

Itinéraire d'un fantôme criminel, de l'utopie vers la dystopie : espaces de transgression dans *Les Loups de Paris* de Jules Lermina

Cyrielle Faivre 

Number 18, 2024

Transgressions de l'espace dans la littérature française du XIXe siècle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1115636ar>

DOI: <https://doi.org/10.21083/nrsc.v2024i18.7995>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Faivre, C. (2024). Itinéraire d'un fantôme criminel, de l'utopie vers la dystopie : espaces de transgression dans *Les Loups de Paris* de Jules Lermina. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (18), 1–13. <https://doi.org/10.21083/nrsc.v2024i18.7995>

Article abstract

In *Les Loups de Paris*, Jules Lermina invites his readers to reflect on the modalities and effects of transgression as a political and social weapon. Fervent socialist and anarchist, Lermina turns the character of Biscarre, a former convict who declares war on the “old society,” into the spokesman for his socio-political ideals, and into the demonstration of the failure of the transgressive promise, which aims at ending inequalities that plagued the nineteenth-century French society. While the criminal spaces ruled by Biscarre and his pack are presented as mythical, announcing the possibility of a beneficial transgression, the convict himself does not resist the temptation of tyranny and therefore ruins the utopia he is actively promoting. Thus, the criminal transgression, now turned into a dystopia, is presented as a parody that recalls a bad vaudeville.

© Cyrielle Faivre, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Itinéraire d'un fantasme criminel, de l'utopie vers la dystopie Espaces de transgression dans *Les Loups de Paris* de Jules Lermina

Cyrielle Faivre
Université de Calgary
Canada

« Des visions sanglantes hantaient ses nuits. La folie lourde et brûlante s'accroupissait sur son cerveau. Ce monomane de fureur avait d'épouvantables hallucinations, et dans l'ombre où se perdait sa pensée féroce, il apercevait des fleuves de sang roulant sur la terre, des incendies gigantesques, dans lesquels toute la civilisation semblait abîmée » (Lermina 780). Cette effrayante vision, c'est celle du personnage de Biscarre, ancien forçat du bagne de Toulon qui sème la terreur dans les rues de Paris dans le roman d'aventures de Jules Lermina intitulé *Les Loups de Paris*.¹ Publié sous forme de feuilleton dans *Le Petit National*, *Les Loups de Paris* comprend trois tomes : les deux premiers, *Le Club des Morts* et *Les Assises Rouges*, paraissent en 1876 et le dernier, *Le Roi du Mal*, en 1877. Lermina y met en scène l'impitoyable Biscarre, chef de la meute des « Loups », une organisation criminelle « ayant déclaré à la société une guerre implacable » (116). Tout au long du roman, Biscarre tente de concrétiser son fantasme de destruction en s'évertuant à renverser « la vieille société » (498) pour construire, à l'aide de ses acolytes les Loups, ce qu'il décrit comme « un royaume des criminels, des forçats » (498). En ce sens, ce qu'il propose relève de la transgression, étymologiquement définie comme une « marche à travers, au-delà ». En effet, Biscarre donne non seulement à voir le monde (normalement caché) des criminels, mais propose aussi un aperçu du nouveau système sociétal qu'il prône et met, brièvement, en place.

Personnage atypique, digne héritier du Romantisme et avatar du héros-bagnard introduit par Vidocq dans ses *Mémoires*, Biscarre représente – tout comme les autres forçats du roman – le petit peuple et met au jour, par effet de contraste, la corruption du pouvoir en place. À cet égard, le rapprochement entre la figure du bagnard et celle du loup, comme l'annonce le titre de l'œuvre, est révélateur, puisque le loup, contrairement à son célèbre parent, le chien, ne saurait être domestiqué, représentant ainsi un refus de se soumettre à la loi sociale et de se conformer. Personnifiant cette tendance animale, le bagnard devient chez Lermina le symbole d'une rébellion contre l'ordre établi, et, ce faisant, celui d'une transgression salutaire, ainsi que le moyen pour l'auteur de promouvoir ses propres idéaux politiques. Pourtant, l'on découvre rapidement une ambivalence dans sa manière de dépeindre le monde souterrain de la criminalité : la transgression se déploie, chez les criminels et notamment dans les discours de Biscarre, sous la forme d'une utopie ambiguë dans la mesure où son aboutissement contredirait le futur qu'elle promet. Ainsi Lermina représente-t-il l'échec de ce que l'on qualifiera de « promesse transgressive » en racontant son évolution : sa naissance, sa montée en puissance, sa mythification et, finalement, sa corruption. Il s'agit donc d'une pensée profondément pessimiste, puisque l'auteur semble suggérer qu'il n'y a pas de réelle échappatoire face aux inégalités et injustices de la société du dix-neuvième siècle.

Pour mieux exposer comment se construit et se déploie cet enjeu, il conviendra, dans un premier temps, de donner un aperçu du propos et des protagonistes des *Loups de Paris*, et d'exposer en quoi il s'agit de l'œuvre d'un écrivain viscéralement libertaire qui voyait dans l'écriture (aussi bien littéraire que journalistique) un formidable espace de transgression capable de renverser le pouvoir politique en place. Dans un deuxième temps, il s'agira de souligner la mythification des espaces criminels qui présentent la transgression comme une force toute puissante, associée au surnaturel et au domaine de l'occulte². Ensuite, l'analyse des discours souvent contradictoires de Biscarre révélera l'impossibilité de son utopie – que l'on considérera comme sa proposition de transgression criminelle –, laquelle bascule très rapidement dans la dystopie. Enfin, l'analyse de la scène du procès aux Assises Rouges, complètera le dévoilement de l'aspect résolument dystopique de cette transgression, qui est présentée avant tout comme une parodie digne d'un théâtre de boulevard.

