 1877, il lance *L'autre monde : Journal des trépassés* avec pour rédacteur en chef *Le joyeux décédé*, un journal imprimé à l'encre blanche sur du papier noir (1877-8, édité par *Le journal des débats*). Dès 1876, il devient un romancier à temps complet. Journaliste avant de devenir écrivain, Camille Debans expérimente plusieurs formes narratives : dramaturgique (*La liberté du théâtre*, à propos en un acte, en vers, 1864), délibératif (*Discours contre le*

spiritisme par un médium incrédule, avec une lettre à M. Allan Kardec, 1865 qui fait sa gloire), didactique et subversif (Les coulisses de l'exposition : guide pratique et anecdotique, 1889 ; Les plaisirs et les curiosités de Paris : guide humoristique et pratique, 1889). Il rédige également des contes (Les drames à toute vapeur, parus dans Le moniteur en 1869 et réimprimé chez Plon 1880 ; Histoires de tous les diables, publiées dans la presse sous le titre Histoires vraies puis éditées par Dentu en 1882), des romans populaires (Le Baron Jean, 1880 ; La peau du mort, 1880 ; Une terrible femme, 1886, L'aiguilleur, 1895, L'aventurier malgré lui, 1899 ; Graour le monstre, 1903, etc.), des récits pour enfants (Moumousse, reine éphémère des Somalis, 1899 ; Moumousse, aventures d'une petite fille dans le Sud-Africain, 1900). Il meurt à Nice, le 14 févr. 1919.

Pol Demade
(1863-1936)

Né à Comines, en Belgique, le 13 août 1863, Paul, François, Charles, dit Pol Demade est un médecin, journaliste et romancier à notoriété faible. Issu de parents français émigrés en Belgique dans le but d'initier leur fils au flamand – sa mère avait des origines flamandes – Pol Demade poursuit des études de médecine qu'il achève en France – il assiste notamment aux cours de Charcot à la Salpêtrière. Il débute sa carrière de journaliste en publiant des comptes-rendus de soirée dans *Le Patriote*. Vif défenseur de l'enseignement catholique, il contribue à la revue *La lutte* et il est un des fondateurs du *Drapeau* (1892) et de *Durendal* (1894) – qu'il dirige de 1894 à 1897–, deux revues militantes catholiques et littéraires belges très prisées. Il défend également Huysmans lors de sa conversion. Il laisse douze œuvres derrière lui, majoritairement des contes et nouvelles : *Religieuse, sœur Magdala* (1891, nouvelle publiée à compte d'auteur), *Contes inquiets* (1899,

Débonnaire Milaine est publié dans ce recueil), *L'âme féminine. La grâce, le dévouement, la tendresse* (1907), *Les âmes qui saignent* (1910), *Boutique d'idées* (1910), *L'ombre étoilée* (1912), *Le cortège des ombres* (1925), *Les âmes nues* (1938). Dans son roman *La passion catholique. Une âme princesse* (1893), Pol Demade milite en faveur de la cause religieuse. Il rédige également quelques essais comme *La littérature contemporaine : Jules Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy, Villiers de L'Isle-Adam, Ernest Hello*, (1893), *De l'éducation à l'anarchie* (1895). Il finit par laisser de côté son activité d'écrivain au profit de sa carrière médicale, se consacrant à l'écriture d'ouvrages scientifiques et d'articles dans le *Jardin de la santé revue mensuelle familière de médecine, d'hygiène et d'alimentation* et à la maison de cure qu'il fonde. Il meurt le 16 sept. 1936 à Ostende en Belgique.

Pierre Delcourt
(1852-1933)

Né le 11 avr. 1852, à Ajaccio, Pierre Delcourt aussi connu sous les pseudonymes Paul Didier, Pierre Koff, James Bell, est un romancier, archéologue et journaliste français. Lorsque l'affrontement franco-prussien éclate, Pierre Delcourt abandonne sa formation humaniste pour s'engager à Mâcon, prenant part à tous les combats. Après la guerre, il travaille dans l'administration à Marseille pour rembourser les dettes de sa famille établie là. La disparition prématurée de son père, fait de lui le chef d'une famille de quatre enfants alors qu'il n'a que vingt ans. Afin de s'extraire de cette situation précaire, il s'établit à Paris en 1873 où il est nommé secrétaire de commissariat jusqu'en 1875 – et fait rapatrier sa famille à la capitale. Il commence alors une carrière de journaliste à *L'évènement* puis au *Corsaire* où il rapporte des faits-divers et à *La Tribune*. Après que ces journaux ont fait faillite, il fut employé chez un facteur comme

comptable, puis dans des maisons de vente. Alexis Bouvier, le romancier populaire, l'emploie comme secrétaire en 1879 ; Pierre Delcourt trouve alors sa véritable vocation et commence à publier des feuilletons populaires dès 1880 avec *L'agence Taboureau : célérité et discrétion* qui le porte aux nues. Il collabore à *La Lanterne* dès 1879 en tant que journaliste mais il publie également dans *La Nation*, *La Chronique illustrée*, *Le XIX^e siècle*, *La Vérité*. Dès 1885, il devient romancier à temps complet. Il publie de nombreux romans : *Ficelle* (1882), *Le secret du juge d'instruction* (1882), *Feu Tricoche* (1883), *Le vieux fauteuil* (1883, paru dans *La chronique illustrée*), *Le dernier des Parthenay* (1886), *La tour de Nesles* (1886), *Le mariage du sang* (1886, paru dans *La paix*), *Les Robinsons français* (1886), *Thermidor* (paru dans *La Paix*, 1887), *L'ébéniste de la rue du Bœuf*, *L'Empoisonneuse*, *Le gardien de nuit* (paru dans *Le XIX^e siècle*, 1890) *Les compagnons de Ravachol* (1892), *Le Grand Flambart* (1899, paru dans *La Lanterne*), *Les contes de Grand-Papa* (1910). Il publie également des albums illustrés pour enfants comme *Les clowns au cirque* (Capedu). Féru d'Art et d'Histoire, il produit un récit d'aventure dans ses *Exploits et aventures des Français au Tonkin, en Chine, en Annam : histoire illustrée de l'expédition au Tonkin* (1886) et un *Dictionnaire des monuments de la ville de Paris* mais également quelques ouvrages atypiques comme ses études de mœurs, *Ce qu'on mange à Paris* (1888) et *Le vice à Paris* (1888), ou encore son étude de la langue dans *Les vivacités du langage dans le journalisme parisien* (*Librairie illustrée*, 1887). On lui connaît plusieurs titres : membre de *La Société des Gens de Lettres*, du *Syndicat professionnel des journalistes parisiens*, de *L'association des Journalistes parisiens*, de *L'association des Journalistes républicains*, des *Sociétés historiques et archéologiques*, secrétaire général de la *Société du Vieux Paris* et

officier de l'Instruction publique. Il meurt le 6 déc. 1831/3.

Edouard Dujardin

(1861- 1949)

Né le 10 nov. 1869, à Saint-Gervais-la-Forêt, Edouard, Emile, Louis Dujardin est un romancier, poète et journaliste français. L'homme de lettres, épris de musique, fonde la *Revue Wagnérienne* en 1885 avant de devenir directeur de *La Revue indépendante*. Il fonde également *Les cahiers idéalistes français* qu'il anime de 1917-28 et *La revue des idées* et collabore à de nombreux journaux et revues (*La Revue indépendante*, *La Fin de siècle*, *L'Ermitage*, *La Revue blanche*, *La Plume*, *Le Mercure de France*, *Le Figaro*, *La Grande revue*, *La Revue de l'époque*, *Les Marges*, *Paris-soir*, etc.) Son œuvre *Les lauriers sont coupés* (en feuilleton dans *La Revue indépendante*, 1888) où il expérimente le monologue intérieur – qu'il explicite dans *Le monologue intérieur* (1931) –, tend à éclipser ses autres écrits. Il publie un autre roman – *L'initiation au péché et à l'amour* (1898) –, le recueil de nouvelle *Les hantises* (1886), de nombreuses poésies – *La comédie des amours* (1891), *Le délassement du guerrier* (1904), *Poésies anciennes* (1913) – des pièces de théâtre – *La légende d'Antonia* (1891-3), *Les Argonautes* (1913-24), *Le mystère du Dieu mort et ressuscité* (1923), *Le retour éternel* (1932) –, des mélodies – *Les litanies mélopées pour piano et chant* (1888) – et de nombreux essais de critique littéraire – à l'instar de son *Essai d'une théorie du réalisme symbolique* (1919). Souvent associé au mouvement Symboliste, le disciple de Mallarmé parachève également l'édition critique des derniers vers de Jules Laforgue. Dandy et frivole, il se marie à deux reprises et on lui connaît de nombreuses maîtresses. Il est également membre de *La Société des auteurs dramatiques* et de *La Société des Gens de lettres*. Il meurt le 31 octobre 1949.

Emile Gaboriau

(1832-1873)

Né à Saujon le 9 nov. 1832, Emile Gaboriau est un chroniqueur, journaliste et romancier français. Fils d'un receveur à l'Enregistrement, il arrête ses études à l'âge de 16 ans et il exerce plusieurs métiers avant de se consacrer à l'écriture : il est clerc de notaire jusqu'à la mort de sa mère en juin 1851, puis, sous l'influence de son grand-père maternel notaire et ancien capitaine, il s'engage dans l'armée pour sept ans. Ne s'adaptant pas au rythme militaire laborieux, il demande à son père de lui racheter son engagement et en sept. En 1852, il obtient une place comme clerc à Guingamp. Il s'engage de nouveau comme hussard dans l'armée d'Afrique avant d'être réformé. Il gagne alors Paris pour faire carrière. Il exerce également les métiers de professeur particulier, traducteur latiniste pour une librairie catholique, correcteur d'imprimerie. Il fait ses débuts comme chroniqueur dans *La Vie pour tous* (1858), *La Vérité* (1858) et dans *Le Tintamarre* (1859), publiant notamment des correspondances de la campagne d'Italie de Napoléon III ; il publie également dans *Le Progrès* (1862), *Le Journal à 2 centimes*, *Le Jean Diable* (Gaboriau en devient le secrétaire et rédacteur en chef en 1862) de Paul Féval – qui l'initie au journalisme. En 1864, il gère la rubrique des affaires étrangères dans *Le Pays*. Paul Féval le fait intégrer à la Société des gens de lettres en 1866. Pendant sa carrière de journaliste, il publie *Les petites ouvrières* (1862) sous le pseudonyme d'un de ses amis, William Alexander Duckett, en échange de services, puis quelques romans, *La marquise de Brinvilliers*, un roman inachevé (en 1861, rebaptisé *Les amours d'une empoisonneuse* en 1881), *L'ancien figaro* (1861), *Le treizième hussard* (1861), *Les cotillons célèbres* (1861), *Mariages d'aventure* (1862), *Ruses d'amour* (1862), *Les gens de bureau* (1862), *Les*

comédiennes adorées (1863). Ses premiers romans sont des peintures sociales, il les fait publier chez Dentu. En 1863, *L'affaire Lerouge*, le premier roman policier de Gaboriau est publié en feuilleton dans *Le Pays* (il sera repris par *Le Soleil* et *Le Petit Journal* en 1865). Dès 1866, Gaboriau est introduit auprès de Moïse Millaud et publie ses feuilletons dans *Le petit Journal*. Il publie alors plusieurs feuilletons judiciaires et policiers : *Le crime d'Orcival* (1866), *Le dossier 113* (1867), *Les esclaves de Paris* (1868), *Monsieur Lecoq* (1869), *La vie infernale* (1870), *Le capitaine Coutanceau* (1870), *La clique dorée* (1871), *La corde au cou* (1873), *La dégringolade* (1873), *L'argent des autres* (1874, posthume). Pendant le siège de Paris – Gaboriau est appelé dans la garde nationale en septembre 1870 –, il publie *La revanche de 1813* qui paraît sous le titre *La route de Berlin*. Il débute également une série de sept récits policiers courts, *Les mémoires d'un agent de la sûreté* mais seul le premier opus, *Le petit vieux des Batignolles* sera publié du 8-19 juillet 1870 dans *Le Petit Journal*. Il a également écrit une série de nouvelles publiées après sa mort : *Une disparition*, *Maudite maison*, *Casta vixit*, *La soutane de Nessus*, *Bonheur passe richesse*. Son œuvre, et notamment son personnage de Lecoq, furent pastichés par de nombreux auteurs, dramaturges et scénaristes : en 1878, par Edgar Pourcelle et Henri Mendel mettent en scène une pièce s'inspirant du *Crime d'Orcival*, Fortuné du Boisgobey lui rend hommage dans *La vieillesse de Monsieur Lecoq* (1878), de même, William Busnach et Henri Chabrilat dans *La fille de Monsieur Lecoq* (1883), Ernest A. Young dans *File No. 114 : A sequel to file No 113* (1886), Jean Kéry dans *Le dernier dossier de M. Lecoq* (1952). Ruiné à de nombreuses reprises, Gaboriau parvient à économiser suffisamment pour se marier mais, victime d'un malaise après un bain de mer pendant son voyage de noces à Royan, il succombe peu de temps après à Paris, le 28 septembre 1873.

Edmond de Goncourt

(1822-1896)

Edmond Louis Antoine de Goncourt (né à Nancy en 1822) et Jules Alfred Huot de Goncourt (Paris, 1830-Paris, 1870) sont souvent présentés comme des êtres indissociables, débutant une vie d'artiste ensemble à Paris à la mort de leur mère en 1848 (et au gré de leurs voyages en Algérie, Suisse, Belgique et Italie pendant leurs années « *vagabondantes* »). Écrivains, historiens, peintres, collectionneurs, journalistes et esthètes, ils occupent une place primordiale dans la vie littéraire du XIX^e siècle. Ils écrivent leur *Journal* en 1851 puis collaborent à *L'Éclair* et au *Paris* en 1852. Ils abandonnent en 1853 le journalisme et publient des nouvelles fantastiques en 1856, *Une voiture de masques*. Les Goncourt se consacrent alors à des récits historiques – à l'instar de *La révolution dans les mœurs* (1854) – et des critiques d'art – *L'art du XVIII^e siècle* (1859) – puis à des romans – *Charles Demailly* (1860), *Sœur Philomène* (1861), *Renée Mauperin* (1864), *Germinie Lacerteux* (1865), *Idées et sensations* qui constitue un extrait du *Journal* (1866), *Manette Salomon* (1867), *Madame Gervaisais* (1869). Après la mort de son frère, Edmond parachève quelques œuvres communes – dont *La fille Elisa* (1877) – et leurs recherches esthétiques et historiques – il publie *Gavarni, l'homme et l'œuvre* (1873), *La maison d'un artiste* (1881), des ouvrages sur l'art japonais et des monographies. Il publie également *Les frères Zemganno* (1879), *La Faustine* (1882), *Chérie* (1884). En 1874, Edmond de Goncourt rédige son testament dans lequel il stipule que la vente *post-mortem* de ses collections littéraires financera la création d'une académie littéraire. Il obtient la Légion d'honneur en 1895. Il meurt le 16 juillet 1896.

Constant Guérault

(1814-1882)

Né le 11 févr. 1814, à Elbeuf, Constant Guérault est un feuilletoniste, auteur de nouvelles et dramaturge français. Il est le frère du célèbre publiciste Adolphe Guérault (1810-1872). Destiné à travailler dans le commerce, il est envoyé à Paris par son père dans sa jeunesse. Il se tourne vers l'écriture pour subsister. A 25 ans, vivant à Bruxelles, il publie des nouvelles et ce n'est que de retour à la capitale qu'il commence une carrière de feuilletoniste et de dramaturge. Il devint alors un des romanciers populaires les plus renommés de son temps.

Il publie ses feuilletons dans de nombreux journaux : *La Patrie*, *Le Courrier de Paris*, *Le Petit journal*, *La Gazette de France*, *La Mode*, *L'Audience*, *Le Siècle illustré*, *La Revue de Paris*, *Le Correspondant*, *Le Bien public*, *Le Petit moniteur*, *La Petite presse*, *La Vérité*, *L'Écho des feuilletons*.

Il est l'auteur de nombreux feuilletons en collaboration avec Molé-Gentilhomme – *Roquevert, l'arquebusier* (1852), *Le routier de Normandie* (1852), *Blanche de Savenières* (1854), *Zannetta* (1854), *Le mendiant de Tolède* (1860) –, avec P. De Couder – *Les étrangleurs de Paris* (1859) – il parachève certains manuscrits de son ami Ponson du Terrail – *Le retour et la fin de Rocamboles* (1876), *Nouveaux exploits de Rocamboles* (1880).

Il écrit seul : *Les vautours de Paris* (1853), *Le capitaine Zamore* (1853), *La comtesse Ulrique* (1854), *Geneviève Krammer* (1855), *Les abîmes de Paris* (1865), *Le château noir* (1856), *La reine de Paris, épisode de la Fronde* (1856), *Le juif de Gand* (1857), *La tigresse des Flandres* (1860, réédité sous le titre *La bourgeoise d'Anvers* en 1861), *Après le crime* (1867), *Les damnés de Paris* (1867), *L'affaire Martellange* (1868), *La belle mercière* (1871), *Les drames de la rue du temple* (1876), *Aventures cavalières* (1878), *La tabatière de M. Lubin* (1878), *La bande à Fifi Vollard* (1880), *La bande Graaf* (1880), *Les tragédies du mariage* (1881), *Les dames de Chamblas* (1882), *L'affaire*

de la rue du Temple (1884). Il contribue à *Histoire des conspirateurs anciens et modernes* (1881) avec Pierre Zaccone (il y publie *Les nihilistes, Georges Cadoudal, La machine infernale*). En tant que dramaturge, il écrit des vaudevilles et des drames, participant à des mises en scène – *Le cauchemar de son propriétaire* (coll. Paul de Kock, aux *Folies-dramatiques*, le 4 août 1849), *Berthe la flamande* (drame en 5 actes, 1852), *La Comtesse de Noailles*, (drame en 5 actes, coll. Molé-Gentilhomme 1856), *Pomponette et Pompadour* (1850). Il effectue également un important ouvrage en tant que librettiste – *L'ermite du Mont Carmel* (1859), *Trente morceaux de chant* (1867). Il disparaît le 29 nov. 1882 à Paris.

Joris-Karl Huysmans (1848-1907)

Né le 05 févr. 1848 à Paris, Charles Marie Georges Huysmans est un écrivain et critique littéraire décadent.

Issu d'une famille d'artisans parisiens, il est orphelin de père à l'âge de huit ans. Sa mère se remarie et dirige un atelier de brochage. Huysmans est fonctionnaire au ministère de l'Intérieur dès 1866 et ce durant une longue période de sa vie. Il connaît une période naturaliste, décadente puis catholique. En effet, Huysmans marque d'abord son intérêt pour la peinture sociale à travers un recueil de poèmes, *Le drageoir à épices* (1874, paru à compte d'auteur), inspiré de ses flâneries dans les quartiers parisiens, mais également des romans – *Marthe, histoire d'une fille* (1879) où il propose une illustration de la prostitution, *Les sœurs Vatard* (1881) dans lequel il dépeint la vie de deux ouvrières dans un atelier de brochage. Dès 1876, Huysmans se lie d'amitié avec Zola et rapidement il apporte sa contribution aux *Soirées de Médan* – avec notamment *Sac au dos* (1880) une nouvelle dans laquelle il relate un souvenir de guerre. Pourtant, un changement important s'amorce dans *En ménage* (1881) et *A vau-l'eau* (1882),

Huysmans dépeignant alors des célibataires rongés par l'ennui et le pessimisme. Son écriture évolue et devient décadente mais cette transformation se ressent davantage dans *A rebours* (1884). De même, dans *En rade* (1887) et dans *Là-Bas* (1891), il s'attache à représenter des figures de la marginalité. Débute alors une période mystique : influencé par la fréquentation de salons de magie noire, d'êtres ouverts aux sciences occultes, à l'instar de Bloy, sa conversion catholique est encouragée par ses pérégrinations dans des lieux emprunts de religiosité comme la cathédrale de Chartres et par son goût pour des œuvres comme *La crucifixion de Grünewald*. Il publie alors *En route* (1895), inaugurant son pèlerinage salvateur et de nombreuses œuvres mystiques : *La cathédrale* (1898), *L'oblat* (1903), une hagiographie *Sainte Lydwine de Schiedam* (1901), *Les foules de Lourdes* (1906), des monographies *La Bièvre et Saint-Séverin* (1898), *Les Gobelins ; Saint-Séverin* (1901), *Trois Églises* (1908, posthume). Il produit également des critiques d'art comme les *Croquis parisiens* (1880), *L'art moderne* (1883), *Certains* (1889), *Trois primitifs* (1905). Huysmans a collaboré à de nombreux journaux parmi lesquels nous pouvons compter : *L'Art moderne*, *Le Gaulois*, *L'Echo de Paris*, *La Réforme*. Il fut également le premier président de l'Académie Goncourt. Il meurt d'un cancer le 12 mai 1907.

Henri Lavedan (1859-1940)

Né le 9 avr. 1859 à Orléans, Henri Léon Emile Lavedan est le fils de Léon Lavedan, le directeur du *Correspondant*. Écrivain, dramaturge, journaliste, chroniqueur, il écrit aussi sous le pseudonyme Robert Pradines. Après avoir achevé ses études à Louis-le-Grand, il entame une carrière de journaliste et grâce aux relations de son père, il débute dans des journaux renommés comme *Le Figaro*, *L'Echo de Paris*, *Le Gil Blas*. Il participe également

au *Clairon* et à *L'Illustration*. Il propose d'abord des peintures sociales satiriques qu'il publie sous forme de nouvelles et de romans (à l'instar de *Bon an, Mal an*, 1908-13). Il publie plusieurs récits courts comme *Vol-au-vent* (1891, *Gil Blas*), *Je l'ai promis à Gertrude* (1894, *Gil Blas*), *La valse : série de six nouvelles* (1896), *Les contes de Mam'zelle vertu* (1899), *Le bon temps* (1906, *L'Illustration*). Librettiste, son poème *Le credo patriotique* est mis en musique par Alfredo Barbieroli.

Très tôt, le chroniqueur devient dramaturge et signe son premier succès en 1890, *En famille*, joué à la Comédie-Française. Puis, une succession de pièces parmi lesquelles on peut relever : *Le prince d'Aurec* (1892), *Les deux noblesses* (1895), *Catherine* (1896), *Le marquis de Priola* (1902, réécriture de *Dom Juan*), *Le duel* (1905), *Servir* (1913). Le dramaturge se plaît à représenter la vie parisienne de la Belle Époque ainsi que des questions d'actualité – comme dans *Le duel* qui met en scène un déchirement familial provoqué par la loi de la séparation des Églises et de l'État.

Anti-dreyfusard, il participe à la Ligue de la patrie française et en 1898 il est constitué membre de l'Académie française. Après la Première Guerre mondiale, il abandonne le théâtre pour produire des œuvres romanesques parmi lesquelles les chroniques *Le chemin du salut* (1920-4), *La Puce et Grenadine* (1926), *Le vieillard* (1926), *Bonne étoile*, *Le drame de l'adoption* (1932), *Volange, comédien de la foire* (1933). Il laisse également des mémoires dans *Avant l'oubli* (1933-8) et un essai sur *Saint-Vincent-de-Paul* (1928). On lui connaît de nombreux titres : commandeur de la Légion d'honneur, membre de l'Union interalliée, de l'Union artistique, des Escholiers. Il meurt à Paris le 3 sept. 1949.

Camille Lemonnier

(1844-1913)

Né à Ixelles, le 24 mars 1844, Antoine-Louis Camille Lemonnier est un critique

d'art, peintre et écrivain belge. Cousin de Félicien Rops et ami des artistes, il s'insurge contre l'académisme littéraire et il devient une figure de proue de la jeunesse artistique belge.

Il débute sa carrière en tant que critique d'art, dès 1863, fréquentant les milieux artistiques et publiant à compte d'auteur *Salon de Bruxelles*. Il publie d'autres salons – *Salon de Paris* (1870), – plusieurs monographies d'artistes – *Gustave Courbet et son œuvre* (1879), *Constantin Meunier : sculpteur et peintre* (1904), *Henri de Braekeleer : peintre de la Lumière* (1905), *Félicien Rops : l'homme et l'artiste* (1908), *Emile Claus* (1908) – et d'autres critiques – *Histoire des Beaux-Arts en Belgique de 1830 à 1887* (1887), *Les peintres de la vie* (1888), *L'école belge de peinture (1830-1905)* (1906). Il collabore à des journaux et des revues (françaises et belges) – *La Revue de Belgique*, *L'Artiste*, *L'Europe*, *la Gazette des Beaux-Arts*, *Le Bien Public*, *Le magasin Pittoresque*, *Le tour du Monde*, *Le Musée des Deux-Mondes*, *le Bulletin de la Société des gens de lettres*, *Le Livre*, *Le Figaro*, *Le Voltaire*, *La vie Moderne*, *Le Gil Blas* – et il fonde *L'Art universel* (1874) et *L'Actualité* (1876). Lemonnier participe également à des ouvrages collectifs de critique comme *Cinquante ans de liberté* (1881) ou *L'Anthologie des écrivains belges*.

D'abord considéré comme un naturaliste – célébré notamment pour ses peintures du champ de bataille après la guerre dans *Sedan* (1871) et *Les charniers* (1881) –, il excède ce style par son impudence et devient rapidement une personnalité majeure de la Décadence, déployant un style précieux et complexe. Plusieurs scandales assurent cette transition : dès 1881 son roman audacieux *Un mâle* fait scandale, puis, il essuie une succession de procès et de condamnations pour outrages aux bonnes mœurs – en 1888 pour *L'enfant du crapaud*, en 1893 pour *L'homme qui tue les femmes*, en 1900 pour *L'homme en amour*. En 1883, on lui refuse le prix quinquennal de littérature qui lui

revenait ; les écrivains de *La jeune Belgique* organisent alors un banquet en son honneur et Rodenbach le surnomme le « *Maréchal des lettres belges* ». De cet auteur prolifique, on retient une succession de romans et de contes parmi lesquels : *Nos flamands* (1869), *Croquis d'Automne* (1869), *Paris-Berlin* (1871, pastiche de V. Hugo), *Contes flamands et wallons* (1873), *Histoires de gras et de maigre* (1874), *Derrière le rideau* (1875), *Mes médailles* (1878), *Un coin de village* (1879), *En brabant* (1884), *Les bons amis* (1880), *Trois contes* (1884), *Bébés et joujoux* (1881), *Le mort* (1881), *Les petits contes* (1882), *Thérèse Monique* (1882), *Ni chair, ni poisson* (1884), *Histoire de huit bêtes et d'une poupée* (1885), *L'hystérique* (1885), *Les concubins* (1885), *Happe-chair* (1886), *La Belgique* (1887), *La comédie des jouets* (1887), *Noëls flamands* (1887), *En Allemagne, sensations d'un passant* (1888), *Madame Lupar* (1888), *Le possédé* (1890), *Ceux de la glèbe* (1883), *La vie Belge* (1905), *Quand j'étais un homme* (1907) *Une vie d'écrivain* (1911, récit autobiographique). Ainsi que des poésies : *L'île vierge* (1897), *Adam et Eve* (1899), *Au cœur frais de la forêt* (1900). Il décède à Ixelles le 13 juin 1913.

Jules-Hippolyte Lermina (1839-1915)

Derrière divers pseudonymes – *Un parisien*, *William Cobb*, *Henry Marsex*, *Thomas Vireloque*, *Joé Trézel* – se dissimule Jules Lermina, un journaliste, publiciste, romancier, auteur dramatique, reporter, né le 27 mars 1839 à Paris.

Après avoir achevé ses études à Saint-Louis, tout juste âgé de dix-huit ans, marié et dans une situation précaire, il entre dans l'administration comme secrétaire d'un commissaire de police pendant dix-huit mois (jusqu'à oct. 1860). Après sa démission, il est employé de banque, puis il s'embarque pour l'Angleterre. A son retour en 1863, il trouve un emploi d'inspecteur dans une compagnie

d'assurance (1863-6). Il fonde le Comptoir central d'assurances, mais cette entreprise ne tarde pas à faire faillite. Si dès 1859 il produit quelques articles publiés dans le *Diogène* et dans *Les Tablettes de Pierrot*, ce n'est qu'à partir de 1864 qu'il se consacre exclusivement au journalisme et intègre *Le Petit Journal* puis *Le Journal littéraire*. Il collabore à de nombreux journaux – *La Journée*, *Le Soleil* (dont il devient le rédacteur en chef en 1866, il réunit une bande surnommée « *la clique à Lermina* » un groupe de lettrés particulièrement virulents contre l'Empire), *Le Gaulois* (qu'il intègre en 1868 couvrant les expéditions en Turquie sur l'insurrection crétoise), *Le Mot d'ordre*, *Le Peuple*, *L'Initiation*, *Le Radical*, *La Marseillaise*, *Le Temps*, *Le Journal des débats* – et en fonde certains – *Le Corsaire* (en 1867, journal dissident au régime impérial, fondé avec la « *clique à Lermina* »), *Le Satan* (dans lequel il publie des textes polémiques qui lui valent quelques incarcérations. Le journal ne tarde pas à disparaître du fait des nombreuses interdictions, des procès et changements d'imprimeurs), *La Revue universelle*. Il est envoyé comme reporter en Turquie à la fin de l'Empire. Après les manifestations du cimetière Montmartre en faveur de Baudin, il est incarcéré trois jours et raconte cet épisode dans *Soixante-douze heures à Mazas* (1867). Il fait plusieurs séjours en prison – notamment en 1870, à la fin de l'Empire, deux années de prison lui sont octroyées et la III^e République lui sera salutaire puisqu'il recouvre la liberté le 4 septembre. Lermina est un militant actif, combattant pour les mouvements nationalistes, boulangistes et dreyfusards, il rapporte l'affaire Troppmann avec intérêt – il commente ainsi : « *Troppmann est-il un homme ? Est-il un monstre ? Est-il un fou ? [...] Nous ne formulons pas notre opinion. Mais, pour nous, le dernier mot du drame n'est pas dit. Le jury a prononcé, il a justement prononcé. Troppmann est coupable, rien n'est plus évident. Mais est-il aussi évident*

qu'il n'a pas eu de complices ? [...] Il faut que la lumière se fasse. » *Le Gaulois*, 1^{er} janv. 1870. Il propose à Edmond Tarbé, directeur en chef du *Gaulois* de publier un hebdomadaire complémentaire sur l'affaire Troppmann, *Le Dossier* – « dans ce journal, nous nous appliquerons à donner sur les crimes, sur les drames de toutes sortes les renseignements les plus complets, les plus spéciaux [...] Voulez-vous organiser la ligue des ennemis du crime, dont le Dossier serait l'organe ? » (lettre du 19 fév. 1870) – cette parution n'est qu'éphémère, le public n'adhère pas au concept. Il s'implique également dans de nombreux clubs parisiens et ses prises de paroles incitant à la révolution lui valent quelques mises sous écrou. En 1879, il fonde l'*Association littéraire et artistique internationale*. Lermina a écrit plusieurs ouvrages historiques comme : *Histoire anecdotique de la révolution de 1848*, *Histoire de la misère ou le Prolétariat à travers les âges* (1869), *La question sociale. Ventre et cerveau* (1894), *Les crimes du cléricisme* (1900), *L'ABC du libertaire* (1906, un ouvrage anarchiste). Il publie aussi des dictionnaires notamment un *Dictionnaire universel illustré, biographique et bibliographique, de la France contemporaine, comprenant par ordre alphabétique la biographie de tous les Français et Alsaciens-Lorrains marquants de l'époque actuelle, l'analyse des œuvres les plus célèbres, par une société de gens de lettres et de savants sous la direction de Jules Lermina* (1884) et un *Dictionnaire thématique français-argot, suivi d'un index argot-français à l'usage des gens du monde qui veulent parler correctement la langue verte*, coécrit avec Henri Levêque (1900). Il publie également des romans d'aventure, des feuilletons populaires comme *La terreur blanche* (1873), *Les mystères de New York* (1874), *Madame Sept-Quatre* (1874), *Marien* (1875), *Les loups de Paris* (1876), *La succession Tricoche et Cacolet* (1877), *Cent mille francs de récompense* (1877), *Le prince Mouffetard* (1877), *Les*

mariages maudits (1880), *Le chasseur de femmes* (1881), *le fils de Monte-Cristo* (1881), *La criminelle* (1881), *La haute canaille* (1881), *Le livre d'amour* (1882), *La Comtesse Mercadet* (1884), *Le trésor de Monte-Cristo* (1885), *Les hystériques de Paris* (1885), *A tes pieds* (1889), *Alise* (1892), *Terres de glace et terres de feu* (1894), *Amours et aventures de Cyrano de Bergerac* (1898), *L'effrayante aventure* (1913). Il s'essaye aussi à la littérature de jeunesse publiant les aventures policières de Toto Fouinard (qu'il crée en 1908) comme *Toto fouinard* ou *Le petit détective de Paris*. Il publie également des récits d'anticipation comme *La bataille de Strasbourg* (1891), *L'effrayante aventure* (1910) et des romans d'aventure comme *Les yeux qui dorment* (1908), *Rallye-Paper* (1904), *Mystère-ville* (1904), *La mort qui courut* (1908).

