

Andrea Goulet

Chorégraphies criminelles : Combat, chahut et danse apache, des *Mystères de Paris* à *The Wire*

Par leur appel à une étude transnationale des « circulations, transferts, appropriations » des *Mystères de Paris* (1842-43) d'Eugène Sue, Marie-Ève Thérénty, Dominique Kalifa, Guillaume Pinson, Catherine Nesci, et les collaborateurs du site *Médias 19* redonnent de la vitalité à un genre littéraire trop souvent considéré comme étant d'une importance mineure : le mystère urbain. Cette initiative suscite une réflexion riche d'interdisciplinarité sur l'étendue globale du genre ; non seulement le roman de Sue constitue-t-il un exemple de modernité médiatique sans précédent mais il représente aussi « un premier phénomène de globalisation culturelle »¹. Ainsi peut-on constater les répercussions du *best-seller* de Sue à travers cinq continents et près de deux siècles : des romans-feuilletons du Second Empire et de la Belle Époque au film noir du vingtième siècle, des séries télévisées aux bandes dessinées *steampunk* de nos jours, les pages et les écrans enregistrent une combinaison caractéristique du premier mystère urbain : le sensationnalisme criminel jumelé au réformisme social². Le roman de Sue enracine, bien sûr, toute une lignée narrative ; mais, comme le savent les collaborateurs de *Médias 19*, il s'inscrivait déjà, en 1842, dans un réseau transatlantique d'échanges culturelles. En tant que journaliste et feuilletoniste professionnel, Sue rejoint des auteurs comme Poe, Cooper, Baudelaire, et Dumas, dont la modernité littéraire est aujourd'hui de plus en plus souvent étudiée dans une optique transnationale. La comparatiste Margaret Cohen, par exemple, souligne une arène globale d'influence dans son livre sur l'émergence du genre maritime au début du dix-neuvième siècle³. Pour sa part, Edward S. Cutler situe les « transatlantic roots of modernism » [racines transatlantiques du modernisme] dans la circulation d'une culture médiatique entre les villes américaines et françaises de la même époque⁴.

¹ Marie-Ève Thérénty et Dominique Kalifa, Programme du colloque international « Les mystères urbains : circulations, transferts, appropriations. » <http://www.medias19.org/index.php?id=9295>.

² Voir : <http://mysteres.medias19.org/1842>

³ Dans *The Novel and the Sea* (Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2010), Cohen nous rappelle que les États-Unis avaient été eux-mêmes des colonies, et elle suggère que l'influence directe de Cooper sur le genre maritime devrait être vu comme le début d'une mutation dans l'équilibre des forces globales : « Cooper's invention of sea fiction is a significant event in what might be called Western *geopolitical* relations : an innovation from what was then the 'periphery' of the international literary field so influential as to take root as a genre in the Western European narrative 'core.' » [L'invention par Cooper du roman de mer constitue un moment important dans ce qu'on pourrait appeler les relations *géopolitiques* de l'occident : une innovation venant de ce qui était à l'époque la « périphérie » du champ littéraire international, innovation si influente qu'elle s'est enracinée en tant que genre au cœur de la fiction de l'Europe de l'Ouest.] (135)

⁴ *Recovering the New : Transatlantic Roots of Modernism*. (Hanover and London, University of New Hampshire, 2003). Dans son chapitre sur Poe et Baudelaire, Cutler trace les « transatlantic

Ce sera dans ce contexte d'une modernité littéraire transatlantique que nous proposons d'analyser un imaginaire spatial traversant des frontières de genre, d'époque, et de nation. Un tel imaginaire tient de la notion (quasi oxymorique) de l' « exotisme domestique », car il signale le désir d'appriivoiser, par une stratégie d'endiguement ou d'enfermement, l' « autre » racial ou social au sein d'un espace urbain. Plus particulièrement, nous tracerons un réseau discursif liant criminalité et classe à la rhétorique d'une chorégraphie de la violence :

1) Dans *Les Mystères de Paris* (1842-1843), Sue effectue sa célèbre transposition des « peaux-rouges » américains de James Fenimore Cooper au territoire urbain de la Cité, en traitant les criminels parisiens de « sauvages de la civilisation ». Les pires de ces malfaiteurs révèlent leur anarchie sanguinaire dans l'effronterie gestuelle du *chahut*, une danse liée ensuite dans l'imaginaire populaire au cancan ainsi qu'à l'argot criminel. *Le chahut* représente ici l'énergie entropique et effrénée d'une classe défavorisée, une énergie à dompter et canaliser pour le bien de la société.

