

Combattre la monotonie du crime,  
banaliser la violence :  
l'assassinat dans *Les Nuits du Palais-Royal*

Nicolas Gauthier  
Université de Waterloo

Pour « flatter les goûts d[u] temps », nous avons « fait table rase de tout ce qui embarrasse un livre; l'esprit, l'observation, l'originalité, l'orthographe même; et ne voilà que du crime » (Féval, 1898, p. 2). C'est le programme annoncé dans l'ouvrage parodique *La Fabrique de crimes* de Paul Féval, publié en feuilleton en 1866. Le narrateur ajoute que, à la suite de « rigoureux calculs », chaque chapitre contient « en moyenne soixante-treize assassinats » (p. 2). Études de marché,

statistiques et littérature seraient ainsi combinées pour satisfaire le lecteur. Bien qu'ironique, ce passage évoque un phénomène réel : l'inflation constante de la violence dans la fiction populaire. Cette tendance est particulièrement sensible dans la décennie 1860 alors que le sang et la mort s'imposent comme des thèmes incontournables dans la presse (plus spécifiquement dans le roman-feuilleton et le fait divers), au moment où celle-ci connaît une croissance fulgurante. Se nourrissant de l'actualité judiciaire, le roman populaire, feuilletonesque ou non, semble synonyme de violence. On y tue de plus en plus, ce qui entraîne des répétitions, voire une certaine monotonie du crime.

Plusieurs romans cherchent à utiliser cette prolifération meurtrière pour éviter l'anonymat. C'est le cas des *Nuits du Palais-Royal* (1869), qui multiplie les meurtres mais les utilise aussi pour se démarquer de ses prédécesseurs et concurrents. Fondée sur une criminalité galopante, la narration vise à séduire le lecteur en appliquant à la lettre le principe ridiculisé par Féval. Comme nous tenterons de le montrer, cette œuvre éclaire les procédés et les enjeux de la fictionnalisation de la violence dans le roman populaire du Second Empire. Elle illustre ce qu'il était possible de proposer pour donner un caractère inédit à l'assassinat et également ce qui était toléré par l'institution censurelle. Son examen nous permettra d'apprécier les modalités et les effets d'une mise en scène de la violence soumise à la recherche de la nouveauté et à la surenchère. Nous constaterons que, dans *Les Nuits du Palais-Royal*, si les personnages tuent sans hésitation, souvent pour des motifs futiles, pour les auteurs, le meurtre est tout sauf irréfléchi.

## **Les Nuits du Palais-Royal et la spéculation littéraire**

*Les Nuits du Palais-Royal* a eu un parcours éditorial sinueux qui mérite d'être relaté. Les soixante-six premiers chapitres ont été écrits par Louis-François Raban (1795-1870) et publiés, sous le titre *Les Mystères du Palais-Royal*, en 1845-1846, en volume (Le Clère éditeur puis Éditions du journal *La Nation*) et en roman-feuilleton (*La Nation*, 4 décembre 1845 - 12 mai 1846). Aujourd'hui oublié, Raban a été un auteur prolifique qui a touché à de nombreux genres littéraires au cours d'une carrière couvrant plus d'un demi-siècle. Il n'a toutefois jamais connu un succès suffisant pour gagner sa place dans l'histoire littéraire<sup>1</sup>. Parfois comparé à Paul de Kock, il a laissé une œuvre éclectique, marquée par une ironie omniprésente et par une volonté constante de s'appropriier les genres appréciés par le public. Lorsqu'il sacrifiait ainsi au goût du jour, il ne se contentait pas de reprendre mécaniquement des modèles proposés par d'autres : il s'efforçait toujours d'ajouter sa touche personnelle. Ainsi, *Les Mystères du Palais-Royal* s'éloigne à plusieurs égards de son modèle, *Les Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue. Raban n'en a toutefois jamais terminé la publication : la disparition du journal *La Nation* a interrompu les parutions en feuilleton et en volume, laissant le roman inachevé.

Vingt-trois années plus tard, en 1869, Joseph Décembre (1836-1906) et Edmond Alonier (1828-1871) ont repris le récit de Raban en lui donnant pour titre *Les Nuits du Palais-Royal*. Ils ont republié en livraisons illustrées ce qui avait déjà paru en 1846, avec quelques modifications et en y ajoutant plus

---

<sup>1</sup> Pour un portrait plus précis de sa carrière littéraire, voir Gauthier (2013).

de cent chapitres<sup>2</sup>. Un portrait succinct de Décembre et d'Alonnier s'impose ici pour apprécier l'importance que prend pour nous cette reprise d'un ouvrage déjà ancien et daté<sup>3</sup>.

Comme Raban, Joseph Décembre et Edmond Alonnier n'ont pas été retenus par l'histoire littéraire. C'est plutôt par le biais de l'histoire des religions et, surtout, de l'histoire de la librairie que nous les connaissons aujourd'hui, le premier ayant attiré l'attention de différents critiques. En effet, « en 1882, Joseph Décembre entreprit de ressusciter la théophilanthropie » (Lalouette, 2001, p. 67), une religion fondée après la Révolution française de 1789 pour remplacer le christianisme. L'analyse de Jacqueline Lalouette à l'égard de ce projet est toutefois sans appel : Décembre « fut un littérateur besogneux et malhonnête et tenta de transformer un courant spirituel en filon commercial » (2001, p. 67). Le portrait n'est guère plus reluisant du côté de Viera Rebolledo-Dhuin, une historienne qui a étudié Décembre sous l'angle de son activité de libraire. Elle conclut qu'

---

<sup>2</sup> Les documents nous manquent pour déterminer si la rédaction de Raban s'est achevée là où la publication a été interrompue dans le journal *La Nation*. On sait toutefois que Décembre et Alonnier devaient 1 500 francs à Raban (Rebolledo-Dhuin, 2011, p. 571), peut-être pour l'achat du roman, et que ce qui avait été publié de celui-ci constituait l'essentiel de ce qui devait paraître selon les annonces publicitaires (7 volumes sur 8 selon le journal *La Nation* du 2 décembre 1845). De plus, on observe bien un changement de ton et de perspective dans les chapitres inédits qui paraissent en 1869. Cependant, Décembre et Alonnier ont entretenu l'ambiguïté en annonçant sur la page de couverture de leur livre que celui-ci était l'œuvre de Sir Paul Robert (pseudonyme de Raban) et avait été continué par Louis de Vallières (pseudonyme employé, parmi plusieurs, par Décembre et Alonnier).