Lermina s'intéresse également à l'occultisme et au paranormal dès 1880, et il consacre un essai à ce sujet en 1890, *La science occulte, magie pratique, révélation des mystères de la vie et de la mort*. Il participe à *L'initiation*, au *Voile d'Isis*. Dans ses récits courts il développe son intérêt pour l'inexplicable, le fantastique, l'occulte, publiant des nouvelles dans la presse – *La vengeance d'une araignée* (dans *Le Diogène*, le 25 août 1861), *L'écorché vivant* (dans *Le Gaulois*, le 16 avr. 1869), *Le doigt de la morte* (dans *Le Gaulois*, 27 avr. 1869), *Le Centenaire / L'Élixir de vie* (dans *Le Temps*, *L'Initiation*, puis édité en 1890), *Au-delà !* (dans *L'illustration*, 18 août 1888), *À brûler, conte astral* (dans *L'Initiation* de octobre 1888 à mai 1889), *La Vie d'un mort* (dans *L'Initiation*, de juin 1891 à janvier 1892), *L'Envoûteur* (dans *L'Initiation*, juil. 1892), etc. – des recueils de nouvelles et des nouvelles plus longues en in-8 : *Les mille et une femmes* (1879), *Les histoires incroyables* (1885), *Les nouvelles histoires incroyables* (1888), *La vie joyeuse, nouveaux contes drolatiques*, *La magicienne* (1892 ou *Vie d'un mort* dans *L'Initiation* en janvier 1892), *La deux*

fois morte : magie passionnelle (1895). Il meurt le 23 juin 1915 après un accident de la voie publique à Paris.

Jean Lorrain

(1855-1906)

Derrière les pseudonymes Jean Lorrain ou Raitif de la Bretonne se cache Martin-Paul-Alexandre Duval est né à Fécamp le 9 août 1855. Journaliste, romancier, chroniqueur, poète, dramaturge, critique d'art, il laisse l'image d'un dandy ayant le goût du scandale, multipliant les excentricités et affichant son homosexualité et son éthéromanie. L'esthète se voit attribuer de nombreux surnoms – *Le fanfaron du vice* (Rachilde), *Grenouillot* (Daudet), *L'enfilanthrope* (lui-même), *L'Aigu* (Mallarmé). Après avoir abandonné des études de Droit à Paris (1878-1880), l'original mène une vie de bohème en fréquentant les *Hydropathes*, *Le Chat noir* et autres cabarets de Montmartre et se dédie entièrement à l'écriture. Omniprésent sur la scène médiatique il collabore notamment au *Courrier français* (nov. 1884-1887), à *L'Évènement* (1887), au *Mot d'ordre*, à *L'Écho de Paris*, à *La Vie parisienne*, au *Gil Blas*, au *Journal*, au *Décadent*, au *Chat noir*, au *Courrier français* (dès 1884), à *La Vie moderne*, à *La Vie populaire*, à *La Basoche*, au *Zig Zag*. Plusieurs scandales sont associés à son nom tant le dandy aime à provoquer ses ennemis en duel – à l'instar de Proust en 1897, ou de René Mazeroy, ce dernier duel inaugurant leur amitié. Il évite également un duel avec Verlaine ou avec Maupassant qu'il connaît depuis l'enfance. Fréquentant le Paris sordide et le Paris fardé, il s'immisce dans ces milieux contrastés revêtant toujours les traits du personnage qu'il s'est imaginé. Jean Lorrain a l'art du déguisement et la fascination des masques : une grande partie de son œuvre est révélatrice de cet intérêt pour les nuances de l'être et du paraître. De son œuvre plurielle et abondante nous pouvons retenir quelques éléments majeurs

parmi ses poésies – *Le sang des dieux* (1882), *La forêt bleue* (1883), *Modernités* (1885), *Les griseries* (1887), *L'ombre ardente* (1897) –, ses récits – *Les Lépillier* (1885), *Sonyeuse* (1891), *Un démoniaque* (1895), *Sensations et souvenirs* (1895), *La princesse de verre* (1896), *Contes pour lire à la chandelle* (1896), *Ames d'Automne* (1897), *Loreley* (1897), *Ma petite ville* (1897), *M. de Bougreton* (1897), *La dame Turque* (1898), *Princesse d'Italie* (1898), *Heures d'Afrique* (1899), *Madame Baringhel* (1899), *La Mandragore* (1899), *Histoires de masques* (1899), *Sensualité amoureuse* (1901), *Princesses d'ivoire et d'ivresse* (1902), *Monsieur de Phocas* (1902), *Le vice errant* (1908), *Quelques hommes* (1903), *La maison Philibert* (1904), *Propos d'âmes simples* (1904), *Le crime des riches* (1905), *Ellen* (1906), *L'aryenne* (1907), *Hélie, garçon d'hôtel* (1908), *Narkiss* (1908), etc. –, ses pièces de théâtre – *Viviane* (1885), *Très russe !* (1886), *Yanthis* (1894), *Prométhée* (1900), *Hôtel de l'Ouest... chambre 22* (1904), *Une nuit de Grenelle* (1904), etc. – ses chroniques – *La petite classe* (1895), *Dans l'oratoire* (1888), *Vingt femmes* (1900), *Une femme par jour* (1897), *Poussières de Paris* (1899) – et ses correspondances. Avant sa mort, il signe encore, effrontément, sous le pseudonyme *Le cadavre*. Il succombe des suites d'une péritonite à Paris le 30 juin 1906.

Guy de Maupassant

(1850-1893)

Egalement connu sous le pseudonyme de *Joseph Prunier*, de *Maufrigneuse* ou de *Guy de Valmont*, de *Chaudrons du Diable*, de *Guy de Montpassant*, Henri René Albert Guy de Maupassant est né le 5 août 1850 à Miromesnil est un chroniqueur, romancier, conteur et journaliste célèbre de la fin du siècle. Pour bien cerner la vie de Maupassant, il convient d'admettre qu'il en a vécu plusieurs. Il poursuit ses études à l'institution ecclésiastique d'Yvetot (1863-67). Remarqué pour son irréligion, il se fait

renvoyer de son école après avoir créé une secte d'écrivains *maudits*. A cette époque il sauve de la noyade le poète Swinburne qui, en guise de remerciement, lui offre une main d'écorché (à l'origine de son premier conte). Ses années de formation au collège sont marquées par l'influence de deux proches de sa mère, Louis Bouilhet et Flaubert.

Il entame ensuite des études de Droit à Paris au moment où débute le conflit de 1870. A cette époque se cristallise son aversion pour la guerre. Dès 1872, il devient fonctionnaire au ministère de la Marine (1872-80) mais il se détourne de cette voie, et fait de l'écriture, qui était une de ses activités de prédilection, son métier. Homme d'actualité, il collabore avec des journaux dans lesquels il fait des analyses de critique d'art ou de critique littéraire tout en évoquant des événements politiques ; il publie également ses contes par ce biais (la plupart sera reprise dans des recueils) – parmi lesquels nous pouvons mentionner *Le Gaulois*, *Le Gil Blas*, *Le Figaro*, *L'Écho de Paris*, *La Nouvelle Revue*, *La Revue Bleue*, *La Revue moderne*, *La Revue blanche*, *Le Mercure de France*. Son premier livre est un recueil poétique *Des vers* (1880). Il collabora aux *Soirées de Médan* (1880) en gardant toutefois ses distances avec le courant naturaliste. En effet, Maupassant cultive l'art de la convivialité romancière et se plaît à dépeindre la société de manière impressionniste dans ses romans – *Une vie*, (1883), *Bel-Ami* (1885), *Mont-Oriol* (1887), *Pierre et Jean* (1887), *Fort comme la mort* (1889), *Notre cœur* (1890). La période d'écriture de *Bel-Ami* est également celle où il multiplie les conquêtes amoureuses (en parallèle, il vit une période de fécondité littéraire) et connaît un franc succès mondain. L'ultime roman achevé avant que la folie ne s'empare totalement de son être, est une œuvre à part dans laquelle l'auteur y décrit un Paris mondain, un Paris qui vit au rythme de ses fêtes et de ses promenades.

Il publie également des pièces de théâtre – *Histoire du vieux temps* (1879), *Une répétition* (1880), *Musotte* (1891), *La paix du ménage* (1893), *A la feuille de rose, maison turque* (1875) – des récits de voyage – *Au soleil* (1884), *Sur l'eau* (1888), *La vie errante* (1890).

Amateur de femmes et d'expériences intenses, il contracte la Syphilis dès 1877. En un sens, Maupassant est un être du présent qui tient le pari de la vie, non sans audace. Il se résout à l'imminence de sa fin, et, malgré tout, lutte contre la douleur et la fatigue, multipliant les voyages et les tentatives littéraires. Il lutte courageusement contre sa propre peur, la folie, jusqu'à la nuit du premier au deux janv. 1892 où il tente de se suicider. Interné, le *Horla* s'empare de lui pour de bon et le terrasse le 6 juil. 1893 alors qu'il n'a que 42 ans.

Ses deux romans inachevés oscillent entre réalisme et naturalisme. *L'âme étrangère* (1890) se déroule à Aix et traite d'un chagrin passionnel, auquel succède un amour naissant – mais qui se révèle impossible à cause de la différence de nationalité des deux protagonistes. *L'Angélu*s (1891), dont le sujet aurait été la vie d'un jeune homme devenu infirme au moment de sa naissance – sa mère aurait reçu des coups de pied de la part des soldats prussiens en 1870. Il ressort de ces deux romans inachevés, une prédominance majeure des thèmes de la violence et de l'amour ; ces deux esquisses rentrent harmonieusement dans la logique littéraire de l'auteur. Il meurt le 6 juil. 1893 à Auteuil.

Raoul Minhar

Raoul Minhar, pseudonyme de Raoul Dumon, fait partie de ces personnalités énigmatiques du XIX^e dont on sait peu de choses. Contributeur du *Mercure de France* où il publie des articles à l'instar de « *La réforme orthographique* » (sept. 1893) et des nouvelles – « *Une lettre inédite de Balzac* », n° 15, mars 1891 ; la

série des *Pages Quiètes*, « *Pages quiètes : Trépassés mondains. – La mort de Socrate* », n° 23, nov. 1891 ; « *Pages quiètes: Réminiscence* », n° 25, janv. 1892 ; « *Pages Quiètes : Pendant la tonte* », n° 27, mars 1892 ; « *Pages quiètes : Le Vieux dans sa barbe* », n° 29, mai 1892 ; « *Pages quiètes : L'Emprise* », n° 31, juil. 1892 ; « *Pages Quiètes : Lettre sur les Courses de Taureaux* », n° 34, oct. 1892 ; « *Les joies futures* », n°49, janv. 1895 ; « *Le prêtre* », n°76, avr. 1896 ; « *Au seuil de l'avenir* » n°85, avr. 1897 – il coécrit avec Alfred Vallette, *A l'écart* paru en 1891.

Octave Mirbeau (1848-1917)

Né le 16 févr. 1848 à Trévières, Octave Mirbeau est un publiciste, romancier, journaliste, chroniqueur, critique d'art, pamphlétaire, conteur et dramaturge français.

Après une scolarité au collège des jésuites, il gagne la capitale afin de mener des études de Droit mais son dessein officieux est d'y goûter la vie de bohème. De retour dans sa région, il est employé chez un notaire avant d'être mobilisé pendant la guerre, il est affecté à la garde mobile mais il se voit rapidement évacué pour cause de maladie avant d'être suspecté de désertion. L'écrivain s'inspirera de ces épisodes professionnels. En 1872, il retourne sur Paris et fait ses débuts dans *L'Ordre* (1874-7) avant d'entamer une carrière politique, devenant chef de cabinet du préfet de l'Ariège (le 16 mai 1876) puis sous-préfet de Saint-Girons, avant de devenir marin-pêcheur en Bretagne. En 1880, de retour sur Paris, il publie des chroniques satiriques dans le *Gaulois* (1880-2) et dans *Le Figaro* avant de fonder *Le Paris-Midi* (1883) et *Les Grimaces*, des journaux subversifs et éphémères dans lesquels il laisse poindre des idées extrémistes. Il collabore également au *Matin*, à *l'Echo de Paris*, au *Gil Blas*, et au *Journal*. Ses écrits lui attirent les foudres

de plusieurs personnalités qui le confrontent en duel parmi lesquelles on compte Catulle Mendès, Jules Déroulède, mais aussi un député d'Oran.

Mirbeau laisse l'image d'un *imprécauteur*, d'un militant luttant constamment pour ses idées, évoluant d'un extrême à l'autre, du conservatisme à l'anarchisme, aimant choquer, tromper son lecteur – il feint ainsi d'être un reporter envoyé en Inde en 1885 écrivant des *Lettres de l'Inde* sous le pseudonyme Nirvana –, cultivant son pessimisme. Auteur fécond, il produit de nombreux récits parmi lesquels nous pouvons mentionner *Le calvaire* (1887), *L'abbé Jules*, *La famille Carmettes* (1888), *Sébastien Roch* (1890), *Le journal d'une femme de chambre* (1898), *Le jardin des Supplices* (1899), *La 628-E8* (1907), *Dingo le roman d'un chien* (1913 son ami Léon Werth l'aide à parachever l'œuvre), des contes, comme *Les contes de la chaumière* (1894), ou *Les contes cruels* qui recueillent une série de contes parus dans la presse et en volumes (1990). Il produit des *Petits poèmes parisiens* (parus dans *Le Gaulois* sous le nom de Gardéniac en 1882), et des pièces de théâtre comme *Les mauvais bergers* (1898), *Les affaires sont les affaires* (1903) – mais également des essais critiques et des correspondances. Il décède le 16 févr. 1917 à Paris.

Gabriel Mourey (1865-1943)

René-Jean-Gabriel Mourey est né à Mazargues le 23 sept. 1865. Poète anglophile, traducteur d'E. A. Poe, de Swimburne (avec la contribution de Maupassant) et du *Livre du thé* d'Okakura Kazuko trad. De l'anglais de Paul Derain, esthète passionné de musique – il accompagne la musique de Debussy, *Syrinx* – et initiant l'étude des toiles préraphaélites en France. Contribuant au *Mercur de France*, à *La Revue bleue*, et à *La Revue illustrée*, il publie des critiques artistiques et historiques, ainsi que des contes et des poèmes. Cet auteur fécond,

injustement méconnu, est souvent mentionné pour ses correspondances avec Jean Lorrain, Debussy ou Marcel Schwob mais il a aussi produit des recueils poétiques – *Voix éparses* (1883), *Flammes mortes* (1888), *Le miroir, poèmes* (1908) –, des romans – *L'embarquement pour ailleurs* (1890), *Les brisants* (1896), *Cœurs en détresse* (1898), *Jeux passionnés* (1901) –, des pièces de théâtre – *Lawn-tennis pièce en 1 acte* (1891), *L'automne : drame en trois actes* (1893, œuvre censurée coécrite avec Paul Adam), *Trois cœurs, pièce en un acte* (1897), *Psyché poème dramatique en trois actes* (1913), *Le bonheur du jour, comédie en un acte* (1913)

Il publie des *Salons anglais de 1898*, un ouvrage didactique *L'art d'illustrer la musique*, et plusieurs essais comme : *Les arts de la vie et le règne de la laideur* (1890), *Propos sur les beautés du temps présent, Essai sur l'art décoratif français moderne* (1921), *Tableau de l'art français des origines à nos jours en trois tomes* (1932-37), *Des hommes devant la nature et la vie : Rodin, Helleu, Le Sidaner, etc.* (1902). Cet engouement artistique lui permet de devenir conservateur au château de Compiègne (1915-9). Il publie un récit de voyage *Passé le détroit, la vie et l'art à Londres* (1895) et plusieurs nouvelles dans *Le Mercure de France*, et dans *Le Supplément au Petit journal* réunies dans son recueil *Monada* (1894). Il s'éteint à Neuilly le 23 sept. 1943.

René de Pont-Jest

(1831-1904)

Ecrivain et journaliste, Louis-René Delmas de Pont-Jest ou Rémy Léon Delmas, dit René de Pont-Jest ou Léon Delmas est né le 15 oct. 1831 à Reims. Issu d'une famille d'ecclésiastes et de militaires de renom, il s'oriente tôt vers une carrière militaire ; il entre dans la marine, passe six ans aux Indes, fait les campagnes de la Baltique et de la Crimée où il est chargé de suivre les opérations maritimes. En 1856, il met un

terme à sa carrière militaire pour se consacrer à l'écriture. Son âme d'aventurier rejaillit nettement dans ses premiers récits de voyage – *La jeunesse d'un gentilhomme* (1860) qui n'est autre qu'une autobiographie de ses voyages en Inde et en Chine, *Les esprits de l'âtre* (1860), *Le Fire-fly* (1862), *Bolino le négrier* (1863), *La campagne de la mer du Nord et de la Baltique* (1871).

Feuilletoniste et chroniqueur de nombreux journaux, il est notamment chroniqueur judiciaire dans *La Gazette des tribunaux* et un des initiateurs du genre, on retrouve ses écrits dans *Le Moniteur*, *La France*, *La Revue contemporaine*, *Le Pays*, *Le Petit journal*, *Le Nouveau journal*, *Le Figaro*, *L'Ordre*, *Le Gaulois*, *Le Moniteur universel*. Il fonde également *La Fronde, brochure hebdomadaire antirépublicaine*. Pendant la Commune, il se réfugie en Angleterre – comme ses confrères du *Figaro*. Il rédige « Le procès des Thugs » dans *Le Petit journal* (1877).

Il est l'auteur de nombreux feuilletons populaires, de récits d'aventure et judiciaires : *Souvenirs judiciaires* (1870), *Causes célèbres : les forçats* (1870), *L'araignée rouge* (1875), *Le Numéro 13 de la rue Marlot* (1877), *La bâtarde* (1878), *Les crimes d'un ange* (1882), *La femme de cire, mémoires d'un détective* (1883), *Divorcée* (1885), *Sang-maudit* (1886-7), *Grain de beauté* (1886), *Les martyrs de la Nello* (1886), *Le roman d'une diva* (1886), *Aveugle* (1887), *Le cas du docteur Plemen, nouveaux mémoires d'un détective* (1887), *Les régicides* (1888), *Les serments d'Eva* (1889), *Le testament du Baron* (1889), *Le fleuve des perles* avec préface du général Tcheng-ki-Tong et des dessins de Regamey (1889), *La duchesse Claude* (1890), *Le tour du monde ; nouveau journal des voyages* (1893), *Les maîtres-chanteurs* (1893), *Grand mariage* (1897), *Le mort qui se tue* (1899), *La Meunière de Saint-Cado, erreur judiciaire* (1899), *La fille du missionnaire* (1900), *Sous le voile* (1901), *Le fils de Jacques* (1915). Il meurt le 10 juil. 1904 à Neuilly-sur-Seine.

Rachilde

(1860-1953)

Marguerite Eymery, épouse d'Alfred Vallette, surnommée Rachilde est née le 11 févr. 1860 à Périgueux. Cette femme de lettres, journaliste, essayiste et critique littéraire, utilise les pseudonymes Jean de Childra/Chibra. Son père Joseph Eymery, fils du Marquis d'Ormoys et officier revient de la défaite de 1870 défiguré par la variole. Sa mère, fille du rédacteur en chef du *Courrier du Nord* est dépressive et très portée sur le spiritisme. Ils lui inculquent une éducation singulière et sévère, la traitant comme un garçon de sorte que la littérature devint bientôt son échappatoire. A 15 ans, elle envoie une nouvelle, *Premier amour*, à Victor Hugo qui l'encourage dans cette voie. Elle se rend alors à Périgueux et se fait instituer reporter pour *L'Echo de la Dordogne*. Entre 1877 et 1880, elle publie dans *L'Union Nontronnaise*, *Le Périgord*, *Le Réveil de la Dordogne*. En 1878, elle rompt ses fiançailles arrangées par son père et gagne la capitale. Elle publie alors dans *L'Estafette*, *Paris-Bébé*, *La Jeunesse*, *Le Décadent*, *Le Scapin*, *Le Zig-Zag*, *Le Passant*, *La Revue verte* et fréquente les cabarets *Le chat noir*, *Le Café du Soleil d'or*. Elle se crée un personnage : la femme-androgyne se travestissant – elle demande une autorisation à la préfecture pour revêtir des vêtements d'homme –, et portant des coupes à la garçonne.

En 1880, elle fait paraître *La dame des bois*, en feuilleton dans *L'école des femmes*. Elle publie une succession de romans et de nouvelles – *Monsieur de la Nouveauté* (1880), *La femme du 199^e régiment* (1881) – et connaît la gloire avec le scandale de *Monsieur Vénus* (1884) publié d'abord en Belgique mais condamné pour outrage aux bonnes mœurs. Maurice Barrès préface sa seconde édition et affuble Rachilde du surnom de « *Mademoiselle Baudelaire* ». Elle y traite de l'inversion des genres et de la femme

fatale, thèmes phares de ses écrits sulfureux – *La virginité de Diane* (1886), *La Marquise de Sade* (1887), *Madame Adonis* (1888), *Le mordu* (1889), *L'animale* (1893), *L'amazone rouge* (1932). En 1885, elle rencontre Alfred Vallette qui deviendra son époux quatre ans plus tard. Ensemble, ils créent la revue du *Mercur de France* et tiennent un salon littéraire à tendance antidreyfusarde. Rachilde sera une chroniqueuse active du *Mercur* jusqu'en 1925. Pendant la Première Guerre mondiale, elle ferme son salon par solidarité avec l'armée française et quitte Paris pendant la guerre. Ce premier conflit fait évoluer sa pensée de sorte qu'elle rejoint le cercle des femmes de lettres pacifistes de Natalie Barney. Après 1918, Rachilde séduit moins son lectorat sans pour autant quitter son statut de référence littéraire ; elle devient membre de plusieurs comités littéraires et reçoit la Légion d'honneur en 1923. Elle finit par fermer son salon en 1930. Sous l'occupation, elle écrit *Face à la peur* (1942) et publie un recueil de poésies en 1945, *Survie*.

Elle laisse une œuvre prolifique, comptant des romans – *A mort* (1886), *La sanglante ironie* (1891), *La princesse des Ténèbres* (1896), *Les hors natures* (1897), *La souris japonaise* (1921), *L'autre crime* (1937), *L'anneau de saturne* (1938) –, des pièces de théâtre – *Théâtre* (1891) –, des poésies, des nouvelles – *Contes et nouvelles suivis du théâtre* (1900), *L'imitation de la mort, nouvelles* (1903) –, des récits pour enfants – *Histoires bêtes pour amuser les petits enfants d'esprit* (1884) –, des essais – *Alfred Jarry, le Surmâle des lettres* (1928), *Portraits d'hommes* (1929), *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928). Elle disparaît le 4 avril 1953.

Adolphe Retté

(1863- 1930)

Né à Paris, le 25 juil. 1863, Adolphe Retté, également connu sous le pseudonyme

d'Harold Swan, est un écrivain et critique littéraire français.

Après des années de formation en province, il s'engage dans un régiment de cuirassiers (1881-6). En 1887, il s'installe à Paris avec pour dessein de devenir écrivain. Il commence par publier de la prose et quelques poèmes dans des revues et journaux – *La Cravache*, *La Vogue* (il fonde la deuxième *Vogue* avec Gustave Khan en 1889), *L'Ermitage*, *La Plume*, *La Wallonie*, *le Mercure de France*. 1893 marque un tournant politique et artistique pour Adolphe Retté qui devient anarchiste et se détourne de son maître, Mallarmé, qu'il critique dans *L'Ermitage* et *La Plume*. Après une condamnation pour outrage à l'autorité, il s'installe à Guermantes avec sa seconde épouse en 1894, puis à Fontainebleau. Membre actif du mouvement symboliste, il s'oppose au Naturalisme et développe une écriture lyrique et panthéiste. Sa pensée anticonformiste est également exposé dans quelques essais où il adopte un ton polémique – *Mémoires de Diogène* (1903), *La basse-cour d'Apollon* (1926).

En 1906, Adolphe Retté qui bien qu'issu d'une famille protestante s'était détourné de Dieu, se reconvertit et narre cette évolution dans *Du Diable à Dieu* (1907). Ses derniers écrits portent la marque de cette reconversion religieuse – *Jusqu'à la fin du monde* (1926), *Un séjour à Lourdes, journal d'un pèlerinage* (1926), *Le Règne de la bête* (1924), *En attendant la fin* (1933). Il produit de nombreux ouvrages poétiques à l'instar de ses recueils – *Cloches en la nuit* (1889), *Thulé des Brumes* (1891), *Une belle dame passa* (1893), *L'archipel en fleurs* (1895), *La forêt bruissante* (1896), *Promenades subversives* (1897) – ou de ses écrits dramaturgiques comme *Trois dialogues nocturnes* (1895). Ses romans sont porteurs de cette verve symboliste et enchanteresse : *Aspects* (1897), *Un assassin* (1898), *La seule nuit* (1899), *Dans la forêt* (1903). Il laisse également un essai fondamental *Le symbolisme*,

anecdotes et souvenirs (1903), un écrit monographique, *Léon Bloy, essai de critique préalable* (1923), et de nombreux écrits autobiographiques comme *Au pays des lys noirs, souvenirs de jeunesse et d'âme mûre* (1913). Il achève sa vie dans la pauvreté à Beaune où il meurt le 8 déc. 1930.

Jean Richepin

(1849-1926)

Né le 4 févr. 1849 à Médéa en Algérie, Jean Richepin est le fils d'un médecin militaire. Ancien normalien (1868), il s'engage dans un corps de francs-tireurs de Bourbaki pendant la guerre, puis il œuvre comme journaliste – au *Mot d'Ordre*, au *Corsaire*, à *La Vérité* –, enseignant, matelot, docker, au gré de ses voyages. Dès 1875, Richepin s'établit à Paris devenant une figure de la vie de Bohème par ses habitudes au quartier Latin. Il participe à *L'Album Zutique*, aux *Dixains réalistes*, il fonde le *Groupe des Vivants* avec Maurice Bouchor et en 1871, il participe au cercle des *Vilains Bonhommes*. Journaliste, écrivain, chansonnier, il collabore à de nombreux journaux – *Le Gaulois*, *Le Journal*, *Le Gil Blas*, *La Bonne Chanson*, *revue du foyer* – où il publie ses contes et ses poèmes. Son premier succès poétique, *La chanson des gueux* (1876), lui vaut un procès et une condamnation pour outrage aux bonnes mœurs mais il fait également sa gloire. L'écrivain multiplie alors les recueils poétiques – *Caresses* (1877), *Blasphèmes* (1884), *Mes Paradis* (1895), *Interludes* (1923), *La Mer* (1886) –, les pièces de théâtre, participant à certaines d'entre elles et mettant en scène des romans célèbres – *L'étoile* (1873), *Pierrot assassin pantomime* (1883), *Nana-Sahib* (1883), *Le Mage* (1891), *Le chemineau* (1897), *Le carillonneur* de Rodenbach (1897) –, des romans – *Madame André* (1878), *La Glu* (1881), *Miarka, la fille à l'ourse* (1883), *L'Aimé* (1893) – et surtout des contes et nouvelles – *Les morts bizarres* (1877), *Le*

Pavé, croquis parisien (1883), *Truandailles* (1890), *Cauchemars* (1892), *La Miseloque* (1893), *Contes de la décadence romaine* (1898), *Paysages et coins de rue* (1900), *Le coin des fous, histoires horribles* (1921), *Contes sans morale* (1922). Voyageur épris de liberté, révolté aiguisant sa plume pour attaquer la bourgeoisie et revendiquer son athéisme, ce peintre de la marginalité s'assagit à la fin de sa vie, intégrant l'Académie française en 1908. Il meurt le 12 déc. 1926 à Paris.

Georges Rodenbach (1855-1898)

Né à Tournai le 16 juil. 1855, Georges Rodenbach est un écrivain belge symboliste. Après des études de droit, il travaille comme stagiaire chez l'avocat Edmond Picard à Bruxelles, composant quelques poèmes – *Le Foyer et les Champs* (1877). Il renonce au barreau en 1881 pour se consacrer entièrement à la littérature et s'installe à Paris en 1888. Fréquentant le cercle des *Hydropathes* et nouant des amitiés avec de nombreux artistes parmi lesquels on compte Rémy de Gourmont, Huysmans, Jules Bois, Auguste Rodin, Félicien Rops, Odilon Redon, Claude Monet, Cézanne, Mallarmé (il est un des fidèles des *Mardis de Mallarmé*), Alphonse Daudet, les Goncourt, Camille Lemonnier, Maeterlinck, Catulle Mendès, Villiers de l'Isle Adam ou encore Mirbeau, il est un des fondateurs de la revue *La Jeune Belgique* et contribue à *La Flandre libérale*. En 1888, il s'installe à Paris en tant que correspondant du *Journal de Bruxelles*. Il laisse une importante production artistique, de nombreuses poésies – *Les Tristesses* (1879), *La Belgique 1830-1880* (1880), *La Mer élégante* (1881), *Vers d'amour* (1884), *La Jeunesse blanche* (1886) –, des romans – *L'Art en exil* (1889), *Bruges-la-morte* (1892), *La Vocation* (1895), *Le Carillonneur* (1897) – et des pièces de théâtre – *Le Voile* (1894), *Le Mirage*,

adaptation théâtrale de son roman *Bruges-la-morte*, 1900. L'écriture de Rodenbach est symboliste, mystérieuse, mue par l'impérial clair-obscur de la toile impressionniste et nostalgique de sa province natale. En 1894, il reçoit la Légion d'honneur. Il succombe des suites d'une appendicite le 25 décembre 1898 à Paris.

Robert-Edouard Scheffer (1863-1926)

Né à Colmart, le 6 févr. 1863, Robert-Edouard Scheffer est un chroniqueur et écrivain français. Il dispose d'une réputation d'homosexuel sulfureux (soutenant le dandy Jacques de Fersen) et de consommateur d'opium. Mais ce sont ses pamphlets qui nuisent à sa postérité artistique. Il collabore aux journaux *L'Akademos*, *Le Journal*, *Le Mercure de France*, *La Nouvelle Revue*, *L'Art moderne*, *L'Initiation* ou encore *La Revue blanche*. Il débute à *La Nouvelle Revue* avec ses *Chansons tristes* (1892), *Ombres et mirages* (1892). Il y publie également des romans : *Misère royale* (1893), *L'idylle d'un prince* (1894), *L'illusion* (1894). Paul Adam l'introduit à *La Revue blanche* en 1897 où il publie notamment son roman *Grève d'amour* (1898) ou des poèmes comme « Maisons de chasteté » (1896) et « Herméros » (1899). Il tient la chronique « Plumes d'aigles et plumes d'oies » d'abord dans *La vie parisienne* sous le titre *Plumes d'aigle* puis dans *L'Akademos*. Il édite en volume ces portraits critiques en 1911 chez Pan.

Il publie de nombreux contes – La plupart paraissent dans *Le Mercure de France* avant d'être édités en volume, *Les frissonnantes* (1905) *Contes ardents* (1910), *Le prince Narcisse* (dans *La Revue blanche*) –, des romans – *Le chemin nuptial* (1895), *L'île aux baisers* (1900), *Le péché mutuel* (1904), *le vol d'Icare* (1919), *Les étapes d'une amoureuse* (1928, posth.), *Flot d'amour* (1930 posth.) –, des poésies – *Sommeil* (1891), *La chanson de*

Néos (1897). Il laisse des mémoires *Orient royal, cinq ans à la cour de Roumanie* (1918) rapportant son expérience comme secrétaire des commandements de la reine en Roumanie. C'est également un assidu des *Mardis de Mallarmé*, et un passionné de musique : Il publie également dans *La revue musicale* les *Souvenirs d'un virtuose amateur* (juil. –août. 1913). Il meurt dans la misère oublié de tous à Paris le 24 févr. 1926.

Marcel Schwob (1867-1905)

Né le 23 août 1867 à Chaville, Marcel Schwob est un écrivain, journaliste, grammairien, traducteur et essayiste français. Elevé par un précepteur allemand et une gouvernante anglaise, Marcel Schwob est un enfant doué, épris de littérature et rêvant d'aventures. Aussi, il publie en 1878 son premier article – un compte-rendu d'un roman de Jules Verne – dans le quotidien nantais de son père *Le Phare de la Loire*. Sous l'influence de son oncle Léon Cahun, voyageur, écrivain d'aventures et bibliothécaire en chef de la bibliothèque Mazarine, chez qui Schwob réside pendant ses années de collège, l'adolescent développe son goût pour la lecture et l'écriture. Il devient rapidement un habile traducteur – s'exerçant sur les textes de Catulle – et se passionne pour Stevenson. En 1885, il fait son volontariat à Vannes au 35^e d'artillerie, sans jamais abandonner l'écriture et compose de petits écrits argotiques. En 1886, il suit des études à Louis-le-Grand et valide sa licence, puis en 1887-8 il assiste aux cours de Saussure et aux Leçons de Michel Bréal au Collège de France : le polyglotte trouve alors des pistes pour travailler son art, il commence à traduire Stevenson. En 1888, il publie son premier conte *Les trois œufs* dans *Le Phare de la Loire*. Après avoir échoué à l'École normale supérieure et à l'Agrégation, il abandonne l'université et se consacre au journalisme et à la littérature. En 1889, il devient membre de

la *Société de linguistique* et débute à *L'Echo de Paris* – dont il dirige le *Supplément littéraire* –, puis à *L'Événement* (en 1890). Il continue de publier dans le journal de son père, à l'instar de la série des *Lettres parisiennes* en 1891. En 1892, il collabore au *Mercure de France*, à *La Revue hebdomadaire*. Il contribue à de nombreuses revues notamment au *Journal*, à *Fornightly review* et à *Literature*.