2) En menaçant de briser toute limite formelle et morale, *le chahut* préfigure la chorégraphie chaotique de la *danse apache* fin-de-siècle. Nommée ainsi du fait des gangs criminels des faubourgs de l'est Parisien, cette violente danse de la rue acquit un statut mythique en France comme symptôme de désordre irruptif ; or, son inclusion dans le répertoire des *bals-cabarets* fournit au « sauvage apprivoisé » un retour transatlantique au pays natal de Cooper, avec son apparition dans les *night-clubs* de Harlem dans les années vingt. Dans les affiches publicitaires de la fin du siècle ainsi que dans des films tels *Les Vampires* (1915) et *Charlie Chan in Paris* (1935), la représentation visuelle de la danse apache révèle la thématique durable d'une tension entre la contrainte et la libération.

3) Dans *Les Mohicans de Babel* (1926), le feuilletoniste Gaston Leroux mobilise la jubilation frénétique de la Belle Époque pour critiquer une société française minée par la sauvagerie urbaine des finances dérégées. Presqu'un siècle de développement et de crises économiques ont pu transformer le *chahut* des danseurs voyous de Sue en jazz « endiablés et déchaînés » de la classe dirigeante, au centre (et non plus à la périphérie) d'un réseau criminel à portée internationale.

4) Afin d'encadrer cet imaginaire spatial dans une discussion des effets du capitalisme postindustriel sur les théories du crime et de la réforme, commençons par relier le roman fondateur de Sue à la série télévisuelle de David Simon. Dans la troisième saison de *The Wire* (2002-2008), un mystère urbain de nos jours situé dans les rues mal famées de Baltimore, Denis « Cutty » Wise (un *forçat libéré*, comme Le Chourineur) canalise les pulsions sauvages de jeunes délinquants en les entraînant dans une chorégraphie du combat dans l'espace encadré d'un ring de boxe. Les notions changeantes de race et de réforme marquent la spatialisation du confinement criminel, dans une tension représentationnelle entre clôture urbaine et débordement des frontières nationales (en passant de l'horizon colonial d'Alger dans *Les Mystères de Paris* à l'espace liminal de Porto Rico dans *The Wire*). De tels éléments intradiégétiques ne sont pas sans rapport avec les objectifs journalistiques de Sue et de Simon, ni avec le « débordement » formel de leurs fictions sérielles. On peut en effet comparer *Les Mystères* à *The Wire* pour explorer les limites idéologiques et formelles d'un genre populaire qui rattache la thématique de la réforme sociale aux mécanismes de la sérialité.

parameters of [an] emergent aesthetic modernity » [« paramètres transatlantiques d'une modernité esthétique en train de naître"], caractérisé par « the ephemerality of representation in the age of the commodity » [la nature éphémère de la représentation à l'âge de la marchandise] et « the urban cultural identification with temporality through mass media » [l'identification culturelle urbaine avec la temporalité à travers les médias grand public]. (98)

Les Mystères de Paris et *The Wire*

Paris, 1842. Baltimore, 2002. Séparées par cent soixante ans et un océan, la capitale de la France et la ville moyenne américaine paraissent aussi peu apparentées que le *Journal des débats* des années post-révolutionnaires à la chaîne de télévision payante HBO (Home Box Office). Et pourtant, ces deux organes médiatiques sont unis par les fictions de deux écrivains-journalistes, Sue et Simon, qui utilisent les aventures interconnectées de multiples personnages pour exposer les problèmes sociaux de leur époque. Dans les deux cas, *Les Mystères de Paris* et *The Wire*, il s'agit d'un récit sous forme de feuilletons, dont chaque épisode a été attendu avec anticipation par un public fasciné par l'argot du peuple et par la mise en scène d'un exotisme domestique lié à une violence minant l'ordre civil d'un espace urbain lui-même scandé par un développement économique inégal. Trois aspects en particulier nous permettent d'esquisser un parallèle entre les projets de Sue et de Simon : a) la tension entre liberté et contrainte dans la forme sérielle ; b) l'utopisme ambigu de la critique sociale et c) l'imaginaire spatial qui relie la forme à l'idéologie de ces textes.