<sup>3</sup> Pour un portrait plus complet du parcours professionnel de Joseph Décembre et d'Edmond Alonnier, voir Rebolledo-Dhuin (2011, p. 149-150, 156-158 et 435-451).

à chaque occasion, [il] tente de conquérir des marchés en vogue mais sans jamais véritablement innover. Plus qu'un entrepreneur schumpétérien, il répond davantage au profil d'un spéculateur au petit pied passablement brouillon. Néanmoins, aussi filou qu'il puisse être, Décembre ne semble pas avoir été véritablement malhonnête (2011, p. 451).

Typographe, compositeur et écrivain, Décembre a rencontré Edmond Alonnié alors qu'ils étaient tous deux employés dans la maison d'édition de Dupray de la Mahérie en 1862 (Rebolledo-Dhuin, 2011, p. 157). Après avoir épousé la fille d'Alonnié en 1865, Décembre s'associe à lui et tous deux lancent leur propre maison d'édition. Ils publient des ouvrages historiques, notamment *Le Coup d'État du 2 décembre 1851* (1868), et des dictionnaires, parmi lesquels le *Dictionnaire populaire illustré*. Ils proposent aussi des ouvrages de fiction, à la rédaction desquels ils participent souvent, quand ils n'en sont pas les seuls auteurs. C'est dans ce volet de leur activité que s'inscrit *Les Nuits du Palais-Royal*. Ajoutons que Décembre était constamment à la recherche d'une aisance financière qui lui a toujours échappé (Jacqueline Lalouette, 2001 p. 67; Rebolledo-Dhuin, 2011, p. 442). Il a d'ailleurs fait faillite à deux reprises, notamment en 1869, ce qui donne à penser que le rachat et la publication des *Nuits du Palais-Royal* s'inscrivent dans une volonté de rebondir financièrement au moyen d'un succès commercial.

Ce bref détour biographique<sup>4</sup> permet toutefois de constater que *Les Nuits du Palais-Royal*, écrit sur un quart de siècle, est au final l'œuvre de trois auteurs différents dont le parcours n'est pas sans affinités. Retenons que ces écrivains recherchaient tous le

---

<sup>4</sup> Ce portrait demeure toutefois incomplet en ce qu'il laisse dans l'ombre Alonnié (sur lequel les informations sont plus rares), de même que les rapports ambigus de Décembre avec les idéaux républicains et la franc-maçonnerie.

succès dans un genre déjà populaire et que, lorsqu'ils mettent la dernière touche au roman, Décembre et Alonniér sont au fait de ce qui peut, ou non, être publié. Ils veulent séduire au moyen d'une provocation qui ne doit toutefois pas s'attirer les foudres de la censure. Nous verrons que cette posture, auctoriale et éditoriale, est essentielle pour apprécier la fictionnalisation du sang et de la mort dans ce roman.

### ***Caractéristiques de la mise en scène de la violence***

Quelques mots sur l'intrigue des *Nuits du Palais-Royal* s'imposent. Elle s'organise autour d'un criminel infâme nommé Pied-de-Fer, présenté d'abord comme un proxénète qui vole toutes les ressources d'une jeune fille sans défense. Devenu immensément riche en pillant les fermiers français pendant les guerres impériales, Pied-de-Fer veut racheter son passé. Après avoir réuni un couple qu'il avait séparé – et lui avoir obtenu un titre princier et la fortune y correspondant –, il se consacre à protéger et à aider ses anciennes victimes selon un programme narratif répétitif. Se succèdent ainsi treize épisodes construits de façon similaire, qui relatent la lutte entre un criminel abject caché derrière un statut honorable et convoitant une jeune personne et Pied-de-Fer, qui veut justement protéger celle-ci. De ce fait, l'architecture des *Nuits du Palais-Royal* est simple et même itérative. L'effet de ressassement est aussi renforcé par le recours à un nombre limité de types de crimes (rapt d'une jeune fille, chantage, assassinat) et par l'abondance de résurrections spectaculaires. Par exemple, Pied-de-Fer, luttant avec un adversaire dans une poudrière, emprisonne celui-ci dans ses bras un instant avant que n'explode le baril de poudre

sur lequel ils sont appuyés. Le bâtiment est rasé, l'adversaire est déchiqueté mais, contre toute attente, Pied-de-Fer revient miraculeusement à la vie au chapitre suivant (Raban, Décembre et Alonnier, 1869, p. 163-164<sup>5</sup>). Ces résurrections successives font l'objet d'une surenchère visant à les rendre toujours plus inattendues et surprenantes mais elles deviennent en fait prévisibles, l'étonnement du lecteur s'émuissant devant l'invulnérabilité indéniable du héros. Reposant donc sur des schémas narratifs attendus et sur des coups de théâtre inefficaces, l'intrigue s'efface au profit de la violence fictionnalisée.

Le sang et la mort sont en effet omniprésents dans *Les Nuits du Palais-Royal*. Héritier du feuilleton romantique, ce roman cherche à exploiter le potentiel dramatique de l'assassinat, cristallisation violente de la menace criminelle. Pour y arriver, il multiplie les meurtres tout en s'employant simultanément à faire de sa mise en scène un espace d'inédit grâce à différentes stratégies qu'il nous faut examiner. Nous verrons que celles-ci transforment le roman puisque la violence n'y est plus un accessoire de l'intrigue mais au contraire que l'intrigue est ici déployée pour proposer la violence qui doit séduire le lecteur par son originalité.

