

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE IV
LANGUES, CIVILISATIONS, CULTURES ET SOCIÉTÉS

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE
Études anglaises

Présentée et soutenue publiquement le 6 décembre 2013

Hubert MALFRAY

POUR UNE ESTHÉTIQUE DU CRIME :
LES « NEWGATE NOVELS », ESSAI DE DÉFINITION
D'UN GENRE POPULAIRE

Sous la direction de

Monsieur le Professeur Frédéric REGARD – Paris-Sorbonne
Monsieur le Professeur Neil DAVIE – Lyon II

JURY

Monsieur Neil DAVIE
Monsieur Frédéric REGARD
Madame Sara THORNTON
Madame Nathalie VANFASSE

Professeur, Lyon II
Professeur, Paris-Sorbonne
Professeur, Paris VII
Professeur, Aix-Marseille

POSITION DE THÈSE

Entre biographies fantasmées de criminels et portraits du petit peuple, tonalité tragique et verve populaire, questionnement philosophico-politique et écriture poétique enfiévrée, les romans du Newgate – autrement connus sous le nom « Newgate novels » – habitent l’espace d’une indécision. Ils voient le jour en 1830 pour s’éteindre en 1847, formant un genre éphémère et transitoire qui semble tourner la page d’un romantisme à bout de souffle et annoncer à demi-mot les frémissements d’un réalisme encore hésitant. Regroupant les œuvres d’Edward Bulwer-Lytton (*Paul Clifford* – 1830 ; *Eugene Aram* – 1832 ; *Lucretia, or the Children of Night* – 1847), de William H. Ainsworth (*Rookwood* – 1834 ; *Jack Sheppard* – 1838), de Charles Dickens (*Oliver Twist* – 1837) et de William M. Thackeray (*Catherine* – 1840), le genre se définit à rebours de toute attente : les romans ne répondent ni à un projet commun d’écriture, ni à un consensus d’auteurs. Regroupés *a posteriori* par les critiques en raison de similitudes formelles, ils sont frappés du sceau de la marginalité et de l’infamie.

En effet, le Newgate dérange : c’est une littérature de bas-étage, dégradée, qui choisit de faire la part belle au crime et à la déviance, s’inscrivant en faux contre l’idéologie de l’époque qui ne semblait être en mesure d’accepter la moindre forme de dissidence, y compris dans le champ de la production littéraire. Contre toute attente, les œuvres se saisissent du crime pour lui conférer une image heureuse, et laissent entendre la possibilité qu’il devienne l’objet d’une représentation esthétique. En adulant les figures de scélérats et en auscultant, d’un œil à la fois inquiet et facétieux, les abysses de l’*underworld*, les romans osent prétendre que l’a-normalité et l’a-moralité peuvent avoir droit à leurs lettres de noblesse. Par conséquent, il s’agit de pénétrer dans un univers sombre, prétendument débarrassé des contraintes idéologiques ambiantes, où l’obscurité est la source d’une révélation et d’un enchantement :

[W]e cannot but allow the fascination of that lawless life; – a fascination so great, that one of the most noted gentlemen highwaymen of the day [...] is reported to have said, when the rope was about his neck [that his life] was delicious!¹

¹ E. Bulwer-Lytton, *Paul Clifford*, Londres, Routledge, The Original Illustrated Edition, 1838 (1834), p. 86.

Le Newgate est le lieu où la fascination côtoie la répulsion, où le lecteur se sent traversé à la fois d'un frisson d'horreur et d'une irréductible admiration. S'il succombe au charme de ces œuvres scandaleuses, c'est en partie en raison de la forme populaire choisie par les auteurs dans le but de s'attirer les faveurs d'un nouveau lectorat de masse, tout à coup conquis par le régime pulsionnel d'une écriture parcourue de soubresauts, de rebondissements et de moments de suspense, portée à l'extrême par la publication en feuilleton choisie entre autres par Dickens, Ainsworth et Thackeray. En somme, le Newgate contient les germes du roman de détection, jouant avec les sens de son lecteur invité à faire l'expérience d'une attraction à laquelle il ne peut se soustraire. Il s'agit de lever le voile sur le crime, d'en découvrir les rouages, répondant à un fantasme : celui de maîtriser l'immâtrisable. Par conséquent, l'objet de ce travail consiste à circonscrire l'économie qui régit l'écriture des romans, mais aussi à évaluer la force qui anime le genre du Newgate, sans jamais perdre de vue l'extrême indiscipline qui semble en constituer la pierre angulaire.