Le roman comme espace de transgression

À la fois roman d'aventures et roman de formation, la trilogie des *Loups de Paris* est une œuvre conséquente, d'environ 800 pages, qui met en scène l'affrontement entre deux groupes sociaux bien distincts : les criminels et anciens bagnards, menés par Biscarre, le chef des Loups – également maître du déguisement –, et les aristocrates faisant partie du Club des Morts. Les premières pages, situées à Toulon en 1822, plongent le lecteur *in medias res* alors que Jacques de Costebelle parvient à sortir de sa prison, aidé par son geôlier Pierre Lamalou, pour aller retrouver pour quelques heures seulement Marie de Mauvillers qui vient d'accoucher de leur fils. Sur le chemin du retour, il rencontre le criminel et ancien bagnard Biscarre qui l'attaque au pistolet pour se venger d'avoir été éconduit par Marie. Biscarre se dirige ensuite vers le logis de Marie et enlève son fils Jacques tandis que Jacques de Costebelle meurt, peu après être arrivé dans sa geôle, respectant la promesse qu'il avait faite à Lamalou. S'ensuit un saut dans le temps significatif puisque l'action se déroule désormais à Paris dans les années 1840. Les jumeaux Droite et Gauche sauvent le jeune peintre Martial du suicide et l'intronisent dans le Club des Morts, société secrète composée pour la plupart d'aristocrates, à savoir Marie de Mauvillers, devenue Marquise de Favereye, Armand de Bernaye, Sir Lionel Storigan, et Archibald de Thomerville, et dont le but est de « lutter contre le mal, défendre les honnêtes gens, punir les criminels » (293). L'on découvrira plus tard que les vellétés suicidaires de Martial avaient pour origine un chagrin d'amour, causé par la sulfureuse duchesse Isabelle de Torrès, surnommée le Ténia, qui avait, en son temps, également brisé le cœur de Sir Lionel Storigan. Or, le personnage de Martial sert à introduire un enjeu qui se révélera crucial au fil des pages et des intrigues secondaires (qu'il serait inutile de toutes résumer ici) : assassiné par le duc de Belen et monsieur de Silvereal (qui ont également tué le roi des Khmers), le père de Martial était un spécialiste des langues anciennes qui avait quitté la France pour se lancer dans des recherches menant à un trésor inestimable situé dans le royaume des Khmers, butin que Biscarre espère s'accaparer – pour ce faire, il mène notamment des recherches acharnées pour retrouver des documents cachés dans Paris indiquant l'emplacement du trésor. En même temps, le chef des Loups élève le fils de Marie, qu'il appelle Jacquot, en se faisant passer pour son « oncle Jean », dans le but de le rendre mauvais, mais la tâche est ardue puisque le fils de Jacques de Costebelle est bon par nature. Plus Biscarre avance dans ses recherches, plus il se révèle tyrannique, incitant un certain nombre de ses acolytes à se rebeller, notamment les deux petits criminels Goniglu et Muflier, lassés d'être traités « en esclaves, en chiens » (186), qui finissent par s'allier au Club des Morts. Biscarre s'introduit au bagne de Rochefort sous une fausse identité dans le but de se rapprocher d'Exupère, qui est un linguiste surdoué capable de traduire les inscriptions retrouvées sur une statue khmer. Ce dernier avait été condamné aux travaux forcés après avoir tenté d'assassiner son mentor qui avait volé son manuscrit de linguistique avant de le faire publier en son nom. Déçu par la société et ses injustices, Exupère trouve en fin de compte dans le bagne de Rochefort un refuge : « Chose bizarre. Une fois séparé du monde et enseveli sous la casaque du forçat, ce malheureux avait retrouvé sa douceur des anciens jours » (484). Le dernier tome des *Loups de Paris* met en scène l'affrontement entre Biscarre et les membres du Club des Morts au Cambodge et la victoire du groupe mené par Marie de Mauvillers. Le trésor des Khmers reste intact mais Exupère meurt en martyr, garrotté et lié à un pilier, après avoir vainement tenté d'arrêter le massacre de prêtres cambodgiens par la meute des Loups. En revanche, Jacquot, passé pour mort, réapparaît à la surprise de tous et jette Biscarre dans un lac profond. Le roman s'achève sur la défaite totale des Loups mais souligne la dimension mythique de leur chef : « Les derniers débris des Loups de Paris se sont dispersés. Parfois, dans les bagnes, on se montre avec curiosité un de ces hommes qui, pensif, prononce en frissonnant le nom de celui qui rêva d'être le Roi du Mal » (802).

Point n'est besoin de s'étonner si Lermina choisit de terminer son roman sur une sorte d'hommage au Roi du Mal car l'examen de la biographie de l'auteur – reconstruite par Elsa de Lavergne – révélera qu'il partageait avec Biscarre le rêve de faire exploser un système politique qu'il jugeait injuste et archaïque. Né dans une famille légitimiste, Lermina refuse très tôt de suivre la tradition familiale et s'implique en faveur de la République et des libertés. D'abord journaliste, il travaille au *Petit Journal*, au *Journal littéraire* et au *Soleil*. Très engagé, et soutenu par une bande de journalistes surnommée « la clique à Lermina », il n'hésite pas à fustiger publiquement l'Empire, notamment dans le nouveau journal qu'il fonde en 1867, intitulé *Le Corsaire*.³ Son premier numéro, rapporte Lavergne, exprime sa vocation de « journal de combat » : « Par ce temps d'indifférence générale, la

presse, tant politique que littéraire, doit par tous les moyens en son pouvoir, réagir contre les tendances démoralisatrices qui pèsent sur notre génération et l'étouffent. [...] *Le Corsaire*, en dépit des insoucians et des persifleurs, inscrit sur son drapeau cette devise : *Justice et Liberté* » (Lavergne, « Jules Lermina » 16). En 1867, Lermina est, toujours selon Lavergne, emprisonné à Mazas pendant soixante-douze heures après une manifestation pacifique au cimetière Montmartre en hommage aux défenseurs de la République et des libertés (16). Or, lorsque la publication du *Corsaire* est interrompue, l'auteur des *Loups de Paris* fonde un autre journal, intitulé cette fois-ci *Satan*, qu'il définit comme suit :

Satan est trop petit pour se permettre de formuler un programme. La place manque, et puis... je me suis laissé dire que pour faire sauter d'énormes blocs de roche, il suffisait de mettre un kilogramme de poudre (cela tient peu de place) dans un mortier, de faire un trou dans la masse, de sceller le mortier dans le trou, de laisser passer un bout de mèche et de mettre le feu... Il est bien entendu que pour nous le bloc c'est la masse des abus que nous devons combattre [...]. Tout cela peut sauter et tout cela sautera, il suffit d'avoir de la patience, et nous en avons fait ample provision. (17)

Le règne de Napoléon III, désigné implicitement par « la masse des abus », doit donc exploser et c'est bien la plume de Lermina qui se charge de mettre le feu aux poudres. Or, cette citation rappelle les exclamations de Biscarre qui s'insurge à de nombreuses reprises contre un système qu'il juge injuste et obsolète. Ainsi l'héroïsation du Roi du Mal pourrait être interprétée comme une revendication d'ordre politique et surtout une critique de l'Empereur. Lermina a d'ailleurs prononcé aux Folies-Bergères un acte d'accusation contre Louis-Napoléon Bonaparte le 28 avril 1870, réclamant sa condamnation aux travaux forcés à perpétuité, « au nom de la justice universelle et de la conscience publique » (Lavergne, « Jules Lermina » 19), discours qui lui vaudra une condamnation à deux ans de prison – il échappera à cette peine en s'évadant lors d'un transfert vers une maison de santé. En plus de son engagement contre l'Empire, Lermina était un socialiste convaincu qui a publié des ouvrages sur la révolution (*La Révolution et Histoire anecdotique illustrée de la Révolution de 1848*, tous deux parus en 1868) et le prolétariat, notamment une brochure inspirée de la pensée de Proudhon, *À MM. Les propriétaires ! Plus de loyers !* (1870), ainsi qu'un essai intitulé *L'A.B.C. du libertaire* (1906). En plus de ces ouvrages à teneur politique, Lermina a signé plusieurs autres romans, souvent sous le pseudonyme de William Cobb, qui mettent fréquemment en scène des histoires rocambolesques destinées à divertir les lecteurs tout en véhiculant un message social et politique très engagé. Le choix générique du roman n'est pas anodin en ce qu'il permet à Lermina de dénoncer sous couvert d'une intrigue attrayante la tendance absolutiste et censoriale du pouvoir politique ainsi que les inégalités et injustices qui minent la société du dix-neuvième siècle. Au travers des péripéties et des rebondissements qui divertissent le lecteur, c'est bien la remise en cause de la hiérarchie sociale en place et l'appel à une révolte du peuple menant à la fondation d'un nouvel ordre qu'il faut lire. Ainsi, le caractère à la fois rassurant (puisque familier) et captivant de la figure romanesque conventionnelle de l'anti-héros vengeur que représente le personnage de Biscarre sert à rendre les lecteurs plus enclins à écouter les idées qu'il professe sans s'effaroucher. De plus, le format du roman permet à l'auteur de s'adresser à un plus large lectorat, surtout lorsqu'il s'agit d'une publication sous forme de roman-feuilleton (comme cela a été le cas pour *Les Loups de Paris*) qui contribue, on le sait, à une démocratisation du débat idéologique. Porteurs d'un discours social et politique, les ouvrages de Lermina, qu'il s'agisse des essais politiques ou des romans, viennent donc corroborer celui qui émerge des *Loups de Paris*.