### ***La violence sanglante***

Pour reprendre une formule de Christine Marcandier-Colard, *Les Nuits du Palais-Royal* privilégie une violence « hyperbolique, voyante » (1998, p. 5). Si ce choix n'est évidemment pas inédit, il

---

<sup>5</sup> Pour simplifier la lecture, les références à cet ouvrage seront dorénavant indiquées ainsi : *Nuits*.

mérite tout de même d'être souligné, car il n'est pas anodin : ce caractère sanglant vise à démarquer le roman. C'est le cas des scènes de torture très explicites proposées dans l'œuvre. Celles qui présentent des « chauffeurs » sont particulièrement éclairantes. Ces criminels s'attaquent aux fermes isolées et, pour convaincre les fermiers d'avouer où ils cachent leurs richesses, les ligotent et leur brûlent (leur *chauffent*) la plante des pieds. Les romanciers convoquent ici une pratique connue des lecteurs : les chauffeurs, très actifs dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont souvent été mis en fiction au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment par Alexandre Dumas dans *Le Comte de Monte-Cristo* en 1844 (1998, p. 579). Ce type de crime est demeuré une réalité des campagnes jusqu'à la Belle Époque. Cependant, contrairement à de nombreuses œuvres qui se contentent d'évoquer cette pratique, *Les Nuits du Palais-Royal* s'illustre en en proposant une description minutieuse se complaisant dans les détails sordides : « Et il montrait du doigt la peau des jambes du patient qui, après s'être crevée et roulée sur elle-même, semblait près de se détacher complètement. » (*Nuits*, p. 126) Le narrateur ne néglige ni ce qui est vu ni les cris de la victime ni les odeurs produites (p. 466). L'abondance de détails offerts au lecteur vise à éviter de s'en tenir à ce qui a déjà été fait dans les modèles célèbres auxquels renvoie le roman.

Ce goût du portrait sanglant apparaît aussi dans les scènes décrivant les expédients choisis par les criminels pour se débarrasser de la dépouille de leur victime. Certains font ainsi entrer de force le corps dans une malle qu'ils expédient ensuite par la poste pour nuire à l'enquête policière ou pour en faire un message sanglant envoyé à un adversaire :

Aussitôt une odeur méphitique se répandit[,] le jardinier fossoyeur faillit en être asphyxié; mais la curiosité l'emportant



sur la crainte, il parvint à lever entièrement la lame de plomb [servant de couvercle à la caisse]. Alors apparut aux regards de Fido et de la religieuse un cadavre presque entièrement putréfié, percé de dix coups de poignard dans la région du cœur. (*Nuits*, p. 127)

Aujourd'hui cliché du récit criminel, la « malle sanglante » relève à l'époque plus de la fiction que des chroniques judiciaires. Les cas célèbres, au premier chef l'affaire de la « malle à Gouffé » (1890), qui ont enflammé les chroniques judiciaires et excité la curiosité des lecteurs, sont postérieurs aux *Nuits du Palais-Royal* (Larue, 2007, p. 193-201 et 291-302). Ce motif évoque plutôt d'autres romans, comme *Les Vrais Mystères de Paris* (1844) d'Eugène-François Vidocq, dans lequel un ancien boucher découpe des corps pour empêcher leur identification avant de les cacher dans des tonneaux (Vidocq, 1844, t. IV, p. 16-18). Pour faire bonne mesure, notre roman s'arrête aussi sur les difficultés techniques accompagnant l'insertion d'un corps dans une malle :

Ce fut un spectacle horrible que celui qui s'offrit aux yeux des agents. Comme le corps de la victime n'avait pu se plier à l'exiguïté de la caisse, les assassins n'avaient pas hésité à désarticuler les jointures des cuisses et des jambes, et une semblable opération avait été faite aux bras. (*Nuits*, p. 476)

Avec de telles descriptions, il apparaît que *Les Nuits du Palais-Royal* cherche à se singulariser au moyen d'une « violence hyperbolique » produite par une surenchère sanglante. L'œuvre reprend des actes récurrents dans la littérature (particulièrement dans le roman-feuilleton et le mélodrame), par exemple l'assassinat d'un homme d'un coup de poignard dans le dos, mais s'efforce d'y ajouter une dimension nouvelle au moyen de cette abondance de détails sanglants. Dans *Les Nuits du Palais-Royal*, les crimes brillent

moins par l'originalité de l'acte que par le caractère sanguinolent de celui-ci. Nous observons la même logique à l'œuvre dans le cas de certaines des techniques meurtrières employées.

### ***La science et la violence***

Nos auteurs ont en effet recours à d'autres stratégies pour s'assurer que les victimes ne soient pas *simplement* poignardées ou empoisonnées, situations banales et susceptibles de produire un effet de *déjà-lu*. Les assassinats commis sous le coup de la colère dans un quartier louche, par des malfaiteurs sauvages, étaient légion dans le roman populaire. Ces types de meurtres s'effacent toutefois des *Nuits du Palais-Royal* pour être remplacés par d'autres, visant à illustrer l'ingéniosité technique des assassins.