Écrits au moment où la réforme du code juridique commençait à se mettre en place, les romans participent à leur manière à la dénonciation du *Bloody code*, remettant en cause les dysfonctionnements liés à la répression du crime et aux réponses inadéquates que proposait l'institution face à tout type de déviance. Dans la lignée de Cesare Beccaria, qui fut le premier à avoir réellement souligné la désuétude des réponses institutionnelles apportées au crime, il s'agissait avant tout pour les auteurs de désigner les limites des pratiques pénales en vigueur à l'époque : « the habit of corrupting the boy by the very punishment that ought to redeem him, and then hanging the man, at the first occasion, as the easiest way of getting rid of our own blunders »². À ces préoccupations purement pénales s'adjoint toute une réflexion sur les nouveaux moyens de répression (à commencer par l'emprisonnement), ainsi que sur le criminel, sa personnalité et ses états d'âme. Les romans tendent un miroir à leur époque, explorant la complexité de la déviance et alimentant du même coup les querelles ambiantes.

Si l'étude du Newgate ne peut se faire sans prendre en compte les questionnements philosophiques de l'époque ainsi que le contexte historico-social et politique, il apparaît qu'une analyse de la littéarité, voire de la *poéticité* du genre, fait défaut dans le paysage de la critique littéraire. On ne saurait simplement donner raison aux critiques de l'époque qui, plutôt que d'analyser l'esthétique en jeu dans les œuvres, préféreraient se contenter de mettre en mots leurs réactions épidermiques, en des termes souvent peu nuancés. L'expression la plus

² *Ibid.*, p. vii.

flagrante de leur dégoût serait consignée dans cette recette anonyme publiée dans *Punch* dans le but de caricaturer le fonctionnement des romans :

Take a small boy, charity, factory, carpenter's apprentice, or other-wise as occasion may serve – stew him well down in vice – garnish largely with oaths and flash songs – boil him in a cauldron of crime and improbabilities. Season equally with good and bad qualities – infuse petty larceny, affection, benevolence, and burglary, honour and housebreaking, amiability and arson – boil all gently. Stew down a mad mother – a gang of robbers – several pistols – a bloody knife. Serve up with a couple of murders – and season with a hanging-match.³

Cette recette se fonde sur des raccourcis qui renvoient des romans une image pétrie d'exagérations, dressant une liste d'invariants réunis pour dire l'infertilité du genre. À notre sens, écouter ce type de descriptions à l'emporte-pièce reviendrait à faire fausse route : nous préférons explorer les textes, sonder leur apparente simplicité pour mieux tenter de déceler, derrière une image peu flatteuse, la profondeur esthétique d'une forme méandreuse, riche et inventive. Nous proposons donc de suivre l'itinéraire labyrinthique souligné par le narrateur de *Paul Clifford*, qui propose de conduire son lecteur sur les chemins sinueux d'un projet dédaléen (« the intricacies of that Daedalian masterpiece which he is pleased to call his labyrinth or maze »⁴).

Partir en quête de l'esthétique du Newgate impose en premier lieu de s'intéresser à l'indiscipline qui caractérise les romans : forts de leur dissidence, ils postulent la chute des codes. Qu'il s'agisse de l'orthodoxie, des codes juridiques ou encore littéraires, ils décident de prendre à rebours les conventions de leur temps. En choisissant le crime et la déviance comme thèmes de prédilection, ils entendent forcer les limites de la bienséance : de paysages sordides en figures de scélérats, ils esquissent des portraits et des intrigues qui interrogent les limites du représentable. Ils décident de donner la parole à l'Autre qui hante les bas-fonds, à l'homme sans qualités qui, malgré son inadéquation (sociale, morale, physique) avec ce que l'idéologie déclare acceptable, a tout-à-coup le droit d'occuper le devant de la scène littéraire. Riches de leur forme romanesque qui leur permet de s'octroyer un certain nombre de libertés, les romans sont avant-gardistes et forment un genre insoumis qui a pour particularité de ne comporter « aucune obligation définie, sauf celle qu'il impose ou devrait s'imposer lui-même »⁵. Le Newgate indispose les critiques de l'époque parce qu'il est profondément