On lui connaît de nombreux récits – *Cœur double* (1891), *Le roi au masque d'or* (1892), *Mimes* (1893), *Le livre de Monelle* (1894), *La croisade des enfants* (1896), *Vies imaginaires* (1896), *La lampe de Psyché* (1903) – des essais et études – *Etude sur l'argot français* coécrite avec son ami G. Guieysse (1891), *Spicilège* (1896), *Annabella et Giovanni* (1895), *La tragique histoire d'Hamlet* (1900) – et des études sur l'argot, des poésies. Il écrit aussi une pantomime avec Courteline. Marcel Schwob a plusieurs amitiés notables – Lorrain, O. Wilde, Mallarmé, Jarry – et il préface de nombreuses œuvres rédigeant ainsi en 1894 pour Rachilde *Le démon de l'absurde*, *Le dynamiteur* pour Stevenson, *La chambre blanche* (1895). En 1899, il publie dans *La Vogue*, sa *Légende de Serlon de Wilton* (1899). Notons enfin sa dernière œuvre *Il libro della mia memoria* (1905, inach.) A la fin de sa vie, Schwob entame un périple sur les traces de son auteur de prédilection, Stevenson, et ce, en dépit de son état de santé. Il décède d'une grippe le 26 févr. 1905 à Paris.

Léo Trézenik (1855-1902)

Né le 10 févr. 1855 à Rémalard Léon-Pierre-Marie Epinette est un auteur, chroniqueur pamphlétaire, imprimeur et journaliste français. L'homme de lettres recourt à de nombreux pseudonymes – L. – G. Mostrailles, Jacques Trémora, Pierre Infernal et le pseudonyme breton, Léo Trézenik. Titulaire d'un double baccalauréat – en lettres, puis, en sciences

– il débute des études de médecine à Caen qu'il interrompt après la mort de son père pour suivre sa mère à Paris. Embrassant une carrière de journaliste, il écrit dans *Le Lutèce* (il fonde le journal *La Nouvelle rive gauche, journal hebdomadaire* qui devient *Le Lutèce*), *La Plume*, *Le Quartier latin*, *Le Titi*, *La Revue naturaliste*, *La Revue littéraire et artistique*, *Le Tam-Tam*, *La Lune Rousse*, *La Revue*, *Le Carabin*, *Le Décadent*, *Le Mercure de France*. Membre du cercle des *Hydropathes*, puis des *Hirsutes* et des *Jemenfoutistes*, fréquentant le cabaret du *Chat noir*, il publie des poésies comme *Les Gouailleuses* (1882), *Proses décadentes* (1886), *En jouant du mirliton* (1889) *Les fromages : vers symboliques* (1895) –, des récits – *L'art de se faire aimer* (1884), *Les gens qui s'amusent* (1886), *La jupe* (1887) dans lequel il caricature Mirbeau, *Cocquebins* (1887), *L'abbé Coqueluche : roman contemporain* (1889), *Le magot de l'oncle Cyrille : ma province* (1889), *Le nombril de M. Aubertin : roman contemporain* (1897), *La confession d'un fou* (1890), *Histoires normandes* (1891), *L'Assassinat de la vieille dame* (1894) –, Des comédies – *Les Hirsutes* (1883) , *Le Ménage Rousseau* (1898), *La peau de l'ours* (1902), *Docteurs !* (1903), *L'envers d'un notaire* (1903). L'auteur aux multiples pseudonymes publie également dans le *Gil Blas* des observations sur les déments sous le pseudonyme de Mancellière. Il préface aussi un *Dictionnaire d'argot fin de siècle* de Charles Virmaître en 1894. Il meurt à Sceaux le 8 déc. 1902.

Alfred Vallette
(1858 - 1935)

Edmond Alfred Louis Vallette naît le 31 juil. 1858 à Paris et s'éteint le 28 sept. 1935. Ancien lithographe, puis secrétaire de la rédaction du *Scapin* (1886), collaborateur de la seconde *Pléiade* (1889) et éditeur du *Mercure de France* (dès janv. 1890) qu'il dirige avec son épouse, Rachilde, il est également critique littéraire

et l'auteur de deux romans : *A l'Ecart* (Perrin, 1891), coécrit avec Raoul Minhar, et, *Le Vierge : La vie Grise* (Tresse et Stock, 1891) dans lequel il propose une étude de la vie provinciale. Il réunit autour de lui un important cercle littéraire : Jean Moréas, Jules Renard, Rémy de Gourmont, Stéphane Mallarmé, Saint-Pol-Roux, Alfred Jarry, Albert Samain ou encore Charles Cros.

Alfred Vallette ambitionne de créer une revue où « *publier des œuvres purement artistiques et des conceptions assez hétérodoxes pour n'être point accueillies des feuilles qui comptent avec la clientèle* ». En effet, il part du principe qu'« *Au Mercure, on peut tout dire* » (déc. 1899), de sorte qu'il se refuse le droit de censurer ses contributeurs. Il traduit également quelques écrits anglais (de Yeats notamment) et il laisse une correspondance avec son épouse sur la période antérieure à leur mariage (1885-9). L'éditeur est omniprésent dans l'histoire littéraire de la fin du siècle mais pourtant très discret, publiant peu d'articles, se concentrant sur son rôle d'administrateur du *Mercure*. Il est réfractaire à certaines modernités comme l'emploi du téléphone ou de la machine à écrire ou encore de la publicité. Le journal ne doit pas devenir une entreprise commerciale et à sa mort, il confie la direction du *Mercure* à son ami Georges Duhamel, qui le décrit comme un *clairvoyant* dans la chronique funéraire qu'il lui consacre : « *Alfred Vallette n'était ni sceptique ni retardataire. Il était le bon sens incarné dans une époque de confusion, de conformisme et d'affolement. Il détestait l'erreur, la sottise, l'à peu près, le hasard. Les grands événements de la guerre et de l'après-guerre, il les a jugés avec une froideur admirable. Il ne refusait pas de marcher : il refusait d'être emporté, roulé, balayé comme un fétu.* »

Pierre Zaccone
(1817 - 1895)

Le romancier populaire français, Pierre Zaccane est né le 2 avr. 1817 à Douai. Fils d'officier, il fait ses études à Brest avant d'embrasser une carrière de militaire. Il obtient un poste dans l'administration en 1835. En 1845, il est muté à la capitale comme attaché à la direction générale des postes. Protégé d'Emile Souvestre qui l'initie à l'art romanesque, Zaccane fait partie de ces figures du roman-feuilleton omniprésentes sur la scène médiatique, contribuant ainsi à *La Patrie*, à *L'Omnibus*, au *Petit Journal*, au *Courrier des Etats-Unis*, au *Journal littéraire*, à *L'Evènement*, au *Journal du dimanche*, au *Foyer domestique*. Charles Le Goffic le décrit comme un patriarche du genre et propose un portrait de ce géant au grand cœur : « C'était un homme très grand, très fort et très doux, ce qu'on appelle un bon géant. Avec l'âge, le géant avait tourné au patriarche : ses tempes s'étaient auréolées d'une belle couronne de cheveux blancs ; ses traits, d'un galbe plus sémitique que latin, s'étaient légèrement empâtés ; un imperceptible brouillard s'était répandu sur ses prunelles, qu'il avait bleues comme un ciel de mai... » (« *Le patriarche du roman feuilleton* », *L'âme bretonne*, H. Champion, 1902, pp. 159-65). Zaccane commence par publier quelques nouvelles et poèmes à loisir dans sa jeunesse, dans les journaux du Finistère et du Morbihan : *L'Hermine*, *L'Auxiliaire breton*, *La Vigie du Morbihan*, *La Revue bretonne*. Il fait également représenter un vaudeville au théâtre de Brest : *Aurélie ou l'amant sous clef*. Ce n'est qu'installé à la capitale qu'il multiplie les feuilletons, rencontrant de nombreux succès littéraires. Parmi les plus célèbres, nous pouvons mentionner, *Histoire des sociétés secrètes politiques et religieuses* (1847), *Les ouvriers de Paris et de Londres* avec Paul Féval (1850), *Les mémoires d'un roi* (1851), *Marguerite et Béatrix* avec Féval (1852), *Le dernier rendez-vous* (1852), *Les Mystères du vieux Paris* (1854), *Les plaisirs du roi* (1855), *Le nouveau Paris* (1856), *Le fils du ciel* (1857), *Les deux robinsons* (1863), *Les*

dramas des catacombes ; Les mystères de Bicêtre (1864), *Le condamné à mort* (1866), *le fils du forçat* (1867), *Histoire des bagnes* (1869), *La cellule n°7* (1870), *Les drames de l'Internationale ; Les mémoires d'un commissaire de police* (1872-3), *Les misérables de Londres* (1874), *Les aventuriers de Paris* (1877), *Les drames du palais de justice* (1879), *Les pieuvres de Paris* (1879), *Les drames de la bourse* (1882), *Maman Rocambole* (1881), *Le crime de la rue Monge* (1890), *Les nuits de Paris* (s.d.). Il propose une œuvre à rebours de ce paysage judiciaire et criminel dans son étude du *Nouveau langage des fleurs* (1871). Notons également que le romancier s'exerce comme dramaturge contribuant à quelques pièces : *Le vingt-quatre février* avec Paul Féval (1848), *Le cousin Verdure* avec Pommereux et saint-Yves (1855), *L'oncle Traub* avec Valois (1862) *Les nuits du boulevard*, drame en cinq actes (1880). Il organise en 1878 le congrès littéraire international de Paris pendant l'exposition universelle. Le feuilletoniste disparaît le 12 avr. 1895 à Morlaix, laissant derrière lui une imposante bibliographie.

Emile Zola (1840-1902)

Nous achevons ce parcours biographique en présentant un géant de la littérature française. Né le 2 avr. 1840 à Paris, Emile Zola est un écrivain et journaliste incontournable de la fin du XIX^e siècle. Après une enfance à Aix-en-Provence, il accompagne sa mère à la capitale en 1858, vivant dans des conditions précaires depuis la disparition de son père en 1847. Echouant à deux reprises au baccalauréat de sciences (1858), il est employé aux écritures aux docks de la douane avant de devenir commis dans la librairie Hachette (1862-66). Dès 1863, Zola contribue à des rubriques artistiques dans différents journaux, s'exerçant également à la critique – *Mes haines, causeries littéraires et artistiques* (1866) réunit ainsi certains de

ses articles. Il collabore toute sa vie à moult revues et journaux : *L'Évènement*, *Le Figaro*, *La Vie parisienne*, *Le Petit Journal*, *La Tribune hebdomadaire*, *La Vérité*, *Le Bien public*, *Le Salut public*, *Le Corsaire*, *Le Gaulois*, *La Cloche*, *Le Gil Blas*, *Le Voltaire*, *Le Messager de L'Europe*, *Le Progrès de Lyon*, *Le Sémaphore*, *L'Aurore*, *La Revue du XIX^e*, *L'Évènement illustré*, *La République des lettres*, *Le Rappel*, *Le Gaulois*. Il publie également des contes et des feuilletons dans la presse durant cette période : *Contes à Ninon* (1864), *La confession de Claude* (1865), *Les Mystères de Marseille* (1867). Progressivement, son écriture devient réaliste dans *Thérèse Raquin* (1867) et dans *Madeleine Férat* (1868). Il produit quelques pièces de théâtre et s'exerce à la critique littéraire. Le jeune Zola se cherche dans ces écrits pluriels. L'engrenage des Rougon-Macquart s'enclenche dès 1868 et ne s'achèvera qu'en 1893. En parallèle de ses activités de critique, il mène ainsi des investigations de terrain pour parfaire son œuvre. En outre, sa participation à des revues étrangères ne tarde pas à l'élever au rang des représentants de la littérature française.

Mais Zola est également un éminent plaideur : ami des impressionnistes, il prend la défense de Manet dans de nombreux articles. Actif dreyfusard, il est connu pour son engagement dans *l'Affaire* et sa Lettre au Président de la République parue le 13 janvier 1893, « J'accuse... ! ». De retour en France après son emprisonnement en Angleterre – où il se découvre une passion pour la photographie –, il publie les articles dreyfusards qu'il avait composés pendant *l'Affaire* dans *La vérité en marche* (1901).

Précurseur du Naturalisme, Zola est aussi un théoricien littéraire. Il réunit autour de lui un cercle d'écrivains en 1880, dans *Les soirées de Médan* et il produit de nombreux ouvrages esthétiques et théoriques comme *Le roman expérimental* (1880), *Le Naturalisme au théâtre* (1881),

Nos auteurs dramatiques (1881), *Les romanciers naturalistes* (1881).

Après avoir achevé le cycle des Rougon-Macquart, l'auteur décide de faire autre chose, proposant un drame *L'attaque du moulin* (1893), et des poèmes lyriques, *Messidor* (1897), *L'ouragan* (1901). Il propose une trilogie topographique à travers un itinéraire religieux dans *Les Trois Villes* (1894-8). Enfin, son dernier cycle des *Quatre évangiles* demeure inachevé, Zola ayant rédigé *Fécondité*, *Travail*, et *Vérité*, mais laissant *Justice* à l'état de notes.

Notons enfin que par un heureux hasard, cette courte notice biographique s'achève sur un mystère. Zola succombe des suites d'une intoxication produite par les cendres de sa cheminée dans la nuit du 28 au 29 septembre 1902. Son épouse, également intoxiquée, survit. En vue du nombre d'ennemis que Zola recensait, l'hypothèse du meurtre reste vraisemblable. Une enquête judiciaire est menée, en vain, et la mort de l'écrivain sera classée comme accidentelle.

La presse cependant s'empare de l'affaire pérennisant la dernière énigme du géant naturaliste.

Chronologie

Date	Parutions des œuvres du corpus	contexte artistique, littéraire, journalistique	Evènements historiques et affaires criminelles notables
1869	<p>Gaboriau, <i>Monsieur Lecoq</i> Parution dans <i>Le Petit journal</i> (7 mars 1868 –3 déc. 1868) puis en volume chez Dentu en 1869. Repris également dans <i>La Paix</i> (1^{er} janv. – 9 oct. 1884) et réédité la même année chez Boulangier. Autre parution dans <i>Le Matin</i> (9 fév. –21 juil. 1903) et connaît de nombreuses réécritures.</p> <p>Lermina, « Les fous » Parution dans <i>Le Gaulois</i> du 10 – 27 oct. signé « Edgar Poe(?) »¹⁵⁴⁴ recueilli dans <i>Histoires incroyables</i> en 1885.</p>	<p>Mort d'Isidore Ducasse.</p> <p>Doré, <i>Andromède</i></p> <p>Fond. <i>Le Peuple</i>, <i>Le Rappel</i>.</p>	<p><u>15 juin</u> grève à La Ricamarie. 14 morts et 9 blessés. Grève à Carmaux.</p> <p><u>Sept.</u> « <i>Le massacre de Pantin</i> ». Un cultivateur de la plaine du Pantin, dans le Haut-Rhin, découvre dans son champ deux cadavres. Le lien de parenté est établi avec un mécanicien roubaisien porté disparu, M. Kinck. Huit corps sont découverts au total, une famille entière. Troppmann est arrêté peu de temps après : l'ouvrier mécanicien de 19 ans a assassiné ses patrons.</p> <p><u>8 oct.</u> fusillade d'Aubin, 14 morts et 50 blessés.</p> <p><u>17 nov.</u> inauguration du canal de Suez.</p> <p>Découverte de l'hélium.</p>
1870	<p>Zola, <i>La Fortune des Rougon</i> Parution en feuilleton dans <i>Le Siècle</i> (28 juin– 10 août, interruption, puis 18 au 21 mars 1871) puis en volume chez Lacroix, tiré à 171 exemplaires le 14 oct. 1871.</p> <p>Lermina, « Le clou » Parution dans <i>Le Gaulois</i> (14 – 28 juin). Paraît dans le périodique <i>La science illustrée</i>, en tant que roman scientifique en 1894. Recueilli dans <i>Histoires Incroyables</i> chez Boulangier en 1885.</p>	<p>Dostoïevski, <i>Les possédés</i></p> <p>Gaboriau, <i>La vie infernale</i></p> <p>Mendés, <i>Contes épiques</i></p> <p>Cézanne, <i>Le déjeuner sur l'herbe</i></p> <p>Courbet, <i>Effet de neige dans une carrière</i></p> <p>Naissance de G. Danville.</p>	<p><u>10 janv.</u> meurtre du journaliste Victor Noir par le prince Pierre Bonaparte à Auteuil. Une manifestation a lieu lors de ses obsèques.</p> <p><u>19 janv.</u> Troppmann est mis à mort par pendaison.</p> <p><u>19 janv.</u> grève au Creusot.</p> <p><u>19 juil.</u> Le gouvernement impérial déclare la guerre à la Prusse.</p> <p><u>16 août</u> « <i>L'affaire de Hautesfaye</i> ». En Dordogne, Alain de Monéys est supplicié pendant deux heures par la foule qui le suspecte d'avoir crié « <i>Vive la République</i> ». Ils brûlent le supplicié.</p>

¹⁵⁴⁴ Explication le 6 nov. 1869 dans le journal : « elle nous avait été remise par un inconnu, qui prétendait l'avoir traduite sur un manuscrit retrouvé par hasard dans les manuscrits d'Edgar Poe ; de l'Edgar Poe inédit ! Cela était bien peu vraisemblable. Le directeur du Gaulois crut à un pastiche ; mais comme le pastiche lui sembla bien fait, il l'inséra, et fit suivre le nom d'Edgar Poe d'un point d'interrogation qui exprimait ses doutes. »

	<p>Gaboriau, <i>Le petit vieux des Batignolles.</i> Parution dans <i>Le Petit Journal</i> (8 juil. 1870–19 juil. 1870) Le récit est annoncé comme un chapitre des <i>Mémoires d'un agent de la sûreté</i> par J. –B. Casimir Godeuil. Les lecteurs n'apprendront jamais qu'en vérité Gaboriau se dissimule derrière ce pseudonyme. Ces récits seront interrompus par la guerre franco-prussienne. Publié chez Dentu en 1878 sous le titre <i>Le capitaine Coutanceau.</i></p>		<p><u>2 sept.</u> défaite de Sedan. L'armée française capitule. Napoléon III est fait prisonnier. <u>4 sept.</u> proclamation de la République par Gambetta et formation d'un gouvernement provisoire. <u>déc.</u> repli du gouvernement à Bordeaux. <u>18 sept. –28 janv. 1871</u> siège de Paris par les Allemands.</p>
1871	<p>Dostoïevski, <i>Les possédés</i> Gaboriau, <i>La dégringolade</i> Cézanne, <i>La femme étranglée</i> Doré, <i>L'énigme</i> Verdi, <i>Aida</i> Mort de Ponson du Terrail.</p>	<p><i>Les possédés</i> <i>La dégringolade</i> <i>La femme étranglée</i> <i>L'énigme</i> <i>Aida</i></p>	<p><u>18 janv.</u> L'Empire allemand est proclamé à Versailles. <u>28 janv.</u> Capitulation de Paris. Armistice franco-allemand. <u>8 fév.</u> Élection de l'Assemblée nationale. Succès des conservateurs. Thiers désigné comme chef du pouvoir exécutif. <u>1^{er} mars</u> les troupes allemandes défilent dans Paris. <u>26 mars</u> proclamation de la Commune de Paris. <u>10 mai</u> traité de Francfort. Annexion de l'Alsace et la Lorraine par l'Allemagne et cinq milliards d'indemnités. <u>21–28 mai</u> « <i>La semaine sanglante</i> » : des massacres ont lieu dans Paris. 25000 exécutions accompagnées d'arrestations et de condamnations. <u>31 août</u> Thiers nommé Président de la République. La République conservatrice triomphe. Exposition universelle à Londres.</p>
1872	Gaboriau, <i>La corde au cou</i>	Carroll, <i>De l'autre côté</i>	<u>27 juil.</u> Loi sur le service

	<p>Parution dans <i>Le Petit journal</i> (20 oct. 1872 – 17 fév.1873) puis chez Dentu en 1873.</p> <p>Lermina, « La peur » Publié en oct. Dans <i>Le Gaulois</i>.</p>	<p><i>du miroir</i> Verne, <i>Le tour du monde en quatre-vingt jours</i></p> <p>Broca fonde <i>La Revue d'Anthropologie</i>.</p> <p>Le 2 mai, <i>L'affaire Lerouge</i> est jouée au théâtre du château d'eau (adaptation d'H. Hostein et de G. Richard).</p> <p>Fond. de <i>La vie littéraire</i>.</p>	<p>militaire : suppression du remplacement. « <i>La malédiction de Wittelsbach</i> » : Othon 1^{er} de Bavière est enfermé dès 1872 pour l'empêcher de tuer ses domestiques qu'il a poursuivis dans un accès de démence.</p> <p>Commercialisation de la machine à écrire. Wundt fonde le premier laboratoire de psychologie (Leipzig).</p>
<p>1873</p>		<p>Gaboriau, <i>L'argent des autres</i> Rimbaud, <i>Une saison en enfer</i> Zola, <i>Le Ventre de Paris</i></p> <p>Mort de Gaboriau.</p> <p>Fond. <i>The New York daily telegraph</i>, le premier quotidien illustré.</p>	<p><u>9 janv.</u> mort de Napoléon III. <u>23 mai – 24 mai</u> démission de Thiers. Mac-Mahon président de la République. Le ministère de Broglie fonde un gouvernement d'« <i>ordre moral</i> ». <u>Juil.</u> Évacuation des derniers régiments allemands. <u>16 sept.</u> Fin de l'occupation allemande. <u>Oct.</u> Echec de la Restauration Monarchique du Comte de Chambord. Tentative de Restauration monarchique ; le Comte de Chambord refuse de renoncer au drapeau blanc. <u>19 nov.</u> Allongement du mandat de Mac-Mahon à 7 ans. Instauration d'un service militaire de 3 ans pour tous les hommes.</p> <p>Exposition universelle à Vienne. Golgi étudie les fibres nerveuses. Charcot obtient une chaire à la Salpêtrière.</p> <p><u>1873-96</u> Crise économique mondiale.</p>

<p>1874</p>	<p>Barbey d'Aurevilly, <i>Les Diaboliques</i> Parution chez Dentu puis réédition chez Lemerre en 1882 puis édition illustrée dans <i>L'édition de la société normande du livre illustré</i>.</p> <p>Zola, <i>La conquête de Plassans</i> Parution en feuilleton du 24 fév. –25 avr. 1874 dans <i>Le Siècle</i> puis en volume en 27 mai.</p>	<p>Féval, <i>La ville vampire</i> Flaubert, <i>La tentation de Saint-Antoine</i> Hugo, <i>Quatre-vingt-treize</i> Huysmans, <i>Le drageoir aux épices</i> Rimbaud, <i>Les illuminations</i> Verlaine, <i>Romances sans paroles</i> Verne, <i>L'île mystérieuse, Le tour du monde en quatre-vingts jours</i>.</p> <p>Magnan, <i>De l'alcoolisme, des diverses formes du délire alcoolique et de leur traitement</i></p> <p>Monet, <i>Impression soleil levant</i></p> <p>En Avril, Première exposition impressionniste à Paris, chez Nadar.</p>	<p><u>14 mars</u> Traité avec l'empereur d'Annam : la Cochinchine est reconnue française <u>19 mai</u> loi sur le travail des enfants et des jeunes filles <u>5 juin</u> traité de Saïgon.</p>
<p>1875</p>	<p>Chavette, <i>La chambre du crime</i>, Dentu.</p> <p>Maupassant, « La main d'écorché » Premier conte, publié la première fois dans <i>l'almanach lorrain de Pont-à-Mousson</i>, pseudonyme Joseph Prunier. La trame est reprise en 1883 dans « La main ». En 1908 : éd. Conard, posthume.</p>	<p>Du Boisgobey, <i>Les Mystères du Nouveau Paris</i> Hegel, <i>Esthétique</i> Poe, <i>The Raven</i> Ponson du Terrail et C. Guérault, <i>Le retour de Rocambole</i> (à partir de notes laissées par Ponson du Terrail) Tolstoï, <i>Anna Karénine</i> Zola, <i>La faute de l'abbé Mouret</i></p> <p>Bizet, <i>Carmen</i> Lombroso, <i>L'homme criminel</i></p>	<p><u>5 janv.</u> Inauguration de l'Opéra de Paris <u>30 janv.</u> L'amendement Wallon parachève le modèle républicain. <u>30 janv. –16 juil.</u> Amendement Wallon sur l'élection du Président de la République et vote des lois constitutionnelles. <u>5 juin</u> L'enfermement cellulaire devient individuel dans les prisons départementales.</p> <p>Découverte des chromosomes par Fleming.</p>
<p>1876</p>	<p>Richepin, « La Machine à métaphysique » et « L'assassin nu » Paru dans <i>Les Morts</i></p>	<p>Hegel, <i>Philosophie de la religion</i> Huysmans, <i>Marthe histoire d'une fille</i></p>	<p><u>Fév.</u> Succès républicain aux élections législatives <u>16 sept.</u> Création du laboratoire central de la</p>

	<p><i>bizarres</i>, Paris, Georges Decaux, « Bibliothèque moderne ».</p>	<p>Mallarmé, <i>L'après-midi d'un faune</i> Nietzsche, <i>Considérations inactuelles</i> Richepin, <i>La chanson des gueux</i> Twain, <i>Les aventures de tom Sayer</i> Verne, <i>Michel Strogoff</i></p> <p>Moreau, <i>L'apparition</i> Moreau, <i>Hercule et l'hydre de Lerne</i> Renoir, <i>Bal du Moulin de la Galette</i></p> <p>Mort de George Sand Fond. <i>Le Petit parisien</i></p>	<p>Préfecture de Police de Paris.</p> <p>Invention du téléphone par G. Bell Premier moteur à explosion de N. Otto.</p>
1877	<p>Goncourt, <i>La fille Elisa</i> Parution chez Charpentier, le 21 mars. L'œuvre est censurée.</p> <p>Pont-Jest, R. de, <i>Le numéro 13 de la rue Marlot</i> Après une parution en feuilleton dans <i>Le Gaulois</i>, l'œuvre est éditée chez Dentu le 11 août.</p>	<p>Du Boisgobey, <i>La vieillesse de Monsieur Lecoq</i> Daudet, <i>Le nabab</i> Flaubert, <i>Trois contes (La légende de Saint-Julien l'hospitalier paraît d'abord dans Le Bien Public du 19 au 22 avr.)</i> Haekel, <i>Anthropogénie</i> Hartmann, <i>La philosophie de l'inconscient</i> (trad.) Hugo, <i>Histoire d'un crime, La légende des siècles</i> Morgan, <i>La société primitive</i> Richepin, <i>Les caresses</i></p> <p>Monet, <i>Le Pont de l'Europe. Gare Saint-Lazare.</i></p> <p>Fond. <i>La Plume, Le Bien Public, L'égalité. Le 1^{er} avr. L'autre monde : Journal des trépassés.</i></p>	<p><u>16 mai</u> Coup d'état ; Mac Mahon tente d'imposer le duc de Broglie, comme chef du gouvernement et contraint Jules Simon à démissionner. <u>30 mai</u> Manifeste des 363. <u>25 juin</u> Dissolution de la Chambre des députés par Mac-Mahon. Victoire et de la République parlementaire. <u>3 sept.</u> Mort de Thiers.</p> <p>Création de la <i>Société générale des prisons.</i></p> <p><u>1877-84</u> « <i>L'horloger Pel.</i> » Albert-Pel commet une série de meurtres par empoisonnement en Savoie, à Paris, et en Seine Saint-Denis. Il est condamné aux travaux forcés à perpétuité.</p>
1878		James, <i>Principes de</i>	<u>8 févr.</u> Proclamation de la

		<p><i>psychologie</i> Nietzsche, <i>humain,</i> <i>trop humain.</i></p> <p>Fond. <i>Courrier du soir,</i> <i>Voltaire, Prolétaire</i></p>	<p>liberté du colportage des journaux <u>18 mai</u> loi créant l'administration des chemins de fer de l'état. <u>Juil.</u> grève des mineurs d'Anzin et mouvements similaires dans d'autres villes de France. <u>17 juil.</u> Vote du plan Freycinet modernisant le réseau ferroviaire et maritime français.</p> <p><u>Mai – nov.</u> Exposition universelle de Paris.</p> <p>Réforme de l'orthographe. Premier éclairage électrique à Paris. Edison invente la lampe à incandescence, Eastmann les plaques photographiques. Création de la locomotive sans foyer.</p>
1879	<p>Du Boisgobey, <i>Le crime de l'Opéra</i> Paru dans <i>Le Figaro</i> (merc. 30 avril 1879 – merc. 30 août 1879) Publié par les Bureaux de l'administration du <i>Figaro</i> la même année. Puis en deux volumes chez E. Plon-Nourrit le 17 oct. 1879. Parution dans <i>Le voleur illustré</i> dès le 12 mai 1882. Réédité chez Plon en 1889 sous les titres « La loge sanglante » et « La pelisse du pendu ». Reparution dans <i>Les faits-divers illustrés</i> en sept. 1905.</p>	<p>Goncourt, <i>Les frères Zemganno</i> Huysmans, <i>Les sœurs Vatar</i> Ibsen, <i>Maison de poupée</i> Maupassant, <i>Histoires du vieux temps</i></p> <p>Fond. de <i>La Vie moderne, Le Gil Blas.</i></p>	<p><u>30 janv.</u> Démission de Mac-Mahon, Grévy est élu Président. <u>14 févr.</u> La marseillaise devient hymne national. Amnistie des prisonniers de la Commune.</p> <p>Création du tramway électrique.</p>
1880	<p>Maupassant, « Jadis » Parution dans <i>le Gaulois</i> le 13 sept. Puis, dans <i>le Gil Blas</i> (Le 30 oct. 1883), dans <i>Le supplément littéraire du Figaro</i>, dans <i>La Vie populaire</i> puis <i>le Gil Blas illustré</i>. Recueilli ensuite</p>	<p>Dumas, <i>Les femmes qui tuent et les femmes qui votent</i> Huysmans, <i>Croquis parisiens</i> Tolstoï, <i>Guerre et paix</i> trad. Schopenhauer,</p>	<p><u>Janv.</u> <i>Un crime passionnel.</i> Marie Bière tire sur son amant qui l'avait abandonnée après la mort de leur enfant. <u>Févr. –mars</u> Lois excluant les religieux de l'enseignement supérieur. <u>15 avr.</u> « <i>L'affaire</i></p>

	<p>dans <i>Le colporteur</i> en 1900.</p> <p>Debans, <i>Les drames à toute vapeur</i> Paru dans <i>Le Moniteur</i> puis édité chez Plon et chez Dentu.</p> <p>Guérout, C. <i>La bande à Fifi Vollard.</i> Paru aux éditions Rouff.</p>	<p><i>Pensées, Maximes et Fragments</i> trad. Début des <i>Mardis</i> de Mallarmé.</p> <p>Rodin, <i>Le penseur</i></p>	<p><i>Menesclou</i> » Rue de Grenelle à Paris, Louis Menesclou, un jeune homme d'une vingtaine d'années viole et assassine une fillette de 4 ans, avant de dépecer et de brûler son corps. Il est exécuté par pendaison le 6 sept. 1880. <u>15 mai</u> Loi sur les réunions <u>16 juin</u> Loi sur la gratuité de l'enseignement primaire <u>11 juil.</u> Amnistie des Communards <u>14 juil.</u> Fête nationale et adoption du drapeau tricolore. <u>Juil.</u> Loi sur la liberté du commerce et des débits de boissons <u>25 sept.</u> Ministère Ferry <u>20 oct.</u> Création de la compagnie du canal de Panama.</p> <p>Faulds découvre l'empreinte digitale et propose de l'utiliser sur les scènes de crime.</p>
1881	<p>Delcourt, P. <i>L'agence Taboureau.</i> Parution chez Rouff.</p> <p>Du Boisgobey, <i>Le crime de l'omnibus</i> Parution dans <i>Le Petit Journal</i>, dim. 13 mars 1881 – vend. 1^{er} juil. 1882. Publié en volume chez E. Plon, Nourrit&Cie le 25 déc. 1881. reparation en volume chez Tallandier, le 25 mars 1916 sous le titre <i>Un crime de l'or</i> puis en 1922 chez ce même éditeur.</p>	<p>Flaubert, <i>Bouvard et Pécuchet</i> France, <i>Le crime de Sylvestre Bonnard</i> Gaboriau, <i>Les amours d'une empoisonneuse</i> (posth.) Ibsen, <i>Les revenants</i> Lemonnier, <i>Un mâle</i> Maupassant, <i>La maison Tellier</i> Richepin, <i>La glu</i> Verlaine, <i>Sagesse</i> Desmaze, <i>Le crime et la débauche à Paris</i> Ferri, <i>Sociologie criminelle</i> Lacassagne, <i>Les tatouages. Étude anthropologique et médico-légale.</i></p>	<p><u>16 juin</u> Loi sur la gratuité de l'école publique, obligatoire et laïque. <u>30 juin</u> Loi sur la liberté de réunions publiques. <u>29 juil.</u> Loi assurant la liberté de la presse et de l'affichage : il n'y a plus de censure ou d'autorisation préalable. <u>Nov. – janv.</u> Grand Ministère de Gambetta. <u>Sept.</u> Guerre entre la France et la Chine pour l'Annam.</p> <p>Premières lignes téléphoniques à Paris et premières centrales électriques.</p> <p>Inauguration de la première salle d'autopsie de Paris.</p>