Le personnage de Bianco, médecin et alchimiste, est un exemple éloquent de cette combinaison de violence et de savoir. Il se spécialise en effet dans une branche particulière de la médecine : « [N]e voulant pas mourir de faim en vendant de la santé, [Bianco] vendait de belles et bonnes maladies au plus juste prix. » (*Nuits*, p. 347) Il ne s'en tient pas aux poisons rares, ce qui en ferait un personnage de médecin criminel convenu. Il cultive les plus terribles maladies pour les ajouter à son inventaire : « J'ai là la petite vérole bouchée à l'émeri, la fièvre scarlatine en poudre, l'aliénation mentale en bonbon » (*Nuits*, p. 274). La liste ne s'arrête pas là :

[des] perles épileptiques. C'est sûr, mais c'est un peu long. J'ai ensuite les gouttes nerveuses qui amènent tout doucement la contraction du cœur [et], en petites fioles, les névralgies

incurables, les cancers. – Je vous arrête là [dit le client. C]inquante louis pour [...] la fiole du cancer. (*Nuits*, p. 349)

Le narrateur précise que Bianco est parvenu à contrôler la transmission de ces maladies, laquelle peut maintenant se faire par absorption, inhalation ou contact avec la peau. Même si ce personnage apparaît pour la première fois dans un feuilleton de 1846, son commerce préfigure un contexte de « meurtre bactériologique ». Avec les descriptions des maladies et de leur mode d'emploi, le récit donne au meurtre un côté technique moderne, très singulier en regard des autres romans criminels de l'époque. *Les Nuits du Palais-Royal* propose d'ailleurs plusieurs médecins au savoir avant-gardiste. L'un d'entre eux soigne la victime d'une explosion et parvient également à lui donner un nouveau visage : « [L]a réparation sera complète, si ce n'est, ainsi que je viens de le dire, que votre signalement futur sera en désaccord avec votre signalement passé. » (*Nuits*, p. 166) Encore une fois, la narration s'arrête longuement sur les détails techniques de la procédure :

[le docteur] commença par détacher complètement quelques lambeaux de chair que le feu avait presque entièrement détruits, puis il tailla sur le front qui était la partie la moins maltraitée, un morceau de peau qu'il détacha, retourna, et dont il couvrit les cartilages du nez après les avoir remis à vif en les débarrassant de tous les corps étrangers qui s'y étaient attachés. (*Nuits*, p. 166)

L'approche narrative est identique dans le cas d'un étudiant en médecine, nommé Vernia, qui pratique des expérimentations sur des cadavres et qui, à l'aide d'une décharge électrique, ressuscite un personnage mort depuis quelques heures :

[L']énorme pile galvanique agissant toujours sous la direction de Vernia, exalté par ces merveilles, la respiration normale

s'était rétablie dans le cadavre sur lequel il expérimentait; [...] le cadavre était réellement revenu à la vie; seulement la pensée ne surgissait pas encore dans son cerveau, c'était tout ce qui lui manquait. (*Nuits*, p. 204)

Dans ce dernier cas, les auteurs renvoient, dans une note en bas de page, à des expériences scientifiques réalisées en 1816, tout en s'inspirant aussi sans doute de Giovanni Aldini (1762-1834), qui s'était livré à des expériences sur le galvanisme (souvent avec des cadavres) en France et en Angleterre au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle (Barras et Panese, 2006, p. 38-39). Du côté littéraire, on pense bien sûr au *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. Plus qu'un clin d'œil à ce roman, il s'agit ici d'un des nombreux efforts pour associer la mise en scène de la violence à un savoir futuriste. Le portrait de Bianco et de Vernia veut donner un air de nouveauté aux procédés narratifs éculés que sont l'empoisonnement et la résurrection. Bianco illustre aussi une troisième stratégie employée dans *Les Nuits du Palais-Royal* pour offrir une fictionnalisation séduisante de la violence : la professionnalisation de l'assassinat.

### ***Le commerce de la violence***

Sans délaissier complètement les crimes passionnels, notre roman construit d'abord sa mise en scène de la violence sur des personnages qui en font une activité professionnelle. Le médecin Bianco, que nous venons d'évoquer, a une adresse connue et ne se cache pas outre mesure pour vendre ses poisons. Il fait d'ailleurs concurrence à d'autres marchands et approvisionne indifféremment les héros du récit et leurs adversaires (*Nuits*, p. 362-365). Malgré son excentricité et ses recherches alchimiques, Bianco est ainsi posé comme un

commerçant, presque bourgeois. Le lecteur rencontre également un tueur à gages tout aussi professionnel. Ce type, qui au XIX<sup>e</sup> siècle est souvent simplement évoqué, comme dans *Le Père Goriot* en 1834 (Balzac, 1971, p. 157-159), est ici décrit minutieusement. La narration s'arrête sur les techniques employées par l'assassin pour truquer le duel qu'il a provoqué (*Nuits*, p. 266) et sur le coût des différents éléments du « service » qu'il propose. Il détaille ainsi précisément ce que le client devra payer en plus de son salaire, jusqu'aux gants de ses témoins et à la caution pour sa libération après le duel (*Nuits*, p. 266).

Pour ces personnages, dont nous n'avons donné que deux exemples, l'assassinat n'est pas un acte émotif ou stratégique que l'on effectue soi-même, pas plus qu'un marché traité discrètement dans un endroit sombre. Le meurtre s'inscrit dans un paradigme économique (tuer en échange d'une somme d'argent) et même commercial : un client se présente auprès d'un commerçant, choisit le service qui lui convient et conclut une transaction. Plus tôt au XIX<sup>e</sup> siècle, dans un essai publié pour la première fois en 1827, Thomas de Quincey a décrit « l'assassinat comme un des beaux-arts »; au milieu du même siècle, *Les Nuits du Palais-Royal* en fait un service facilement accessible dans une société où tout s'achète. Le passage de *La Fabrique de crimes* que nous avons cité en ouverture l'annonçait sans détour : le meurtre n'est plus solennel dans le roman populaire, il est devenu banal. Pour éviter le ressassement du stéréotype littéraire de l'individu cruel qui tue sans hésitation pour atteindre son but, *Les Nuits du Palais-Royal* présente des meurtriers pour qui l'assassinat est un métier, une tâche anodine, assumée presque quotidiennement pour gagner sa vie.

À la lumière de ces remarques, on constate que la fictionnalisation de la violence meurtrière dans *Les Nuits du Palais-Royal* vise à éviter de sombrer dans la banalité qui caractérise l'intrigue de ce roman. Elle tente de proposer ce caractère inédit au moyen d'une surenchère dont il convient d'examiner le fonctionnement et le but.