Mythification des bas-fonds : le caractère surnaturel des espaces de la transgression

Le roman de Lermina ne cesse de transporter ses lecteurs dans différents espaces : le prologue s'ouvre en 1822 à Toulon, d'abord au palais de justice, puis dans les gorges d'Ollioules, où Biscarre tue Jacques de Costebelle avant de kidnapper son fils. Après ces quelques pages, le lecteur est subitement transporté dans la sphère parisienne des années 1840 où la majeure partie de l'intrigue se tiendra – une analepse fera voir, au bain de Rochefort, le savant Exupère et Biscarre qui se rencontrent et les jumeaux Droite et Gauche, adjuvants du Club des Morts, qui font un aller-retour au Croisic pour suivre la bande des Loups qui s'apprête à embarquer pour Angkor Wat. Le roman s'achève sur le duel entre les Loups et le Club des Morts qui se sont également rendus

au Cambodge et l'épilogue sous-entend que les membres du Club des Morts, ainsi que Goniglu et Mufler, sont tous rentrés à Paris, une fois les Loups vaincus. C'est l'espace parisien, devenu, selon Dominique Kalifa, « l'espace presque naturel du crime » (22), qui nous intéressera ici, parce que, étant investi par les Loups, qui en font leur siège, il laisse entrevoir le réseau souterrain, par essence transgressif, de la criminalité. En effet, si le roman donne à voir les lieux associés à la bourgeoisie, tels que les salons, les salles de bal, et les hauts lieux de résidence, comme par exemple la somptueuse maison d'Isabelle de Torrès, il se focalise surtout, dans la lignée d'un phénomène exposé par Dominique Kalifa,⁴ sur les espaces situés dans la périphérie et dans lesquels les criminels se donnent des rendez-vous nocturnes, comme le quai du Pont-Neuf (Lermina 278), le cours de Vincennes (290), la rue des Arcis, dans laquelle se trouve une maison incendiée autrefois « asile du crime et de la misère » (347), ou encore la rue du Petit-Pont (356). Au-delà du dévoilement d'un « immense Paris sous-terrain et criminel » (Kalifa 24), les espaces associés à la criminalité et donc à la transgression sont, on le verra, tous empreints d'un caractère mystérieux, quasi surnaturel, qui contribue à leur mythification.

Parmi ces lieux malfamés, qui sont évidemment autant de lieux de transgression, se trouve le célèbre quai de Gèvres qui longe la rive droite de la Seine. Connu pour être mal fréquenté⁵, le quai de Gèvres est un espace associé à l'illégalité que le personnage d'Archibald décrit comme « hanté⁶ par la plupart des voleurs de Paris qui cherchent à se défaire du produit de leurs méfaits » (117). Marie de Mauvillers, devenue marquise de Faverey, explique d'ailleurs qu'un brocanteur du quai de Gèvres était le receleur des Loups (117), ce qui conduit les jumeaux Droite et Gauche à surveiller ce haut lieu du crime. Gauche le décrit de la sorte : « Nous avons passé plusieurs nuits, dit-il, en observation sur le quai, et il ne s'est pas écoulé de nuit sans que nous ne vissions pénétrer chez ce Blasias quelque inconnu dont les allures prouvaient à la fois la défiance et la culpabilité » (117). Un autre lieu de criminalité, associé cette fois-ci au regroupement et à l'association des malfaiteurs, se situe dans une petite ruelle des Batignolles, le Chemin-des-Bœufs. Lermina décrit cette voie, qui reliait à l'époque la commune de La Chapelle à Clichy, de la manière suivante : « Je crois inutile d'insister sur l'étrangeté du lieu où se passa la scène que je vais dire : le Chemin-des-Bœufs, sorte de ruelle boueuse, devait produire sur l'imagination de l'inconnue qui s'y hasardait une impression quasi fantastique » (214). Ici, l'emploi de l'adjectif « fantastique » vient nuancer la description d'un lieu *a priori* effrayant en l'associant au surnaturel, à un monde chimérique qui vient immédiatement susciter la curiosité, voire l'admiration, du lecteur. Même chose pour la célèbre voie Cours-la-Reine, dans laquelle on trouve « une maison mystérieuse où se réunissent la nuit des gens étranges » (277). Cependant, Lermina dépeint également les espaces de la criminalité comme dangereux et effrayants, image renforcée par une description de la rue du Panier-Fleuri que le narrateur définit comme « une ruelle immonde » et comme un « asile de débauche, de crime et de misère singulièrement désigné » (711). Il poursuit ce portrait en s'appuyant sur les propos de Taxile Delord⁷, gage de vérité puisque lui-même journaliste et député sous le Second Empire :

L'histoire de cette rue pourrait se résumer en ces quatre mots : assassinat, vol, misère et prostitution. Au moyen âge, dit M. Taxile Delord dans un ouvrage presque introuvable aujourd'hui, les *Rues de Paris*, c'était là que les voleurs tenaient leurs conciliabules nocturnes ; là, l'enfant ignorant, le vieillard impur venaient chercher de honteuses satisfactions ; d'abjectes sirènes attiraient leur proie et ne la rendaient plus. Au dernier coup du couvre-feu, bandits et ribaudes prenaient possession de leur domaine et faisaient la maraude jusqu'au milieu de la nuit. (711)

Ici, c'est l'image d'un lieu chaotique, voire infernal, qui domine, toujours avec une touche de surnaturel incarné par la figure mythique des sirènes.

S'il est, comme on l'a vu, implanté partout dans la capitale, le monde des criminels se situe aussi en périphérie, dans la banlieue. L'auteur définit tout d'abord celle-ci comme « un lieu étrange, sauvage, qui ressemble à ces vastes espaces de l'Asie, que l'imagination de nos ancêtres croyait avoir été désolés par quelque cataclysme vengeur, à ces terres maudites sur lesquelles se serait abattu, au jour de la colère divine, le feu du ciel irrité » (389). Jouant sur la tonalité dramatique de sa description, le narrateur rajoute ceci : « Qu'on ne prenne pas ces quelques lignes pour une de ces hyperboles familières au romancier ; les faits qui se dérouleront dans les chapitres qui suivent ont pour théâtre des lieux inconnus des Parisiens, trop affairés ou trop insouciant pour

quitter le centre de leurs occupations » (389). Il s'agit donc d'un monde invisible aux non-initiés, mystère lui conférant « un caractère effrayant, comme tout ce qui est inconnu » (389). Le narrateur souligne ce phénomène en retraçant les contours délimitant cette zone de non-droit : « Au-delà des quelques guinguettes, des restaurants à bon marché qui venaient s'établir aux dernières limites de l'octroi, ce n'étaient plus – surtout sur la rive gauche – que masures, ruelles boueuses, cités de misère et de crime » (389). Il s'attarde ensuite sur un endroit particulier, la Butte-aux-Cailles, qu'il présente comme « le repaire de milliers d'individus chassés de la vie sociale, se cachant comme des fauves, sans cesse guettant l'occasion de se jeter sur la ville, qui excitait d'autant plus leur envie criminelle qu'ils en étaient plus éloignés » (390). Décrite comme « étrange », la butte donne sur la Bièvre qui se divise en deux ruisseaux, dont la Rivière Morte que le narrateur décrit comme suit : « Jamais appellation sinistre ne fut mieux justifiée. On y respire comme une odeur cadavérique. C'est silencieux et morne. Plus de fabriques. Il y a paralysie de la nature et de l'homme » (390). On entre ici dans un autre monde, un espace associé non seulement au crime mais aussi à la mort. D'une manière tout aussi symboliquement éloquente, les criminels Bibet et Truard viennent d'ailleurs rencontrer Diouloufait, le comparse de Biscarre à qui ils doivent rendre compte, « dans une de ces fosses, transformée en terrier humain » (390). Dans ce haut lieu de la criminalité, l'on assiste ainsi à l'anéantissement de l'humain : dans ce *terrier*, les malfaiteurs sont « accroupis sur un monceau de débris animaux ou végétaux » (391) et les yeux de Diouloufait sont « ternes comme ceux d'un cadavre » (391).