		Fond. <i>La citoyenne, L'Opinion, L'Ami du peuple, Le Radical.</i>	
1882	<p>Mirbeau, <i>La chambre close</i> Parution dans <i>Le Paris-Journal</i> le 9 mai. Repris ensuite dans <i>La vie illustrée</i> (1886) et dans <i>Le Gil Blas illustré</i> (26 fév. 1893). Recueilli dans <i>La pipe du cidre.</i></p> <p>Maupassant, « Un bandit corse » Parution dans le <i>Gil Blas</i> le 25 mai. Recueilli en 1899 dans <i>Le père Milon.</i></p> <p>Mirbeau, « La chanson de Carmen » Parution dans <i>Le Figaro</i> le 21 août puis dans <i>L'Echo de Paris</i> (22 sept. 1891) réécrit sous le titre « <i>La chanson</i> » (Carmen est alors nommée Madeleine).</p> <p>Maupassant, « Fou ? » Parution dans le <i>Gil Blas</i> le 23 août, puis repris en 1883 dans la seconde édition de <i>Mademoiselle Fifi.</i></p> <p>Maupassant, « Un parricide » Parution dans <i>Le Gaulois</i> le 25 sept. Puis dans le <i>Gil Blas</i> (19 août 1884) et dans <i>La Vie Populaire</i> (16 août 1888). Recueilli dans <i>Les contes du jour et de la nuit</i> (1888) et dans <i>Histoire d'une fille de ferme</i> (Flammarion 1890).</p> <p>Chavette, <i>La Bande de la belle Alliette</i> Publié dans <i>Le Gaulois</i> puis chez Marpon et</p>	<p>About, <i>L'assassin</i> comédie en un acte Barbey d'Aureville, <i>Une histoire sans nom</i> Brunetière, <i>Le roman naturaliste</i> Gaboriau, <i>Les amours d'une empoisonneuse</i> Huysmans, <i>A vau l'eau</i> Lemonnier, <i>Thérèse Monique</i> Verne, <i>Le rayon vert</i> Nietzsche, <i>Le gai savoir</i></p> <p>Mort de Constant Guérault.</p> <p>Wagner, <i>Parsifal</i> Fond. <i>La Bataille politique, La revue populaire</i></p>	<p><u>19 janv.</u> Krach de l'Union générale. <u>28 mars</u> série de lois sur l'enseignement primaire laïc et obligatoire. <u>3 août</u> Loi contre la littérature obscène et les outrages aux mœurs <u>31 déc.</u> Mort de Gambetta</p> <p>« <i>L'affaire Fenayrou</i> » Marin et Gabrielle Fenayrou ont assassiné Louis Aubert avec la complicité de Lucien, le frère de Marin. Le procès se déroule du 8 –12 déc. Marin est condamné à mort, Gabrielle aux travaux forcés et Lucien à sept ans de prison.</p> <p>Koch découvre le bacille de la tuberculose.</p> <p>Bertillon crée le signalement anthropométrique (des clichés photographiques seront ajoutés aux fiches en 1888).</p>

	Flammarion. Le récit fictionnalise une chronique judiciaire et fait la célébrité de l'auteur.		
1883	<p>Lorrain, « Madame Herbaud » Pré-publié dans <i>Le Panurge</i> du 8 avr. 1883 et dans <i>La Vie Populaire</i> du 16 août 1885.</p> <p>Du Boisgobey, Le coup d'œil de M. Piédouche Parution en feuilleton dans <i>Le Figaro</i>, merc. 17 janv. – merc. 28 fév. 1883. Recueilli chez Rouff le 15 nov. 1883.</p> <p>Maupassant, « La main » Parution dans <i>Le Gil Blas</i> le 18 déc. 1883.</p>	<p>Barbey d'Aurevilly, <i>Ce qui ne meurt pas</i> Bourget, <i>Essai de psychologie contemporaine</i> Hugo, <i>La légende des siècles</i> Maupassant, <i>Une vie</i> Nietzsche, <i>Ainsi parlait Zarathoustra</i> Richepin, <i>Miarka, la fille à l'ourse</i> Rollinat, <i>Les névroses</i> Stevenson, <i>L'île au trésor</i> Villiers de l'Isle-Adam, <i>Contes cruels</i></p> <p>Fond. <i>La République radicale, La Croix, La République démocratique</i></p>	<p><u>8 –19 janv.</u> Procès des anarchistes de Lyon <u>25 avr.</u> Prise de Hanoi par les français. <u>Mai –déc.</u> Occupation de Madagascar <u>25 août.</u> Protectorat français initié, par le ministère Ferry, sur l'Annam</p> <p>Création du ballon dirigeable des frères Tissandier. Premières photos en couleur. Premier laboratoire de psychologie en Amérique.</p>
1884	<p>Maupassant, « L'ivrogne » Parution dans <i>Le Gaulois</i>, le 20 avr. repris dans <i>Le Bon journal</i>, le 5 déc. 1886, puis dans <i>La Vie populaire</i> le 1^{er} mars 1888 et dans <i>La semaine politique et littéraire</i> le 6 déc. 1891.</p> <p>Maupassant, « L'horrible » Parution dans <i>Le Gaulois</i> le 18 mai 1884. Recueilli dans <i>Le colporteur</i>.</p> <p>Mirbeau, « Les eaux muettes » Parution dans <i>Le Gaulois</i> le 17 juin. Repris dans <i>La Vie populaire</i> le 7 oct. 1886. Recueilli dans <i>Les lettres de ma chaumière</i>.</p>	<p>Dostoïevski, <i>Crime et châtiment</i> (trad. fr) Huysmans, <i>A rebours</i> Leconte de Lisle, <i>Poèmes tragiques</i> Mendès, <i>La légende du Parnasse contemporain</i> Péladan, <i>Le vice suprême</i> Richepin, <i>Les blasphèmes</i> Verlaine, <i>Les poètes maudits</i></p> <p>Fond. <i>L'Echo de Paris, Le Matin, Les petites nouvelles, La Revue indépendante.</i></p> <p>Condamnation de Rachilde pour <i>Monsieur Vénus</i> en nov. 1884.</p>	<p><u>Fév. –avr.</u> Grève des mineurs d'Anzin <u>21 mars</u> Loi Waldeck-Rousseau accorde la liberté d'association et autorise la professionnalisation des syndicats. <u>11 mai</u> Traité franco-chinois de Tien-Tsin. <u>27 juil.</u> Loi Naquet rétablissant le divorce <u>15 août</u> Loi de révision constitutionnelle</p> <p>Premières voitures à vapeur</p>

<p>Maupassant¹⁵⁴⁵, « Le crime au père Boniface » Parution dans <i>Le Gaulois</i> le 24 juin. Recueilli dans <i>Les contes du jour et de la nuit</i>. Repris dans <i>La Vie populaire</i> (2 mai 1885), dans <i>La Lune troyenne</i> (25 mars 1888) et dans <i>Histoire d'une fille de ferme</i>.¹⁵⁴⁶</p> <p>Mirbeau, « Veuve » Parution dans <i>Le Gaulois</i>, le 11 juil. Repris dans <i>La Vie populaire</i> (15 avr. 1886) et recueilli dans <i>Lettres de ma chaumière</i>.</p> <p>Maupassant, « Le Garde » Parution dans <i>Le Gaulois</i>, le 8 oct. et recueilli dans <i>Yvette</i>. La nouvelle est ensuite reprise dans <i>Le Supplément de la Lanterne</i> le 1^{er} fév. 1885), et dans <i>L'écho de la semaine</i> (20 avr. 1890) sous la rubrique « <i>Histoire de la semaine</i> ».</p> <p>Maupassant, « La confession » Parution dans <i>Le Figaro</i> (le 10 nov.), puis recueilli dans <i>Toine</i>. Il paraît également dans <i>Le Supplément de la Lanterne</i> (8 avr. 1888) et dans <i>Histoire d'une fille de ferme</i> (Flammarion, 1890).</p> <p>Zola, <i>Germinal</i> Parution dans <i>Le Gil Blas</i> du 26 nov. –25 fév. Puis en volume chez Charpentier le 2 mars 1885.</p> <p>Lavedan, « La main » Parution dans <i>La Revue des</i></p>		
---	--	--

¹⁵⁴⁵ C'est la première fois que Maupassant abandonne le pseudonyme de Maufigneuse.

¹⁵⁴⁶ *Les contes du jour et de la nuit* paraissent en 1885 chez Marpon et Flammarion. Maupassant souhaite mettre en concurrence les éditeurs.

	<i>journaux et des livres, n°9, 1884.</i>		
1885	<p>Mirbeau, « La tête coupée » Parution dans <i>Le Gaulois</i> le 9 mars. Recueilli dans <i>Les lettres de ma chaumière</i>.</p> <p>Maupassant, « Fou » Parution dans <i>Le Gaulois</i> le 2 sept. et recueilli dans <i>Monsieur Parent</i>. La nouvelle est reprise dans <i>Le Supplément de la Lanterne</i> (9 oct. 1887), dans <i>L'Intransigeant illustré</i> (16 juil. 1891) et dans <i>L'Echo de la semaine</i> (20 déc. 1891).</p> <p>Mirbeau, « La Guerre et l'Homme » Parution dans <i>La France</i>, le 10 sept. Recueilli dans <i>Les lettres de ma chaumière</i>. Repris partiellement dans <i>Le Gaulois</i>, (1^{er} mai 1885) puis dans <i>L'Echo de Paris</i> (9 août 1892).</p> <p>Mirbeau, « L'enfant » Parution dans <i>La France</i>, le 21 oct. Recueilli dans <i>Les lettres de ma chaumière</i> et dans <i>Les contes de la chaumière</i>. La même trame est reprise dans le conte <i>Repeuplons !</i> paru dans <i>L'Echo de Paris</i> le 16 août 1892.</p> <p>Lorrain, <i>Les Lépillier</i> Paru chez Giraud&Cie.</p> <p>Lermina, <i>Histoires incroyables</i> Parution en deux volumes (<i>Les fous, Le clou, Maison tranquille, La chambre d'hôtel – La chambre</i></p>	<p>Adam, <i>Chair molle</i> Bourges, <i>Sous la hache</i> Bourget, <i>Nouveaux essais de psychologie contemporaine</i> Du Boisgobey, <i>Le pouce crochu</i> Laforgue, <i>Complaintes</i> Lorrain, <i>Modernités</i> Maupassant, <i>Bel-Ami</i> Nietzsche, <i>Par-delà le Bien et le Mal</i> Tolstoï, <i>Anna Karénine</i> trad.</p> <p>Ribot, <i>Maladies de la personnalité</i></p> <p>Fond. <i>La Revue contemporaine, La Revue socialiste, Le Socialiste, La Revue wagnérienne</i></p>	<p><u>27 mai</u> Loi de relégation des récidivistes inspirée par les écrits de Lombroso et qui consiste à déplacer les récidivistes dans des bagnes Outremer.</p> <p><u>9 juin</u> Traité du Tien-Tsin, le protectorat français sur le Vietnam est reconnu.</p> <p><u>6 juil.</u> Pasteur pratique la première vaccination contre la rage après avoir découvert le vaccin la même année.</p> <p><u>16 août</u> Loi sur la liberté conditionnelle.</p> <p><u>28 déc.</u> Réélection de Jules Grévy à la présidence de la République.</p> <p>Armand Peugeot lance le vélocipède. Invention de la mitrailleuse Maxim.</p> <p>Le premier Congrès International d'Anthropologie criminelle se tient à Rome. Entre 1885 et 1891, sept congrès se tiendront.</p>

	<p><i>d'hôtel suite, La peur, Le testament</i>) chez Boulanger avec préface de J. Clarétie.</p> <p>Maupassant, « La petite Roque » Dans le <i>Gil Blas</i> du 18 – 23 déc. avant d'être recueilli dans un volume portant son nom André de Lorde et Pierre Chainé tirent de <i>La petite Roque</i> une pièce jouée pour la première fois à <i>l'Ambigu</i> 2 oct. 1911 (posth.).</p> <p>Dujardin, <i>La vierge en fer</i> Parution chez Morellet&Cie dans <i>Les fantasmagories</i>, tiré à cent exemplaires numérotés, et, dans <i>Les Hantises</i> chez Léon Vanier en 1886.</p>		
1886	<p>Charpentier, « Le poète assassin » Parution dans <i>La Revue des journaux et des livres</i>, le 3 janv.</p> <p>Maupassant, « Rosalie prudent » Parution dans le <i>Gil Blas</i> le 2 mars. Recueilli dans <i>La petite Roque</i>, repris dans <i>La Vie populaire</i> (17 mai 1888) sous la rubrique « <i>Histoire de la semaine</i> » et dans <i>La Lune troyenne</i> (25 août 1886).</p> <p>Mirbeau, « Le colporteur » Parution dans <i>Le Gil Blas</i> le 15 juin. Recueilli dans <i>La Pipe de cidre</i>.</p> <p>Mirbeau, « Histoire de chasse » Parution dans <i>Le Gil Blas</i> le 21 sept.</p>	<p>Bourget, <i>Un crime d'amour</i> Lecoq (policier-amateur), <i>Le secret de Pel : roman inédit d'une cause célèbre</i> Lemonnier, <i>Happe-chair</i> Lorrain, <i>Très russe</i> Mirbeau, <i>Le calvaire</i> Richepin, <i>La mer</i> Rimbaud, <i>Les illuminations</i> Schopenhauer, <i>Le monde comme volonté et comme représentation</i>, trad. Stevenson, <i>L'étrange cas du Dr Jeckill et M. Hyde</i> Vallès, <i>L'insurgé</i> Villiers de l'Isle Adam, <i>L'Ève future</i> Zola, <i>L'œuvre</i></p> <p>Rops, <i>Le bonheur dans le crime, eau-forte</i></p>	<p><u>7 jan.</u> Sous le ministère Freycinet, le général républicain Boulanger devient Ministre de la guerre. Il devient rapidement une personnalité populaire du gouvernement.</p> <p><u>13 jan.</u> Assassinat du préfet Barrême. Affaire non résolue.</p> <p><u>22 juin</u> Loi d'exil bannissant les familles royales et noble ayant régné en France.</p> <p>Paul Héroult découvre l'oxyde d'aluminium. Création de l'électrometallurgie de l'aluminium.</p> <p>Sur l'initiative du docteur Lacassagne, <i>les Archives de l'Anthropologie criminelle</i> sont régulièrement publiées à Lyon entre 1886 et 1914 par l'association. Trois directeurs régissent cette Revue : le Dr. Lacassagne, René Garraud professeur de droit criminel à</p>

	<p>Mirbeau, « Rabalan » Parution dans <i>Le Gil Blas</i> le 30 nov. Recueilli dans <i>La Pipe de cidre</i>.</p>	<p>Seurat, <i>Un dimanche après-midi à la Grande Jatte</i> Fond. <i>L'Autorité, La Défense nationale, Le Pilon, La Revanche, La Souveraineté, La Vogue, Le Décadent, La Revue indépendante, Le Symboliste, La Plume, Le Décadent.</i></p> <p>Guaita, <i>Essais de sciences maudites</i> Lacassagne, <i>La Criminalité comparée</i></p>	<p>Lyon, et Henry Coutagne, chef de la section médico-légale de Lyon.</p>
1887	<p>Mirbeau, « L'assassin de la rue Montaigne » Parution dans <i>Le Gil Blas</i> le 22/03. Repris avec variantes comme le conte <i>L'assassin ?</i>, dans <i>Le Journal</i> le 13 mai 1900.</p> <p>Mirbeau, « Le Bain » Parution le 10 mai dans le <i>Gil Blas</i>. Repris dans <i>L'Echo de Paris</i> le 5 avr. 1889 et recueilli partiellement dans <i>Les 21 jours d'un neurasthénique</i>.</p> <p>Zola, La Terre Parution en feuilleton dans <i>Le Gil Blas</i> du 29 mai au 16 sept. Puis, en volume chez Charpentier, le 15 nov.</p> <p>Mirbeau, « Le pauvre sourd » Parution dans <i>Le Gil Blas</i> le 07 juin. Reprise dans <i>Histoire du pauvre sourd</i> publié dans <i>Le Paris-Journal</i> (3 mai 1882) puis dans <i>La Vie populaire</i> (26 mars 1891).</p> <p>Mirbeau, « Le petit</p>	<p>Baju, <i>L'école décadente</i> Conan Doyle, <i>A study in scarlet</i> Dujardin, <i>Les lauriers sont coupés</i> Huysmans, <i>En rade</i> Laforgue, <i>Les moralités légendaires</i> Lombroso, <i>L'homme criminel</i> Loti, <i>Madame Chrysanthème</i> Mallarmé, <i>Poésies</i> Maupassant, <i>Mont-Oriol</i> Nietzsche, <i>Généalogie de la morale</i> Papus, <i>Traité élémentaire des sciences occultes</i></p> <p>Fond. <i>Le Réveil-Matin</i> Création du théâtre le Chat noir et du théâtre-libre.</p>	<p>11 janv. Clément Duval, anarchiste condamné à mort après avoir assassiné un brigadier. Il est gracié et condamné à travaux forcés à perpétuité.</p> <p>18 mars <i>Affaire Pranzini</i> Triple assassinat de la rue Montaigne à Paris : deux femmes et une fillette. Pranzini est guillotiné le 31 août 1887.</p> <p>20 -30 avr. <i>Affaire Schnæbelé</i>, Boulanger apparaît comme « <i>Le général Revanche</i> ».</p> <p>7 oct. Scandale des décorations.</p> <p>2 déc. Election de Sadi-Carnot</p> <p>10 déc. Attentat contre Jules Ferry à la Chambre.</p> <p>16 déc. groupe boulangiste à l'Assemblée.</p> <p>Début de la construction de la Tour Eiffel. Bertillon fonde le service de l'identité judiciaire.</p>

	<p>gardeur de vaches » Parution dans <i>Le Gil Blas</i>, le 2 août. Recueilli dans <i>La Vache tachetée</i>.</p> <p>Lermina, « L'Elixir de vie » Parution dans <i>le Temps</i> du 18 –23 oct. sous le titre « Le Centenaire »¹⁵⁴⁷ puis, dans <i>L'initiation</i> (nov. 1889 – mars 1890) sous le titre « <i>L'élixir de vie. Conte magique</i> ». Parution en volume en 1890, éd. G. Carré avec une préface de Papus.</p> <p>Maupassant, « L'assassin » Parution dans <i>Le Gil Blas</i> le 1^{er} nov. et recueilli dans <i>Le rosier de Mme Husson</i>.</p>		
1888		<p>Joly, <i>Le Crime</i> Maupassant, <i>Le Horla</i>, <i>Pierre et Jean</i> Mirbeau, <i>L'abbé Jules</i> Nietzsche, <i>Le crépuscule des idoles</i> Rodenbach, <i>Du silence</i> Villiers de l'Isle Adam, <i>Nouveaux contes cruels</i> Zola, <i>Le rêve</i></p> <p>Ensor, <i>La luxure</i></p>	<p><u>14 janv.</u> <i>L'Affaire Prado</i> Prado, dit Linska de Castillon assassine Marie Agretant, une danseuse de cabaret afin de lui dérober un bijou. Il est exécuté le 28 déc. 1888. <u>27 mars</u> retraite de Boulanger <u>15 avr.</u> Election de Boulanger dans le nord <u>Avr.</u> <i>Jack the Ripper</i> Ou <i>L'éventreur, l'Assassin de Whitechappel, La terreur rouge</i>, commence à sévir le 2 avr. Avec l'assassinat d'Emma Spith. Le 7 août, une autre victime est découverte sur le palier de George Yard building. Le 31 août, le premier meurtre officiel – celui de Marie-Ann Nichols – est établi. Une autre victime est faite le 30 sept : une femme égorgée et éventrée en moins d'un quart d'heure. Puis, l'assassinat de Mary</p>

¹⁵⁴⁷ Nous pouvons voir là un hommage rendu au roman de Balzac du même titre abordant la même thématique.

			Kelly le 9 nov. <u>9 juin</u> Faillite de la compagnie de Panama.
1889	<p>Richepin, « Pft ! Pft ! / Il y avait une fois » Parution dans <i>Le Gil Blas</i>, le 11 juin sous le titre « Pft ! Pft ! » recueilli dans <i>Cauchemars</i>, Charpentier et Fasquelle, 1892.</p> <p>Mirbeau, « L'école de l'assassinat » Parution dans <i>Le Figaro</i> le 23 juin. Repris dans <i>L'Echo de Paris</i> sous le titre <i>La loi du meurtre</i> le 24 mai 1892 et dans <i>Le Journal</i> sous le titre <i>A une fête de village</i> le 3 juil. 1898. Réutilisé dans le <i>Frontispice du Jardin des Supplices</i> en 1899.</p> <p>Zola, <i>La Bête Humaine</i> Parution en feuilleton dans <i>La Vie populaire</i> du 14 nov. -2 mar. 1890. Paraît en librairie le 4 mars 1890.</p>	<p>Bergson, <i>Essai sur les données immédiates de la conscience</i> Bertrand et Clairiau, <i>Jack l'éventreur</i> (représentation au Château d'Eau, le 30 août) Claudel, <i>Tête d'or</i> Goron, <i>L'amour à Paris--nouveaux mémoires</i>. Janet, <i>L'automatisme psychologique</i> Joly, <i>La France criminelle</i> Leroux, <i>Le chemin du crime</i> Maupassant, <i>Fort comme la mort</i> Retté, <i>Cloches en la nuit</i> Stevenson, <i>Le maître de Ballantrae</i> Yeats, <i>The wandering of Oisín</i></p> <p>Ensor, <i>Mardi-gras</i></p> <p>Mort de Barbey d'Aurevilly, mort de Villiers de l'Isle Adam.</p> <p>Fond. <i>Le journal, Le Peuple</i> devient <i>L'éclair</i>.</p>	<p><u>27 janv.</u> Election de Boulanger à Paris. Ses partisans l'encouragent à marcher sur l'Elysée, mais il renonce au pouvoir. Fin du mouvement Boulangiste. <u>30 janv.</u> <i>Le Drame de Mayerling</i>, Le Comte Hoyas découvre le corps de Rodolphe de Habsbourg et d'une jeune femme de 17 ans Mary Von Vetsera à un point de rendez-vous de chasse. Le mystère n'a jamais été résolu et renouvelle l'imaginaire des amants maudits. <u>31 mars</u> Exposition universelle <u>1^{er} avr.</u> Fuite de Boulanger à Bruxelles. Suicide en sept. 1889. <u>5 avr.</u> Dissolution de <i>La Ligue des Patriotes</i>. <u>9 avr.</u> Loi constituant le Sénat en haute cour de justice. <u>1^{er} mai</u> Le congrès de la II^e réunion internationale choisit cette date comme journée de revendications ouvrières. <u>24 juil.</u> Loi sur la protection des enfants maltraités et moralement abandonnés qui prévoit la déchéance de l'autorité parentale. <u>26 Juil.</u> <i>L'affaire Gouffé</i> Eyraud est condamné à mort en déc. 1890 et Gabrielle Bompard à vingt ans de travaux forcés.</p> <p>Scandale de Panama (1889-93) Inauguration de la tour Eiffel, de l'Exposition coloniale au parc Monceau. Ouverture du Moulin-Rouge.</p>

			Congrès d'Anthropologie criminelle à Paris.
1890	<p>Debans, <i>Les drames à toute vapeur</i> Parution dans <i>Le Petit moniteur</i>.</p> <p>Beaubourg, <i>Contes pour les assassins</i> Parution en vol. chez Perrin et Cie, préface de Barrès (<i>Moi !, L'intermédiaire, Célestin Gardanne, Vingt et un ans après, Le drame de la route themuth</i>).</p> <p>Zaccone, <i>Le crime de la rue Monge</i> Publié chez Dentu.</p> <p>Trézenik, <i>La confession d'un fou</i> Parution chez Ollendorf en mars. L'ouvrage est annoncé dans le <i>Mercure de France</i>.</p> <p>Schwob, « L'Homme voilé » Parution dans <i>L'Écho de Paris</i>, le 20 juil. Puis en volumes dans <i>Cœur Double</i>, chez Ollendorf en 1891.</p>	<p>Beaujoint de Grand-Pré, <i>La Malle sanglante, assassinat de l'huissier Gouffé, affaire Eyraud et Gabrielle Bompard</i></p> <p>Bourget, <i>Physiologie de l'amour moderne</i></p> <p>Claudé, <i>Tête d'or</i></p> <p>Daudet, <i>L'obstacle</i></p> <p>Garofalo, <i>La criminologie</i>.</p> <p>Gourmont, <i>Sixtine</i></p> <p>Lemonnier, <i>Le possédé</i></p> <p>Maeterlinck, <i>L'intruse</i></p> <p>Maupassant, <i>Notre cœur</i></p> <p>Mirbeau, <i>Sébastien Roch</i></p> <p>Régnier, <i>Poèmes anciens et romanesques</i></p> <p>Richepin, <i>Truandailles</i></p> <p>Stendhal, <i>Vie de Henry Brulard</i></p> <p>Tarde, <i>Philosophie pénale</i></p> <p>Tarde, <i>Les lois de l'imitation</i></p> <p>Zola, <i>L'argent</i></p> <p>Van Gogh, <i>Le champ de blé aux corbeaux, Ronde des prisonniers</i></p> <p>Fond. <i>Le Mercure de France, La Revue blanche</i></p>	<p><u>19 avr.</u> Loi sur la répression des violences et des actes de cruauté commis envers les enfants</p> <p><u>5 juil.</u> Condamnation de terroristes russes</p> <p><u>14 juil.</u> Attentat contre Sadi-Carnot.</p> <p><u>16 et 24 août</u> Lois visant à réorganiser les juridictions civiles et pénales.</p> <p><u>9 oct.</u> Premier vol de Clément Ader.</p> <p>Première liaison téléphonique Londres-Paris.</p>
1891	<p>Schwob, « L'Homme double » Parution dans <i>L'Écho de Paris</i>, le 20 janv. Puis, recueilli dans <i>Cœur double</i>, chez Ollendorf en 1891.</p> <p>Huysmans, <i>Là-Bas</i> dans <i>l'Echo de Paris</i> dès le</p>	<p>James, <i>Principes de psychologie</i></p> <p>Joly, <i>Le Combat contre le crime</i></p> <p>Lacassagne, « <i>Acte d'accusation. Rapports de MM. Les Drs Paul Bernard, Lacassagne, Brouardel, Mottet et</i></p>	<p><u>26 mars</u> Loi du sursis</p> <p><u>1^{er} mai</u> Grève et fusillades à Fourmies 9 morts et 35 blessés.</p> <p><i>L'Affaire Ravachol</i> inaugure une série d'attentats anarchistes à Paris 1891-4.</p>

<p>17 févr. – 20 avr. puis chez Tresse et Stock le 13 avril.</p> <p>Danville, « Le meurtrier » Parution en juin dans <i>Le Mercure de France</i>.</p> <p>Danville, « Le substitut » Parution en juillet dans <i>Le Mercure de France</i></p> <p>Schwob, « Les Embaumeuses » Parution dans <i>L'Echo de Paris</i> le 27 sept. Puis, dans <i>Le roi au masque d'or</i> aux éd. Ollendorf en nov. 1892.</p> <p>Schwob, <i>Cœur double, suivi de la légende des gueux</i> Paru chez Ollendorf. Recueille un certain nombre de nouvelles parues dans <i>Le Phare de la Loire, L'Echo de Paris</i> et <i>Le supplément de La Lanterne</i>.</p> <p>Rachilde, <i>La sanglante ironie</i> Parution chez Genonceaux avec préface de Camille Lemonnier.</p> <p>Minhar et Vallette, <i>A l'écart</i> Parution chez Perrin</p> <p>Danville, « La Marguerite » Parution en janvier dans <i>Le Mercure de France</i></p> <p>Lorrain, « L'amant des poitrinaires » Parution en volume dans <i>Sonyeuse. Soirs de Province. Soirs de Paris</i>, Paris, Charpentier.</p>	<p><i>Ballet. »</i> Laurent, <i>Les suggestions criminelles. Viols, faux et captations, faux témoignages, viols moraux, les suggestions en amour, Gabrielle Fenayrou et Gabrielle Bompard.</i> Paulhan, <i>Le nouveau mysticisme</i> Péladan, <i>L'androgynie</i> Retté, <i>Thulé des Brumes</i> Verlaine, <i>Bonheur chanson pour elle</i> Wilde, <i>The picture of Dorian Gray</i></p> <p>Cézanne, <i>Les joueurs de carte</i></p> <p>Mort de Banville, de Rimbaud, de Melville et de Fortuné Du Boisgobey</p>	<p>Pavlov détermine les réflexes conditionnés. Panhard et Levassor mettent au point l'automobile à essence.</p>
--	--	---

<p>1892</p>	<p>Danville, « Lisbeth » Parution dans <i>Le Mercure de France</i> en janv.</p> <p>Rodenbach, <i>Bruges-la-morte</i> Parution dans les colonnes du <i>Figaro</i> du 4 – 14 fév. Puis édité chez Flammarion.</p> <p>Zola, <i>La Débâcle</i> Publication en feuilleton dans <i>La Vie populaire</i> du 21 févr. – 21 juil. Puis parution le 21 juin en librairie.</p> <p>Mirbeau, « La loi du meurtre » Parution dans <i>L’Echo de Paris</i> le 24 mai</p> <p>Lermina, « L’envoûteur » Publication dans <i>L’Initiation</i> en juil.</p> <p>Mirbeau, « Colonisons ! » Parution dans <i>Le Journal</i> le 13 nov. Réutilisé dans <i>Le Jardin des Supplices</i> et repris dans le conte <i>Civilisons</i> dans <i>Le Journal</i> le 22 mai 1898.</p> <p>Mirbeau, « Le vieux sbire » Parution dans <i>Le Journal</i> le 05 déc.</p> <p>Schwob, <i>Le roi au masque d’or</i> Les nouvelles qui le composent sont parues dans <i>l’Echo de Paris</i> (1891-2) puis chez Ollendorf</p> <p>Richepin, <i>Cauchemars</i> Parution chez Charpentier.</p>	<p>Conan Doyle, <i>The adventures of Sherlock Holmes</i></p> <p>Danville, <i>Les infinis de la chair</i></p> <p>Gourmont, <i>Lilith</i></p> <p>Loti, <i>Fantômes d’Orient</i></p> <p>Maeterlinck, <i>Pelléas et Mélissandre</i></p> <p>Tarde, <i>Les études pénales et sociales</i></p> <p>Dvorak, <i>La symphonie du Nouveau monde</i></p> <p>Fond. <i>La libre parole</i> de Drumont, <i>Le Journal</i> de Xau.</p> <p>Le <i>Bulletin de la Société générale des prisons</i> devient <i>La Revue pénitentiaire</i>.</p> <p>Galton, publie <i>Finger Prints</i>, une étude sur les empreintes digitales.</p>	<p><u>Mars – Avril.</u> Attentats anarchistes</p> <p><u>30 mars</u> Arrestation de Ravachol. Il est exécuté le 11 juil. La veille de sa comparution devant les assises, ses amis feront sauter le restaurant Véry où le condamné a été arrêté.</p> <p><u>15 août</u> Grève à Carmaux.</p> <p><u>29 oct.</u> Loi sur le travail des femmes et des enfants.</p> <p><u>17 août</u> Convention militaire avec la Russie.</p> <p><u>Nov.</u> Dénonciation par l’antisémite Édouard Drumont du scandale de Panama.</p> <p><u>8 nov.</u> Attentat anarchiste rue des Bons enfants.</p>
<p>1893</p>	<p>Danville, « In anima vili » Publié dans <i>Le Mercure de France</i>, en janv.</p>	<p>Barrès, <i>Du sang, de la volupté et de la mort</i></p> <p>Bloy, <i>Sueur de sang</i></p>	<p><u>8-21 mars</u> Procès de Panama en cour d’assise</p> <p><u>17 mars</u> mort de Jules Ferry</p>

	<p>Scheffer, « L'Autre » Publié dans <i>L'Initiation</i> en mars. Recueilli en volume dans <i>Le prince Narcisse</i>, éd. Lemerre en 1897.</p>	<p>Rachilde, <i>L'animale</i> Schwob, <i>Le livre de Monelle</i> Tarde, <i>Les transformations du droit</i></p> <p>Munch, <i>Le cri</i> Odilon Redon, <i>Les épines rouges</i></p> <p>Un magistrat autrichien, Hans Gross publie un ouvrage de criminalistique fondamental : <i>Manuel for investigators</i>.</p> <p><i>Le Crime d'Orcival</i> est joué au théâtre du Château d'Eau le 11 fév.</p> <p>Mort de Maupassant</p>	<p><u>Mars</u> création de la droite républicaine <u>13 août</u> Attentat contre Lockroy <u>9 déc.</u> Explosion d'une charge de dynamites à la Chambre des députés et arrestation de Vaillant le lendemain. Le terroriste est guillotiné en fév. 1894. <u>Déc.</u> Les lois contre les anarchistes sont votées : le 12 déc. La Chambre vote la première des <i>Lois scélérates</i>. Tout individu légitimant les actions criminelles des anarchistes est susceptible d'être emprisonné par mesure de précaution. La provocation directe est également criminalisée.</p> <p>Le premier projecteur de cinéma est mis en place. L'institut international de Sociologie est créé, <i>La revue d'Anthropologie criminelle</i> change de titre et devient les <i>Archives de l'Anthropologie criminelle, de criminologie et de psychologie criminelle, de criminologie et de psychologie normale et pathologique</i>.</p>
1894	<p>Mirbeau, « Paysage de foule » Publié dans <i>Le Journal</i> le 30 déc. Puis repris dans <i>L'Echo de Paris</i> (8 déc. 1890) et recueilli dans <i>La Pipe de cidre</i>.</p> <p>Mourey, « Le forçat » Parution dans <i>Le Supplément du Petit journal</i>. Recueilli dans <i>Monada</i>, la même année, chez Ollendorf.</p> <p>Demade, Pol, Débonnaire</p>	<p>Adam, <i>Le mystère des foules</i> D'annunzio, <i>Le triomphe de la mort</i> France, <i>Le lys rouge</i> Gourmont, <i>Proses moroses</i> Kipling, <i>Le livre de la jungle</i> Lorrain, <i>Yanthis</i> Durkheim, <i>les règles de la méthode sociologique</i></p> <p>Fond. <i>La revue d'histoire littéraire de</i></p>	<p><u>5 fév.</u> Exécution de Vaillant <u>12 févr.</u> attentat anarchiste au café Terminus de la gare Saint-Lazare. <u>Mai</u> début de <i>l'affaire Vacher</i> Meurtres dans le Sud-Est de la France (mai 1894– juin 1897). « <i>Le tueur de bergers</i> » avouera onze meurtres, bien que soupçonné d'en avoir commis une trentaine. L'histoire inspire le film <i>Le Juge et L'assassin</i> (1976). D'un point de vue criminologique, la personnalité de J. Vacher</p>