a) *Sérialité*. En notant la structure dense et tentaculaire de la série *The Wire*, on a pu la comparer aux récits fictifs du dix-neuvième siècle – et en particulier au roman réaliste de l'époque victorienne, exemplifié par l'œuvre de Charles Dickens⁵. Simon lui-même (en collaboration avec Ed Burns) s'amuse à retourner la comparaison en ironie, en intitulant l'épisode six de la cinquième saison « The Dickensian Aspect », expression utilisée pour déplorer le traitement superficiel par l'industrie journalistique des problèmes complexes de crime et misère urbains. Simon vise à se distancier de Dickens, car bien que le romancier anglais ait pu exposer les failles de sa société industrielle, il finit toujours par se « dégonfler » [« punk out »]⁶ en introduisant dans son récit un vieil oncle bienveillant ou un avocat héroïque qui sauve la mise. Au vu des interventions paternalistes de Rodolphe de Gérolstein dans *Les Mystères de Paris*, on suppose que Simon résisterait également à une comparaison de son œuvre avec celle d'Eugène Sue⁷. Et pourtant, il serait précipité d'opposer radicalement le réalisme cru de Simon au genre démodé du mélodrame. Comme le soutient Amanda Ann Klein, *The Wire* se sert de façon directe de tous les codes du mélodrame – la catharsis des larmes, le regard posé sur des victimes et des faibles, la révélation de corruption et d'injustice – pour seulement plus tard miner ces mêmes codes en refusant au lecteur le soulagement d'une clôture narrative et d'une moralité lisible⁸. Les scénaristes pour la

⁵ Fredric Jameson, par exemple, écrit : « this is a series, or serial, like those by Dickens », dans « Realism and Utopia in *The Wire* », *Criticism*, vol. 52, number 3-4, Summer/Fall 2010, pp. 359-372 ; 360. Dans plusieurs écrits sur *The Wire*, Jason Mittell traite des tentations et des limites de cette analogie entre roman et télévision ; voir « Narrative Complexity in Contemporary American Television », dans *The Velvet Light Trap* (58) : 29-40, 2006 ; et « All in the Game : The Wire, Serial Storytelling and Procedural Logic », dans *electronic book review* : <http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/serial>. Voir aussi *The Wire : Race, Class, and Genre*, Ed. Liam Kennedy and Stephen Shapiro (University of Michigan Press, 2012) ; et Gaycken, Oliver, « Popular Science and Crime Melodrama : Louis Feuillade and the Serial » in *Devices of Curiosity* (Oxford UP, forthcoming).

⁶ Cité dans Owen Paul. « The Wire re-up : season five, episode eight -- the Dickensian aspects », *The Guardian*, April 5, 2010. <http://www.theguardian.com/media/organgrinder/2010/apr/06/wire-charles-dickens-season-5-episode-8-dickensian>

⁷ Dickens, bien sûr, avait lu Sue ; sur cette influence, voir Chevasco Berry Palmer, *Mysterymania : The Reception of Eugene Sue in Britain 1838-1860*, Peter Lang, 2003.

⁸ Klein Amanda Ann, « 'The Dickensian Aspect' : Melodrama, Viewer Engagement, and the Socially Conscious Text » dans *The Wire : Urban Decay and American Television*, Ed. Tiffany Potter and C.W. Marshall, New York and London, Continuum, 2009, pp.177-189. Sur la forme du

télévision de nos jours désavoueraient sans doute la sensiblerie périmée et le moralisme schématique de Sue, mais il n'en reste pas moins que *Les Mystères de Paris* ont établi un modèle à suivre, en établissant un récit sériel (et non pas épisodique) dont la peinture soutenue de drames émouvants vise à éveiller chez le public un sentiment de justice sociale.

Nous aborderons bientôt la question (posée par des penseurs comme Karl Marx et Slavoj Žižek) de l'efficacité actionnelle d'un tel investissement affectif, mais notons d'abord que la question elle-même est inséparable des effets formels de la sérialité. Dans son article sur le « réalisme capitaliste » et la forme sérielle dans *The Wire*, Leigh Claire La Berge décrit les techniques par lesquelles cette émission « implique la sphère urbaine du capitalisme avancé » [« implicates the late capitalist urban sphere »] comme elle-même productrice d'une violence sérielle⁹. Durant ses quatre premières saisons, *The Wire* renie le mélodrame trop simpliste en faveur d'un réalisme ancré dans une intrigue expansive, sérielle, et « novel-like » ; « Simon suggests that *The Wire* 'sprawl[s] a story over a city,' and indeed narrativization and spatialization go hand in hand to reveal the mechanics of a deindustrial city [...] » [Simon suggère que *The Wire* « étale un récit sur une ville », et en effet, la narrativisation et la spatialisation vont de pair pour révéler les mécanismes d'une ville désindustrialisée] (551). Selon La Berge, la cinquième saison de *The Wire* (celle qui est intitulée « The Dickensian Aspect » et qui traite du journalisme) constitue un saut vers l'autoréférence par une critique métafictionnelle de sa propre forme sérielle. Par cette mutation de genre, la série abandonne la nostalgie réaliste des saisons précédentes pour entrer dans un utopisme pleinement contestataire du système capitaliste (563). Étant donné l'analyse de La Berge, il serait tentant de faire du réalisme d'Eugène Sue un simple faire-valoir naïf confronté à la postmodernité consciente de soi-même. Et pourtant, comme l'a démontré Marie-Ève Thérénty, le roman-feuilleton des années 1830 manifesta dès ses débuts une réflexion pointue et pleinement consciente du rapport entre la fiction et son statut journalistique, voire médiatique¹⁰. Les multiples débordements de la ligne entre informations haut-de-page et fictions au « rez-de-chaussée » de la presse populaire instaurent une porosité spatiale qui signale, du reste, une ambivalence fondamentale concernant la fonction documentaire des *Mystères de Paris*. Dans ce qui suit, nous démontrerons que cette ambivalence a dessiné les contours d'une discussion autour du réalisme de *The Wire* et de sa capacité d'inspirer ou d'effectuer une vraie réforme sociale.