³ *Punch*, I, 7 août 1841, p. 39.

⁴ E. Bulwer-Lytton, *ibid.*, p. 277.

⁵ M. Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 24.

inclassable. Oscillant entre un désir de novation clairement revendiqué par les auteurs⁶, et l'implacable allégeance de l'écriture à des figures du passé⁷, les récits sont pris dans un entre-deux et plongent leur lecteur dans l'embarras : ce dernier ne sait plus s'il doit croire à la pérennité des codes ancestraux, ou s'il doit au contraire s'étonner de leur infertilité. L'écriture revisite le gothique, le pittoresque ou le sublime, mais refuse de s'inféoder entièrement aux mécanismes usuellement associés à ces styles.

Marqués par une période où la pensée évolutionniste commençait à voir le jour, les romans sont de véritables *organismes* textuels qui choisissent l'hybridation comme mode de déploiement artistique⁸ : ils prennent corps à la confluence de genres divers, mêlant prose, chants, lettres, biographie, essai et chronique ; ils enlacent également à la langue standard et conventionnelle l'idiome des bas-fonds qui se greffe sur les textes à la manière d'un parasite. Forts de ces métissages génériques et linguistiques, les romans semblent revendiquer une transgression suprême que seule semble autoriser la forme romanesque. Par conséquent, les œuvres seraient à l'image des personnages qu'elles se choisissent pour héros : à l'instar de Jack Sheppard, expert en évasion, elles sont libres, refusant de se laisser emmurer dans le moindre carcan ; mais, tout comme le héros d'Ainsworth, elles sont également prisonnières d'un passé qui fait sans cesse retour et les taraude jusqu'à l'obsession.

Les romans s'écrivent à la lumière d'un désir qui prend possession des personnages, mais qui anime également l'écriture, et par extension la lecture. Le désir est cette force qui soumet le Newgate à sa loi, trouvant dans les scènes de traque sa métaphore la plus évocatrice : le lecteur se retrouve sur les traces de héros lancés sur les routes de la déchéance, fascinés par leur origine qui se refuse à eux et qu'ils tentent coûte que coûte de recouvrer. Captifs de ce vide originel, les protagonistes se rejoignent tous en ce qu'ils sont des sujets désirants, sommés de rebrousser le chemin de l'hérédité dans le but de combler un déficit identitaire qui seul pourrait rendre compte de leur exceptionnalisme. Souvent orphelins ou bâtards, ils sont les esclaves d'une mémoire fautive : les romans prennent alors l'aspect de récits de filiation, irréductiblement orientés vers l'image d'un père dont l'absence creuse une béance qui pourrait bien être la source de la déviance des héros. Face à l'écart qui s'insinue

⁶ Les préfaces des romans sont toutes l'occasion pour les auteurs de revendiquer l'originalité de leur entreprise.

⁷ Les auteurs rendent hommage à Walter Scott, Ann Radcliffe, mais aussi à Shakespeare ainsi qu'aux philosophes de l'Antiquité.

⁸ C'est l'argument défendu par John A. Symonds dans son essai intitulé « On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature » qui voit dans le roman, et plus particulièrement le roman victorien, une « forme bâtarde » (« a 'mongrel' of many types ») : J.A. Symonds, *Essays Speculative and Suggestive*, Londres, Smith, Elder and Co., 1907, p. 51.

entre les protagonistes et leurs figures ancestrales, le lecteur assiste à une mathématique de l'hérédité où la soustraction règne en maîtresse du jeu. À l'instar des récits, les personnages sont des figures de l'entre-deux, d'une indécision et d'un trouble. La relation père-fils cristallise les tensions inhérentes à l'écriture, ouvrant une faille qu'il appartiendra à l'ensemble de la fiction de combler.