### ***L'objectif de la surenchère meurtrière***

Écrivains opportunistes, les auteurs des *Nuits du Palais-Royal* n'ont pas tenté d'exploiter des avenues inexplorées, c'est-à-dire de proposer des types de crimes ou de criminels résolument neufs, comme l'ont fait d'autres romanciers. Ils se sont plutôt efforcés de reprendre des procédés et des types connus et de leur insuffler une dimension inédite en « allant plus loin » dans les descriptions sanglantes, techniques ou déshumanisantes. C'est dire que *Les Nuits du Palais-Royal* a été écrit pour être lu à l'aune d'autres mises en scène de la violence qui ont marqué l'imaginaire collectif de l'époque. Pensons aux populaires romans judiciaires d'Émile Gaboriau, aux « romans criminels » – des « récits d'aventures où la rupture criminelle donne lieu à une exploration plus ou moins méthodique du monde social » (Kalifa, 2005, p. 132) – et surtout aux mystères urbains, c'est-à-dire aux romans qui ont cherché à profiter de l'immense succès des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Rappelons le titre original de notre œuvre, *Les Mystères du Palais-Royal*, et le fait qu'on y trouve plusieurs références et clins d'œil à des lieux ou personnages emblématiques du genre<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Un personnage des *Nuits du Palais-Royal* évoque par exemple le cabaret du Lapin-Blanc, célèbre depuis sa description dans le second chapitre des *Mystères de Paris* de Sue (*Nuits*, p. 672).

La surenchère que nous avons observée prend donc un caractère générique. Il s'agit d'un trait récurrent des mystères urbains, qui se répondent les uns les autres et tentent de séduire les mêmes lecteurs en respectant la matrice du roman de Sue tout en s'efforçant concomitamment de proposer une approche originale et donc intéressante pour ces lecteurs. Ce désir d'insuffler à ce modèle connu une dose d'inédit conduit les auteurs de mystères urbains, tout comme ceux des *Nuits du Palais-Royal*, à opter pour une approche fondée sur la surenchère. Ces romans demandent en effet une lecture sérielle en raison de la « stabilisation du genre », qui permet au lecteur de se faire une « forte représentation préalable [...] du récit à venir » (Bleton, 1999, p. 107). En d'autres mots, le lecteur a des attentes spécifiques, précisées au fil de ses lectures, que les auteurs essaient de satisfaire sans s'en tenir au ressassement. De plus, notre roman, publié en livraisons illustrées, est composé d'une série d'épisodes similaires, structure propice à la reprise des mêmes crimes, ce qui introduit au sein de l'œuvre une logique sérielle. La mise en scène de la violence dans *Les Nuits du Palais-Royal* est donc menacée de se répéter et de répéter celle de ses prédécesseurs. C'est ici qu'entrent en jeu les stratégies de surenchère décrites plus haut : elles ont pour rôle de combattre la monotonie du crime et d'agir comme outil de séduction.

Nous arrivons ainsi à préciser le rôle joué par la mise en scène du sang et de la mort dans ce roman. Elle vise bien sûr à exploiter une curiosité macabre, fondée sur l'horreur et la fascination pour le morbide. Toutefois, même dans les scènes sordides, elle n'a pas pour vocation première de vraiment choquer le lecteur. La cohabitation du ton léger du narrateur et des calembours des personnages contribue à désamorcer

l'horreur des pires scènes. Par exemple, un « chauffeur », lorsqu'il voit que la peau des jambes de sa victime se roule sur elle-même, lance : « [L]e voici qui ôte ses guêtres » (*Nuits*, p. 126). Ailleurs, le roman prend parfois un ton burlesque, comme lors d'un épisode où un individu est assassiné et momifié. Ce pourrait être l'occasion d'un passage provocant, décrivant une scène sordide digne du roman noir. Les auteurs en font plutôt un passage comique où la momie est volée et descendue par une fenêtre au moyen d'une corde. Lorsqu'arrive une patrouille, les voleurs tentent sans succès de convaincre les représentants de l'ordre qu'il s'agit d'une œuvre d'art transportée la nuit pour éviter d'effrayer les voisins (*Nuits*, p. 668). Ils sont alors conduits au poste où ils tentent de profiter de la bêtise des fonctionnaires :

Monsieur, [...] ce n'est pas une chose vulgaire [...]; c'est la vraie momie du grand Pharaon III, roi d'Égypte de son vivant, et trouvé par moi dans le temple de Memphis à une profondeur de sept cents pieds au-dessous de la mer. (*Nuits*, p. 678)

Cet épisode comporte plusieurs répliques analogues, qui misent sur le comique. Laissant de côté toute mise en scène pathétique ou horrible, le roman passe rapidement sur la mort de la victime et sur sa momification – si ce n'est pour souligner qu'elle est l'œuvre du médecin Bianco – et ne fait de cet épisode qu'une péripétie supplémentaire à saveur burlesque. Plusieurs scènes violentes de l'œuvre subissent le même traitement : les crimes sont décrits minutieusement mais la narration et les répliques des personnages désamorcent ces passages, qui ne sont ni moralisateurs ni froidement cliniques.