b) *La critique sociale*. En fait, *Les Mystères de Paris* servent d'intertexte-clé pour *The Wire* précisément parce que ces deux fictions sérielles ont suscité des débats sur l'étendue de leurs programmes réformateurs.

D'une part, les romanciers-journalistes Sue et Simon éclairent leur public sur des questions sociales comme la misère urbaine, l'inégalité scolaire et les limites du système pénal. Le roman de Sue est saupoudré d'appels à la réforme comme celui-ci, écrit au sujet des prisons comme La Force : « Assainissez ces cloaques, répandez-y l'instruction, l'attrait du travail, d'équitables salaires, de justes récompenses, et aussitôt ces visages maladifs, ces âmes étioilées renaîtront au bien [...] »¹¹. Pour sa part, Simon n'est pas moins direct en ce qui concerne ses buts réformateurs : « [...] to be honest, *The Wire* was not merely trying

mélodrame, voir Brooks Peter. *Melodramatic Imagination*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1976 ; et Prendergast Christopher, *Balzac : Fiction and Melodrama*, E. Arnold, 1978.

⁹ La Berge Leigh Claire, « Capitalist Realism and Serial Form : the Fifth Season of *The Wire* », dans *Criticism*, numéro ed. Robert LeVertis Bell and Paul M. Farber, vol. 52, n° 3-4 (Summer/Fall 2010), 547-567.

¹⁰ Thérénty Marie-Ève, « L'invention de la fiction d'actualité », *Presse et plumes*, éditions du nouveau-monde, décembre 2004, p. 415-427.

¹¹ Sue Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Gallimard, 2009, p. 893. Le numéro de page dans cette édition figurera désormais entre parenthèses dans le texte derrière chaque citation.

to tell a good story or two. We were very much trying to pick a fight » [pour dire vrai, avec *The Wire* on ne voulait pas se borner à raconter une ou deux belles histoires. Nous y étions vraiment pour chercher la bagarre¹²]. La décision de Simon d'abandonner le journalisme régional (au *Baltimore Sun*) pour la télévision nationale est due non pas à des considérations esthétiques ou cinématographiques, mais plutôt à l'ambition d'atteindre un plus grand public avec son message contre le racisme du système pénal aux États-Unis et contre la peu judicieuse guerre aux drogues déclarée par le gouvernement américain.

D'autre part, et toutefois, Sue et Simon ont tous les deux été accusés par leurs contemporains de ne pas avoir porté assez loin leurs critiques sociales. Né dans une famille aisée, Sue n'a jamais pu convaincre certains de ses lecteurs qu'il représentait le *peuple* ; même lorsque certains passages des *Mystères* semblaient promouvoir un socialisme saint-simonien ou fouriériste, l'intrigue revenait au paternalisme à travers les interventions divines du prince Rodolphe¹³. C'est, comme on le sait, dans *La Sainte famille*, écrite en 1845 avec Frederick Engels, que Karl Marx tourna son esprit mordant contre *Les Mystères*, en dénonçant l'utopisme de Sue comme trop embourbé dans l'idéologie aveuglante d'un moralisme religieux. Pour sa part, Simon (qui déclare « I'm not a Marxist¹⁴ » [je ne suis pas marxiste]) a aussi été accusé de faillir à une action sérieusement radicale : Tommy J. Curry soutient que *The Wire* sert à effacer, de manière peu sincère, les fondements racistes du capitalisme ; et Slavoj Žižek conçoit la série comme bornée par son réalisme psychologique à un réformisme seulement relatif et non pas vraiment émancipatoire¹⁵.