L'espace des criminels peut également prendre la forme d'un endroit clos comme le cabaret *À l'Ours vert*, quartier général de Biscarre dans lequel ce dernier inculque ses préceptes corrupteurs au naïf Jacquot. Lermina consacre d'ailleurs un long paragraphe à *l'Ours vert* qui se situe déjà dans une zone de non-droit : « C'était à la place Sainte-Opportune, dont l'arcade rappelait et rappelle encore aux amants du passé les plus beaux jours de la Truanderie, que les maisons branlantes et penchées abritaient ces bouges, réservés en apparences aux maraîchers et aux travailleurs du carreau, mais en réalité envahis par tout ce que Paris comptait de vagabonds et de gens sans aveu » (174). L'opacité naturelle du cabaret, décrit comme « une boutique à carreaux sales, formés de vitres verdâtres, barbouillées de craie » (174), témoigne de sa vocation transgressive. D'ailleurs, son emblème, l'ours, reste dans l'imaginaire collectif associé à la force et à la férocité, ainsi qu'aux lieux obscurs comme les cavernes et forêts dans lesquelles il tend à s'établir. En entrant dans ce cabaret, l'on peut donc s'attendre à pénétrer dans les zones obscures propres au monde souterrain des criminels. La représentation de l'ours est tout aussi bigarrée que celle des criminels décrits dans le roman de Lermina :

Au-dessus de la porte d'entrée, une plaque de tôle, fichée par quatre clous, représentait je ne sais quelle forme hétéroclite d'animal que le propriétaire de l'établissement affirmait être un ours, et qui, par un caprice singulier du peintre, était d'un vert que nous pourrions qualifier d'ardent. L'ours était dressé sur ses jambes de derrière et, le museau levé, paraissait se livrer à quelque sarabande qu'un ours qui se respecte n'eût jamais esquissée. (174)

Encore une fois, la transgression réside dans l'inattendu, l'inconcevable, ce que les individus en dehors du cercle des criminels ne savent ni ne peuvent imaginer ; ici, cette représentation irrévérencieuse de l'ours vient signaler au visiteur qu'il entre dans une zone profane, dans un lieu si étrange qu'il en devient irréel et, de la sorte, mythique. Or, c'est dans ce même espace que l'argot, langage usuel des criminels et malfaiteurs⁸, vient se substituer au français standard, comme le suggère le paragraphe précédant la description de *l'Ours vert* :

Deux renseignements : à l'époque où se passent les faits que nous racontons, l'abréviation des mots était dans toute sa floraison argotique. On disait les *Funamb* pour les Funambules, le petit *Laz*, pour Lazari ; on amputait les mots, trouvant plus court de nommer le café du *caf*, et le bouillon un *ordin*, du mot ordinaire. Les termes métaphysiques n'avaient pas échappé à la contagion : « En v'là une vraie *rigol*, » pour rigolade, « est-il *bass* ! » pour est-il *bassinant* (ennuyeux) ! *émoss*, pour émotion. ... Voici où et dans quelles circonstances les paroles que nous venons de citer étaient prononcées. (174)

Peu après la fin de la description du cabaret, l'on assiste à un dialogue entre la Baleine et la Brûleuse, ponctué d'argot, que le narrateur s'empresse de condamner dans l'extrait qui suit : « On appelait ainsi, dans ce monde

dont nous ne présentons pas les manières et le langage comme un modèle à suivre dans les familles, un épouvantable mélange d'eau-de-vie et de kirsch qui emportait – comme disait Diouloufait – la ... bouche à quinze pas » (175). Ce commentaire sert d'équivalent à la fonction de la note de bas de page telle qu'elle a été étudiée par Nicolas Gauthier dans les *Mystères de Paris*, dans le sens où il vient lui aussi « souligner à gros traits l'exotisme social des bas-fonds » (7). Le narrateur cherche, en effet, « à marquer, voire à créer, la distance » (7), toujours selon les mots de Gauthier, entre l'espace de la société civile et celui des criminels.

Au terme de ce survol des principaux espaces de la transgression dans le roman, on constate qu'ils sont invisibles, mais partout présents, qu'ils se trouvent *intra-muros* ou dans la banlieue. Surtout, il apparaît qu'ils visent à plonger le lecteur des *Loups de Paris* dans ce monde de la criminalité parisienne, univers régi par son propre langage et ses propres mœurs, que les mystères urbains et autres romans de l'époque ont déjà révélé au grand public. Dès lors, ce qui nous intéressera ici réside dans la manière dont Lermina travaille à rendre mythique cet espace déjà si bien connu des lecteurs, convoquant ainsi l'univers des mystères urbains tel qu'il existe, par exemple, dans des ouvrages comme *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue et *Les Mohicans de Paris* d'Alexandre Dumas. Dans la droite lignée de cette tradition littéraire propre au dix-neuvième siècle, Lermina offre, en effet, à son lectorat une intrigue pleine de rebondissements et de frissons qui vient souligner le message social dont le personnage de Biscarre devient le porte-parole.

Biscarre, de l'esclave au tyran : analyse d'un discours faussement utopiste

Dans *La Littérature de l'anarchisme*, Vittorio Frigerio consacre un chapitre au *Fils de Monte-Cristo*, suite de l'illustre roman dumasien écrite par Jules Lermina dans laquelle on passe, selon lui, « d'une quête de la justice "passive", soucieuse seulement de redresser les torts qui ont été faits – et faits à des individus –, à un élan vers une justice "active", dirigée vers les groupes humains, et vers les causes premières et sous-jacentes des abus dont ils souffrent » (para. 4⁹). C'est bien ce que l'on retrouve aussi dans *Les Loups de Paris*, avec Biscarre, qui propose de réformer la société et devient, ce faisant, le porte-parole des petites gens et, dans une certaine mesure, de l'auteur lui-même, socialiste à tendance anarchiste¹⁰. Dans ses discours se dessine, on le verra, le fantasme d'une société nouvelle qui a, au premier abord, des allures d'utopie. On le sait, l'utopie invoque l'image d'une société idéale, souvent située dans un lieu imaginaire, par opposition à la société réelle qui se veut, par essence, imparfaite. On évoque souvent le fait que, comme l'explique André Reszler, elle est « avant tout un instrument de critique sociale » (77) et il est vrai que Biscarre critique, à travers son discours utopique, la société qu'il juge pleine de failles et surtout inégalitaire. Cependant, l'utopie qu'il propose bascule très rapidement dans la dystopie – que nous penserons ici comme une société imaginaire, censée être idéale, qui s'avère dysfonctionnelle et dangereuse et dans laquelle sévit une idéologie totalitaire – au sens où le nouvel ordre qu'il décrit se révèle élitiste et surtout extrêmement autoritaire.

La première grande interlocution de Biscarre constitue en quelque sorte le prologue au discours utopique qu'il prononcera plus tard dans le roman dans la mesure où elle sert à présenter ce personnage comme le porte-parole officiel, et surtout légitime, des petites gens. En effet, l'ancien forçat raconte son histoire et revendique ses origines modestes dans un monologue ponctué d'amertume et de haine adressé à Marie de Mauvillers :

Il y a de cela cinq ans, Marie de Mauvillers ... Biscarre était garde-chasse au service de M. le comte de Mauvillers... on lui avait jeté un morceau de pain, par pitié... car on ne lui devait rien... Qu'était-ce après tout que Biscarre ?... un bâtard, moins encore, un enfant trouvé... Un jour, un passant l'avait ramassé sur la route, où il geignait dans un fossé... Ce fut un crime... car il eût mieux valu que l'enfant crevât comme un chien...