	<p>Milaine Paru dans <i>Le Durendal</i> en juin 1894 puis recueilli dans <i>Contes inquiets</i> en 1899.</p>	<p><i>la France</i> Debussy, <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> Le douanier rousseau peint <i>La guerre</i></p>	<p>relance le débat sur la responsabilité mentale. <u>24 juin</u> <i>L'affaire Caserio</i>. Assassinat de Sadi-Carnot par Caserio à Lyon. <u>27 juin</u> Casimir Perier élu Président de la République <u>28 juil.</u> vote de la troisième <i>Loi scélérate</i> : les groupes anarchistes sont considérés comme criminels de sorte qu'il leur est interdit de faire de la propagande. <u>4 déc.</u> Alfred Dreyfus comparait devant le conseil de guerre. Il est condamné le <u>22 déc.</u> <u>8 déc.</u> Loi octroyant le droit de bénéficier d'un avocat.</p> <p>Apaches : <i>Les Etrangleurs des Gobelins</i></p>
1895	<p>Mirbeau, « Les Hantises de l'Hiver » Parution dans <i>Le Journal</i> le 17 fév. Puis repris dans le chap. X de <i>Dans le ciel</i> (22 nov. 1895) paru dans <i>L'Echo de Paris</i>.</p> <p>Lorrain, « L'un d'eux » Publié dans <i>L'Echo de Paris</i> le 11 mars, puis recueilli dans <i>Histoires de masques</i>.</p> <p>Mirbeau, « Au pied d'un hêtre, souvenir du 18 novembre 1870 » Paru dans <i>Le Journal</i> le 19 nov. Le conte s'inspire du <i>Prisonnier</i> paru dans <i>L'Echo de Paris</i> le 17 oct. 1893 et dans <i>La Révolte</i> du 28 oct. – 3 nov. 1893.</p> <p>Lorrain, <i>Un démoniaque</i> Parution chez Dentu.</p> <p>Lorrain, <i>Sensations et</i></p>	<p>Aubry et Corre, <i>La contagion du meurtre : étude d'anthropologie criminelle</i>. Freud et Breuer, <i>Etudes sur l'hystérie</i> Huysmans, <i>En route</i> Lombroso, <i>La femme criminelle</i> Tarde, <i>Essais et mélanges sociologiques</i> Yeats, <i>Poems</i></p> <p>Cézanne, <i>Onze études sur la montagne Sainte-Victoire</i> Lhermitte, <i>Les Halles</i> Moreau, <i>Jupiter et Sémélé</i> Redon, <i>Le cyclope</i></p> <p>Rodin, <i>Le cri</i></p> <p>Procès et condamnation d'Oscar Wilde.</p>	<p><u>15 janv.</u> Démission de Casimir Périer <u>17 janv.</u> Election de Félix Faure à la présidence <u>Fin janv.</u> Loi d'amnistie pour délits politiques et délits de presse. <u>13 fév.</u> Les frères Lumière déposent leur brevet de cinématographe.</p> <p>Création de la TSF</p> <p>Bande : <i>La Bande de la Goutte d'Or, La Bande des mômes, La Bande des voleurs allemands</i></p>

	<p><i>souvenirs</i> Parution chez Charpentier et Fasquelle. On y retrouve <i>Dolmancé, Réclamation Posthume, Le mauvais gîte, La main gantée, etc.</i></p>	Mort de Zaccone.	
1896	<p>Mirbeau, « Divagations sur le meurtre » Paru dans <i>Le Journal</i> le 31 mai. Repris avec variantes dans <i>Le Jardin des Supplices</i>.</p> <p>Mirbeau, « Un joyeux drille » Parution dans <i>Le Journal</i> le 5 juil. Recueilli dans <i>Un gentilhomme</i>.</p> <p>Mirbeau, « Maroquinerie » Paru dans <i>Le Journal</i> le 12 juil. Repris dans <i>Les 21 jours d'un neurasthénique</i> (chap. IX)¹⁵⁴⁸</p> <p>Mirbeau, « A Cauvin » Paru dans <i>Le Journal</i> le 16 août. Repris avec des variantes dans <i>Les 21 jours d'un neurasthénique</i> (chap. XVI).</p> <p>Scheffer, « Le prince narcisse » Paru dans <i>La Revue Blanche</i> en sept. puis recueilli, dans le volume <i>Le prince Narcisse</i>, aux éd. Lemerre en 1897.</p>	<p>Bergson, <i>Matière et mémoire</i> Gourmont, <i>Le livre des masques</i> Jarry, <i>Ubu roi</i> Nietzsche, <i>Ainsi parlait Zarathoustra</i>, trad. fr. Proust, <i>Les plaisirs et les jours</i> Reclus, <i>L'Anarchie</i> Schwob, <i>Vies imaginaires</i> Tarde, <i>La criminalité comparée</i> Well, <i>L'île du Dr Moreau</i></p> <p>Muchat, <i>La dame aux camélias</i> Puccini, <i>La bohème</i></p> <p>Mort de Verlaine et d'E. de Goncourt.</p> <p>Fond. <i>Le Journal belge de neurologie et de psychiatrie</i></p>	<p>Découverte de la radioactivité par Henri Becquerel.</p> <p>Premier film de Méliès. Première séance de cinéma tenue par les frères Lumière au Café de Paris, le 28 déc.</p> <p>Apaches : <i>La Bande de voleurs d'églises, Les Élégants</i></p>
1897	<p>Mirbeau, « La livrée de Nessus » Paru dans <i>Le Journal</i> les 16, 23, 30 mai et le 6 juin. Recueilli avec des variantes au chap. XXIII des <i>21 jours d'un neurasthénique</i>.</p>	<p>Courteline, <i>Un client sérieux</i> Durkheim, <i>Le suicide</i> Ferri, <i>Les criminels dans l'Art et la littérature</i> trad. Par Eugène Laurent. Gide, <i>Les nourritures</i></p>	<p><u>4 mai</u> Incendie du bar de la Charité, 125 morts.</p> <p>Apaches : <i>Les Ecosais, Les Sacristains</i>.</p>

¹⁵⁴⁸ La version du roman se clôt sur « *Cela me fait tout de même plaisir, et me remplit d'orgueil de revoir, de temps en temps, de pareils héros... En qui s'incarne la patrie.* »

	<p>Mirbeau, « En traitement » Paru dans <i>Le Journal</i> le 29 août. Repris dans le chap. XXI des <i>21 jours d'un neurasthénique</i>.</p>	<p><i>terrestres</i> Lorrain, <i>Monsieur de Bougreton</i> Laurent, <i>La poésie décadente devant la science psychiatrique</i> Rostand, <i>Cyrano de Bergerac</i> Stocker, <i>Dracula</i> Wells, <i>L'homme invisible</i></p> <p>Ensor, <i>La Mort et les masques</i></p> <p>Fond. <i>L'Aurore</i>, <i>La Revue de sociologie</i> par Durkheim.</p>	
1898	<p>Mirbeau, « La fée Dum Dum » Paru dans <i>Le Journal</i> le 20 mars puis, recueilli avec des variantes dans <i>Le Jardin des Supplices</i>.</p> <p>Retté, « Un assassin » Parution dans <i>Œuvres complètes</i>, T. II, Bibliothèque artistique et littéraire</p> <p>Demade, « Débonnaire Milaine » Paru dans <i>Contes inquiets</i>, chez Schepens et Cie, Bruxelles.</p>	<p>Beaubourg, <i>La maison des chéries</i> Janet, <i>Névroses et idées fixes</i> Mallarmé, <i>Poésies</i> Tarde, <i>Etudes de psychologie sociale</i> Wells, <i>La guerre des mondes</i> Wilde, <i>Ballade de la geôle de Reading</i></p> <p>Degas, <i>Après le bain</i> Ensor, <i>La vengeance d'Hop-Frog</i> Fauré, <i>Pelléas et Mélissandre</i> Gauguin, <i>Le cheval blanc</i> Rops, <i>Le vice suprême</i></p> <p><u>9 avr.</u> <i>La corde au cou</i> est jouée à L'Ambigu Comique.</p>	<p><u>13 janv.</u> « <i>J'accuse</i> » lettre ouverte de Zola parue dans <i>L'Aurore</i>.</p> <p><u>Janv. – Fév.</u> Violences antisémites à Paris.</p> <p><u>19 avr.</u> Loi sur « <i>la répression des violences, voies de fait, actes de cruauté et attentats commis envers les enfants</i> »</p> <p><u>29 oct.</u> Révision du procès de Dreyfus.</p> <p>La Bande Pollet sévit dans le Pas-de-Calais. Ils sont accusés de vols, de meurtres et de tortures dans le Nord de la France et en Belgique.</p> <p>Découverte du radium et du polonium par les Curie. Premier salon de l'automobile à Paris.</p> <p>Apaches : <i>Les Aristos</i></p>
1899	<p>Lorrain, « L'impossible alibi » Paraît le 11 mars dans <i>Le Journal</i> avec pour surtitre <i>Histoires de masques</i>. Edité ensuite aux éditions Ollendorf, en 1900 dans les <i>Histoires de masques</i>.</p>	<p>Bergson, <i>Le rire</i> Bierce, <i>Contes fantastiques</i> Boylesve, <i>Mademoiselle Cloaque</i> Goron, <i>L'amour à Paris – nouveaux mémoires</i></p>	<p><u>16 fév.</u> Mort de Félix Faure / <u>18 fév.</u> élection de Loubet <u>23 févr.</u> Tentative de coup d'état par Paul Déroulède. <u>22 juin.</u> Ministère de Waldeck-Rousseau : il punit les antidreyfusards et maintient une forme de</p>

	<p>Mirbeau, <i>Le jardin des Supplices</i> Paru en volume le 16 juin aux éditions Fasquelle avec un dessin en couleur d'Auguste Rodin. Le roman se compose de réécritures de plusieurs contes.</p>	<p>Mallarmé, <i>Poésies</i> (posthume) Yeats, <i>Le vent parmi les roseaux</i> Gourmont, <i>Esthétique de la langue française</i> Milosz, O. –V. <i>Poème des décadences</i> Moréas, <i>Stances</i></p> <p>Mort de Rodenbach, de Mallarmé, de Moreau.</p>	<p>vigilance vis-à-vis des congrégations religieuses. <u>19 sept.</u> Loubet gracie Dreyfus.</p> <p>Apaches : <i>La Bande de Neuilly, La Bande de Vanves, La Bande du cri-cri du Saint-Mandé, Bande de Raincy, Les Casquettes noires de Vincennes, Les Chevaliers du Soleil, Les Ecumeurs d'Aubervilliers.</i></p>
1900	<p>Lorrain, « Lanterne magique » Paru dans <i>L'Echo de Paris</i> le 14 déc. Puis recueilli dans <i>Histoires de masques</i> chez Ollendorf même année.</p> <p>Mirbeau, « Paysage de foule » Paru le 30 déc. Dans <i>Le Journal</i>. Recueilli dans <i>la pipe de cidre</i></p> <p>Lorrain, <i>Histoires de Masques</i> Paru chez Ollendorf.</p> <p>Rachilde, <i>Contes et nouvelles</i> Dont <i>La Buveuse de sang</i>. Recueil édité par la Société du Mercure de France.</p>	<p>D'annunzio, <i>Le feu</i> Freud, <i>L'interprétation des rêves</i> Mirbeau, <i>Le journal d'une femme de chambre</i></p> <p>Douanier Rousseau, <i>Bohémienne endormie</i></p> <p>Mort de Nietzsche</p>	<p><u>14 avr.</u> Exposition universelle de Paris consacrée à la « <i>Fée électrique</i> ». <u>Juin</u> Jeux olympiques à Paris. <u>18 juil.</u> Inauguration du métro parisien, L'architecte Guimard décore plusieurs entrées en adoptant un style <i>Art Nouveau</i>. <u>14 déc.</u> Loi d'amnistie pour tous les faits relatifs à l'Affaire Dreyfus.</p> <p>Découverte des groupes sanguins. Création du dirigeable rigide de Zeppelin.</p> <p>Apaches : <i>Belleville, Bande des Brocanteurs, Bande des faux débardeurs, Bande du fin-boulot, Les Chevaliers de la cambriole, Les cols de velours, Les Fourgats du XIIIe., Les Rats de cave.</i></p>
1901	<p>Lorrain, <i>Monsieur de Phocas</i> Publication dans <i>Le Journal</i> du 13 juin 1899 – 6 août 1900. Parution chez Ollendorf sous le titre « <i>Astarté</i> » avec une couverture de Géo Dupuis.</p>	<p>Courteline, <i>L'article 330</i> Foucault, <i>Critique de la psycho-physique</i> Freud, <i>Psychopathologie de la vie quotidienne</i> Mirbeau, <i>Les 21 jours d'un neurasthénique</i> Mirbeau, <i>Un homme sensible</i> Tarde, <i>L'opinion et la foule</i></p>	<p><u>21–22 avr.</u> <i>L'affaire Brierre</i> Edouard Brierre est accusé d'avoir assassiné ses cinq enfants. Il sera gracié par le président Loubet puis condamné au bagne de Guyanne. <u>1^{er} juil.</u> Loi sur les associations laïques.</p> <p><i>L'Affaire Vidal</i> Meurtre d'une prostituée dans le Var et d'une employée de</p>

			<p>magasin dans les Alpes Maritimes.</p> <p><i>L’Affaire de La séquestrée de Poitiers.</i> Découverte d’une femme séquestrée pendant 25 ans. Gide lui consacre un récit en 1930.</p> <p>Apaches : <i>La Bande de la Tulipe, Bande des Gardénias, La Bande Rouge d’Austerlitz</i></p> <p>Fermeture de la prison du Gaillon.</p>
1902	Lorrain, <i>Le Vice Errant</i> Paru dans <i>Le Journal</i> du 29 janv. – 5 avr. Et du 5 juil. – 19 nov. Parution en volume chez Ollendorf.	Mort de Zola	<p><u>6 juin</u> Ministère Combes. Il adopte un anticléricalisme militant.</p> <p>Apaches : <i>Les Cœurs-d’Acier</i></p>

Structure diégétique de *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain

En complément du Chapitre IV, dans la partie I, nous proposons ici un tableau illustrant le mécanisme diégétique de *Monsieur de Phocas*.

<u>Niveau diégétique</u>	<u>Evènements de l'histoire et chapitres</u>	<u>Dates d'écriture dans le journal</u>
<i>Niveau 1</i>	<i>Mise en récit du double fictif de l'auteur</i> (ch. I - ch. II)	
<i>Niveau 2</i>	<i>Début du manuscrit de Fréneuse</i> (ch. II)	8.04.1891 - 1895
–	« L'oppression », « Les yeux », « Izé Kranile », « L'envoûtement », « L'effroi du masque », « Le guérisseur »	1895-1897 / 1897-1898
<i>analepse explicative sur l'influence d'Ethal</i>	Fin ch. « Le guérisseur » et « L'emprise »	
<i>Niveau 2</i>	« Série d'eaux fortes », « L'homme aux poupées », « L'œil d'Eboli », « Liseur d'âmes » : l'initiation à l'art de l'horrible par Ethal.	05.1898 - 10.1898
<i>Un hors temps : Le rêve</i>	« Quelques monstres », « Les larves », « Vers le sabbat », « L'opium », « Smara »	Nuit du 10.10.1898
<i>Niveau 2</i>	« Le sphinx », « Sir Thomas Welcôme » : nouvelle amitié. Ethal retenant Fréneuse à Paris: « Autre piste », « Le spectre d'Izé »	16.11.98 - 2.12.98
<i>Intervention du 1^{er} narrateur en début de chapitre</i>	« Cloaca maxima » : La dernière période du récit s'engage.	01.1899
<i>Pause explicative...</i>	...sur l'histoire de Welcôme : « Les millions de Sir Thomas ».	
<i>Niveau 2</i>	L'accélération de la chute et tentatives de reddition : « Le gouffre », « Une lueur », « Le refuge », « Lasciate ogni speranza », « Envoi de fleurs! », « La ville d'or » : lecture et réception du courrier de Welcôme et d'Ethal.	02.1899 - 04.1899
<i>Niveau 2</i>	« Le piège » : visite du musée de Gustave Moreau transformation du narrateur. « Tu n'iras pas plus loin » : première tentative de meurtre.	04.1899
<i>Analepse du crime</i>	<u>La séquence du meurtre</u> : « Date Lilia », « Le meurtre » : analepse. Le narrateur confesse l'accompli puis reprend l'évènement de façon ordonnée après s'être reposé.	28.05
<i>Niveau 2</i>	« La déesse », les déductions des enquêteurs, le regard de la presse, le rêve de Fréneuse et son départ.	29.05.1899 – 28.07. 1899
<i>Retour au Niveau 1</i>	Le retour s'effectue à la dernière ligne.	

Iconographies du crime

Quelques iconographies sont rapportées sur les pages suivantes. Il s'agit de couvertures, de gravures ou de schémas intégrés aux œuvres. L'analyse de ces pièces se trouve au chapitre VII dans la seconde partie.

Couvertures :



Figure 2: Couverture de Rachilde, *La Sanglante Ironie*, Paris, L. Genonceaux, 1891, couv. ill. en coul. (Source : Babelio)

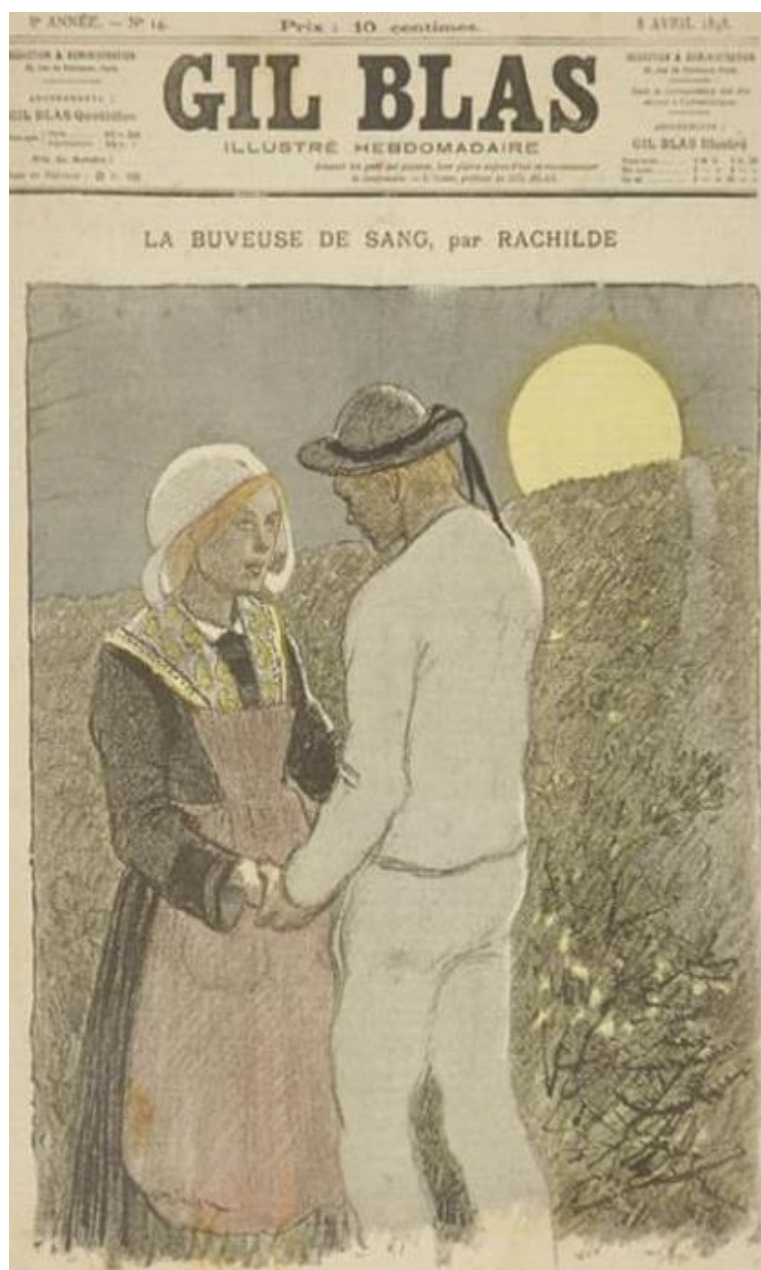


Figure 3: Couverture de presse illustrant « La buveuse de sang » de Rachilde. Parue dans *Le Gil Blas*, le 8 avril 1898, par Théophile-Alexandre Steinlen. (Source : Gallica)

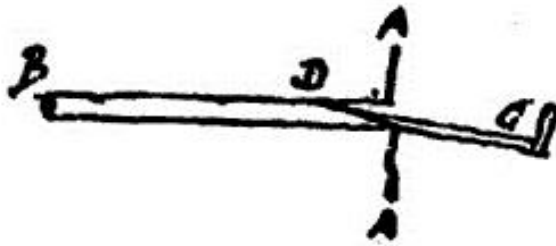
Iconographies intégrées dans l'œuvre :



LE CLOU

Figure 4: Illustration accompagnant la nouvelle de Lermine, «Le clou », *Histoires incroyables*, vol. 1, p. 72. (Source : Gallica)

de bois très mince. Le trou avait trois centimètres de profondeur. J'y plaçai le clou à crochet tout droit; il jouait et ne tenait pas. Alors, après plusieurs essais, je le posai dans la position que voici :



« A A représente le mur; B le fond du trou. En posant le clou à crochet dans la position inclinée, D s'appuyait contre le haut du trou, le clou touchait la saillie du mur, et, en pesant sur le point C à l'angle formé par le crochet, le clou tenait fortement. Or, c'était en C qu^e se trouvait nécessairement l'anneau de la cage qui maintenait le clou. Que s'est-il passé? Lambert avait arraché pendant la nuit le véritable clou qui remplissait la cavité AB et lui avait substitué le clou à crochet. J'ai retrouvé le premier dans un coin de la cour. M^{me} Lambert s'occupa de retirer la cage. Or, sans doute elle l'avait fait plusieurs fois. Elle était *habituée* au clou à tête plate, au-dessus de laquelle passait sans effort l'anneau de la cage. Au contraire l'anneau se heurta à la partie relevée du crochet et entraîna le clou. Il y eut surprise, M^{me} Lambert crut évidemment que la cage échappait à ses mains, elle se pencha en avant comme pour la rattraper. D'où la perte d'équilibre et la chute.

Figure 5 : Le stratagème du piège dans « Le clou », Lermina, Histoires Incroyables, vol. 1, p. 105.
(Source : Gallica)

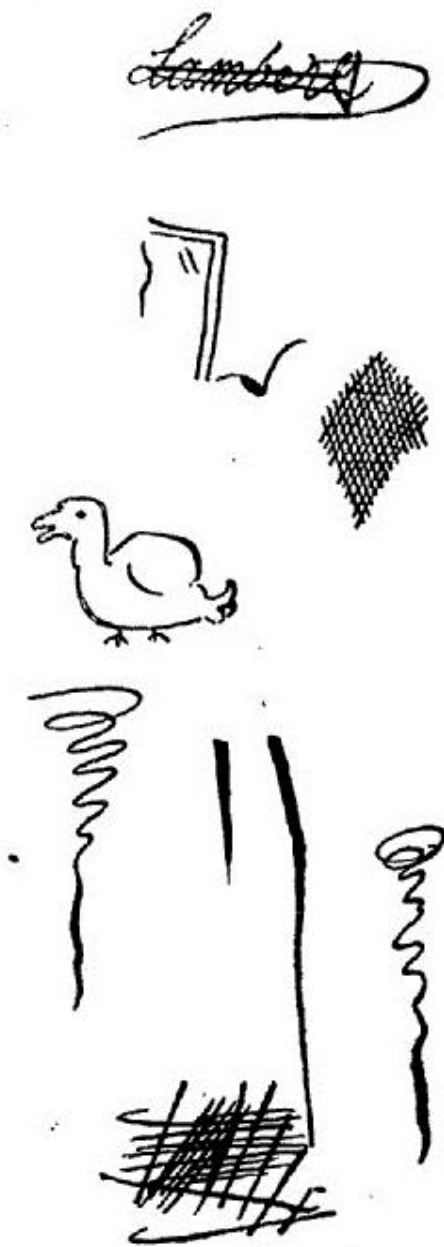


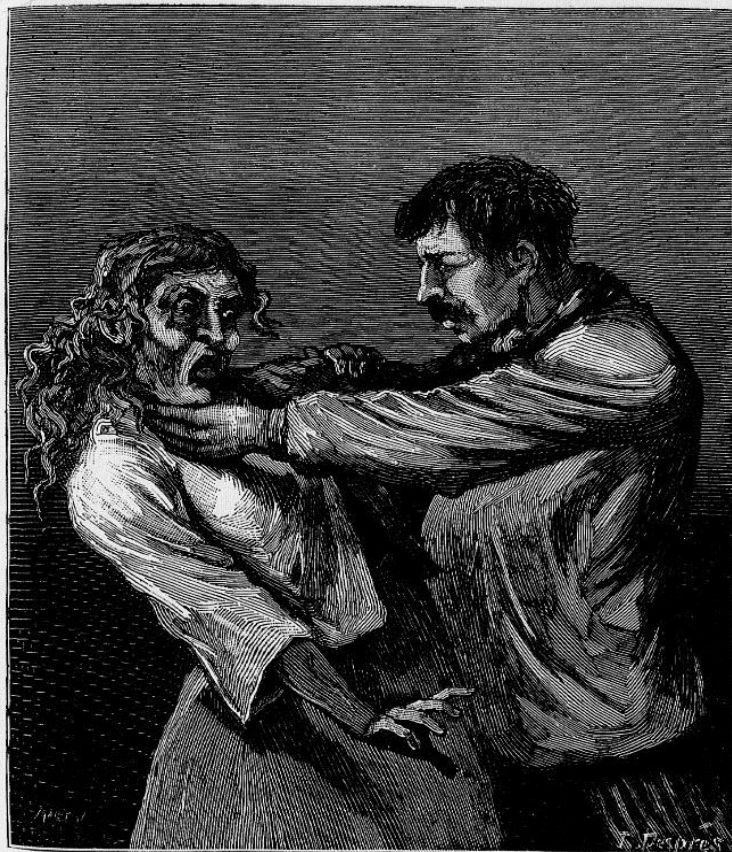
Figure 6: Reproduction des esquisses laissées par l'assassin dans « Le clou », *Histoires Incroyables*, vol. 1, p. 103. (Source : Gallica)



Figure 7 : Iconographie de Georges de Feure accompagnant « La vendeuse d'ambre ». Schwob, M. *La porte des rêves*, Paris, Floury, Les Bibliophiles indépendants, 1899, p. 69. (Source : Gallica)



Figure 8 : Gravure du « Bonheur dans le crime » de Barbey d'Aurevilly par le dessinateur Félix Régamey et le graveur Louis Monziès. (Source : Gallica)



Ses doigts de fer serrèrent si fort le cou de la malheureuse. (Page 34.)

XXXI

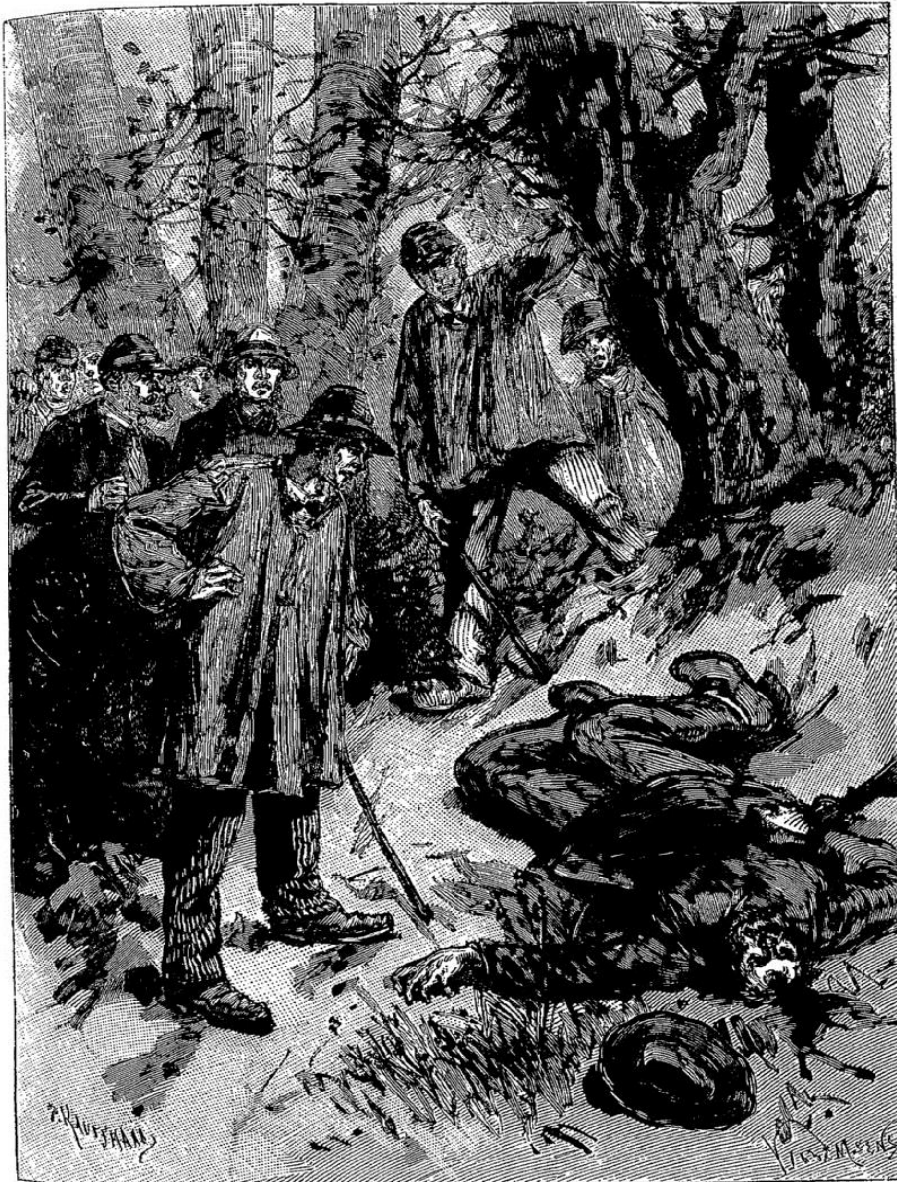
ENCORE UN VOL ACCOMPAGNÉ D'UN MEÛRTRE

L'endroit où tombaient Fifi et Hardel, en passant par le carreau cassé de la fenêtre, était un long couloir. Il avait deux portes : l'une s'ouvrait sur les chambres du devant qui faisaient face à la rue ; l'autre donnait accès au cabinet de travail et aboutissait à l'antichambre de l'appartement de Milord.

43^e Liv.

43

Figure 9: Gravure dans *La bande à Fifi Vollard*, Guérault, p. 337 (Source : Gallica)



Derrière la cépée, un homme gisait sur le dos, la face ensanglantée. (P. 523.)

LIV. 66. — F. DU BOISGObey. — LE CRIME DE L'OPÉRA. — Éd. J. ROUFF ET C^{ie}

LIV. 66.

Figure 10 : Gravure du *Crime de l'opéra* de Fortuné du Boisgobey (Source : Gallica)

Deuxième Année — Troisième Série — Numéro 643

Paris : le 11 avril 1884 — Dimanche 20 Avril 1884

ARTHUR MEYER
 Rédacteur en chef
 11, rue de Valenciennes, 11

Le Gaulois

Administrateur en chef
 M. de Launay, 11, rue de Valenciennes, 11

FRANCE & MAROC

AFFAIRE DES CARMINAIS FRANÇAIS
 Les indigènes algériens
 Leurs revendications
 Leurs revendications
 Leurs revendications

LES MINISTRES

Le ministre de l'Intérieur, M. de Broglie, a été reçu par le président de la République, M. Carnot, le 10 avril 1884.

REVUE DE LA SEMAINE

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

LES INDIGÈNES ALGÉRIENS

Le 10 avril 1884, le Sénat a voté la loi relative à l'organisation judiciaire.

Iconographies de L’Affaire Gouffé (cf. Chap. IX, P. II)

Nous reportons en suivant quelques illustrations de l’Affaire Gouffé parues dans la presse.