Les meurtres des *Nuits du Palais-Royal* n'ont pas non plus comme vocation d'inquiéter le lecteur, ce qui était un objectif récurrent pour de nombreux romans criminels, comme l'illustre



le passage célèbre qui ouvre *Les Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue :

Seulement les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous; nous pouvons les coudoyer en nous aventurant dans les repaires où ils vivent, où ils se rassemblent pour concerter le meurtre, le vol, pour se partager enfin les dépouilles de leurs victimes. (1989, p. 31)

Dans le cas des *Nuits du Palais-Royal*, le récit n'insiste que peu sur une telle proximité ou sur le caractère menaçant des groupes criminels. L'ingéniosité des meurtriers établit leur caractère exceptionnel et les distingue des malfaiteurs décrits dans les chroniques judiciaires des journaux. Ce ne sont pas des types criminels présentés comme « réels », ancrés dans un cadre référentiel et issus de l'actualité judiciaire – même si le roman y renvoie parfois – mais plutôt des types criminels fondés sur d'autres fictions. En cela, le roman ne cherche pas à s'inscrire dans la voie annoncée dans *Les Mystères de Paris* en 1842. Les services des professionnels du crime sont offerts à tous mais ne profitent qu'à une clientèle interlope; les malfaiteurs se tuent entre eux. Dans *Les Nuits du Palais-Royal*, il n'y a pas de victimes innocentes, elles paient toujours pour leur faute ou pour celle de leurs parents. En vertu de cette culpabilité généralisée, il serait hasardeux de tenter d'attribuer une valeur idéologique ou une « visée argumentative » précise (Amossy, 2012, p. 44) à la mise en scène du meurtre dans cette œuvre où fourmillent les contradictions morales. La violence fonctionne en vase clos et n'a pas pour objectif premier de proposer au lecteur un portrait inquiétant de la ville.

Plus qu'un désir de provoquer ou d'inquiéter, il s'agit ici d'une mise en scène de la violence qui vise à séduire par son inventivité. La présence du sang et de la mort est attendue dans

les romans criminels et les mystères urbains mais nos auteurs cherchent en plus, au moyen des stratégies étudiées plus haut, à satisfaire le lecteur par des crimes qui n'ont pas un air de *déjà-lu*. Le processus est analogue à celui qui anime le genre policier basé sur le « récit herméneutique » (Dubois, 1992, p. 42) : une intrigue trop convenue, où le meurtrier se laisse facilement deviner, ennuie le lecteur expérimenté. Le pacte de lecture proposé dans *Les Nuits du Palais-Royal* repose sur l'existence, chez le lecteur postulé, d'une encyclopédie spécialisée dans la mise en scène de la violence. Pour ce lecteur exigeant, il ne suffit pas de multiplier les crimes : il faut aussi étonner.

La fictionnalisation du meurtre est une épreuve narrative que l'auteur doit réussir pour gagner le lecteur. Relevant d'un cahier des charges générique, la surenchère de violence est à lire comme l'exploitation d'une fascination pour le morbide mais surtout comme un exercice narratif autoréflexif visant à séduire le lecteur par son originalité. Ce faisant, elle tombe souvent dans la démesure. On peut d'ailleurs s'étonner qu'avec un tel déferlement de violence, la censure, pourtant active sous le Second Empire, ne se soit pas intéressée au roman. Ce dernier semble a priori constituer une proie de choix. Ce n'est pourtant pas le cas parce qu'il louvoie en fait entre les enjeux censoriaux. Ce faisant, *Les Nuits du Palais-Royal* éclaire le statut de la violence dans l'imaginaire social de l'époque.

### ***Éviter l'interdit***

Différents facteurs expliquent que l'œuvre de Raban, Décembre et Alonnier ait échappé aux ciseaux d'Anastasia. En premier lieu, l'usure du gouvernement impérial. Odile Krakovitch

souligne que, durant l'année 1869, marquée par les scandales, la censure fut conduite à faire preuve d'« une indulgence mal admise » (1997, p. 62). De plus, Yvan Leclerc affirme qu'il était souvent nécessaire qu'un journal parle d'une œuvre en volume pour attirer l'attention des censeurs (1991, p. 70). À notre connaissance, *Les Nuits du Palais-Royal* n'a pas bénéficié d'une telle visibilité. Cependant, puisqu'il a été publié alors que Décembre tentait d'être admis à titre individuel dans la Société des Gens de Lettres (Rebolledo-Dhuin, 2011, p. 437) et qu'il a fait l'objet de nombreuses réclames dans les autres parutions de la maison Décembre-Alonnier, il est difficile de croire qu'il soit passé totalement inaperçu, d'autant que sa publication en livraisons s'est étirée sur une longue période. Décembre s'est assuré de donner toute la visibilité possible à ce roman susceptible de redonner une santé financière à sa maison. L'indifférence censoriale à son égard provient plutôt de ce que sa mise en scène de la violence, malgré ses excès, n'était pas un sujet d'inquiétude pour la censure sous le Second Empire.

Rappelons que, sous Napoléon III, la censure s'appuie sur un ensemble complexe de textes, dont au premier chef une loi déjà ancienne – elle date de 1819 – qui a survécu à « deux révolutions, un coup d'État et une guerre, [qui] a servi sous trois régimes politiques différents, la Monarchie, l'Empire et la République [et qui a survécu] à une cinquantaine de lois successives » (Leclerc, 1991, p. 9). Marquant un assouplissement du contrôle de la presse, notamment avec la suppression de la déclaration (et donc de la censure) préalable, la « loi de Serre », du nom du ministre de la Justice Pierre-François de Serre, a introduit

une nomenclature des délits[,] une échelle graduée des peines  
[et] une notion toute nouvelle qui inquiéta l'opinion libérale :

l'«outrage à la morale publique[,] aux bonnes mœurs» [et à] la «morale religieuse» (Jaume, 1993, p. 115).

Cette loi laissait ainsi une grande marge d'interprétation aux censeurs en ce qui a trait aux caractéristiques précises des « outrages », « permet[tant] à tous les systèmes politiques de défendre ce qui leur para[issait] le bien commun d'une société » (Leclerc, 1991, p. 9-10). Ceci explique qu'elle ait survécu aux changements de régime et aux profondes mutations qui ont affecté le monde de la presse et de la librairie au XIX<sup>e</sup> siècle.