J'avais été élevé je ne sais où, je ne sais comment, toujours par aumône. Un instant, triple fou ! j'avais eu la pensée, n'étant rien, de me faire quelque chose. ... Je ne sais devant qui, un jour, je me laissai entraîner à parler de mes rêves d'avenir. Ah ! quel éclat de rire ! Toi ! Biscarre ! le mendiant, le misérable !... On me railla, moi ! on m'insulta ! Oh ! de ce jour-là, une haine implacable m'envahit tout

entier, et c'était cette haine qui me soutenait ; car sans ce but nouveau, sans cette vengeance éclatante qu'il me fallait tirer de ces hommes qui me méprisaient et qui riaient en me regardant, je me serais tué. (38-39)

Dans ses exclamations indignées, Biscarre fait ainsi entendre la voix d'un peuple opprimé, las de ne pas être traité sur un pied d'égalité par l'aristocratie qu'incarne justement Marie de Mauvillers. La rage du forçat est d'autant plus violente qu'à l'inégalité sociale se greffe le chagrin d'un jeune amoureux éconduit : en effet, l'on découvre ensuite que Biscarre travaillait au compte de la famille des Mauvillers en tant que garde-chasse lorsqu'il s'est follement épris de Marie (elle-même amoureuse de Jacques de Costebelle). Repoussé sans ménagement par la jeune femme après lui avoir déclaré sa flamme, Biscarre s'est ensuite fait chasser de la propriété Mauvillers. Cet épisode, loin d'incarner un banal chagrin d'amour, illustre en fait le mépris réciproque entre la classe ouvrière et les nobles. L'antagonisme apparaît au sein même de la structure syntaxique d'une phrase prononcée par Biscarre : « Parce que, s'écria-t-il, moi, Biscarre, le porcher, le mendiant, le bâtard... je vous aimais, vous, fille du comte de Mauvillers... » (39). Les termes relatifs au statut social des deux individus mettent les deux noms des personnages à distance, comme pour mieux faire ressortir cette différence irrécyclable. Le chagrin d'amour se mue alors en désir de revanche des classes ouvrières, comme le suggère Biscarre en s'exclamant : « Sur un mot tombé de vos lèvres, j'aurais volé... j'aurais tué !... Aujourd'hui, c'est autre chose... j'étais le valet... vous étiez la maîtresse. Aujourd'hui, je suis le maître et vous l'esclave ! ... » (40). Dans cette phrase, la structure syntaxique proche du chiasme (valet-maîtresse/maître-esclave), met en évidence ce violent antagonisme. Il s'agit donc, pour Biscarre, d'inverser le rapport de force en détruisant l'aristocratie par le biais de Marie, but qu'il atteint presque en capturant son enfant et en tuant son compagnon, Jacques de Costebelle.

Par la suite, une fois adoubé en tant que champion du peuple, Biscarre se lance dans un autre discours mais cette fois-ci pour décrire son projet d'utopie en illustrant éloquemment le fait que, selon Reszler, « l'utopie possède un vaste "arrière-pays" mythique » (76), c'est-à-dire que « l'écrivain utopique lui-même s'appuie ouvertement sur le pouvoir du mythe » (76). Reszler développe cette idée en identifiant « deux composantes mythiques de l'utopie : l'âge d'or – connu dans la mythologie grecque comme époque d'harmonie et de bonheur total sur terre hélas révolue mais aussi, dans une pensée plus moderne, comme promesse d'un avenir prospère – et la figure du héros fondateur-législateur » (78). Ce sont bien ces deux composantes qui reviennent dans le discours que Biscarre adresse à sa meute :

– Je vous l'ai dit, reprit-il, je ne veux plus que les Loups soient traqués dans cette vieille société où ils étouffent. À nous le monde ! à nous la force que donne la richesse ! Avec les trésors du roi des Khmers, nous érigerons là-bas, par-delà les mers, un royaume étrange, dont la puissance sera si grande que nul ne pourra se mesurer avec nous ; royaume des criminels, des forçats ! De là, nous nous répandrons sur toute la terre, non plus hypocritement, non plus en nous cachant dans l'ombre comme des réprouvés, mais comme des conquérants. Nous serons l'armée du mal, le peuple du crime ! Guerre aux hommes ! Guerre aux possédants !... Nous serons la nation vengeresse qui fera expier à l'humanité ses fausses vertus et ses réprobations hypocrites !... Comprenez-vous, mes maîtres, moi, Biscarre, votre roi, je vous créerai un asile inattaquable d'où vous vous jetterez sur le monde pour le dévaster... Nous aurons nos mercenaires, nos flottes, nos arsenaux ! Avec notre or, nous défierons les plus forts, nous achèterons les consciences, nous soulèverons les fils contre leurs pères, les déshérités contre les repus !... Guerre de fureur et d'extermination ! (498)

L'âge d'or suppose, selon Reszler, plusieurs conditions ; la première d'entre elle concerne « l'absence de tout sentiment d'angoisse » (79), idée que Biscarre martèle en décrivant un « asile inattaquable » où les criminels n'auraient plus à se cacher. La deuxième implique « l'abondance matérielle, le bien-être » (80) que le trésor des Khmers pourra assurer ; la troisième promet « l'absence de propriété privée » (80) que Biscarre promet lorsqu'il incite à une « guerre aux possédants », termes qui ne vont pas sans rappeler la doctrine anarchiste de Lermina. Si le concept de « suspension du temps » (80) qu'évoque Reszler n'apparaît pas dans le discours de Biscarre,

celui de la « disparition de l'individu, de la "personne" au profit d'un être collectif parfaitement socialisé, incapable de prendre des initiatives, des décisions qui pourraient le distinguer d'un corps social parfaitement homogène » (80) est bien là, en filigrane. En effet, Biscarre parle des « Loups » à la troisième personne du pluriel, comme s'il s'agissait d'une entité collective plutôt que d'un simple regroupement d'individus. Et il est tout aussi clair que Biscarre s'érige lui-même au rang de « héros-fondateur unique qui a défini une fois pour toutes les lois de la perfection sociale » (82). Cependant, il met aussi immédiatement fin à l'utopie en se proclamant « roi » de cette nouvelle nation et se démarque, en même temps, de Lermina dont la doctrine anarchiste prône le refus de toute autorité.

Tout en s'éloignant de la doctrine anarchiste que prônait Lermina, Biscarre prononce, au fil du roman, des discours de plus en plus autoritaires. Au premier abord, il semble se rapprocher de l'idéologie communiste dans la mesure où il propose une révolution menant à la dictature du prolétariat¹¹. En effet, cette « guerre aux possédants » est censée, selon lui, créer pour les Loups un pays de Cocagne où les richesses seraient partagées : « Et alors, libres, maîtres de notre avenir, nous irons tout droit à notre but, sans hésitation, sans inquiétudes... Là-bas, dans ce pays de miracles où je vous conduis, vous puiserez à pleines mains dans des trésors immenses... » (756). Cependant, le surnom même de Biscarre, connu comme « roi des Loups » (15), « roi du bain » (76), « roi des hommes d'affaires de Paris » (146) et même « roi du Mal » (704), est incompatible avec cette idée dans la mesure où la figure du roi est indissociable du système monarchique qui ne peut par essence que créer une société essentiellement hiérarchisée et inégale puisque gouvernée par un monarque tout puissant. S'il évoque à un certain point une « oligarchie » (495), qui pourrait donner plus de pouvoir aux membres de sa meute, Biscarre retourne bien vite au modèle de la monarchie absolue. Ses dialogues avec les autres criminels sont en effet remplis de menaces et d'injonctions ; à son fidèle complice il dit, par exemple : « Une fois pour toutes, souviens-toi, Diouloufai, que tu es fait pour m'attendre et m'obéir... » (14). D'ailleurs, les Loups ne s'y trompent pas et s'insurgent en cachette, se sentant traités « en esclaves » (186). Alors que Biscarre proclame à tue-tête sa haine des patrons, il rêve d'en devenir un lui-même.