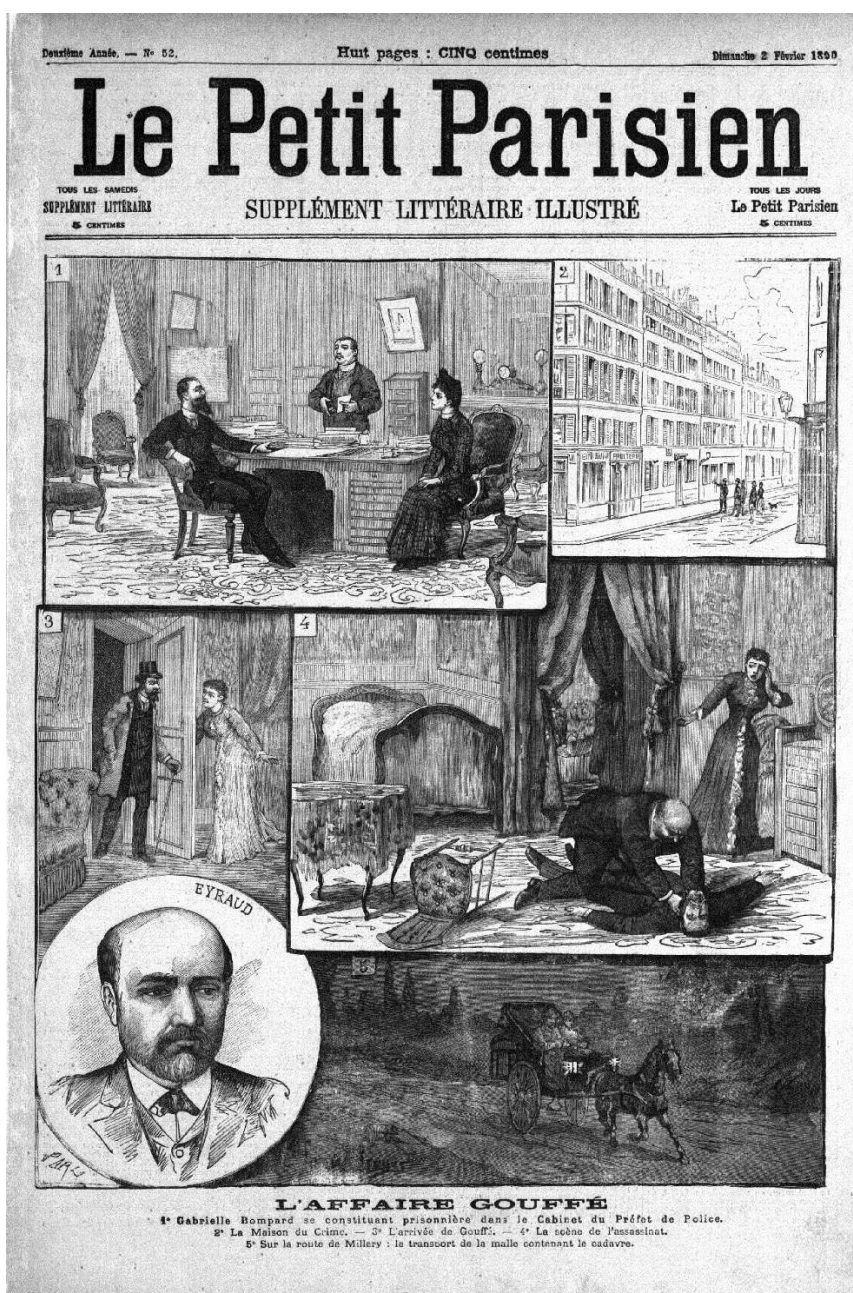


Figure 11: Les étapes de l’Affaire Gouffé en images, dans *Le Petit Parisien* (source : Gallica)



AFFAIRE GOUFFÉ

1. Le crime. - 2. Le sac et la malle. - 3. A Millery, près de Lyon
4. La confrontation rue Tronson-Ducoudray

Figure 12: Les étapes de l'Affaire Gouffé dans *Le supplément illustré du Petit Journal* (Source: Gallica)

DERNIÈRE ÉDITION

LA GROISADE POUR JEANNE D'ARC

(Dépêche de notre envoyé spécial)
Nancy, le 2 février. Il y a un...

Echos de partout

Ainsi que nous l'avons annoncé, M. Barb...

LA GUILLOTINE

M. Deland et ses amis sont partis hier...

LE DUEL D'AUJOURD'HUI

M. de Maréchal et M. de Cambis d'ar...

L'Affaire Gouffé

Les agents de la sûreté judiciaire de He...



Portrait of a man, likely related to the 'L'Affaire Gouffé' article.

GRAND CŒUR

CHIRONELLE
En Gascongne
On était revenu sous la vitraie, où l'inte...

GRAND CŒUR

CHIRONELLE
En Gascongne
On était revenu sous la vitraie, où l'inte...

GRAND CŒUR

CHIRONELLE
En Gascongne
On était revenu sous la vitraie, où l'inte...

GRAND CŒUR

CHIRONELLE
En Gascongne
On était revenu sous la vitraie, où l'inte...

GRAND CŒUR

CHIRONELLE
En Gascongne
On était revenu sous la vitraie, où l'inte...

dans les établissements de Clémence Tru...

Figure 13 : Extrait du Petit Journal. Le portrait comme complément d'information. (Source : Gallica)

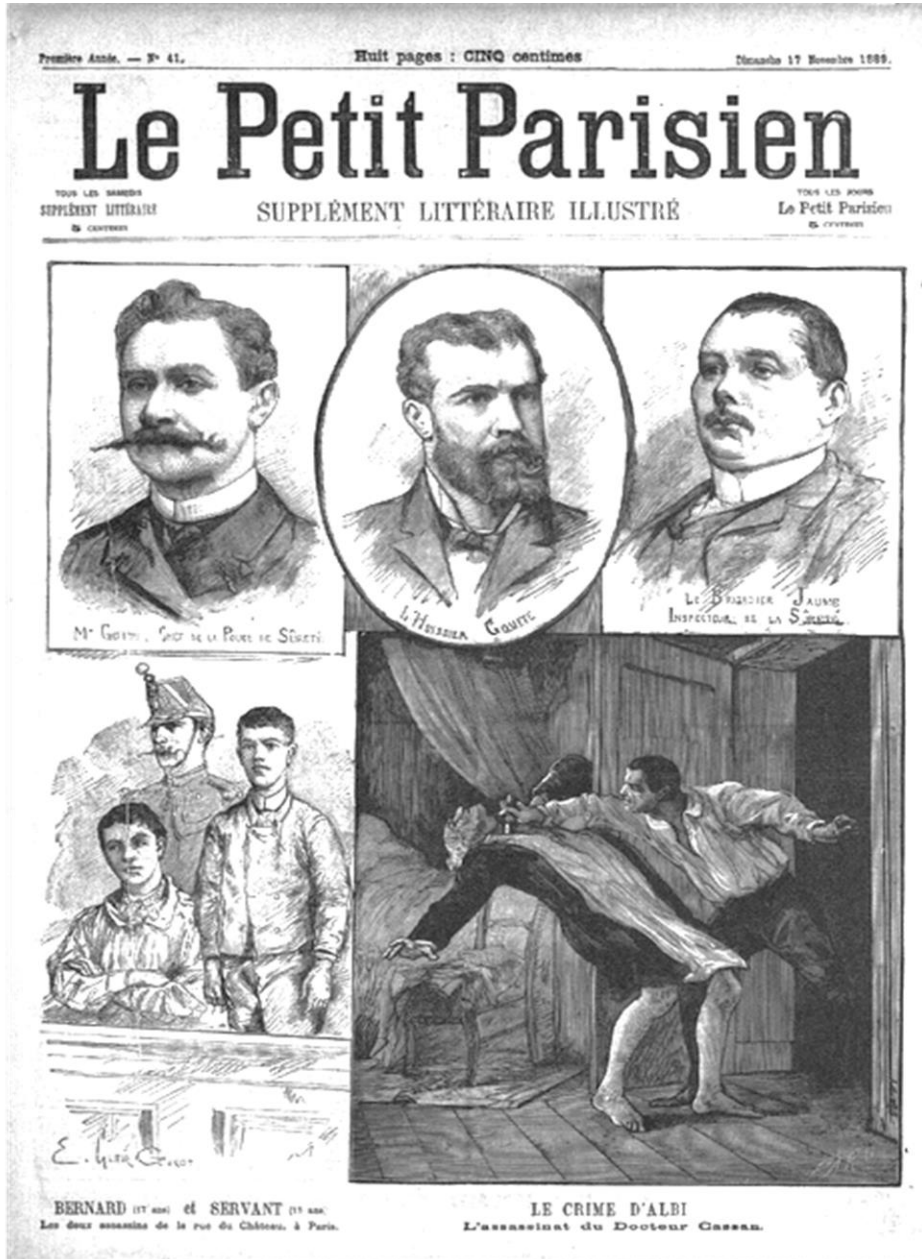


Figure 14 : Le portrait à la Une (Source : Gallica)

MICHEL ET GABRIELLE

OU LA MALLE SANGLANTE
ACTUALITÉ



PAROLES DE
LÉON MAILLOT
A REPOS. ÉDITEUR, 20, RUE TIQUETONNE, PARIS

Figure 15: Feuillet de chansonnier (Source : Gallica)

C'EST LA BELLE GABRIELLE!

CHANSONNETTE.

Paroles de
LUCIEN COLONGE.

Musique de
ÉMILE SPENCER.

Musique de: *C'est le funiculaire.*

Allegretto

Le long du Bou-le-vard, Et de tout voi-pu-bli-que, Sur Manzell' Bon-ri-flard On dis-cute, on s'ex-pli-que. On cit'surtout l'air haut. D'la pe-tit' Ga-bri-el-le. J'crois que jusqu'au Con-go Par-tout on par-le d'el-le. C'est la Ga, Ga, c'est la bri-bri, C'est la bell' Ga-bri-el-le Qui remport'du suc-cès. Pendant l'ours du pro-cès. C'est son ho-mme, c'est son mi, mi, Qu'elle a-do-re, la bel-le, C'est son pe-tit air haut. Qui remporte un pol'-tot!

2
Pour construire à Paris
L'tramway funiculaire,
J'suis certain, mes amis,
Qu'elle aurait fait l'affaire.
Vous savez pas d'ssus tout
Que la charmant' donzelle
Avait un certain goût
Pour tirer la ficelle.
au refrain

3
Fut' Trenson Ducoudray,
On l'a vu se débattre,
Elle y fit pour de vrai
Son petit diable à quatre.
Eil' quitta son quartier,
Et même la capitale,
Emmenant un huissier
Saut dans un'malle.
au refrain

4
Après ce joli fait
Qui la rend immortelle,
Elle emmena Loefflot
En voyage avec elle.
Le p'tit Michel partit
Avec sa Gabrielle,
Qui r'vint et le trahit
A la suit' d'un'querelle.
au refrain

5
Nous d'vous terminer là
Cette touchante histoire
Laisant M'sieu l'avocat
Faire son réquisitoire.
Un autre beau parleur,
Qu'applaudit l'assistance,
Des jurés touch'le cœur,
Reclamant l'indulgence.
au refrain

Figure 16 : Feuillet de chansonnier 2 (Source : Gallica)

GABRIELLE BOMPÉTARD

COMPLAINTE

Crée par S. L. BAC, à l'Édendale.

Paroles de A. POUPAY.

Musique de F. SPENCER.

Allegretto.

1^{er} COUPLET

Connaissez-vous Ga-bri-el-le, Gabri-el-le, Bom-pé-tard, C'est un joy-oux-
crimi-nel-le, Ga-bri-el-le! Ga-bri-el-le! Quis fidi-dit-tis com-mu-du-quat Gabri-el-le Bom-pé-tard

2
Tout le monde parle d'elle,
Gabrielle Bompétard,
Elle enfonce la paille,
Gabrielle! Gabrielle!
Joué d'Arc et Sarah Bernard,
Gabrielle Bompétard.

3
La voilà presque immortelle,
Gabrielle Bompétard,
Un jour elle aura la belle,
Gabrielle! Gabrielle!
Sa stèle sur le boulevard,
Gabrielle Bompétard.

4
C'est une femme exceptionnelle,
Gabrielle Bompétard,
Dans le mensonge elle excelle,
Gabrielle! Gabrielle!
Elle est rusée comme un r'nard,
Gabrielle Bompétard.

5
Mais la pièce nouvelle,
Gabrielle Bompétard,
Ne s'élève pas mieux par elle,
Gabrielle! Gabrielle!
C'est à qui s'en fait plus rouillard,
Gabrielle Bompétard.

6
Elle a des formes charnelles,
Gabrielle Bompétard,
Des yeux très sensuelles,
Gabrielle! Gabrielle!
Et du feu dans le regard,
Gabrielle Bompétard.

7
Quand elle toussait mademoiselle,
Gabrielle Bompétard,
Prend un pastille *Extrême*,
Gabrielle! Gabrielle!
Ça lui dégage le r'illard,
Gabrielle Bompétard.

8
Dans sa jeunesse, la belle,
Gabrielle Bompétard,
De la maison paternelle,
Gabrielle! Gabrielle!
S'enfuit avec son lesar,
Gabrielle Bompétard!

9
Sa précocité fut belle,
Gabrielle Bompétard,
Qu'à seize ans la fourterelle,
Gabrielle! Gabrielle!
Saut plumer un coqard,
Gabrielle Bompétard.

10
En jouant de la prunelle,
Gabrielle Bompétard,
A tournée misée cervelle,
Gabrielle! Gabrielle!
Et séduit plus d'un johard,
Gabrielle Bompétard.

11
Dans sa riche clientèle,
Gabrielle Bompétard,
Avait un amant fidèle,
Gabrielle! Gabrielle!
Un triste *deux*, un guesard,
Gabrielle Bompétard.

12
Il hypothisait la belle,
Gabrielle Bompétard;
Par un *for* surnaturelle,
Gabrielle! Gabrielle!
Était *resol* de s'y prouder,
Gabrielle Bompétard.

13
Un bon homme épousa mademoiselle,
Gabrielle Bompétard,
Au rendez-vous, vint chez elle,
Gabrielle! Gabrielle!
Sans se douter du trouard,
Gabrielle Bompétard.

14
Il embrassa la douzelle,
Gabrielle Bompétard,
Et s'essit tout auprès d'elle,
Gabrielle! Gabrielle!
En tournant l'dos au placard,
Gabrielle Bompétard.

15
Pendant qu'il pressait la belle,
Gabrielle Bompétard,
L'aut' lui passa la livelle,
Gabrielle! Gabrielle!
Et l'étrounga sous retard,
Gabrielle Bompétard!

16
Pour cet petit logatelle,
Gabrielle Bompétard
Partira pour la Nouze,
Gabrielle! Gabrielle!
En sortant de S' Lazare,
Gabrielle Bompétard.

Paris, F. EBLOT, Éditeur, 157, rue de Temple.

C. 2013, 100, imp. F. S. Denis, 69, Paris.

Figure 17 : feuillet de chansonnier 3 (Source: Gallica)

Le Petit Journal

5 CENTIMES SUPPLEMENT ILLUSTRE 5 CENTIMES

ABONNEMENTS

Le Petit Journal
CHACUN JOUR - 8 PAGES - 5 CENTIMES
Administration : 61, rue Lafayette

Le Petit Journal Militaire, Maritime, Colonial, ... 10 cent.
Le Petit Journal agricole, 5 cent. ~ La Mode du Petit Journal, 10 cent.
Le Petit Journal illustré de la Jeunesse, 10 cent.

On s'abonne sans frais dans tous les bureaux de poste

SEINE ET SEINE-ET-OISE : 2 Fr. 50
DÉPARTEMENTS : 2 Fr. 50
ÉTRANGER : 3 Fr. 50

Les manuscrits ne sont pas rendus

Dix-huitième Année DIMANCHE 25 AOUT 1907 Numéro 875

Violette Goid Emma Lévin Vers Goid

LE CRIME DE MONTE-CARLO. — UNE FEMME COUPÉE EN MORCEAUX
Portraits de la victime et des coupables

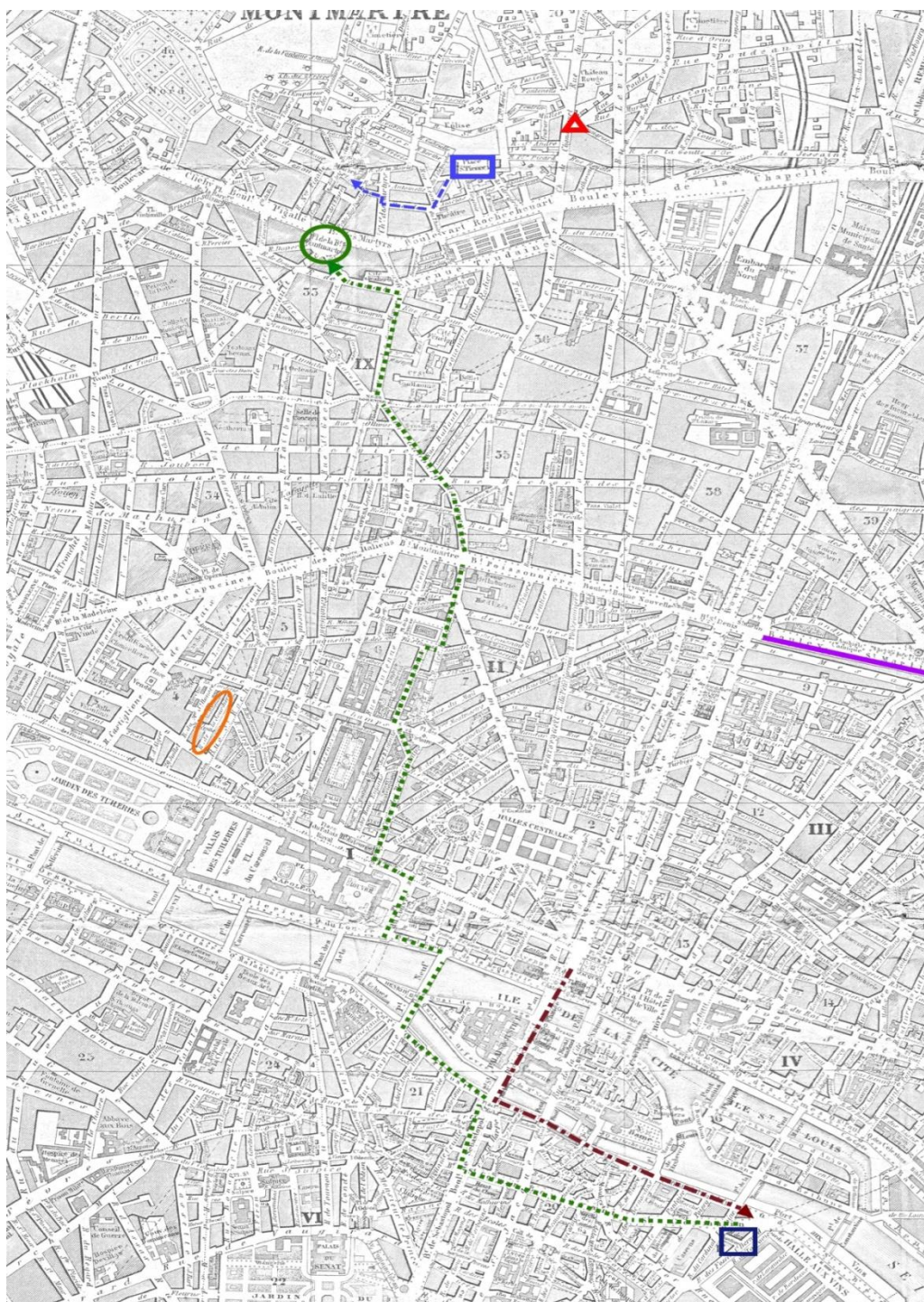
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 18: Affaire similaire en 1903 (Source : Gallica)

Cartographier le crime

Cartographie du *Crime de l'omnibus* de Fortuné du Boisgobey (cf. Chap. XI, P. II)

A partir d'une carte de Paris (Hachette, 1870, Source : [Wikipédia¹⁵⁴⁹](#)), nous proposons de cartographier l'histoire du *Crime de l'omnibus*. Les légendes sont directement intégrées au Chapitre XI, *La dynamique spatiale comme facteur de modernité*).



¹⁵⁴⁹ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/1870_Hachette_Pocket_Map_of_Paris%2C_France_-_Geographicus_-_NouveauParis-hachette-1870.jpg Lien source du modèle de carte.


Carte du Paris du crime de la fin du siècle : crimes factuels et crimes fictionnels notables


–cf. Section II, P. II.

Nous proposons de confronter crimes factuels et crimes fictionnels à partir du même modèle de carte.

Légende


Lieux notables liés aux crimes fictifs


 : Terty et le narrateur rencontrent le couple criminel dans *le Jardin des Plantes* (« Le Bonheur dans le crime »).


 : La fille Elisa travaille dans la maison de l'avenue Suffren, en face de l'Ecole Militaire.

 : Chambre du boulevard Ornano dans « Un assassin » d'A. Retté.


Lieux de crimes fictifs :

 : Crime de la rue du Temple, surnommé « *Le boulevard du crime* », dans *La Bande de la belle Alliette*.


 : Crime de *La chambre du crime*, rue Saint-Honoré.


 : Crime de « L'assassin » de C. Debans, rue du Four.

 : Crime de *L'agence Taboureau* au n°25 du passage Milton.

 : Cadavre découvert sur le quai près du Cours de la Reine par Piédouche dans *Le coup d'œil de M. Piédouche* (le suspect s'enfuit vers le pont des Invalides).

 : Meurtre de Julia dans la loge de l'opéra, dans *Le crime de l'Opéra*.

 : Crime du 39, rue Lécuse dans *Le petit vieux des Batignolles*.

 : Découverte du crime de *La Poivrière* dans *Monsieur Lecoq*, ronde sur la route de Fontainebleau, depuis les boulevards extérieurs jusqu'aux fortifications, après la rue du Château-des-Rentiers.

- 9 : Crime du faubourg du Temple dans *La bande à Fifi Vollard*.
- 10 : Crime dans le quartier du Marais près de la place des Vosges, dans *Le numéro 13 de la rue Marlot*.
- 11 : Dans « Vieille Baderne » de Richepin, une des deux victimes est assassinée rue du Rocher.
- 12 : Crime rue de Belleville dans « L'assassinat du pichet qui piche ».
- 13 : Crime au numéro 150 de la rue Monge, dans *Le crime de la rue Monge*.

Lieux de crimes factuels :

- 1 : Rue Doudeauville, lieu de résidence de Pel, l'empoisonneur.
- 1b : Rue Képler, lieu de résidence de Pel, seconde vague d'empoisonnements.
- 1c : Rue du Dôme, troisième lieu de résidence de Pel.
- 2 : Rue de Grenelle, *Affaire Menesclou*.
- 3 : Avenue Montaigne, *Affaire Pranzini*.
- 4 : Disparition de Gouffé, rue Montmartre.
- 5 : Attentat anarchiste, Boulevard Saint-Germain.
- 5b : Attentat anarchiste, rue de Clichy.
- 5c : Attentat anarchiste, rue des Bons-Enfants.
- 5d : Attentat anarchiste, gare Saint Lazare, café Terminus.
- 5e : Attentat anarchiste à la Chambre des Députés.

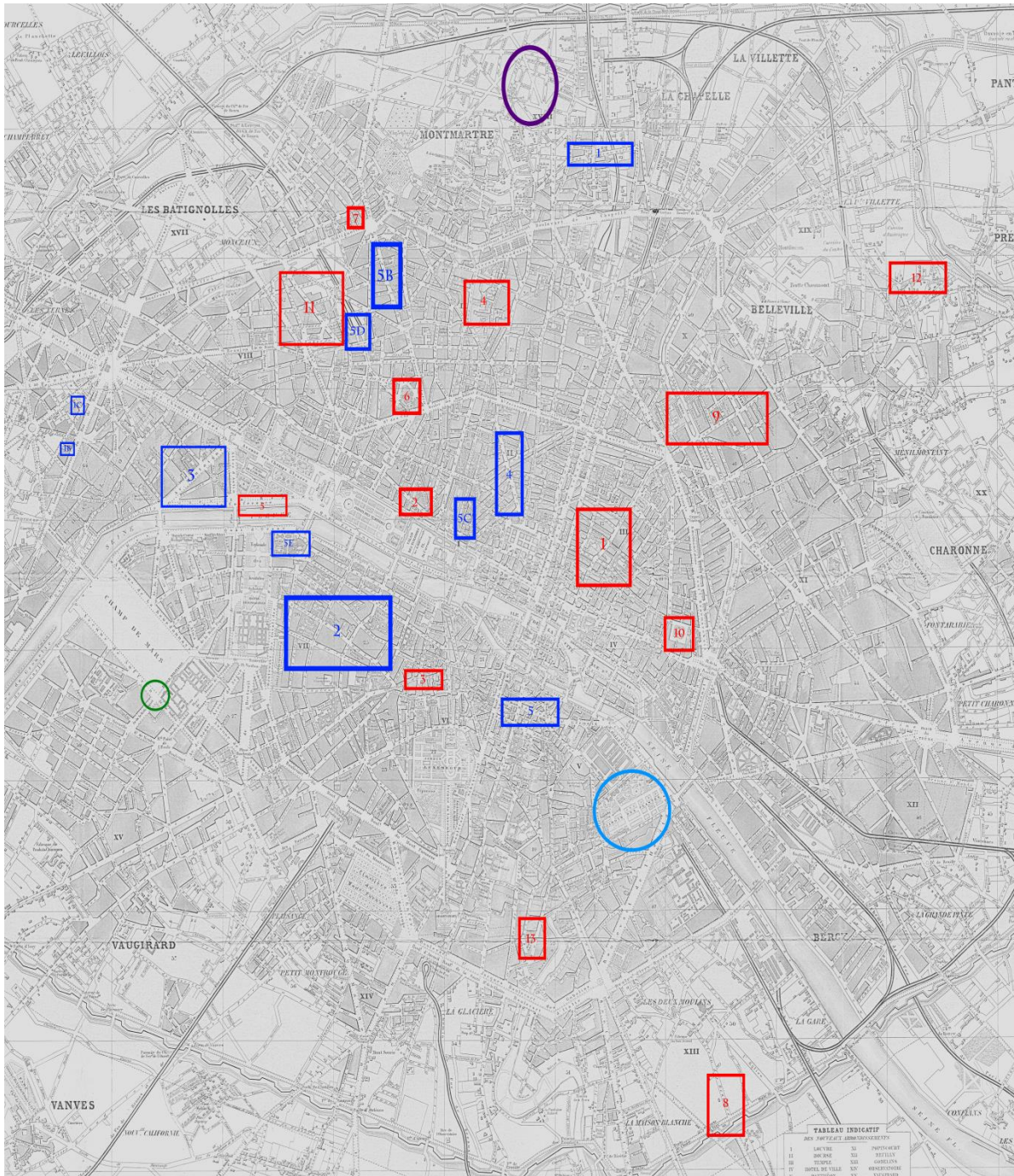


Figure 5: Carte de 1870 (Hachette) : crimes fictifs et crimes factuels

INDEX

A

ACKER, Paul, 736
ALTHUSSER, Louis, 277, 312
AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, 203, 211, 212, 232,
234, 299, 300, 341, 345, 376
AMELINE, Léon, 245, 352, 358
ANDRE, Sylvie, 484, 501, 752, 769, 833
ANGENOT, Marc, 183, 184, 193, 195, 197, 204, 206, 207,
219, 227, 231, 232, 298, 341, 371, 409, 579, 597
ARISTOTE, 63, 139, 499, 573
ARTIERES, Philippe, 428
AUBRY, Danielle, 202, 203, 207, 231, 778
AUCLAIR, Georges, 180, 208

B

BACHELARD, Gaston, 55, 387, 410, 416, 431, 433, 517,
669, 823
BAJU, Anatole, 673, 771
BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch, 228, 824
BALZAC, Honoré de, 20, 27, 89, 204, 264, 392, 483, 504,
675, 748, 772, 823, 826
BARAGNON, Louis-Numa, 430, 498, 578
BARBARA, Charles, 86, 350, 563, 596, 599, 654, 670, 831
BARONI, Raphaël, 99, 120, 173, 475
BARRES, Maurice, 215, 690, 697, 736, 751, 774, 776
BARTHES Roland, 63, 173, 220, 303, 304, 824
BATAILLE, Georges, 73, 501, 573, 666, 667, 670, 766
BAUDELAIRE, Charles, 183, 337, 686, 709, 735, 751, 824
BAUER, Alain, 186
BAYARD, Pierre, 535, 546, 547, 631
BEAUBOURG, Maurice, 80, 82, 84, 85, 115, 195, 233,
263, 469, 502, 523, 655, 659, 670, 690, 691, 697, 698,
735, 774, 780
BEAUJOINT DE GRAND-PRE, Jules, 325, 774
BEAUNIS, Henri-Etienne, 505
BEAUVOIR, Simone de, 281
BECKER, Colette, 143
BELLEMIN-NOEL, Jean, 483
BENEZECH, Michel, 65
BERARD, Alexandre, 368, 370

BERILLON, Edgar, 325
BERNARD, Claude, 264, 319, 320, 321, 336, 380, 401,
435, 437, 440, 721, 774, 820, 826, 830, 833
BERNARD, Paul, 264, 319, 320, 321, 336, 380, 401, 435,
437, 440, 721, 774, 820, 826, 830, 833
BERTHEROY, Jean, 22, 680
BERTILLON, Alphonse, 282, 766, 771
BESNARD, Micheline, 568
BETTELHEIM, Bruno, 644
BIANCO-BRUN, Yves, 185, 240
BLACK, Joël, 708
BLANC, Jean-Noël, 351, 375, 389, 390, 397, 398, 400,
401, 461, 737
BOILEAU, Nicolas, 167, 300
BOILEAU-NARCEJAC, Pierre, 167
BOISGOBEY Fortuné du, 82, 87, 121, 145, 147, 150, 151,
160, 196, 208, 218, 222, 224, 225, 242, 247, 266, 291,
292, 306, 307, 311, 354, 388, 401, 424, 425, 434, 435,
564, 565, 566, 577, 601, 602, 642, 682, 736, 741, 762,
763, 764, 765, 767, 769, 774, 792, 802, 835
BOMPARD, Gabrielle, 319, 320, 323, 324, 325, 326, 327,
333, 334, 335, 773, 774, 820
BORDAS, Eric, 228
BORGES, Jorge Luis, 105, 522, 532
BOULANGER, Georges, 30, 81, 225, 380, 759, 769, 770,
771, 772, 773, 814
BOURDIEU, Pierre, 194
BOURGES, Elémir, 157, 446, 769
BOZZETTO, Roger, 433, 484, 676
BREMONT, Claude, 38
BROUARDEL, Paul, 320, 505, 774, 820

C

CAILLOIS, Roger, 103, 104, 521, 522, 527, 530, 574
CARDI, Coline, 578, 580
CERVELLON, Christophe, 499
CHAHBAZIAN, Michèle, 530
CHANDLER, Raymond, 351
CHARCOT, Jean-Martin, 325, 430, 505, 739, 761

CHARPENTIER, Armand, 21, 68, 83, 94, 132, 175, 224,
225, 226, 344, 427, 533, 593, 688, 737, 763, 767, 770,
771, 773, 776, 778, 817, 818, 819, 820, 825
CHAUVAUD, Frédéric, 312
CHAVETTE, Eugène, 40, 83, 150, 194, 215, 224, 225, 242,
287, 318, 352, 355, 360, 578, 580, 599, 736, 737, 762,
766
CHEVALIER, Louis, 354, 736
COLIN, Jean-Paul, 18, 27, 117, 143, 144, 145, 154, 161,
165, 168, 192, 195, 217, 245, 256, 281, 308, 351, 365,
556, 818, 821, 822, 826, 828, 829, 831, 832
COMTE, Auguste, 21, 77, 250, 310, 396, 533, 566, 602,
606, 607, 608, 609, 644, 701, 702, 710, 726, 727, 733,
761, 773
COQUIOT, Gustave, 562

D

DALLOZ, Paul, 222, 736, 738, 830
DANTE, Alighieri, 481, 668
DANVILLE, Gaston, 75, 80, 82, 128, 133, 164, 223, 272,
293, 294, 315, 316, 399, 496, 503, 504, 506, 526, 529,
530, 546, 548, 553, 578, 583, 584, 621, 635, 649, 651,
666, 673, 681, 685, 699, 738, 759, 774, 776
DARWIN, Charles, 240, 457
DAUDET, Léon, 591, 735, 737, 747, 753, 763, 774
DAVIDOVITCH, André, 204, 207
DE QUINCEY, Thomas, 31, 103, 204, 446, 458, 475, 698
DEBANS, Camille, 70, 74, 115, 133, 146, 222, 224, 429,
491, 514, 515, 661, 700, 738, 764, 774, 803
DELAISSEMENT, Gérard, 131, 132
DELBOEUF, Joseph, 505
DELCOURT, Pierre, 52, 224, 233, 382, 397, 439, 566, 592,
610, 700, 739, 765
DEMADE, Pol, 659, 731, 739, 777, 780
DESBRUERES, Michel, 559
DESMAZE, Charles, 344, 394, 395, 765
DESMONS, Dominique, 216
DEVESA, Jean-Michel, 65
DIAZ, José-Luiz, 217
DORNEL, Laurent, 380, 382
DOTTIN-ORSINI, Mireille, 514, 538, 599, 612, 614, 629,
632

DOUBROVSKY, Serge, 33
DOYLE, Conan, 23, 350, 354, 606, 771, 776
DREYFUS, Alfred, 30, 208, 308, 380, 445, 479, 737, 777,
780, 781
DUBOIS, Jacques, 183, 198, 203, 209, 217, 218, 220, 236,
288, 341, 352, 353, 354, 736
DUCREY, Guy, 22, 666, 818
DUHAMEL, Georges, 183, 755
DUJARDIN, Edouard, 67, 83, 225, 500, 629, 705, 740,
769, 771
DUMAS, Alexandre, 40, 578, 764, 826
DUMONTPALLIER, Amédée, 325
DURKHEIM, Emile, 20, 140, 185, 205, 235, 241, 300, 359,
777, 779