Cette loi, qui ne fut abrogée qu'en 1881, est très sollicitée sous le Second Empire. Il est vrai que « [l]a répression vise essentiellement, malgré le bruit fait autour de quelques procès célèbres [...], l'écrit politique » (Vaillant, 1997, p. 111). Il n'en reste pas moins que la censure est aussi active du côté littéraire. Aux « procès célèbres » – de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire et des *Mystères du Peuple* d'Eugène Sue, tous menés en 1857 par le procureur Ernest Pinard –, s'ajoutent ceux impliquant les frères Goncourt en 1853, Xavier de Montépin en 1856, Catulle Mendès en 1861 et Verlaine en 1868 (Leclerc, 1991, p. 435-436). Étudiant les conseils donnés par les ministres chargés de la censure, Odile Krakovitch explique que celle-ci se concentrait sur

l'antagonisme des classes inférieures et des hautes classes[, sur] les attaques contre le principe d'autorité, contre la religion, la famille, la magistrature, l'armée, en un mot contre les institutions sur lesquelles repose la société [et sur] la peinture plus ou moins hardie des mœurs dépravées des femmes galantes et de la vie de désordre (1997, p. 59-60).

Livrant parfois un « combat d'arrière-garde » (Krakovitch, 1997, p. 61), par exemple en combattant des

genres ayant déjà perdu la faveur du public, et se consacrant d'abord à protéger la religion d'État, les institutions, le capital et les grands financiers (Krakovitch, 1997, p. 61), la censure semble se désintéresser de la violence.

C'est pour cette raison que *Les Nuits du Palais-Royal* passe à travers les mailles du filet. Ce roman est dépourvu des attaques sulfureuses à la morale publique que Pinard a trouvées chez Baudelaire et chez Flaubert; ce qui touche à la sexualité y est occulté malgré les différents personnages de prostituées. Il ne lance pas non plus un appel explicite à l'insurrection comme dans *Les Mystères du Peuple*, où l'on trouve, répété comme un refrain, ce constat : « Il n'est pas une réforme sociale, politique ou religieuse que nos pères n'aient été forcés de conquérir de siècle en siècle, au prix de leur sang, par l'insurrection. » (cité dans Leclerc, 1991, p. 370) On pourrait avancer que *Les Nuits du Palais-Royal* possède un potentiel subversif qui aurait pu attirer l'attention des censeurs. La corruption généralisée des classes dirigeantes et l'omniprésence de la violence pourraient constituer un « outrage aux bonnes mœurs ». Le roman présente une société gangrenée par le crime, où tous sont corruptibles ou corrompus, et dresse un tableau de la société apte à discréditer l'élite financière et aristocratique. La distance historique (l'intrigue est située dans le premier tiers du siècle) n'empêche pas les rapprochements avec la décennie 1860, d'autant qu'un tel maquillage historique avait souvent été employé sous la monarchie de Juillet (Krakovitch, 1997, p. 63). Cependant, en vertu des grandes orientations identifiées plus haut, la censure n'avait pas à s'intéresser aux *Nuits du Palais-Royal*, peu importe l'ampleur du déchaînement de sang et de crimes qui y est présenté.

À propos du Second Empire, Dominique Kalifa évoque « une formidable et spectaculaire envolée de toutes les formes de récits de crimes, qui gagnent sans cesse à eux supports et registres nouveaux » (1995, p. 11). Pour répondre à la soif insatiable de violence du public, il y a eu une augmentation quantitative de « récits de crimes » mais aussi des changements dans la façon de représenter cette violence. *Les Nuits du Palais-Royal* met en lumière comment et pourquoi des auteurs mineurs mais opportunistes ont choisi de fictionnaliser le sang et la mort dans ce contexte où le crime s'imposait partout. Ils cherchaient à se distinguer en s'approchant des limites permises et acceptables pour le grand public afin de séduire au moyen de ce que l'on pourrait décrire comme une provocation mesurée, destinée d'abord à mettre en valeur leur inventivité. En raison du caractère « élastique » de la notion « d'outrage » – que souligne même le procureur Pinard au début du procès contre *Madame Bovary* (Leclerc, 1991, p. 20) –, il n'est pas aisé de repérer les limites que le gouvernement attribuait à la fictionnalisation de la violence. Qu'il n'y ait pas eu de rencontre avec la censure – et que l'on ne puisse attribuer cette situation exclusivement à des causes accidentelles – permet de voir dans ce roman une illustration de ce qui était toléré, de ce qui, malgré la surenchère déployée par les auteurs, ne dépassait pas les bornes. Il s'agit en fait de confirmer la justesse d'une partie du calcul de Décembre et d'Alonnie : tout en se livrant à une surenchère d'excès dans la mise en scène de la violence, ils ont su demeurer dans les limites de ce qui ne provoquait pas véritablement. Ils ne se sont trompés qu'en ce qui a trait à l'engouement du public pour leur œuvre puisque celle-ci n'a pas connu le succès espéré. En ce sens, nous ne l'avons pas choisie pour son caractère exceptionnel mais plutôt parce que, en dépit

de tous ses efforts pour se démarquer, elle apparaît, en fin de compte, représentative d'une large part de la production de son époque.

### **Conclusion**

*Les Nuits du Palais-Royal* constitue donc un riche objet d'étude pour comprendre un phénomène plus vaste. S'y observe en effet la cohabitation de ces deux tendances que nous avons décrites comme la surenchère visant à combattre la monotonie d'une violence ressassée et la banalisation produite par cette surenchère qui devient nécessairement autoréflexive. Dans ce roman, l'intrigue répétitive est reléguée au second plan au profit d'une violence meurtrière exacerbée, où foisonnent les détails sanglants, les meurtriers dotés d'un savoir technique inusité et les assassins qui vendent la mort comme n'importe quel service. Cependant, cette hécatombe est privée de son caractère provocant et inquiétant; elle est une convention générique attendue qui sert d'abord à mettre en valeur l'inventivité des auteurs. Les romanciers qui nous ont offert *Les Nuits du Palais-Royal*, s'ils n'ont pas marqué l'histoire, ont en commun un certain flair littéraire pour les tendances qui séduisent le public. Ils ont rédigé *Les Nuits du Palais-Royal* dans le but de proposer exactement aux lecteurs ce qui devait les ravir. C'est dans cette perspective qu'il faut apprécier le fait que l'assassinat constitue une signature, sanglante et séduisante, dont est le plus souvent évacuée toute considération morale. Inscrit dans ce processus de surenchère, le meurtre, devenu froid et mécanique, perd « la force, la puissance, l'énergie » qui

animent dans l'imaginaire romantique la *violentia* (Marcandier-Colard, 1998, p. 2).