Sa folie des grandeurs est telle qu'il se compare à Dieu : « Nous verrons à nos pieds les plus grands et les plus orgueilleux... et dominant de toute la hauteur d'une montagne de richesses ces misérables qui ramperont en nous tendant la main, nous défierons la société dont les rouages trembleront sous notre main souveraine... ce jour-là, je serai dieu !... » (79). Cette image du héros démiurge chez Lermina n'est pas atypique, bien au contraire : dans son analyse du *Fils de Monte Cristo*¹² (roman publié en 1881), Frigerio explique que, comparé au héros dumasien, « le surhomme de Lermina va plus loin et affirme clairement la supériorité de son projet sur celui primitif du Créateur » et qu'il « débarrasse son Éden imaginaire de toute allusion à un quelconque péché originel et ébauche à grands traits un monde bon, un monde entièrement égalitaire » (para. 5). Chez Biscarre, il s'agit du fantasme d'un monde faussement égalitaire puisqu'il y a toujours hiérarchie, mais cette fois parmi les criminels et, surtout, avec Biscarre lui-même au sommet de la pyramide. De plus, le jeu des pronoms, passant du « nous » utopique – quoiqu'oligarchique – au « je » tyrannique, annonce le caractère dystopique de cette société de criminels qui ne fait que reproduire les inégalités de la société au dix-neuvième siècle et, pire encore, qui les fait remonter au temps d'un peuple démuné face à des rois tout-puissants. La promesse transgressive de Biscarre se révèle, tout compte fait, mensongère mais aussi éclairante dans la mesure où elle souligne la menace constante de la tyrannie pesant sur la société de l'époque. C'est cette même menace dystopique que Lermina reprend lorsqu'il représente le tribunal des Loups, les Assises Rouges.

Le spectacle des Assises Rouges : matérialisation de la dystopie

Biscarre, on l'a vu précédemment, a la folie des grandeurs : il s'imagine créateur d'un nouvel ordre sociétal dont il serait le représentant divin ; pour assurer cet ordre, il reprend le modèle, somme toute traditionnel, du tribunal révolutionnaire afin de punir toute tentative d'infraction à son régime. Selon Reszler justement, « en utopie, l'armée joue un rôle psychologique de premier ordre. La perfection a ses lois qu'aucun citoyen ne saurait méconnaître avec impunité. Loin de disparaître, les tribunaux sont appelés à renforcer leur prestige. Le procès des éléments a-sociaux (a-utopiques), des non-conformistes fait partie de la vie quotidienne » (81). Point n'est

donc besoin de s'étonner si la troisième et dernière partie des *Loups de Paris* a pour titre le nom du tribunal des Loups : les Assises Rouges. Ces dernières jouent un rôle déterminant dans l'intrigue car c'est précisément dans cet étrange lieu que s'opère la justice des Loups. Le onzième chapitre du volume porte également leur nom et se consacre à une longue description du tribunal avant de narrer un épisode décisif, puisque Biscarre, jusque-là disparu, réapparaît et ordonne la mort du président des Assises Rouges, Pierre le Cruel, qui est décapité quasiment sur le champ, dans une crypte voisine, pour acte de trahison. C'est aussi lors de ce moment-clé que Diouloufait, lui-même transfiguré¹³ lors de son « procès », signifie à Biscarre son intention de mettre un terme à leur collaboration et, en même temps, à leur amitié, décision lourde de conséquences puisqu'il va révéler à Muflier, alors adjurant du Club des morts, la réelle identité de Jacquot avant de mourir en héros (il brise les barreaux de la prison dans laquelle Muflier est emprisonné, permettant à ce dernier de s'échapper et d'avertir les membres du Club des Morts, sauvant ainsi la vie et l'honneur du fils de Jacques de Costebelle).

Espace transgressif par excellence, le tribunal des Loups se situe, comme le souligne le narrateur, « dans les cryptes de l'Hôtel-Dieu, dans ces souterrains depuis longtemps murés et dont à Paris nul ne soupçonnait l'existence » (448). Pour corroborer ses dires, le narrateur cite au préalable « le témoignage d'un chercheur et d'un érudit, M. Louft, qui, dans son *Paris historique* (1874), a raconté en ces termes une visite faite par lui dans ce que nous appellerons les catacombes de l'Hôtel-Dieu » (440). S'ensuit une très longue citation qu'il conclut de la sorte :

Ainsi s'exprime un des écrivains les plus sérieux, les moins susceptibles d'entraînement imaginaire. Si nous avons donné à cette citation une extension aussi importante, c'est que nous voulions apporter au lecteur cette conviction que la vérité est bien souvent au-dessus de ce que peut imaginer la fantaisie la plus libre. Avant de le faire pénétrer dans les souterrains de l'Hôtel-Dieu, nous avons tenu à lui prouver que ce n'était pas là une création de toutes pièces, et nous sommes appuyé sur un témoignage impartial que les plus sceptiques ne sauraient récuser.... Nous avons sous les yeux un plan qui fait partie du dossier des *Loups de Paris*, et qui prouve que derrière les cryptes visitées par M. Louft, s'étendaient de vastes souterrains, dont l'ouverture extérieure avait été murée. C'est là que nous invitons le lecteur à nous suivre, et quelle que soit sa répugnance à pénétrer avec nous dans ces lieux de ténèbres et d'horreur, nous sommes convaincus qu'il n'hésitera plus en entendant la voix de deux anciennes connaissances ... (443)

L'invitation que lance le narrateur au lecteur se double donc d'un supposé ancrage dans le réel – supposé car l'existence dudit M. Louft reste à prouver¹⁴ – et d'un avertissement faisant écho aux lieux de transgression mentionnés dans la première partie de notre analyse. Mais l'originalité de cette scène réside dans la façon dont le narrateur présente ce haut lieu du crime puisqu'il nous le fait voir à travers le regard de Goniglu et Muflier, deux personnages aussi drôles que pathétiques, enfermés aux Cagnards (les souterrains de l'Hôtel-Dieu) et qui finissent par être transférés aux Assises Rouges en prévision de leur procès. Or, ils s'illustrent par leur extrême (et souvent grotesque) théâtralité qui se traduit tant dans leurs mots que dans leurs gestes. En les faisant intervenir dans cette scène de procès, Lermina cherche à miner le système judiciaire des Loups, lui-même présenté comme « une odieuse contrefaçon des lois régulières » (448). Ainsi, l'extrême théâtralisation, telle qu'on peut l'observer dans ce chapitre, sert non seulement à divertir les lecteurs mais aussi et surtout à souligner, par effet de miroir, la nature dystopique du projet de Biscarre, car plus on rit des attitudes outrancières des personnages et de l'inconvenance du lieu, plus on ressent le caractère absurde de la situation telle qu'elle est présentée. C'est bien le non-sens qui est effrayant car toute rationalité est abolie, condamnant les individus à subir un système incompréhensible.