E

ECO, Umberto, 118, 207
EMONT, Nelly, 485, 487, 666
ENSOR, James, 524, 562, 772, 773, 779, 780
EYRAUD, Michel, 319, 320, 324, 325, 326, 327, 328, 330,
333, 334, 335, 773, 774, 820

F

FADLALLAH, Thomas, 372, 373
FAIVRE, Antoine, 104, 486
FELS, Edmond de, 222
FERRI, Enrico, 31, 64, 205, 229, 242, 244, 263, 267, 280,
281, 320, 765, 779
FEURE, Georges de, 211, 789
FEVAL, Paul, 29, 136, 189, 201, 367, 741, 756, 762
FLAHAUT, Françoise, 200, 298
FLAUBERT, Gustave, 222, 224, 518, 712, 748, 762, 763,
765, 833
FOSCA, François, 267, 826
FOUCAULT, Michel, 185, 312, 350, 428, 489, 504, 781
FREUD, Sigmund, 169, 266, 313, 315, 457, 468, 495, 505,
535, 547, 548, 577, 631, 635, 682, 778, 781, 829
FRIGON, Sylvie, 425, 426, 611
FROMM, Eric, 219

G

GABORIAU, Emile, 23, 30, 41, 42, 79, 86, 117, 118, 145,
149, 151, 153, 161, 196, 203, 204, 205, 213, 214, 217,
218, 221, 224, 245, 246, 247, 250, 251, 253, 283, 354,
355, 356, 369, 393, 395, 486, 568, 578, 600, 706, 736,
741, 759, 760, 761, 765, 766, 835
GAMBETTA, Léon, 30, 455, 759, 765, 766
GARGUILO, René, 83
GAROFALO, Raffaele, 31, 265, 774
GENETTE, Gérard, 53, 126, 484, 821
GIDE, André, 501, 779, 781
GILKIN, Iwan, 501
GINSBERG, Gisèle, 426
GINZBURG, Carlo, 34, 91, 151, 169, 171, 285, 353, 354,
355
GIRARD, Alain, 313, 570, 687, 688
GOLDMANN, Lucien, 220, 230, 824
GONCOURT, Ed. et Jules, 51, 131, 132, 196, 224, 235,
243, 311, 425, 706, 742, 743, 753, 763, 764, 779
GONON, Laetitia, 197, 297, 298, 299, 302, 305, 308, 311,
317, 318, 319, 340
GORON, Marie-François, 319, 327, 329, 330, 331, 332,
333, 334, 336, 773, 780
GOUFFE, Toussaint-Augustin, 207, 297, 318, 319, 320,
322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333,
334, 335, 336, 773, 774, 794, 804, 820
GOULEMONT, Jean-Marie, 217
GOURMONT, Rémy de, 190, 198, 274, 497, 573, 581,
619, 753, 755, 774, 776, 777, 779, 780
GOYET, Florence, 179, 300, 301
GRACQ, Julien, 184, 433, 535, 536
GRASSIN, Jean-Marie, 534
GREIMAS, Algirdas Julien, 33, 63
GRIVEL, Charles, 104, 266, 484, 619, 620, 625, 631
GUEROULT, Constant, 66, 81, 212, 224, 242, 266, 267,
370, 428, 707, 742, 762, 764, 766
GUIGNARD, Laurence, 262, 270
GUIOMAR, Michel, 37, 483, 535, 536, 537, 538, 625
GUTTMACHER, Manfred, 682

H

HADDAD-WOTLING, Karen, 21, 107, 207
HALBERT, Arthur, 193
HAMON, Philippe, 317, 362, 484
HAUSSMANN, Georges Eugène, 31, 389, 438
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 762
HEINICH, Nathalie, 163, 298, 315, 316, 481
HIPPOCRATE, 65, 72, 507, 667
HOBSBAWM, Eric John, 365, 367
HUYSMANS, Joris Karl, 162, 205, 222, 225, 278, 279, 463,
510, 532, 651, 671, 686, 735, 739, 743, 753, 762, 764,
766, 767, 771, 774, 778

I

ICARD, Séverin, 299
ISER, Wolfgang, 197
ISRAEL, Giorgio, 52

J

JANKELEVITCH, Vladimir, 471, 498, 518, 574
JAURES, Jean, 267, 268
JEUDY, Henry-Pierre, 206, 207, 236, 691
JOLY, Henry, 387, 468, 772, 773, 774
JONES, Ernest, 524, 531, 674
JOURDE, Pierre, 496, 643, 644, 680

K

KAHN, Gustave, 406, 822
KALIFA, Dominique, 23, 181, 197, 205, 206, 212, 217,
218, 227, 228, 231, 232, 233, 235, 244, 248, 259, 262,
267, 285, 339, 340, 347, 351, 352, 353, 362, 370, 371,
380, 390, 391, 392, 394, 398, 399, 427
KARDEC, Allan, 224, 485, 739
KRISTEVA, Julia, 463, 474, 543, 568, 569, 660
KUNDERA, Milan, 112

L

LA FONTAINE, Pierre de, 604
LACAN, Jacques, 270

LACASSAGNE, Alexandre, 319, 320, 321, 322, 330, 332,
339, 369, 765, 770, 774, 820, 834

LACASSIN, Francis, 350, 392, 398, 487, 819, 834

LACENAIRE, Pierre, 312, 687

LAFORGUE, Jules, 740, 769, 771

LAURENT, Emile, 92, 93, 205, 244, 325, 380, 382, 410,
626, 774, 779, 820, 833

LAUTREAMONT, 79, 225, 278, 458, 669, 829

LAVEDAN, Henri, 79, 117, 413, 534, 638, 639, 654, 743,
767

LAZARE, Bernard, 385, 427, 489, 539, 567, 703, 763, 777,
804

LE BON, Gustave, 77, 157, 205, 399, 738, 767, 803

LE GUENNEC, Jean, 105, 524, 530, 534, 535, 545, 548,
551, 616, 675

LE ROUX, Hugues, 269

LE SENNE, René, 63

LECONTE DE LISLE, Charles-Marie, 183, 665, 767

LEMONNIER, Camille, 531, 630, 631, 744, 753, 765, 766,
770, 774

LEONARD, Véronique, 642, 678

LERMINA, Jules, 81, 85, 88, 89, 100, 106, 115, 120, 162,
176, 177, 210, 214, 222, 223, 225, 272, 294, 295, 430,
493, 494, 495, 498, 508, 509, 526, 597, 614, 615, 642,
657, 661, 674, 675, 708, 736, 737, 745, 746, 759, 760,
769, 771, 776, 835

LEROUX, Gaston, 308, 559, 773

LEVI, Eliphas, 508

LIEBAULT, Ambroise-Auguste, 504, 505

LITS, Marc, 201, 202, 219, 221, 227, 339, 341, 484, 577

LOCARD, Edmond, 170, 171, 282, 325, 354, 356, 359,
441, 446

LOMBROSO, Cesare, 20, 23, 31, 140, 240, 243, 263, 267,
313, 371, 446, 669, 762, 769, 771, 778

LORRAIN, Jean, 51, 53, 57, 59, 60, 75, 81, 86, 100, 115,
118, 123, 128, 135, 136, 140, 176, 205, 221, 224, 225,
236, 266, 276, 278, 293, 345, 349, 378, 381, 382, 385,
387, 400, 423, 425, 426, 433, 434, 474, 476, 481, 485,
486, 491, 493, 496, 503, 524, 531, 532, 533, 545, 557,
558, 559, 560, 561, 562, 564, 568, 569, 570, 585, 595,
597, 599, 613, 614, 615, 616, 617, 621, 622, 623, 632,
640, 642, 644, 645, 649, 651, 652, 669, 671, 673, 674,

675, 676, 686, 687, 709, 735, 747, 750, 754, 767, 769,
770, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 833

LOVECRAFT, Howard Phillips, 487, 834

LUBICZ-MILOSZ, Oskaras Milasius, 633

M

MAC KAY, Henry, 395

MAILLARD, Firmin, 391, 822

MALLARME, Stéphane, 740, 747, 752, 753, 754, 755,
762, 764, 771, 780

MANDEL, Ernest, 219, 347, 353, 354, 390, 395, 480, 620

MANOUVRIER, Léonce, 240, 263

MARCANDIER-COLARD, Christine, 23, 84, 255, 310, 484,
489, 490, 493, 498, 499, 624, 634

MARION, Philippe, 577

MAUPASSANT, Guy de, 25, 43, 49, 50, 58, 60, 67, 71, 73,
74, 77, 80, 81, 82, 85, 87, 88, 99, 100, 114, 116, 122,
163, 165, 173, 177, 192, 195, 199, 204, 220, 222, 224,
225, 227, 234, 243, 245, 259, 260, 261, 265, 268, 269,
272, 275, 278, 301, 303, 306, 316, 318, 342, 343, 344,
345, 366, 367, 381, 386, 388, 410, 411, 413, 422, 424,
428, 448, 456, 458, 461, 464, 470, 472, 474, 493, 497,
500, 505, 527, 529, 532, 535, 547, 582, 583, 589, 597,
611, 631, 639, 657, 663, 683, 712, 714, 747, 748, 749,
762, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773,
774, 776, 793, 821, 829

MAURY, Alfred, 530

MAZIERE, Francine, 194

MECHOULAN, Eric, 129, 360, 385

MENDEL, Henry, 741

MENDES, Catulle, 21, 222, 378, 622, 649, 666, 682, 749,
753, 767

MERELLO, Ida, 80, 128, 164, 292, 293, 294, 314, 315,
399, 491, 496, 504, 507, 510, 530, 546, 548, 583, 621,
635, 649, 674, 699

MESMER, Franz Anton, 507

METZ, Christian, 111, 455

MICHAUD, Stéphane, 579

MICHEL, Barbara, 18, 37, 39, 48, 52, 71, 86, 104, 153,
185, 204, 312, 319, 320, 327, 330, 333, 350, 401, 428,
489, 532, 537, 559, 596, 599, 622, 669, 670, 687, 754,

762, 815, 816, 819, 821, 822, 823, 824, 825, 828, 829,
830, 832, 835

MICHEL, Pierre, 18, 37, 39, 48, 52, 71, 86, 104, 153, 185,
204, 312, 319, 320, 327, 330, 333, 350, 401, 428, 489,
532, 537, 559, 596, 599, 622, 669, 670, 687, 754, 762,
815, 816, 819, 821, 822, 823, 824, 825, 828, 829, 830,
832, 835

MILLAUD, Moïse, 201, 210, 213, 221, 741

MINHAR, Raoul, 71, 72, 134, 189, 233, 263, 277, 531,
532, 678, 686, 748, 755, 774

MIRBEAU, Octave, 39, 55, 59, 67, 68, 70, 71, 72, 75, 78,
80, 82, 84, 88, 101, 103, 105, 114, 115, 127, 129, 130,
133, 135, 140, 154, 156, 158, 189, 191, 204, 205, 220,
221, 222, 223, 224, 226, 235, 237, 243, 257, 259, 268,
269, 278, 308, 342, 344, 345, 347, 348, 349, 364, 365,
373, 381, 384, 385, 410, 414, 422, 429, 446, 447, 457,
458, 459, 460, 461, 462, 464, 465, 466, 467, 468, 469,
472, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 490, 494, 514, 516,
528, 538, 545, 577, 578, 581, 582, 586, 591, 592, 609,
612, 621, 625, 628, 630, 632, 653, 654, 662, 668, 671,
672, 680, 682, 683, 687, 736, 749, 753, 755, 766, 767,
769, 770, 771, 772, 773, 774, 776, 777, 778, 779, 780,
781, 829

MITTERAND, Henri, 217, 264, 348, 431

MONNEYRON, Frédéric, 614

MOREAU, Gustave, 125, 496, 562, 632, 651, 762, 778,
779, 780, 783

MORELLI, Lazzaro, 169, 353, 354

MORIN, Edgar, 256, 653, 678

MOULIN, Martial, 222, 762, 773

MOUREY, Gabriel, 584, 665, 681, 749, 777

N

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, 444, 667, 678, 762, 763,
766, 767, 769, 771, 772, 779, 781

NIVET, Jean-François, 39, 71, 204, 422, 815, 816

NORDAU, Max, 280

O

OLIVERO, Isabelle, 225, 226

OSTER, Daniel, 217

OVIDE, 543, 674

P

PALACIO, Jean de, 596, 622, 623, 624, 632, 643

PAPUS, Gérard Anaclet Vincent Encausse dit, 223, 486,
771

PASTOUREAU, Michel, 622

PEL, Albert, 376, 377, 763, 770, 804, 820

PEYLET, Gérard, 681

PICARD, Michel, 753

PICCA, Georges, 28

PIERROT, Jean, 745, 752

PIERSENS, Michel, 669

PINTO, Louis, 443

PLATON, 284, 483

POE, Edgar Allan, 23, 42, 68, 150, 154, 169, 214, 215,
353, 534, 537, 538, 541, 559, 570, 649, 660, 676, 717,
733, 749, 759, 762, 816, 819

POLLACK, Mickael, 163

PONNAU, Gwenhaël, 275, 501, 502, 516, 659, 667

PONSON DU TERRAIL, Pierre Alexis de, 205, 224, 308,
736, 742, 760, 762

PONT-JEST, René de, 44, 119, 221, 224, 231, 254, 255,
257, 285, 358, 400, 750, 763

PORTER, Dennis, 341

POURCELLE, Edgar, 741

PRANZINI, Henri, 319, 371, 617, 771, 804

PRAZ, Mario, 614

PRINCE, Nathalie, 79, 83, 117, 175, 193, 225, 368, 378,
413, 429, 484, 489, 491, 493, 497, 521, 532, 533, 536,
543, 579, 584, 593, 614, 615, 622, 625, 628, 630, 631,
634, 635, 638, 639, 640, 642, 654, 661, 665, 667, 680,
688, 732

PROUST, Marcel, 555, 747, 779

PRUVOST, Geneviève, 578, 580

R

RABATEL, Alain, 159

RACHILDE, Marguerite Eymery dite, 39, 40, 60, 73, 114,
186, 205, 206, 225, 233, 259, 313, 474, 492, 586, 609,
612, 636, 747, 750, 751, 754, 755, 767, 774, 776, 781

RAIMOND, Michel, 27, 48
RAVACHOL, François Koëningstein dit, 30, 319, 384, 740,
774, 776
REBUT, Dider, 281
RENARD, Jules, 537, 736, 755
RENNEVILLE, Marc, 23, 239, 240
RETTE, Adolphe, 122, 426, 427, 500, 531, 578, 593, 594,
642, 684, 686, 751, 752, 773, 774, 780, 803, 816
REUTER, Yves, 168, 281
RHODES Henry T.-F., 359, 383, 474, 669
RICALENS-POURCHOT, Nicole, 195
RICHEPIN, Jean, 68, 83, 123, 128, 154, 155, 193, 224,
266, 275, 276, 360, 361, 368, 379, 446, 486, 494, 495,
502, 503, 516, 525, 529, 536, 537, 552, 558, 581, 583,
591, 605, 622, 625, 628, 632, 644, 654, 657, 667, 679,
723, 731, 735, 752, 762, 763, 765, 767, 770, 773, 774,
776, 804
RIOUX, Jean-Claude, 144, 194, 341
ROBINEAU-WEBER, Anne-Gaëlle, 557
RODENBACH, Georges, 134, 222, 375, 406, 407, 408,
536, 538, 582, 588, 595, 623, 646, 681, 685, 745, 752,
753, 772, 776, 780
ROPS, Félicien, 744, 753, 770, 780
ROUPNEL, Gaston, 37
ROUQUETTE, Michel-Louis, 305
ROUSSEL, Pierre, 579

S

SADI-CARNOT, Marie François, 30, 380, 771, 774, 777
SAINT-DENIS, Hervey de, 376, 530, 763
SAINT-MARTIN, Louis-Claude, 436, 485, 636
SCHEFFER, Robert, 82, 163, 223, 225, 271, 282, 313, 314,
316, 491, 536, 541, 543, 552, 582, 585, 614, 621, 753,
776, 779
SCHNEIDER, Monique, 495
SCHOPENHAUER, Arthur, 271, 443, 444, 453, 457, 465,
466, 468, 472, 666, 673, 681, 764, 770
SCHOR, Naomi, 612
SCHWEIGHAEUSER, Jean-Paul, 200
SCHWOB, Marcel, 56, 67, 74, 79, 82, 84, 96, 98, 102, 114,
116, 120, 122, 133, 135, 146, 173, 177, 211, 220, 222,
224, 228, 233, 271, 347, 377, 410, 411, 423, 484, 496,

516, 518, 522, 552, 563, 569, 588, 724, 736, 750, 754,
774, 776, 779, 789, 829
SEMBAT, Marcel, 205
SEURAT, Georges, 736, 770
SHAPIRO, Ann-Louise, 458
SHAW, Clifford, 395
SIMONIN, Albert, 193, 832
SLUYS, Félix, 313
SOLLERS, Philippe, 218
SOUTO, Elvira, 580
SUE, Eugène, 22, 40, 145, 189, 228, 391, 392
SUSINI, Marie-Laure, 278
SUTHERLAND, Fosca, 266
SWIMBURNE, Algernon, Charles, 676, 748, 749

T

TADIE, Jean-Yves, 60, 61, 573
TARDE, Gabriel, 20, 240, 242, 372, 384, 774, 776, 778,
779, 780, 781
TETU, Jean-François, 199, 209, 210, 213, 218, 221, 230,
310
THERENTY, Marie-Eve, 181, 197, 201, 204, 217, 232, 233,
235, 307, 340
THOMAS, Louis-Vincent, 31, 79, 124, 176, 205, 243, 268,
303, 372, 475, 491, 499, 515, 525, 673, 676, 679, 687,
689, 711, 745, 783, 820, 822, 833
THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, 617, 638
TREZENIK, Léo, 126, 164, 224, 225, 272, 754, 774
TRIGEAUD, Jean-Marc, 557
TROPPMANN, Jean-Baptiste, 30, 203, 215, 218, 255, 310,
319, 363, 376, 745, 759

V

VACHER, Joseph, 319, 369, 376, 777
VAILLANT, Alain, 385, 474, 776, 777
VAN DIJK, Virgil, 111
VAREILLE, Jean-Claude, 83, 117, 169, 216
VASSILEV, Kris, 368
VAX, Louis, 59, 84, 104, 162, 167, 168, 169, 171, 176,
179, 180, 239, 313, 485, 487, 573, 574, 623, 681
VERLAINE, Paul, 736, 747, 762, 765, 767, 774, 779

VIDOCQ, Eugène-François, 22, 148, 247, 290, 318, 319,

327, 347, 350, 352, 360, 361, 698

VILAR, Jean-François, 620

W

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, 91, 241

WETHERILL, Peter Michael, 400

WILDE, Oscar, 537, 687, 754, 774, 778, 780

WIND, Edgar, 354

WINNICOTT, Donald, 278

WOLF, Nelly, 195

Z

ZACCONE, Pierre, 101, 146, 155, 168, 205, 224, 242, 285,

291, 309, 310, 311, 350, 355, 356, 380, 391, 567, 568,

577, 580, 586, 587, 596, 605, 606, 607, 608, 625, 632,

743, 755, 756, 774, 778

ZENKINE, Serge, 574

ZERAFFA, Michel, 153

ZOLA, Emile, 27, 55, 62, 65, 68, 75, 78, 88, 93, 94, 98,

113, 141, 143, 159, 187, 188, 190, 195, 217, 221, 222,

224, 233, 240, 248, 263, 264, 265, 276, 277, 280, 294,

307, 316, 317, 346, 347, 348, 377, 384, 405, 414, 415,

416, 417, 421, 424, 425, 428, 430, 431, 449, 450, 453,

456, 457, 464, 474, 501, 510, 511, 514, 563, 589, 598,

605, 612, 613, 621, 626, 627, 661, 662, 677, 728, 743,

756, 757, 759, 761, 762, 767, 770, 771, 772, 773, 774,

776, 780, 782, 829, 835

ZUPANČIČ, Metka, 91, 241, 684

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

ROMANS ET FEUILLETONS

- CHAVETTE, Eugène. *La Bande de la belle Alliette*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1882.
- CHAVETTE, Eugène. *La chambre du crime*, Paris, E. Dentu, 1875.
- DELCOURT, Pierre. *L'Agence Taboureau (célérité et discrétion)*, Paris, J. Rouff, 1881.
- DU BOISGOBEY, Fortuné. *Le coup d'œil de M. Piédouche*, Paris, Rouff, 1883 ; Paris, Ed. Payot & Rivages, 1999.
- DU BOISGOBEY, Fortuné. *Le crime de l'omnibus*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1882.
- DU BOISGOBEY, Fortuné. *Le crime de l'Opéra*, Paris, E. Plon et Cie, 1880.
- GABORIAU, Émile. *La corde au cou*, Paris, E. Dentu, 1873.
- GABORIAU, Émile. *Le petit vieux des Batignolles*, Paris, E. Dentu, 1876.
- GABORIAU, Émile. *Monsieur Lecoq*, Paris, Dentu, 1869 ; *Les enquêtes de monsieur Lecoq*, Paris, éd. Thierry Chevrier, coll. Omnibus, 2011.
- GONCOURT, Edmond de. *La fille Elisa*, Paris, Charpentier, 1877 ; Paris, La Boîte à Documents, 1990.
- GUÉROULT, Constant. *La bande à Fifi Vollard*, Paris, J. Rouff, 1880.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Là-Bas*, Paris, Tresse et Stock, 1891 ; Paris, G. Crès et Cie, 1930.
- LORRAIN, Jean. *Les Lépillier*, Paris, Giraud, 1885.
- LORRAIN, Jean. *Œuvres romanesques* T. III, Chécy, éd. Alain Toupin, Coda, 2010.
- Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorf, 1901 ; pp. 95-254.
- MINHAR, Raoul et VALLETTE, Alfred. *A l'écart*, Paris, Perrin, 1891 ; Paris, Champion, 2004.
- MIRBEAU, Octave. *Le jardin des Supplices*, Paris, Fasquelle, 1899 ; Paris, Gallimard, 1991.
- PONT-JEST, René de. *Le N° 13 de la rue Marlot*, Paris, E. Dentu, 1877.
- RACHILDE et LEMONNIER, Camille. *La sanglante ironie*, Paris, L. Genonceaux, 1891.
- RODENBACH, Georges. *Bruges-la-morte*, Paris, Flammarion, 1892 ; Bruxelles, Jacques Antoine, 1986.
- TRÉZENIK, Léo. *La confession d'un fou*, Paris, Ollendorf, 1890.
- ZACCONE, Pierre. *Le Crime de la rue Monge*, Paris, E. Dentu, 1890.

ZOLA, Émile. *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. T. I–V, Paris, R. Laffont, 2002.

T. I

La Fortune des Rougon, Paris, Lacroix, 1870 ; pp. 17-280.

La conquête de Plassans, Paris, Charpentier, 1874 ; pp. 822-1081.

T. IV

Germinal, Paris, Charpentier, 1885 ; pp. 27-403.

La Terre, Paris, Charpentier, 1887 ; pp. 731-1091.

T. V

La Bête Humaine, Paris, Charpentier, 1890 ; pp. 21-290.

La Débâcle, Paris, Charpentier, 1892 ; pp. 627-1077.

ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*, Paris, Lacroix, 1867 ; Paris, Larousse, 2002.

CONTES ET NOUVELLES

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Diaboliques*, Paris, Dentu, 1874 ; Paris, Pocket, 1999.

« Le bonheur dans le crime », pp. 100-62.

BEAUBOURG, Maurice. *Contes pour les assassins*, Paris, Perrin et Cie, 1890.

« Moi », pp. 7-123.

« Célestin Gardanne », pp. 141-209.

DANVILLE, Gaston. *Contes d'au-delà*, Paris, *Le Mercure de France*, 1893.

« La marguerite », T. II, n° 13, janvier 1891, pp. 35-38.

« In anima vili », T. VII, n°37 janvier 1893, pp. 33-40.

DEBANS, Camille. *Les Dramas à toute vapeur*, Paris, E. Plon, 1880.

« Sombrekeyer », pp. 27-69.

DEBANS, Camille et CLARETIE, Jules. *Histoires de tous les diables*, Paris, E. Dentu, 1882.

« L'assassin », pp. 441-63.

DUJARDIN, Édouard. *Les Hantises*, Paris, Vanier, 1886.

« La vierge en fer », pp. 77-84.

LERMINA, Jules. *Histoires incroyables*, Paris, L. Boulanger, Coll. Lectures pour tous : aventures et voyages, 1885.

« Les fous », 1869, pp. 5-13.

« Le clou », 1870, pp. 13-115.

LORRAIN, Jean. *Œuvres romanesques* T. I, Chécy, éd. Alain Toupin, Coda, 2007.

« Madame Herbaud », 1883, pp. 71-76.

« L'amant des poitrinaires », 1891, pp. 236-238.

LORRAIN, Jean. *Œuvres romanesques* T. II, Chécy, éd. Alain Toupin, Coda, 2010.

Un démoniaque

« Un démoniaque », 1895, pp. 1-19.

« La marchande d'oublies », 1900, pp. 20-23.

« La main d'ombre », 1895, pp. 24-7.

Contes d'un buveur d'éther

« Le mauvais gîte », 1895, pp. 141-9.

« Une main gantée », 1895, pp. 178-182.

LORRAIN, Jean. *Œuvres romanesques* T. IV, Chécy, éd. Alain Toupin, Coda, 2014.

Histoires de masques

« L'un d'eux », 1900, pp. 203-6.

« Lanterne magique » 1900, pp. 219-23.

« L'impossible alibi », 1899, pp. 245-248.

MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. T. I, Paris, Gallimard, 1996.

« La main d'écorché », 1875, pp. 3-8.

« Jadis », 1880, pp. 181-185.

« Un bandit corse », 1882, pp. 436-439.

« Fou ? », 1882, pp. 522-526.

« Un parricide », 1882, pp. 553-559.

« L'enfant », 1883, pp. 981-986.

« La main », 1883, pp. 1116-1122.

MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*. T. II, Paris, Gallimard, 2008.

« L'ivrogne », 1884, pp. 94-99.

« L'horrible », 1884, pp. 114-119.

« Le crime au père Boniface », 1884, pp. 168-173.

« Le garde », 1884, pp. 347-354.

« La confession », 1884, pp. 371-379.

« Un fou », 1885, pp. 540-547.

« La petite Roque », 1885, pp. 618-650.

« Rosalie Prudent », 1886, pp. 699-702.

« L'assassin », 1887, pp. 991-995.

MIRBEAU, Octave. *Contes cruels*, T. I, Paris, éd. Pierre Michel et Jean-François Nivet, Librairie Séguier, 1990.

- « L'école de l'assassinat », 1889, pp. 35-39.
- « Divagations sur le meurtre », 1896, pp. 44-48.
- « Les hantises de l'hiver », 1895, pp. 192-196.
- « La chambre close », 1882, pp. 249-258.
- « La chanson de Carmen, conte à la manière d'Edgar Poe », 1882, pp. 259-65.
- « Les eaux muettes », 1884, pp. 266-272.
- « La tête coupée », 1885, pp. 281-291.
- « Le colporteur », 1886, pp. 308-314.
- « Rabalan », 1886, pp. 215-322.
- « L'assassin de la rue Montaigne », 1887, pp. 323-327.
- « Le petit gardeur de vaches », 1887, pp. 334-339.
- « Le vieux sbire », 1892, pp. 382-386.
- « Paysage de foule », 1894, pp. 411-417.
- « Un joyeux drille », 1896, pp. 435-440.
- « La livrée de Nessus », 1897, pp. 448-468.
- « En traitement », 1897, pp. 469-474.
- « Paysage de foule », 1900, pp. 502-507.
- MIRBEAU, Octave. *Contes cruels*, T. II, Paris, éd. Pierre Michel et Jean-François Nivet, Librairie Séguier, 1990.
- « Histoire de chasse », 1886, pp. 46-50.
- « Le bain », 1887, pp. 59-63.
- « Le pauvre sourd », 1887, pp. 65-69.
- « L'enfant », 1885, pp. 187-192.
- « Colonisons ! », 1892, pp. 268-273.
- « Au pied d'un hêtre (souvenir du 18 novembre 1870) », 1895, pp. 318-322.
- « Maroquinerie », 1896, pp. 333-338.
- « A Cauvin », 1896, pp. 346-351.
- « La fée Dum Dum », 1898, pp. 374-378.
- RACHILDE, Marguerite Eymery dite. *Contes et nouvelles*, Paris, Société du Mercure de France, 1900.
- « La buveuse de sang », pp. 71-80.
- RETTÉ, Adolphe. *Œuvres complètes de Adolphe Retté*, II. Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1898.
- « Un assassin », pp. 183-202.

RICHEPIN, Jean. *Cauchemars*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1892.

« Pft ! Pft ! », *Les morts bizarres*, 1889 puis 1892, pp. 3-13.

« Une aventure », pp. 15-27.

« L'homme aux yeux pâles », pp. 41-51.

« Vieille baderne », pp. 87-110.

« En moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire », pp. 113-187.

« L'assassinat du pichet qui piche », pp. 201-213.

SCHWOB, Marcel. *Œuvres*, Paris, Phébus, 2002.

Cœur double

« L'homme double », 1890, pp. 94-8.

« L'homme voilé », 1890, pp. 104-8.

« La vendeuse d'ambre », 1891, pp. 153-8.

« La terreur future », 1891, pp. 228-32.

Le Roi au masque d'or

« Les embaumeuses », 1891, pp. 266-70.

« La grande-Brière », 1893, pp. 308-12.

« La charrette », 1893 pp. 323-6.

RECUEILS

MERELLO, Ida. *Contes de l'impossible (1889-1894)*, Genève, 1989.

DANVILLE, Gaston. « Le meurtrier », 1891, pp. 51-54.

DANVILLE, Gaston. « Le substitut », 1891, pp. 55-61.

DANVILLE, Gaston. « Lisbeth », 1892, pp. 67-74.

LERMINA, Jules. « L'élixir de vie », 1892, pp. 75-112.

LERMINA, Jules. « L'envoûteur », 1892, pp. 113-24.

SCHEFFER, Robert. « L'autre », 1893, pp. 225-36.

PONNAU, Gwenhaël. *Les savants fous : romans et nouvelles*, Paris, Presses de la Cité, 1994.

RICHEPIN, Jean, « La machine à métaphysique », 1876, pp. 581-7.

DEMADE, Pol, « Débonnaire Milaine », 1894, pp. 1033-44.

PRINCE, Nathalie, *Petit musée des horreurs, Nouvelles fantastiques cruelles et macabres*, Paris, Laffont, Bouquins, 2008.

LORRAIN, Jean. « Réclamation posthume », 1895, pp. 138-142.

CHARPENTIER, Armand. « Le poète assassin », 1886, pp. 174-8.

DEBANS, Camille. « Histoire de voleur », 1882, pp. 294-9.

LERMINA, Jules. « La peur », 1885, pp. 411-2.

RICHEPIN, Jean. « L'assassin nu », 1876, pp. 434-43.

LAVEDAN, Henri. « La main », 1884, pp. 736-8.

MOUREY, Gabriel. « Le forçat », 1894, pp. 788-91

SCHEFFER, Robert. « Le prince Narcisse », 1896, pp. 814-43.

CORPUS SECONDAIRE

BERTHEROY, Jean, [et al.] *Romans de fin-de-siècle*. Ed. Guy Ducrey. Paris, Laffont, 1999,

BOURGES, Elémir. *Sous la hache*, Paris, Armand Colin et cie, 1895.

FEVAL, Paul. *Les Habits noirs, 1863-75*, Paris, Coste, 1876.

FLAUBERT, Gustave. *Trois contes*, Paris, Les Belles Lettres, 1957.

GABORIAU, Emile. *Les amours d'une empoisonneuse*, Paris, Dentu, 1882.

GOURMONT, Rémy de. *Le livre des masques*, Paris, SMF, 1905.

GOURMONT, Rémy de. *Une nuit au Luxembourg*, Paris, éd. Mercure de France, 1907.

LAUTREAMONT, *Les chants de Maldoror*, Paris, Lettres françaises, 1991.

LEMONNIER, Camille. *Le possédé : étude passionnelle*, Paris, Charpentier, 1890.

LEMONNIER, Camille. « L'homme qui tue les femmes », in *Histoires démoniaques et luxurieuses*, éd. Claude Deméocq & Jean-Paul Bouchon, Rennes, Terre de Brume, Terres fantastiques, 2002, pp. 77-84.

LERMINA, Jules. *La criminelle*, Paris, Dentu, 1881.

LORRAIN, Jean. *Œuvres romanesques*, T. V, éd. Alain Toupin, Chécy, Coda, 2015.

LORRAIN, Jean. *Œuvres romanesques*, T VI, éd. Alain Toupin, Chécy, Coda, 2015.

LORRAIN, Jean. *Œuvres romanesques*, T. VII, éd. Alain Toupin, Chécy, Coda, 2015.

PONSON DU TERRAIL, Pierre Alexis de et GUÉROULT, Constant. *Le retour de Rocambole*, Paris, V. Benoist, 1877.

RICHEPIN, Jean. *Truandailles*, Lyon, Ed. du Vampire actif, Coll. Les rituels, 1891.

RICHEPIN, Jean. *Le coin des fous*, Paris, Flammarion, 1921.

ZOLA, E. *Contes et nouvelles (1875-99)*, T. II, Paris, GF, 2010.

REFERENCES CRITIQUES

Œuvres littéraires et philosophiques :

ALTHUSSER, Louis. *L'avenir dure longtemps suivi de Les faits*, Paris, Stock, 1992.

ARISTOTE. *Poétique*, Paris, éd. Mille et une nuits, 1997.