Le recours systématique au mythe agit dans les textes comme un substitut dont l'objet est de masquer la vérité aveuglante de cette faille originelle. La trajectoire œdipienne des héros plonge les textes dans des situations de crise où la violence, seule force capable de libérer la tension qui anime l'écriture, est synonyme de sacrifice, c'est-à-dire, comme l'étymon latin le laisse entendre, de *fabrique du sacré*. Le mythe, dans lequel les histoires se réfugient, exerce sur l'écriture une forme suprême de violence. Les romans tentent de dire quelque chose qui ne peut se dire que de manière oblique, tronquée, faussée, tant l'expression directe en est insupportable. Les héros sont condamnés à rejouer des destins écrits d'avance (celui d'Œdipe, d'Oreste ou encore du Christ) : le mythe, présent de manière spectrale, soutient une écriture qui ne peut se mettre en mots directement, qui n'a que le masque de l'emprunt pour dire ses démêlés avec le passé. En choisissant une structure finalement rebattue, les romans renvoient le lecteur à sa propre origine, à des questionnements ontologiques universels, et le somment de *se reconnaître* de page en page et de livre en livre. Le mythe fait du Newgate un genre populaire, invitant les lecteurs à identifier sans mal un « faux inconnu » qu'ils retrouvent d'une œuvre à l'autre.

Dans l'économie du désir qui se décline au fil des pages, c'est toute la force de la dévoration qui s'empare des lecteurs : fidèles à leur programmation sensationnelle, les romans suscitent un vif intérêt, proposant des portraits de héros dont la trajectoire aboutit le plus souvent à l'expérience d'un sacrifice qui fait vibrer la fin des récits. Dire le sacrifice, c'est pour les auteurs succomber à une rhétorique de l'enfièvrement, typiquement populaire, qui prend corps à la confluence entre abjection et obscénité. Les multiples gravures qui émaillent les pages du Newgate sont le symptôme d'une esthétique qui choisit la monstration, invitant tout type de public (même les lecteurs les moins érudits) à l'expérience du désir de voir. À titre d'exemple, le lecteur est tour à tour invité à voir Fagin se morfondre dans l'obscurité de sa cellule, à découvrir les détails sanglants de la mise à mort de Catherine Hayes, ou à admirer le corps sans vie de Jack Sheppard, porté tel un totem par la foule réunie autour du gibet de Tyburn. En somme, le désir devient le moteur de la transgression, faisant dériver les textes vers une angoisse tramée d'érotisme, laissant entendre une part d'interdit à l'œuvre dans l'acte de lecture. Le Newgate invite à l'expérience du péché : celui que les

personnages sont contraints de commettre pour laisser souffler le vent de liberté qui les anime ; celui du narrateur qui décide de sonder la résistance des codes littéraires ; celui, enfin, du lecteur invité à une jouissance du mal par procuration. Ainsi, les critiques de l'époque ne pouvaient que s'insurger contre un genre définitivement a-normal et scandaleux parce qu'assujetti à la force tragique de l'*hybris*.

La popularité des romans doit par conséquent réclamer toute notre attention : à en croire les remarques précédentes, être populaire serait par définition honteux. Les romans se contenteraient de jouer et rejouer des scènes toujours plus semblables les unes aux autres, pour mieux éveiller la dévoration d'un lectorat sans qualités, uniquement séduit par des romans qui éveillent en eux la primitivité du pulsionnel. On pourrait s'en remettre aux analyses de certains commentateurs du genre populaire (comme Tzvetan Todorov ou Umberto Eco) pour qui la littérature de masse se contente de suivre une mécanique « bien huilée » dans le seul but de satisfaire l'appétit sans bornes d'un lectorat aussi « grossier » que les textes qu'il réclame. Ce serait admettre que le Newgate est un genre simple, transparent, soutenu par une structure fossilisée et ne réclamant aucune prise de distance. Or c'est justement en choisissant la forme populaire en apparence limpide que les auteurs ont trouvé le meilleur moyen de donner à leur message toute sa profondeur et sa portée. Le Newgate ne cesse de négocier avec les codes paralittéraires pour en inquiéter la stabilité : c'est un genre habile qui accepte de travestir son écriture derrière des oripeaux de façade pour mieux dissimuler un projet esthétique sans précédent.