D'emblée, la scène a, comme l'indique le narrateur, « quelque chose de théâtral » (446) : Goniglu et Muflier, incapables d'identifier leurs bourreaux « au visage noirci » (446), sont guidés par une « voix » tantôt « rauque » (446) tantôt « glapissante » (448). Lorsqu'ils arrivent dans la salle, ils poussent eux-mêmes un « cri rauque » (446) devant l'étrangeté du décor. Ce dernier est, en effet, décrit comme un tribunal tout à fait singulier, puisqu'il « tenait de l'église et du cloître » (446), mais tribunal dans lequel la figure du Christ est remplacée par

« la silhouette d'une guillotine, tracée en rouge éclatant sur la muraille noire, et surmontée d'une énorme tête de loup » (447). Impossible de ne pas voir dans la mention du rouge une allusion au projet révolutionnaire des Loups, cette couleur évoquant bien entendu le fameux bonnet phrygien porté par les sans-culottes lors de la Révolution française, mais aussi et surtout le drapeau rouge que brandissaient les Jacobins lors de la révolution de 1848 ou encore les Communards en 1871 (Pastoureau 164-170) – notons, à ce propos, que les Loups ont eux-mêmes un « Code rouge » réunissant l'ensemble des règles régissant la nature des sentences. Mais la présence de la guillotine marque le caractère contradictoire de ce lieu dans la mesure où elle revêt elle-même deux connotations : elle est certes l'instrument utilisé par le pouvoir en place, au nom de l'exemplarité¹⁵, pour punir les criminels. Il s'agit aussi de l'instrument avec lequel le peuple français a pu mettre fin à l'Ancien Régime (c'est bien le tribunal révolutionnaire qui a condamné Louis XVI et Marie-Antoinette à être guillotins). En faisant usage de la guillotine dans ses Assises Rouges, Biscarre s'érige donc à la fois en monarque despote et en révolutionnaire, revendiquant ainsi sa propre ambiguïté. Cet effet de contradiction vient annoncer, d'une certaine manière, la dimension parodique du tribunal des forçats, comme le suggèrent les expressions suivantes¹⁶ : « Il connaissait ce tribunal sinistre, *parodie sanglante de la justice humaine* » (456) ; « ceci avait tout l'air d'une cour d'assises » (447) ; « ce simulacre bizarre » (447) ; « Était-ce une hallucination ?... » (447) ; « Douze hommes ! cela ressemblait furieusement à des jurés » (447) ; « par une odieuse contrefaçon des lois régulières, ce tribunal était constitué selon les règles de la procédure normale » (448). La foule des individus venus assister au procès se comporte d'ailleurs comme s'ils assistaient à un spectacle divertissant¹⁷ : « Un murmure a parcouru les rangs de la foule, et quelques applaudissements, aussitôt réprimés, se sont fait entendre. Il est évident que c'étaient là des félicitations adressées aux personnages qui venaient de paraître » (447). De même, le président du Tribunal, Pierre le Cruel, est lui-même qualifié de « célébrité des bagnes » (448).

Les principaux intéressés, Goniglu et Muffier, vont bien vite se laisser contaminer par cette hyper-théâtralisation ; au fur et à mesure de l'interrogatoire, Muffier adopte des gestes et un discours de plus en plus dramatiques qui l'apparentent à un acteur de boulevard. Il s'adresse, par exemple, à Goniglu « en arrondissant un geste à la Frédéric » (451) ; il s'agit ici d'une allusion au comédien Frédéric Lemaître connu, comme l'explique Noémi Carrique, pour le caractère subversif de ses prestations sur scène ainsi que pour son incarnation du personnage de Robert Macaire, type du « bandit de grand chemin, paré de tous les vices du traître de mélodrame : malin, fourbe et sans scrupules » (5), qu'il a transformé contre toute attente en personnage comique et grotesque. Comme le rappelle Marion Lemaire, il existe à l'époque une véritable « symbiose entre l'acteur et le personnage » (1) de sorte que Macaire et Lemaître sont devenus indissociables aux yeux du grand public. Or, Macaire incarne, toujours selon Lemaire, un type social tout à fait pertinent au regard de notre analyse :

Personnage dramatique avant tout, Macaire est un être de liberté : il ne manifeste aucune des grandes valeurs héroïques mais il évolue dans une société où sa marginalité fait sens. La représentation et l'interprétation favorisent aussi la popularité du héros. Associé à la célébrité de son interprète, Robert Macaire devient rapidement un type social. Au personnage s'associe une image, un nom et même un vocabulaire : on parle souvent des nouveaux « Robert Macaire », de « macairisme », de « robert macairianisme ». Macaire incarne une position sociale peu glorieuse : voleur, escroc. Il est loin de satisfaire les codes de la morale de l'époque, mais il sous-tend de nouvelles valeurs. Par l'interprétation de Frédéric Lemaître, fondée sur une improvisation inspirée des événements quotidiens, le public voit en Macaire un nouveau héraut, symbole d'une contestation sociale et politique. (4)

Ici, le parallèle est frappant : en imitant Frédéric Lemaître, qui lui-même évoquera chez tous les lecteurs de l'époque la figure de Robert Macaire, Muffier introduit cette dimension de « contestation sociale et politique » au sein même du tribunal des Assises Rouges, comme pour faire mieux ressortir son incongruité. À cela s'ajoute la comparaison qu'établit le narrateur entre Muffier et deux figures légendaires de la Révolution française, comme pour confirmer la nécessité sous-jacente d'une contestation : « Muffier était superbe. Ses moustaches s'étaient fièrement redressées. Il y avait en lui du Mirabeau et du Danton » (452). Ainsi la dimension parodique et grotesque de la scène du procès sert-elle, non seulement à divertir les lecteurs, mais aussi et surtout à dénoncer cette dystopie que Biscarre tente de mettre en place à travers les Assises Rouges. D'ailleurs, le

tribunal des Loups se différencie des tribunaux ordinaires par sa sentence inique : « un code spécial réglait l'application des peines, qui se résumaient en général par ce seul mot : la mort » (448). Les Assises Rouges n'offrent donc qu'un simulacre de procès visant à mettre fin aux jours des accusés, idée qui est en soi ironique puisque Biscarre reproche justement à la société civile de condamner injustement ceux qui appartiennent au monde des truands – à la fin du procès le narrateur soulignera le caractère tyrannique de Biscarre qui « avait affirmé assez violemment son autorité pour qu'elle fût de nouveau assise sur des bases inébranlables » (467).

Pour conclure, il semble donc que Lermina adopte dans *Les Loups de Paris* une démarche expérimentale au sens où il propose de réfléchir aux modalités et effets de la transgression en tant qu'arme politique et sociale. Auteur engagé, il se sert du roman pour examiner les dynamiques du pouvoir qui structurent (de manière déséquilibrée) la société du dix-neuvième siècle en s'interrogeant sur l'efficacité des stratégies révolutionnaires du prolétariat qui passent bien évidemment par la transgression. Bien qu'il pose les jalons d'une transgression victorieuse en mythifiant les espaces criminels qui deviennent les lieux privilégiés d'une révolte menée tout d'abord en secret, de manière occulte, Lermina montre en fin de compte que cette utopie que propose Biscarre est condamnée à sombrer dans la dystopie, justement parce qu'elle se nourrit d'une idéologie totalitaire. Malgré sa volonté de changer la donne en altérant les règles du jeu, le chef des Loups continue, en effet, de favoriser un système très hiérarchisé, perpétuant le cercle vicieux de la disparité sociale et de l'autoritarisme. De la sorte, Biscarre incarne l'hypocrisie des contestataires qui prétendent réformer la société sans véritablement offrir de solution viable. La transgression proposée prend alors une tournure dystopique et dévoile une dimension parodique qui, tout en faisant rire ses lecteurs, les invite non seulement à prendre conscience de la nécessité de repenser les institutions judiciaires et le traitement des criminels mais aussi et surtout à se méfier de la tentation de l'autoritarisme qui est partout présent.