ARISTOTE. *Métaphysique*, Paris, GF, 2008.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, T. VII. Paris, Gallimard, 1982.

DOYLE, Conan. *Sherlock Holmes*, Paris, Laffont, 1981.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Dits et Ecrits*, 1954-1988 T. I, 1954-1969. Paris, Gallimard, 1994.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988.

FREUD, Sigmund. *Totem et tabou*, Paris, PUF, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1986.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 1995.

LACAN, *Séminaire sur l'angoisse*, 1963-4. Paris, Seuil, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le crépuscule des idoles*, trad. H. Albert, Paris, GF, 1985.

PLATON, *La République*, Paris, Chambry, 1934.

POE, Edgar Allan et SELF, Will. *The Penguin Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Viking, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Entretiens*, Paris, Criterion, 1992.

SUE, Eugène. *Les mystères de Paris*, Ed. Francis Lacassin, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1989.

WILDE, Oscar. *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, 1997.

Anthologie et poésies :

MCGUINNESS Patrick. *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

MENDES, Catulle, *Les braises du cendrier*, Paris, Charpentier, 1900.

Ouvrages et articles scientifiques du XIX^e siècle :

Ouvrages :

AUBRY, Paul, et CORRE Armand. *La contagion du meurtre: étude d'anthropologie criminelle*, Paris, Félix Alcan, 1894.

BAJU, Anatole. *L'école décadente*, Paris, L. Vanier, 1887.

BEAUJOINT DE GRAND-PRE, Jules. *La Malle sanglante, assassinat de l'huissier Gouffé, affaire Eyraud et Gabrielle Bompard*, Paris, Fayard, 1890.

DE QUINCEY, Thomas. *L'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, traduit et préfacé par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1963.

DESMAZE, Charles. *Le crime et la débauche à Paris*, Paris, Charpentier, 1881.

DUMAS, Alexandre. *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent*, Paris, Lévy, 1880.

FERRI, Enrico. *Les criminels dans l'art et la littérature*, Traduit par Eugène Laurent, Paris, F. Alcan, 1897.

FEVAL, Paul. *La fabrique de crimes*, Paris, Dentu, 1898.

GORON, Marie-François. *L'amour à Paris--nouveaux mémoires*, Vol. 2, Paris, E. Flammarion, 1899.

LACASSAGNE, Alexandre. « *Acte d'accusation. Rapports de MM. Les Drs Paul Bernard, Lacassagne, Brouardel, Mottet et Ballet.* » Lyon, A. Storck, 1891.

LAURENT, Emile. *Les suggestions criminelles. Viols, faux et captations, faux témoignages, viols moraux, les suggestions en amour, Gabrielle Fenayrou et Gabrielle Bompard*, Lyon, Storck, Société d'éditions scientifiques, 1891.

LAURENT, Emile. *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, Alexandre Maloine, 1897.

LE ROUX, Hugues. *Le Chemin du crime*, Paris, V. Havard, 1889.

LOMBROSO, Cesare. *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique. Etude anthropologique et médico-légale*, Paris, Alcan, 1887.

MONSIEUR LECOQ. *Le secret de Pel, roman inédit d'une cause célèbre*, Paris, tous les libraires, 1886.

Articles :

DANVILLE, Gaston. « Le rêve de la mort », Paris, Le Mercure de France, Mai 1892, p. 46-53.

DANVILLE, Gaston. « L'amour est-il un état pathologique ? », Paris, Revue philosophique, Mars 1893.

Théories littéraires, critiques et histoires littéraires :

Théories générales :

- ANDRE, Sylvie. *Le récit : perspectives anthropologique et littéraire*, Paris, H. Champion, 2012.
- ANGENOT, Marc. *Le Roman populaire: recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1975.
- BAGULEY, David. *Le naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne Clayton, et HAMON Philippe. *Poétique du récit*, Édité par G. Genette et T. Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- BOZZETTO, Roger. *L'obscur objet d'un savoir : fantastique et science-fiction, deux littératures de l'imaginaire*, Université de Provence, Coll. Regards sur le fantastique, 1992.
- BREMOND, Claude. *Logique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1973.
- BRUNETIERE, Ferdinand. *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1884.
- CAILLOIS, Roger. *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- CASTEX, Pierre-Georges. *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, J. Corti, 1994.
- COLIN, Jean-Paul. *Le roman policier français archaïque : un essai de lecture groupée*, Suisse, Allemagne, Etats-Unis d'Amérique, Peter Lang, 1984.
- COLLOT, Michel. *L'horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988.
- DALLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Ed. du Seuil, 1992.
- DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2005.
- ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*, Paris, Librairie générale française, 1994.
- ERMAN, Michel. *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.
- FOSCA, François. *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Ed. de la Nouvelle revue critique, 1937.
- FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris, Gallimard, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Discours du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 2007.
- GENETTE, Gérard. *Figures*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GOYET, Florence. *La nouvelle, 1870-1925 : description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993.
- GRACQ, Julien. *Préférences*, Paris, Corti, 1961.
- GRACQ, Julien. *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1981.

- GRIGNON, Claude, GRENIER, Jean-Yves, et MENGER, Pierre-Michel. *Le modèle et le récit*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*, volume complémentaire, Paris, 1972.
- GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
- GRIVEL, Charles. *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1994.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1976.
- JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1977.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Trad. par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 2005.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2009.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman : essai*, Paris, Gallimard, 1986.
- LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier*, Paris, Union générale d'éditions, 1987.
- LUKACS, György. *La théorie du roman*, Trad. par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, 1995.
- MANDEL, Ernest. *Meurtres exquis : une histoire sociale du roman policier*, Paris, Presse-édition-communication, 1986.
- MAZIERE, Francine. *L'analyse du discours*, Paris, PUF, 2005.
- MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*, Paris, Éd. du Seuil, 1988.
- PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*, Paris, Ed. de Minuit, 1986.
- PICARD, Michel. *Lire le temps*, Paris, les Éd. de Minuit, 1989.
- PICON, Gaétan. *L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, Tel, 1953
- POLLET, Jean-Jacques et FAIVRE, Antoine. *La littérature fantastique*, Colloque de Clichy, Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'hermétisme », 1991.
- PRIEUR, Jérôme. *Roman noir*, Paris, Éd. du Seuil, 2006.
- PROPP, Vladimir Iakovlevitch. *Morphologie du conte*, Trad. par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov, et Claude Kahn. Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- PUNTER, David. *The literature of terror : a history of gothic fictions from 1765 to the present day*, Londres, Longman, 1980.
- RAIMOND, Michel. *Le roman*, Paris, A. Colin, 2011.
- REUTER, Yves. *Le roman policier*, Paris, A. Colin, 2009.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Tome I. Paris, Éd. du Seuil, 1983.

- SOLLERS, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Points, 2014.
- TADIE, Jean-Yves. *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, Tel, 1994.
- VAX, Louis. *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- ZERAFFA, Michel. *Roman et société*, Paris, Presses universitaires de France, 1976.

Critiques thématiques et esthétiques :

- ARTIERES, Philippe. *La ville écrite*, Paris, Centre Pompidou, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1972.
- BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant. [Suivi de Introduction à la poétique de Bachelard]*, Paris, Librairie générale française, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.
- BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1990.
- BAUDORRE, Philippe, RABATÉ, Dominique, et VIART, Dominique. *Littérature et sociologie*, Bordeaux, Presses Univ de Bordeaux, 2007.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. *Les contes et leurs fantasmes*, Montréal, éd. Balzac, 1995.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. *La psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, 1996.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, 1976.
- BLANC, Jean-Noël. *Polarville : images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991.
- BORGES Jorge Luis et SABATO Ernesto. *Conversations à Buenos Aires*, animées par Orlando Barone (trad. Michel Bibard), Paris, éd. Editions du Rocher, coll. Bibliothèques, 2001.
- BOZZETTO, Roger. *Mondes fantastiques et réalités de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, PUP, 2015.
- BRENOT, Philippe. *Le génie et la folie, en peinture, musique, littérature*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1951.
- CAILLOIS, Roger. *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.
- CAILLOIS, Roger. *Puissances du rêve*, Paris, Club français du rêve, 1962.
- CAIOZZO, Anna, DEMARTINI Anne-Emmanuelle. *Monstres et imaginaire social*, Paris, Creaphis, 2008.

CAQUET Emmanuel et DEBAILLEUX Diane. *Leçon littéraire sur le Temps*, Paris, PUF, 1996.

CERVELLON, Christophe. *Mesure et démesure : leçon*, Paris, PUF, 2003.

CRIGNON, Claire (textes choisis et présentés par). *Le Mal*, Paris, GF, 2000.

DÉDÉYAN, Charles. *Le nouveau Mal du siècle de Baudelaire à nos jours*, Paris, Société d'édition de l'enseignement supérieur, 1968.

DEVEREUX, George. *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982.

DEVESA, Jean-Michel. *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine page éditeur, Arts, littérature et langage du corps, 2007.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, B. Grasset, 1993.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992.

ELIADE, Mircea. *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.

FABRE, Gérard. *Pour une sociologie du procès littéraire : de Goldmann à Barthes en passant par Bakhtine*, Paris, France, 2001.

FLAHAUT François, HEINICH Nathalie, SCHAEFFER Jean-Marie [et al.]. *Vérités de la fiction*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.

FROMM, Erich. *The Sane society*, Londres, Routledge & K. Paul, 1956.

GINSBERG, Gisèle. *Des prisons et des femmes*, Paris, Edition Ramsay, 1992.

GINZBURG, Carlo. *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, Paris, Verdier, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Mythes emblèmes traces : morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 2010.

GIRARD, Alain. *Le journal intime et la notion de personne*, Thèse de doctorat, Paris, Faculté des lettres, 1963.

GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, Tel, 1976.

GOULEMOT, Jean-Marie et OSTER, Daniel. *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, Paris, Minerve, 1992.

GUILLAUD, Lauric. *Le retour des morts : imaginaire, science, verticalité*, Pertuis, Rouge Profond, 2010.

GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1967.

JONES, Ernest. *Le cauchemar*, Paris, Payot, 1973.

JOUVE, Séverine. *Obsessions & perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris, Hermann, 1996.

- JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.
- KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, PUF, 1995.
- KERLOUEGAN, François. *Ce fatal excès de désir : poétique du corps romantique*, Paris, Champion, 2006.
- KILLEN, Alice M. *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe : et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Thèse de doctorat, Paris, Librairie H. Champion, 1967.
- KÖHLER, Erich. *Le hasard en littérature : le possible et la nécessité*, Paris, Klincksieck, 1986.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, Points, 1980.
- LE BON, Gustave. *Psychologie des foules*, Paris, F. Alcan, 1908.
- LE GUENNEC, Jean. *Etats de l'inconscient dans le récit fantastique : 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- MACANDREW, Elisabeth. *The Gothic tradition in fiction*, New York, Columbia University Press, 1979.
- MANTEAU, Danièle. *Leçon littéraire sur le mal*, Paris, PUF, 2000.
- MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1995.
- METZ, Christian. *Essai sur la signification du cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.
- MONNEYRON, Frédéric. *L'androgynisme décadent : mythe, figure, fantasmes*. Paris, Ellug, 1996.
- MONTANDON, Alain, et Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, éd. *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.
- MORIN, Edgar. *L'homme et la mort*, Paris, Le Seuil, 1970.
- OLIVERO, Isabelle. *L'Invention de la collection au XIX^e siècle : le cas de la "Bibliothèque Charpentier", 1838, et de la "Bibliothèque nationale", 1863*, Thèse de doctorat, Paris, 1994.
- PASTOUREAU, Michel. *Vert : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013.
- PELLEGRIN Marie-Frédérique. *Leçon sur les expériences du présent*, Paris, PUF, 1998.
- PEROUSE, Gabriel-A. *Doubles et dédoublement en littérature*, Publ. de l'université de Saint-Etienne, 1995.
- PRAZ, Mario. *La chair, la mort et le diable dans la littérature française du XIX^e siècle*, trad. C Thompson-Pasquali, Paris, le Romantisme Noir, 1977.

PRINCE, Nathalie. *Les célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002.

ROUKHOMOVSKY, Bernard. *Lire les formes brèves*, Paris, A. Colin, 2005.

SARFATI, Georges Elia. *Éléments d'analyse du discours*, Paris, A. Colin, 2012.

SCHWEIGHAEUSER, Jean-Paul. *Le roman noir français*, Paris, PUF, 1984.

SUTHERLAND Fosca, François. *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Ed. de la Nouvelle revue critique, 1937.

THOMAS, Louis-Vincent. *Anthropologie des obsessions*, Paris, L'Harmattan, 1988.

TUZET, Hélène. *Le cosmos et l'imaginaire*, Paris, Corti, 1988.

UNGARI Pagliano, Graziella, et Antonio Gomez-Moriana, éd. *Écrire en France au XIX^e siècle : études présentées au colloque « Statut et fonction de l'écrivain et de la littérature en France au XIX^e siècle » tenu à Rome les 7 et 8 octobre 1987*, Longueuil, le Préambule, 1989.

VAREILLE, Jean-Claude. *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.

VASSILEV, Kris. *Le récit de vengeance au XIX^e siècle : Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.

WINNICOTT, W. D. *Jeu et réalité*, Gallimard, Paris, 2002.

ZUPANČIČ, Metka, et WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam. *Le mal dans l'imaginaire littéraire français : 1850-1950*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Médias, faits divers, feuilletons :

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude. *Petits récits des désordres ordinaires : les faits divers dans la presse française des débuts de la III^e République à la Grande Guerre*, Paris, S. Arslan, 2004.

AUBRY, Danielle. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern, Lang, 2006.

CHEVALIER, Louis. *Splendeurs et misères du fait divers*, Paris, Perrin, 2003.

DRACHLINE, Pierre. *Le fait divers au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1991.

GONON, Laetitia. *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle : enjeux stylistiques et littéraires d'un exemple de circulation des discours*, Thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

HEINICH, Nathalie. *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

JEUDY, Henri-Pierre. *La peur et les media : essai sur la virulence*, Paris, PUF, 1979.

LITS, Marc, et Observatoire du récit médiatique, éd. *La peur, la mort et les médias*, Bruxelles, Vie ouvrière, 1993.

LITS, Marc. *Récit, médias et société*, Paris, Bruylant-Acadamia, 1996.

LITS, Marc. *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise. *L'écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Etienne, Éd. des Cahiers intempestifs, 2003.

QUEFFELEC, Lise. *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

TÉTU, Jean-François, *Le discours du journal : contribution à l'étude des formes de la presse quotidienne*, Thèse de doctorat, Lyon, 1982.

Courants littéraires :

BODDAERT, François. *Lectures « Fins de siècles » : préfaces 1975-1986*, Paris, C. Bourgois, 1991.

CITTI, Pierre, et Groupe de recherche interuniversitaire littérature et nation Tours. *Fins de siècle : [actes du] colloque de Tours, 4-6 juin 1985*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1990.

JOURDE, Pierre. *L'alcool du silence : sur la décadence*, Paris, H. Champion, 1994.

KAHN, Gustave. *Symbolistes et décadents*, Paris, L. Vanier, 1902.

PALACIO, Jean de. *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.

PEYLET, Gérard. *La littérature fin de siècle, de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994.

PIERROT, Jean. *L'imaginaire décadent : 1880-1900*, Paris, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

RICHARD, Noël. *Le mouvement décadent : dandys, esthètes et quintessents*, Paris, Nizet, 1968.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *Dieu, la chair et les livres : une approche de la décadence*, Paris, H. Champion, 2000.

WEBER, Eugen Joseph. *Fin de siècle : la France à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1986.

Histoire politique, sociale et culturelle du XIX^e siècle :

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude. *Crimes et délits : une histoire de la violence de la Belle époque à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2011.

- BACOT, Jean-Pierre. *La presse illustrée au XIX^e siècle : une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005.
- BERTHIER, Patrick, JARRETY Michel, et PRIGENT Michel. éd. *Histoire de la France littéraire : XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
- CHARTIER, Roger, et MARTIN Henri-Jean. *Histoire de l'édition française. Tome III, Le temps des éditeurs : du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1990.
- CHESNAIS, Jean-Claude. *Histoire de la violence en Occident de 1800 à nos jours*, Paris, Hachette, 1996.
- CHEVALIER, Louis. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002.
- DECAUDIN, Michel, et LEUWERS, Daniel. *Histoire de la littérature française : 1869-1920*. Paris, Flammarion, 1996.
- ENGEL, Vincent. *Histoire de la critique littéraire des XIX^e et XX^e siècles*, Louvain-la-Neuve, Bruylant, 1998.
- FARCY, Jean-Claude, [et al.] Centre de recherches sur l'histoire du XIX^e siècle (Paris), Colloque (2005, Paris), Centre Georges Chevrier pour l'histoire du droit. *L'enquête judiciaire en Europe au XIX^e siècle: acteurs, imaginaires, pratiques*, Paris, Créaphis, 2007.
- GUIRAL, Pierre, BELLANGER, Claude, et GODECHOT, Jacques. *Histoire générale de la presse française. Tome III, De 1871 à 1940*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.
- HOBSBAWM, Eric John. *Les bandits*, Paris, Zones, 2008.
- KALIFA, Dominique. *L'encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle époque*, Paris, Fayard, 1995.
- KALIFA, Dominique. *Naissance de la police privée : détectives et agences de recherches en France 1832-1942*, Paris, Plon, 2000.
- KALIFA, Dominique. *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2005.
- KALIFA, Dominique. *Les Bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.
- KALIFA, Dominique, REGNIER Philippe, et THERENTY Marie-Ève, éd. *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris, Nouveau monde éd. 2011.
- LE GUERN, Philippe, [et al.] Centre de recherches sur les littératures populaires et les cultures médiatiques Colloque international Limoges. *Productions du populaire : [6^{ème}] colloque international de Limoges, 14-16 mai 2002*, Limoges, PULIM, 2004.
- MARCARD Françoise. *La France de 1870 à 1918 : l'ancrage de la République*, Paris, Armand Colin, 2005.

MOLLIER, Jean-Yves. *Le commerce de la librairie en France au XIX^e siècle : 1798-1914*, Paris, IMEC éd. 1997.

MURAY, Philippe. *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Paris, Gallimard, 1999.

THERENTY, Marie-Eve. *Mosaïques : être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, H. Champion, 2003.

VAILLANT, Alain, THERENTY, Marie-Ève, et AURENCHE, Marie-Laure. *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Paris, Nouveau Monde éditions, 2004.

Théories sur des écrivains en particulier :

BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*, Paris, Corti, 1986.

BAYARD, Pierre. *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Ed. Minuit, 1994.

BERTRAND JENNINGS, Chantal. *L'Éros et la femme chez Zola*, Paris, Klincksieck, 1977.

CHAMPION, Pierre. *Marcel Schwob et son temps*, Paris, B. Grasset, 1927.

GENGEMBRE, Gérard. *Zola, « Germinal »*, Paris, Gallimard, 1993.

MICHEL, Pierre, NIVET, Jean-François. *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990.

MITTERAND, Henri. *Zola journaliste*, Paris, Colin, 1962.

MITTERAND, Henri. *Le Roman à l'oeuvre. Genèse et valeurs*, Paris, PUF, «Écriture», 1998.

NDIAYE, Emilia. *La Terre, Émile Zola*. Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.

PIERSENS, Michel. *Lautréamont. Ethique à Maldoror*, Lille, presses univ. Lille, 1984.

PITON-FOUCAULT, Emilie. *Lectures de Zola : La Fortune des Rougnon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

WEBER, Anne-Gaëlle. *Barbey d'Aurevilly, « Les diaboliques »*, Paris, Bréal, 2000.

Criminologie et psychologie criminelle :

AMELINE, Léon. *Ce qu'il faut connaître de la police et de ses mystères*, Mesnil, Firmin-Didot et Cie, 1926.

ARTIERES, Philippe, LASCOUMES, Pierre. *Gouverner, enfermer : La prison, modèle indépassable ?* Paris, Presses de science politique, 2004.

ARTIERES, Philippe. *Clinique de l'écriture : une histoire du regard médical sur l'écriture*, Paris, Ed. La découverte, 2013.

BIANCO-BRUN, Yves. *Criminologie générale*, Pessac, Energies étudiantes, 2005.

BOQUEL, Pierre, BOUKHOZBA, Hervé, CHABAZIAN, Michèle. *Affect refoulé, affect libéré*, Paris, EDK Editions, 2012.

CHAUVAUD, Frédéric. *Les experts du crime. La médecine légale en France au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, Coll. Historique, 2000.

GASSIN Raymond. *Criminologie*, Paris, Précis Dalloz, 2011.

GRAPIN, Pierre. *L'anthropologie criminelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1973.

GUTTMACHER, Manfred. *La psychologie du meurtrier*, Trad. par Michel Gourevitch. Paris, Presses universitaires de France, 1965.

LACROIX, Alexandre. *La grâce du criminel : essai*, Paris, PUF, 2005.

LOPEZ, Gérard, BORNSTEIN, Serge. *Les comportements criminels*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

MARCHAND, Jean-Charles. *Passages à l'acte : ce que les accusés nous apprennent sur le crime*, Paris, Ed. Anne Carrière, 2012.

LOUDIN, Bernard. *Le crime entre horreur et fascination*, Paris, découvertes Gallimard, Culture et société, 2010.

RENNEVILLE, Marc. *Crime et folie : deux siècles d'enquêtes médicales et judiciaires*, Paris, Fayard, 2003.

ROUSSEL, Pierre. *Système physique et moral de la femme ou tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs, et des fonctions propres au sexe*, Paris, Vincent, 1775.

SUSINI, Marie-Laure. *L'auteur du crime pervers*, Paris, Fayard, 2004.

TRIGEAUD, Jean-Marc. *L'homme coupable (critique d'une philosophie de la responsabilité)*, Bordeaux, Ed. Bière, Bibliothèque de philosophie comparée, Philosophie du droit, 1999.

Crime et littérature:

BLACK, Joël. *The aesthetic of murder, a study in romantic literature and contemporary culture*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins Univ. Press, 1991.

BRICHE, Gérard, CABANES Jean-Louis, [et al.]. *Littérature et pathologie*, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris, Italie Università degli studi. Bologne, et Université Charles de Gaulle Lille, Presses universitaires de Vincennes, 1989.

CHANDLER, Raymond. *The simple art of murder*, New York, Ballantine Books, 1984.

EISENZWEIG, Uri. *Autopsies du roman policier*, Paris, Union générale d'éditions, 1983.

FOUCARD, Claude, et Centre d'étude des interactions culturelles Lyon. *Crimes et criminels dans la littérature française : Actes du colloque international, 29 novembre - 1^{er} décembre 1990*. Lyon, CEDIC, 1990.

- HADDAD-WOTLING, Karen, éd. *Romans du crime*, Paris, Ellipses, 1998.
- JACQUIN, Gérard. *Le récit de la mort : écriture et histoire*, Rennes, PUR, Interférences, 2003.
- LECLERC, Yvan. *Crimes écrits : la littérature en procès au XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991.
- LOCARD, Edmond. *Policiers de roman et policiers de laboratoire*, Paris, Payot, 1924.
- M'UZAN, *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977.
- MARCANDIER-COLARD, Christine. *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- MICHEL, Barbara. *Figures et métamorphoses du meurtre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1991.
- PORTER, Dennis. *The pursuit of crime : art and ideology in detective fiction*, New Haven, Yale Universty Press, 1981.
- RHODES, Henry T. –F. *Le génie et le crime*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- RIOUX, Jean-Claude. *Le type du criminel français de 1815 à 1830*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1989.
- VAREILLE, Jean-Claude, CONSTANS Ellen, et Centre de recherches sur les littératures populaires Limoges. *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX^e siècle : actes du colloque international de mai 1992 à Limoges*. Limoges, PULIM, 1994.

Lexicographie, linguistique, dictionnaires:

- AMOSSY, Ruth, et HERSCHBERG-PIERROT Anne. *Stéréotypes et clichés: langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2011.
- ANGENOT, Marc. *1889: un état du discours social*. Longueuil (Québec), Le Préambule, 1989.
- ANGENOT, Marc. *Le cru et le faisandé: sexe, discours social et littérature à la belle époque*, Bruxelles, Ed. Labor, 1986.
- ANZIEU, Didier. *Psychanalyse et langage : du corps à la parole*, Paris, Dunod, 1981.
- BAUER, Alain. *Dictionnaire amoureux du crime*, Paris, Plon, 2013.
- BAYLON, Christian. *Sociolinguistique : société, langue et discours*, Paris, Nathan, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Points, 2014.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Laffont et Jupiter, 2012.
- COLIN, Jean-Paul. *Argot et poésie : essai sur la déviance lexicale*, Besançon, P.U.F.C, 2007.

- DE GUBERNATIS, Angelo et COLANERI, Giustino. *Dictionnaire international des écrivains du monde latin*, Rome, Chez l'auteur, 1906.
- GREIMAS & COURTES. *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1969.
- HALBERT, Arthur (d'Angers). *Dictionnaire complet du jargon de l'argot : le langage des voleurs*, Paris, Pontault-Combault, 1990.
- LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle: Français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc.* Paris, Larousse & Boyer, 1865.
- LERMINA, Jules. *Dictionnaire universel illustré biographique et bibliographique de la France contemporaine: comprenant, par ordre alphabétique, la biographie de tous les Français et Alsaciens-Lorrains marquants, de l'époque actuelle, l'analyse des œuvres les plus célèbres (théâtre, littérature, sciences) des auteurs vivants, l'histoire des principaux théâtres et journaux de Paris et des départements*, Paris, L. Boulanges, 1884.
- MATHIEU, Patrick. *La double tradition de l'argot: vocabulaire des marges et patrimoine linguistique*, Paris, l'Harmattan, 2008.
- MOREL, Corinne. *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2004.
- MOSCOVICI, Marie. *Le meurtre et la langue*, Paris, Ed. Métailié, 2002.
- NOURISSIER, François. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopædia universalis, Albin Michel, 2001.
- RICALENS-POURCHOT, Nicole. *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2011.
- SIMONIN, Albert. *Le petit Simonin illustré*, Paris, Gallimard, 1957.

Articles et revues :

Articles :

- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude. « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation technique et culturelle. », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 39, n°1, 1992, pp. 6-28.
- AUCLAIR, Georges. « Meurtre, inceste et énigme : Etude comparée de presse. » *Revue française de sociologie* 7, n° 2, 1966, pp.215-28.
- AVELINE, Claude. « Le roman policier est-il un genre littéraire ? » *Les annales/conférenciaz*, n°214, Aout 1968.

- BARONI, Raphael. « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique. » *Littérature*, n° 127, 2002, pp. 105- 27.
- BARSANI, Léo. « Le réalisme et la peur du désir. » *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Points, 1982, pp. 66-67.
- BASCH, Françoise. « Mythes de la femme dans le roman victorien. » *Romantisme*, 1976, n°13-4, pp. 198-214.
- BECKER, Colette. « Du meurtrier par hérédité au héros révolutionnaire. Etienne Lantier dans le dossier préparatoire de *Germinal*. » Site Item [en ligne] 2007, <http://www.item.ens.fr>.
- BERARD, Alexandre. « Le vagabondage en France. » in *Les archives d'anthropologie criminelle et de criminologie normale et pathologique*, n°13, p. 602.
- BESNARD, Micheline. « Le masque de la mort verte. Jean Lorrain et l'abject. » *Romantisme*, n°79, 1993, pp. 53-72.
- CARDI Coline et PRUSVOST Geneviève. « La violence des femmes : occultation et mises en récit. » *Champ pénal/ Penal field* [En ligne], Vol. VIII | 2011, <http://champpenal.revues.org/8039>.
- DAVIDOVITCH, André, et BENJAMIN René. « La presse et la criminalité. » *Cahiers Internationaux de Sociologie* 34, 1963, pp. 137- 50.
- DESPORTES, Matthieu, « Qui va à la chasse ? Sur Saint Julien l'hospitalier de Flaubert. » *Romantisme*, n°129, « L'imaginaire de la chasse dans le second XIX^e siècle. » 2005.
- DORNEL, Laurent. « Naissance politique de la xénophobie. » *La voix et le geste. Une approche culturelle de la violence socio-politique, de la Révolution française à nos jours*, sous la direction de Philippe Bourdin, Jean-Claude Caron et Mathias Bernard, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005, pp. 217-229.
- DUBOIS, Jacques. « Naissance du récit policier. » *Actes de la recherche en sciences sociales* 60, n° 1, 1985, pp. 47- 55.
- FADLALLAH, Thomas. « Les meurtres commis par des enfants en France au XIX^e siècle : une étude sociale. » *Criminocorpus* [En ligne], Justice des mineurs, <http://criminocorpus.revues.org/2681>.
- FELMAN, Shoshana. « Le discours polémique. » *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 31, n° 1, 1979, pp. 179- 92.
- FLAHAULT, François et HEINICH, Nathalie. « La fiction, dehors, dedans. » *L'Homme*, 2005, no 3, pp. 7-18.
- FRIGON, Sylvie. « Femmes et emprisonnement : le marquage du corps et l'automutilation. » *Criminologie*, vol 34 n°2, 2001.

- GONON, Laetitia. « De l'influence d'un style du fait divers criminel sur le roman du XIX^e siècle. » in BOUCHARENC, Myriam, MARTENS, David, et VAN NUIJS, Laurence. « Croisées de la fiction : Journalisme et littérature », *Interférences littéraires*, n°7, nov. 2011, pp. 61-81.
- HAMON, Philippe. « Introduction. Fait divers et littérature. » in *Romantisme*, 1997, n°97. Le fait divers. pp. 7-16.
- ICARD, Séverin. « De la Contagion du crime et du suicide par la presse. » *La Nouvelle Revue*, Paris, 1902.
- JANKELEVITCH, Vladimir. « La décadence ». *Revue de Métaphysique et de Morale* 55, n° 4, oct-déc 1950, pp. 337- 869.
- LACASSAGNE, Alexandre. « Des transformations du droit pénal et les progrès de la médecine légale, de 1810 à 1912 », *Archives d'anthropologie criminelle*, tome XXVIII, 1913, pp. 321-364.
- LAGRANGE, Hugues. « La peur à la recherche du crime. » *Déviance et société* 17, n° 4, 1993, pp. 385- 417.
- LANG, Fritz. « Pourquoi suis-je intéressé par le meurtre ? » in *Fritz Lang* (choix de textes établi par Alfred Eibel), Paris, Présence du cinéma, 1964.
- LEONARD, Véronique. « Caïn décadent ? A l'écart (1891). » in Montandon, Alain. *Mythes de la décadence*. Presses Univ Blaise Pascal, 2001.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. « Epouvante et surnaturel. » in Howard Phillips Lovecraft, vol. II, éd. présentée et établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins. 1991.
- MENARD, Sophie. « Jusqu'à ce que le mort nous sépare. Ethnocritique du revenant dans Thérèse Raquin. », *Poétique*, n°172, 2012.
- MICHAUD, Stéphane. « Science, droit, religion : trois contes sur les deux natures. » *Romantisme*, n°13, *Mythes et représentations de la femme*, 1976.
- PINTO, Louis. « La doxa intellectuelle. » *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, n°90, pp. 95-103.
- POLLAK, Michael, et HEINICH, Nathalie. « Le témoignage ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 62, n° 1, 1986, pp. 3-29.
- RABATEL, Alain. « L'introuvable focalisation externe : De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur ». *Littérature*, n° 107, 1997, pp. 88-113.

- RENONCIAT, Annie. « Les couleurs de l'édition au XIX^e siècle : *spectaculum horribile visu* ? », *Romantisme*, n°157, 2012.
- ROUQUETTE, Michel-Louis. « Le syndrome de rumeur. », *Communications*, 1990, Vol.52, n°1, pp. 119-123.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, 175-176, 2005, pp. 19-36.
- SCHOR, Naomi. « Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité. » *Romantisme, Mythes et représentations de la femme*, 1976, p. 183-96.
- SHAPIRO, Ann-Louise. « Délinquance et système pénitentiaire en France au 19^e siècle. », *Annales économies, sociétés, civilisations*, janv.-fév., 1975.
- SOUTO, Elvira, ARRIBE DOPICO, Maria Das Dolores. « Romans roses et séries noires. » Dans *Les Cahiers du GRIF*, Hors-Série n°1, 1996. *Chair et viande*. pp. 71-82.
- THERENTY, Marie-Ève. « Pour une poétique historique du support. », *Romantisme* 1/2009, n° 143, pp. 109-115.
- VAN DIJK, Teun Adrianus. « Philosophy of Action and Theory of Narrative. », *Poetics*, 5, 1976, p. 287-338.
- VAREILLE, Jean-Claude. « Préhistoire du roman policier. », *Romantisme*, 1986, n°53. Littérature populaire. pp. 23-36.
- VIGNAUX, Georges. « Argumentation et discours de la norme. » *Langages*, n° 53, 1979, pp.67- 85.
- VINCENSINI, Jean-Jacques. « D'une distinction préalable à la définition de stéréotypes anthropologiques », *Ethnologie française*, XXV, 1995, 2, pp. 257-264.

Revues :

- Romantisme, Mythes et représentations de la femme*, n°13-14, 1976.
- Romantisme, Asiles et fous*, n°141, 2008.
- Romantisme, L'enquête*, n°149, 2010.
- Le Rocambole, Dossier Fortuné du Boisgobey*, n°1, printemps 1997.
- Le Rocambole, Dossier Jules Lermina*, n°43-4, été-automne 2008.
- Le Rocambole, Dossier feuilletons et séries T.V*, n°46, printemps 2009.
- Le Rocambole, Dossier Gaboriau*, n°64-65, automne-hiver 2013.