Par un aspect, pourtant, la série *The Wire* s'approche du type d'affranchissement formel que loue Žižek : l'inclusion dans sa distribution d'un nombre de véritables « flics » et « accros » trouvés dans les rues de Baltimore. Comme *Les Mystères* de Sue, la série de Simon exemplifie une porosité entre espaces fictifs et réels qui résonne avec sa position intermédiaire entre divertissement et intervention sociopolitique. Dans le cas des *Mystères*, cette porosité se manifeste dans deux sens : des éléments du monde réel (tels l'affaire de la rue du Temple, *fait divers* de 1838) percèrent l'espace fictif de la représentation, tandis que des motifs du roman (comme le *cabaret du lapin blanc*) ont été transformés en réalité par des lecteurs fervents ou astucieux.

c) *l'Espace*. Telles sont les lignes brouillées entre le dedans et le dehors de la représentation réaliste qui relie la forme du genre mystère urbain à son projet idéologique – et à l'imaginaire spatial des séries elles-mêmes. Dans un discours récent au sujet de la division économique qui crée « deux Amériques », Simon rattache son message politique (que l'économie de marché libre a brisé le contrat social aux États-Unis) à une conception particulière de l'espace urbain : « There's no barbed wire around West Baltimore or around East Baltimore, around Pimlico, the areas in my city that have been utterly divorced from the American experience that I know. But there might as well be » [Il n'y a pas de fer barbelé autour de West Baltimore ni autour de East Baltimore, ou de Pimlico, les quartiers de ma ville qui ont été complètement exclus de l'expérience américaine que je connais. Mais c'est

¹² Simon David, « Prologue », *The Wire : Truth be Told*, Ed. Rafael Alvarez, New York, Grove Press, 2009, 1-41 ; 3.

¹³ Voir Prendergast Christopher, *For the People by the People ? Eugène Sue's Les Mystères de Paris : A Hypothesis in the Sociology of Literature*, Legenda, 2003.

¹⁴ Simon David, « There are now two Americas. My country is a horror show », in *The Observer* (Saturday 7 December 2013). <http://www.theguardian.com/world/2013/dec/08/david-simon-capitalism-marx-two-americas-wire>

¹⁵ Curry Tommy J., « Capital Noir » dans *The Wire and Philosophy : This America, Man*, ed. David Bzdak, Joanna Crosby, et Seth Vannatta (Chicago, Open Court, 2013), 165-177 ; and Žižek Slavoj, « *The Wire*, or, What to Do in Non-Evental Times » in *The Wire and Philosophy*, 217-236.

tout comme¹⁶.] L'écart social se décrit ainsi en termes d'une séparation spatiale. Une séparation fragile, pourtant – on le verra.