Le caractère « limite » du meurtre, « fait opaque, dont les mobiles ou les circonstances ne sont jamais transparents, une sorte de point aveugle » (Kalifa, 2005, p. 131-132), disparaît en fait au profit d'une banalisation produite par un déploiement d'artifices qui témoignent néanmoins d'une réelle inventivité des auteurs. Pour emprunter au vocabulaire cinématographique, nous pourrions dire que l'abus « d'effets spéciaux » émousse la violence qu'ils sont en fait censés rehausser (le parallèle avec la situation dans le cinéma contemporain serait d'ailleurs à développer plus longuement). Les efforts pour accroître constamment la quantité de sang et de morts et la recherche inlassable de nouvelles techniques meurtrières ont pour effet de banaliser la violence, ce qui explique en partie que ce roman, loin de susciter les passions ou une levée de boucliers, chez les lecteurs ou la censure, semble plutôt être passé inaperçu. D'ailleurs, à cette époque, les romans populaires qui font courir les foules – ou qui le feront quelques années plus tard – misent sur la recherche de celui qui a commis le crime ou sur la persécution d'une victime par un criminel, deux approches peu développées dans l'œuvre qui nous a intéressé. *Les Nuits du Palais-Royal* illustre toutefois l'importance de la série générique dans la mise en scène complexe de la violence durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut en retenir que la première qualité d'un bon meurtre littéraire est alors l'originalité : dans le roman populaire, il est interdit d'assassiner en toute simplicité.



## Bibliographie

- AMOSSY, Ruth. (2012), *L'Argumentation dans le discours*, Paris, A. Colin.
- BALZAC, Honoré de. (1971 [1834]), *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- BARRAS Vincent et Francesco PANESE. (2006), « L'utopie médicale de la réanimation des corps (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) », *Mouvements*, vol. 3, n° 45-46, p. 36-42.
- BLETON, Paul. (1999), *Ça se lit comme un roman policier... Comprendre la lecture sérielle*, Québec, Nota bene, coll. « Études culturelles ».
- DUMAS, Alexandre. (1998 [1844-1846]), *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- FÉVAL, Paul. (1898 [1866]), *La Fabrique de crimes*, Paris, Dentu.
- GAUTHIER, Nicolas. (2013), « Le "cas" des *Mystères du Palais-Royal* de Louis-François Raban », dans Marie-Ève Thérénty (dir.), *Les Mystères urbains au prisme de l'identité nationale, Médias 19*, <<http://www.medias19.org/index.php?id=13460>>.
- JAUME, Lucien. (1993), « La conception doctrinaire de la liberté de la presse : 1814-1819 », dans *Actes du colloque François Guizot 1993*, <<http://www.guizot.com/wp-content/uploads/1970/03/colloque93-Jaume.pdf>>.
- KALIFA, Dominique. (2005), *Crime et culture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire ».
- . (1995), *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard.
- KRAKOVITCH, Odile. (1997), « La censure des spectacles sous le Second Empire », dans Pascal Ory (dir.), *La Censure en*

- France à l'ère démocratique (1848-)*, Bruxelles, Éditions Complexe, p. 53-76.
- LALOUETTE, Jacqueline. (2001), « Décembre, Joseph », dans Jean-Pierre Chantin (dir.), *Dictionnaire du monde religieux dans la France contemporaine : les marges du christianisme*, Paris, Beauchesne, p. 67-68.
- LARUE, Sylvain. (2007), *Les Grandes Affaires criminelles de Paris*, Paris, De Borée.
- MARCANDIER-COLARD, Christine. (1998), *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires ».
- QUINCEY, Thomas de. (1995 [1827]), *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».
- RABAN, Louis-François, Joseph DÉCEMBRE et Edmond ALONNIER. (1869), *Les Nuits du Palais-Royal*, Paris, Librairie Décembre-Alonnier.
- REBOLLEDO-DHUIN, Viera. (2011), *La Librairie et le crédit. Réseaux et métiers du livre à Paris (1830-1870)*, thèse de doctorat en histoire soutenue à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, <<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00768969/>>.
- SUE, Eugène. (1989 [1842-1843]), *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- VAILLANT, Alain. (1997), « Les Sociétés d'auteurs et la censure au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Pascal Ory (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique (1848-)*, Bruxelles, Éditions Complexe, p. 103-118.
- VIDOcq, Eugène-François. (1844), *Les Vrais Mystères de Paris*, Paris, Cadot, 7 vol.

## Résumé

Cet article est consacré à la mise en scène de la violence dans *Les Nuits du Palais-Royal* (1869) de Louis-François Raban (auteur de la première partie publiée en 1845-1846) et de Joseph Décembre et Edmond Alonniér (qui ont poursuivi le roman en 1869). Motif destiné à séduire le lecteur, le portrait de l'assassinat est organisé selon trois principes : recours au sanguinolent, ajout d'un cadre scientifique, commercialisation de la criminalité. L'article vise à montrer comment cette œuvre propose une violence intégrée dans une surenchère qui se veut une provocation parfaitement mesurée destinée à repousser l'intrigue à l'arrière-plan.

## Abstract

This paper explores the fictionalization of violence in the novel *Les Nuits du Palais-Royal* (1869), written by Louis-François Raban (author of the first part, published in 1845-1846) and Joseph Décembre and Edmond Alonniér (the latter continued it in 1869). Aiming to win over the reader, the portrayal of the murders follows three principles: a description streaked with blood, the incorporation of a scientific frame, the commercialization of criminality. The paper sheds light on the novel's integration of violence in a carefully crafted and provocative build-up designed to push the plot of the novel to the background.