Le Newgate est l'œuvre du travestissement : noms d'emprunt, déguisements et masques envahissent l'univers des romans, signalant au lecteur que la vérité n'est jamais donnée d'emblée, mais toujours exprimée en filigrane. À l'image du Parfait Coquin (Artful Dodger) dans *Oliver Twist*, l'écriture choisit l'esquive et la mascarade : l'univers des bas-fonds n'est pas seulement un lieu de misère, mais plutôt l'espace d'une joyeuse parenthèse où règnent l'illusion et l'artifice, et où l'écriture peut tout à coup rêver à une contre-société carnavalesque où la déviance devient synonyme d'une expérience communautaire. Faisant revivre les figures ancestrales de Robin des Bois ou du Justicier-au-grand-cœur, les romans abandonnent la tonalité tragique, lui préférant le comique et le grotesque. Comme le sous-entend le nom du héros de Dickens, la rhétorique du Newgate est toujours « twist-ée », c'est-à-dire retorse, préférant à la ligne droite l'oblique et le contournement. Les romans deviennent une zone de trouble où les héros sont des bouffons intronisés, une zone d'indécision au cœur de laquelle le lecteur ne sait plus trop s'il doit rire ou pleurer, une zone de jeu où la théâtralité et les faux-semblants occupent le devant de la scène.

L'écriture se joue des conventions les plus strictes, et n'hésite pas à interroger la prétendue stabilité de l'Histoire, en faisant revivre des légendes du crime pour leur redonner corps dans un espace textuel inventif, qui s'approprie les faits divers pour les revisiter à sa manière. Les auteurs-biographes du Newgate, affairés à remonter le temps des légendes ou à parcourir le territoire subversif des bas-fonds, n'ont jamais la prétention de revendiquer leur entreprise comme quête de vérité : il s'agit plutôt de tracer des lignes de fuite à partir desquelles s'envisage une sortie de l'Histoire. Pas de vérité, donc, mais seulement le postulat d'un fantasme, celui de trouver dans les figures d'a-normaux de nouvelles potentialités artistiques. Entre excès, masques et invraisemblance, les romans n'ont de cesse de désarmer leurs lecteurs en les plongeant dans des univers diégétiques paradoxaux où la fiction vient perturber l'Histoire, où la feinte vient esquiver la raison, où la comédie vient exorciser la tension tragique. Comme l'explique Bulwer dans sa préface à *Paul Clifford* : « Fiction follows truth into all the strongholds of convention, strikes through the disguise, lifts the mask, bares the heart, and leaves a moral wherever it brands a falsehood »⁹. Voilà résumée toute l'impertinence du Newgate : la ruse d'une voix qui se prête à un certain codage esthétique ou rhétorique pour mieux s'en éloigner. Le lecteur est voué à l'expérience du *désaisissement* parce qu'il n'a pas d'autre choix que de se laisser agir par une forme textuelle transgressive, travestie, qui n'hésite pas à dire une chose pour mieux faire entendre son contraire. Les « places fortes » (« strongholds ») de la tradition ne sont jamais détruites, mais toujours revisitées, comme si le Newgate souhaitait avant tout désigner l'impuissance de méthodes obsolètes : à l'orientation, l'écriture préfère la désorientation, l'égarement du sens, la quête d'un autre sens. Le Newgate n'est donc pas simplement une esthétique à l'emporte-pièce, mais le lieu où le lecteur est invité à réfléchir au pouvoir de l'écriture et de la littérature, faisant se rencontrer re-création et récréation.

⁹ E. Bulwer-Lytton, *op. cit.*, p. xi.