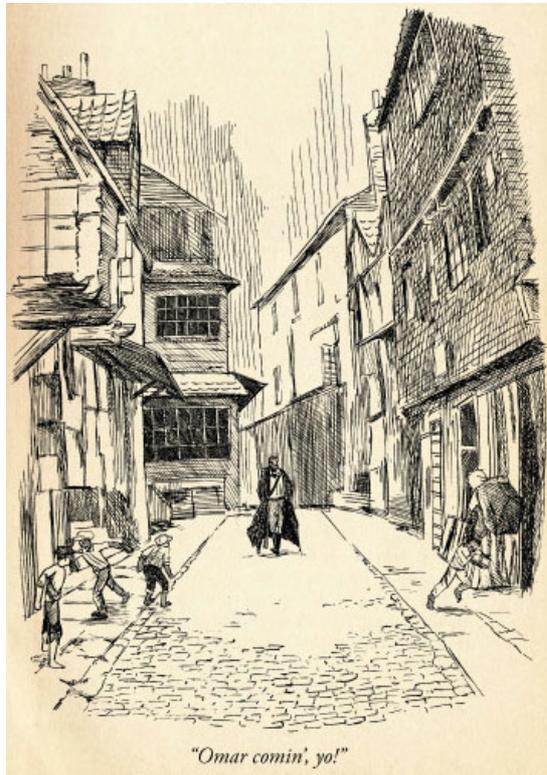


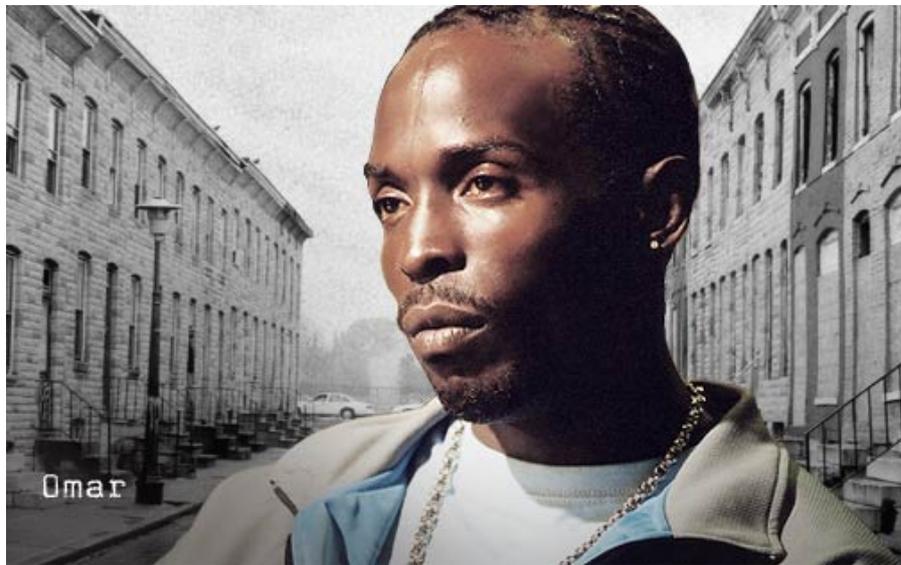
Illustration de Sean Michael Robinson, de *Down in the Hole: the unWired World of H.B. Ogden*, par Joy DeLyria and Sean Michael Robinson (powerHouse Books, 2012).

Dans la caricature ci-dessus¹⁷ créée pour un livre parodique qui transforme *The Wire* en roman victorien, le personnage criminel Omar Little marche d'un pas nonchalant sur les pavés d'un Londres à la Dickens, en provoquant par son arrivée la débandade des gamins de la rue¹⁸.

¹⁶ « There are now two Americas », *op. cit.*

¹⁷ Je tiens à remercier Saïd Gahia pour son aide technique avec ces images.

¹⁸ Joy DeLyria and Sean Michael Robinson, *Down in the Hole : the unWired World of H.B. Ogden* (powerHouse Books, 2012). Dessin de Sean Michael Robinson.

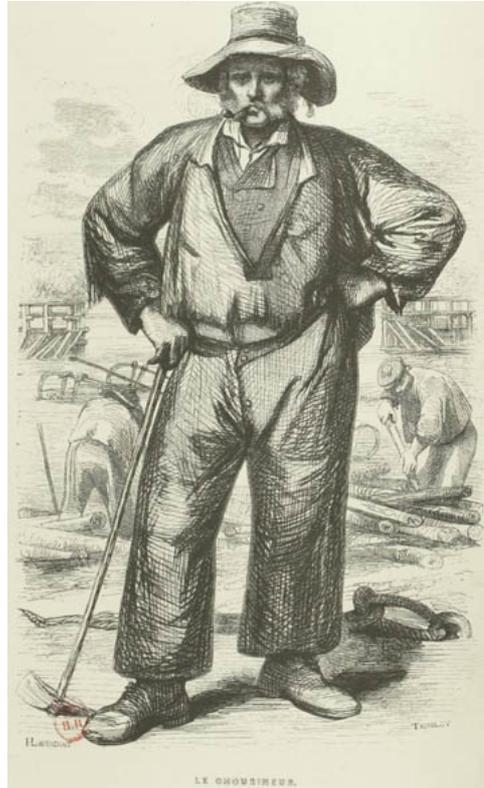


Omar Little (joué par Michael K. Williams) dans *The Wire*.

Vu à côté d'une image promotionnelle de la série ci-dessus, ce dessin satirique accentue une sorte de malaise spatial, un désaccord entre, d'une part, l'énergie du criminel qui réussit à disperser les enfants et à nous faire face ; et d'autre part, les efforts pour encadrer ce criminel, pour limiter l'horizon de ses mouvements – des efforts sociaux, figurés ici par la clôture perspectiviste des bâtiments qui convergent derrière lui. Entropie et clôture, aux prises dans le flou d'un espace à demi encadré. « Il n'y a pas de fers barbelés autour de West Baltimore [...], mais c'est tout comme. » De même, il n'existe pas de mur enfermant les misérables dans l'Île de la Cité à l'incipit des *Mystères de Paris*, mais c'est tout comme. Une certaine logique spatiale de « clôture ouverte », une tension non résolue entre le contrôle social et l'entropie criminelle, commence à ressortir d'une comparaison intertextuelle entre *The Wire* et le roman de Sue (avant Dickens). De fait, dans *Les Mystères de Paris*, les efforts réformateurs de Rodolphe de Gérolstein consistent à *disposer* les « barbares au milieu de nous », en les déplaçant du centre – soit de la rue aux Fèves, centre de La cité, centre de la ville, centre du pays – vers la périphérie, les faubourgs, voire vers l'étranger¹⁹. En analysant l'énergie rhétorique que consacre Sue aux personnages définis par leurs instincts féroces et violents, nous commençons à percevoir les limites et les horizons de ce réformisme à la fois social et spatial.