Notes

¹ Pour plus d'informations biographiques au sujet de cet auteur aujourd'hui plutôt méconnu du grand public, il sera utile de consulter l'article d'Elsa de Lavergne publié dans la revue *Le Rocambole* 43-44 en 2008 (pages 15-37) à l'occasion d'un numéro entièrement consacré à Jules Lermina. La majorité des éléments biographiques cités dans cet article y font référence.

² Notons, à ce sujet, que Lermina s'est intéressé à l'occultisme à partir de 1880, soit quelques années après la rédaction des *Loups de Paris*, et qu'il a publié plusieurs ouvrages dans des revues ésotériques (Lavergne, « Jules Lermina » 20-21).

³ Il s'agit ici d'une énième tentative de faire revivre le journal qui avait été publié de 1823 à 1858. *Le Corsaire* avait même fusionné avec un autre journal, *Le Satan*, en 1844, donnant naissance au *Corsaire-Satan* connu pour son ton satirique et ses propos controversés.

⁴ Il faut voir dans cette focalisation l'exemple de ce que Kalifa décrit comme le « premier et double décentrement, qui délaisse peu à peu les espaces surpeuplés du centre » pour opérer « le transfert vers les barrières des espaces de la dangerosité urbaine » (22).

⁵ Dans son *Guide des sergens de ville et autres préposés de l'administration de la police* (1831), l'officier de paix Barlet souligne dans la partie consacrée aux quais que « Le quai de Gèvres doit appeler d'une manière particulière l'attention des agens de l'Administration de la Police, sous le rapport de sa fréquentation par des mauvais sujets qui y affluent autour des arracheurs de dents et des marchands comestibles, et y commettent journellement des filouteries » (216-217).

⁶ Je souligne.

⁷ Taxile Delord (1815-1877) était journaliste et a travaillé en tant que rédacteur au *Messenger* et au *Vert-Vert* avant de devenir rédacteur en chef du journal satirique *Le Charivari*. Homme politique, il a également été député

de Vaucluse entre février 1871 et mars 1876. Il est connu pour avoir écrit l'*Histoire du Second Empire (1848-1869)*.

⁸ Selon le *Trésor de la langue française*, l'argot désignait autrefois « l'ensemble des gueux, bohémiens, mendiants professionnels, voleurs ». Il se définit désormais comme « langage de convention dont se servaient les gueux, les bohémiens, etc., c'est-à-dire langage particulier aux malfaiteurs (vagabonds, voleurs, assassins) ... ». Dans « Essais sur l'argot : Balzac (*Splendeurs et misères des courtisanes*) et Hugo (*Les Misérables*) », Guy Rosa explique que l'argot représente pour Balzac la langue des criminels tandis qu'il incarne la langue des miséreux pour Hugo.

⁹ Dans la version papier, le chapitre en question, intitulé « Jules Lermina : une revanche faite de mots », se retrouve aux pages 231-245. Nos indications dans le texte renvoient à la version en ligne, organisée en paragraphes.

¹⁰ Selon Frigerio, « le parcours politique de Lermina semble donc typique de celui d'une partie considérable de la gauche du temps : anti-impérialisme, républicanisme intransigeant dérivant avec le passage du temps vers des positions socialistes de plus en plus marquées, adhésion ultérieure à une position révolutionnaire et anti-institutionnelle intransigeante qui était en ce temps-là la chasse gardée des anarchistes » (*Littérature de l'anarchisme* para. 8).

¹¹ L'on peut présumer que Lermina avait déjà lu le *Manifeste du parti communiste* au moment de l'écriture des *Loups* puisque l'ouvrage de Marx et Engels a été publié en février 1848.

¹² Lermina publiera également *Le Trésor de Monte-Cristo* en 1885.

¹³ « Le colosse, émacié, le visage pâle, était presque beau maintenant. Il y avait dans son œil comme un rayonnement » (458).

¹⁴ Mes recherches ne m'ont en effet pas permis de trouver des informations à propos dudit ouvrage ni à propos de son auteur.

¹⁵ Je reprends ici la terminologie de Michel Foucault qui explique, dans *Surveiller et punir*, que, malgré l'avènement d'une « sobriété punitive » (21) au début du XIX^{ème} siècle, la guillotine avait auparavant contribué à la spectacularisation du châtiment : « La guillotine, cette machinerie des morts rapides et discrètes, avait marqué en France une nouvelle éthique de la mort légale. Mais la révolution l'avait aussitôt habillée d'un grand rituel théâtral. Pendant des années, elle a fait spectacle » (22).

¹⁶ Je souligne.

¹⁷ Sans doute faut-il voir dans cette citation le reflet d'un phénomène tout à fait typique du XIX^{ème} siècle, à savoir la spectacularisation du procès qui pouvait s'observer dès les années 1830 et dont Dominique Kalifa discute dans son article « La chronique judiciaire » paru dans l'ouvrage intitulé *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse*. Dans son étude des chroniques judiciaires, Amélie Chabrier souligne la « sémiotisation de l'espace judiciaire qui fait que le spectateur perçoit la théâtralisation de la scène et la théâtralité du lieu » (1) et explique que les chroniqueurs avaient tendance à reprendre le genre du mélodrame afin de « renouer avec l'intensité de la représentation qui s'est tenue dans le prétoire » (4). C'est dans ce contexte que Lermina, lui-même journaliste, imagine cette scène de procès à laquelle assistent Goniglu et Muflier, eux-mêmes mélodramatiques à l'excès. Cet ouvrage ne me semble pas apparaître en bibliographie (que ce soit l'ouvrage en entier ou la notice de Kalifa).

Bibliographie

- Carrique, Noémi. « Le succès du crime sur scène avec Robert Macaire : modernité théâtrale et protestation sociale au XIX^e siècle », *Criminocorpus* [Online], Varia. doi: <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.2218>
- Chabrier, Amélie. « Des drames du Palais aux tribunaux comiques : la théâtralité de la chronique judiciaire en question ». *Presse et scène au XIXe siècle*, sous la direction de Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty *Médias 19*. Internet. www.medias19.org/publications/presse-et-scene-au-xixe-siecle/des-drames-du-palais-aux-tribunaux-comiques-la-theatralite-de-la-chronique-judiciaire-en-question
- Frigerio, Vittorio. *La Littérature de l'anarchisme*. UGA Éditions, 2014, <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.9488>.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Gallimard, 1975.
- Gauthier, Nicolas. *Lire la ville, dire le crime : Mise en scène de la criminalité dans les mystères urbains de 1840 à 1860*. Limoges, Pulim, 2017.
- Kalifa, Dominique. *Crime et culture au XIX^e siècle*. Perrin, 2005.
- Lavergne, Elsa (de). « Jules Lermina (1839-1915) ». *Le Rocamboles* 43-44, Association des Amis du Roman Populaire (AARP), 2008, pp. 15-22.
- Lemaire, Marion. « De Lemaître à Macaire, de Macaire à Lemaître : la fabrique d'un nouveau type de héros ». *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, édité par Olivier Bara et al., Presses universitaires de Lyon, 2015, doi : <https://doi.org/10.4000/books.pul.4040>.
- Lermina, Jules. *Les Loups de Paris*. Paris, Boulanger, 1883.
- Pastoureau Michel. *Rouge, histoire d'une couleur*. Seuil, 2016.
- Reszler, André. « Mythe et Utopie. » *Revue Européenne Des Sciences Sociales*, vol. 18, no. 53, 1980, pp. 75–84. JSTOR, www.jstor.org/stable/40370792. Accessed 21 Feb. 2024.
- Rosa, Guy. « Essais sur l'argot. Balzac (*Splendeurs et misères des courtisanes*) et Hugo (*Les Misérables*, IV, 7) ». *Hugo, Les Misérables*, Éditions InterUniversitaires, 1994.