¹⁹ Kalifa Dominique, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX^e siècle », *Sociétés & Représentations*, n° 17, 2004, p. 131-150.

Cutty et le Chourineur



L-J Trimolet & H. Lavoignat, "Le Chourineur", illustration pour *Les Mystères de Paris* (Paris: Ch. Gosselin, 1844).

Au début des *Mystères de Paris*, nous rencontrons l'ancien forçat, le Chourineur, au milieu d'un « dédale de rues obscures, étroites, tortueuses » qui caractérise le quartier de La Cité avant Haussmann (37). Cet homme fort et féroce se trouve ici chez lui : il est « *sur son terrain* », une expression dont les italiques dans le texte de Sue semblent souligner l'enracinement du Chourineur dans cet espace urbain, ce « terrain » associé paradoxalement aux forêts américaines qui sous-tendent la notion d'un « domestique exotique » des sauvages au milieu de nous. Le Chourineur doit son surnom au crime qui lui a coûté quinze ans de prison : pris d'une crise sanguinaire, il avait massacré ses camarades de régiment d'armée en les « chourinant » brutalement à coups de couteau. Ces traits physiques révèlent aussi un instinct sauvage, car les grands muscles et les cheveux roux du Chourineur dénotent chez lui, dans la logique physiognomonique du dix-neuvième siècle, une bestialité prononcée et « la prédominance des appétits meurtriers et charnels » (45). Cette férocité instinctive est tempérée, pourtant, par un cœur honnête : bien que destiné, en tant qu'ancien forçat, à une vie de misère et de chômage, le Chourineur refuse de voler même un bout de pain. Il est intéressant de noter que le lexique de barbarie chez Sue décrit d'abord non seulement le côté violent du Chourineur mais aussi (de manière plus surprenante) son caractère honorable, car c'est en admirant la « sauvage franchise » et « l'orgueil féroce » avec lequel le Chourineur se défendait d'avoir jamais volé que Rodolphe se résout à sauver « ce malheureux sauvage de la civilisation » des rues de la Cité (66). Vingt ans plus tard, dans *Les Misérables*, Victor Hugo reprendra la phrase de Sue dans sa description des jeunes révolutionnaires déguenillés et farouches, en les opposant aux monarchistes hypocrites qui résistent au progrès et à la liberté du peuple. Hugo préfère,

bien sûr, les premiers : « si nous étions forcé à l'option entre les barbares de la civilisation et les civilisés de la barbarie, nous choisirions les barbares²⁰ ».

Or, chez Sue, le jugement moral entraîne une question pratique de réhabilitation : que faire des « barbares » au milieu de nous ? Ou plus précisément, où les mettre ? Car la question sociale se traduit sur le plan spatial, dans les tentatives de Rodolphe pour canaliser l'énergie déchaînée d'une brute comme le Chourineur. Les prisons, écrit Sue, ne font qu'engendrer plus de violence ; et le milieu insalubre de la Cité ne fait qu'enfermer ses habitants dans un cycle de vice et de misère. Il faut, paraît-il, bel et bien enlever ces sauvages infortunés de Paris, en les déplaçant comme le fait Rodolphe avec la gentille Fleur-de-Marie, qu'il installe dans l'utopie agraire et proto-socialiste de la ferme à Bouqueval. Un tel lieu salubre fonctionne bien pour réformer des filles dociles et de jeunes mères abandonnées, mais le cas du Chourineur s'avère plus compliqué : trop forts et violents, ses instincts barbares exigent une canalisation plus robuste. Et donc, ce roman de la réforme repose la question : comment peut-on contenir et diriger les pulsions sauvages de la classe criminelle, non seulement pour rétablir l'ordre public mais aussi pour promouvoir le bien du pays ?



Dennis "Cutty" Wise dans *The Wire* (HBO, 2002-2008).

Dans un esprit de feuilletoniste, laissons pour l'instant en suspens la question du destin du Chourineur pour poser une analogie approximative entre lui et un personnage présenté dans la troisième saison du *Wire*, Dennis « Cutty » Wise. Comme Le Chourineur, Cutty est un forçat libéré qui veut s'éloigner de la vie criminelle (he wants « out of the game »). Mais ce n'est pas une tâche facile, car même après avoir été libéré du trafic de drogue par Avon Barksdale et dirigé vers un emploi mal rémunéré par un curé bienveillant, Wise reste marqué, et ses mouvements circonscrits, par son identité d'ancien forçat. Nous sommes bien loin de l'époque des passeports jaunes et des fers rouges qui marquaient les bagnards du dix-neuvième siècle, mais Cutty porte néanmoins le signalétique linguistique d'une hétérotopie criminelle, puisque son surnom vient de « Cut », le nom argotique de la prison dans le Maryland où il a été incarcéré pendant quatorze ans. On entend aussi, bien sûr, la violence de ce mot « Cut », qui évoque les couteaux de boucherie qui ont donné au Chourineur son sobriquet de père. Cutty et le Chourineur ont tous les deux renoncé à la

²⁰ Hugo Victor, *Les Misérables*, Paris, Librairie Générale Française, 1998, vol. 2, p. 1154.

violence, mais ces deux personnages restent quand même coupés de la vie légale, enfermés dans un espace carcéral – et ce même en dehors du bagne. Dans le cabaret du Lapin-Blanc, Le Chourineur demande à Rodolphe, de manière assez touchante, « pourquoi venez-vous dans un tapis-franc, où il n'y a que des grinches, des escarpes ou des fagots affranchis comme moi, et qui ne peuvent aller ailleurs ? » Cutty, lui aussi, se sent bloqué. Quand un des enfants des rues, Dukie, lui pose la question « how do you get from here to the rest of the world ? » [comment faire pour sortir d'ici et arriver dans le reste du monde ?] Cutty répond sans espoir, « I wish I knew » [J'aimerais bien le savoir]. [*The Wire*, Season Five]

Le personnage fictif de Cutty est fondé sur un vrai criminel de Baltimore nommé Dennis Wise, qui, pendant sa réclusion à perpétuité, a écrit un roman sur la violence des bas-fonds urbains intitulé *The Wolf Trap* [*Le Piège à loups*]²¹. Ce titre résume la logique spatiale d'une sauvagerie apprivoisée ; et bien que les écrivains du *Wire* évitent l'exotisme de la notion périmée de « barbares dans la cité », les commentaires d'un lecteur du roman de Wise réussissent quand même à jumeler sauvagerie et crime urbain, en notant que le livre capte bien « the animalistic survival instincts » requis pour survivre dans les rues de Baltimore²². Si l'on interprète la force physique de Cutty moins comme un instinct de brute mais plutôt (et plus correctement, il me semble) comme la simple « mémoire de muscles » d'un homme entraîné au jeu des trafiquants, elle finit par être redirigée dans *The Wire* vers une fin socialement acceptable. Plus précisément, la réhabilitation de cet ancien forçat si puissant s'achève par son établissement d'une école de boxe, à l'intérieur de cette clôture symbolique qu'est son quartier malfamé, où les jeunes gens de la rue peuvent canaliser leurs instincts violents en une forme de brutalité réglée, sinon chorégraphiée.



Cutty's Gym (*The Wire*, HBO, Season 4, Episode 40).

²¹ Go Daddy Productions, Inc., 2006.

²² <http://www.amazon.com/The-Wolf-Trap-Dennis-Wise/dp/0975393820>

Cutty dit à ses élèves, « n'oubliez pas, c'est du pugilat, pas de rixe » ; et il leur enseigne les codes de cette danse dans le « ring », espace créé au milieu de la ville contraignante, mais loin des dangers trop réels de la rue déréglée. L'espace qu'il a créé est, au propre comme au figuré, une marge de manœuvre²³.

Quant au Chourineur, la boxe jouera aussi un rôle important dans sa réforme. Lors de sa première rencontre avec Rodolphe, le défi verbal tourne vite au rifici. Le Chourineur s'élançe avec furie contre son adversaire, en comptant sur sa force supérieure et sur son expérience avec cette « sorte de pugilat appelé vulgairement la *savate* ». Mais cette *savate*, une forme de boxe française issue de la rue au début du dix-neuvième siècle, ne donne au Chourineur aucune chance contre Rodolphe, qui l'envoie à terre avec une série de coups de poing « dignes de l'envie et de l'admiration de Jack Turner, l'un des plus fameux boxeurs de Londres ». On constate ici une opposition entre le pugilat français (cette *savate* associée aux bas-fonds par le lecteur des *Mémoires* de Vidocq, qui se rappelle de l'avoir découverte pendant sa détention à Bicêtre) et la boxe anglaise (distinguée, par ses règles de Queensberry, de la moins civilisée *savate*, où les coups de pieds sont autorisés). En effet, la vitesse et l'habileté des gifles anglaises de Rodolphe sont tellement supérieures aux compétences du Chourineur que ce dernier ne peut qu'admirer l'homme qui vient de le rouer de coups. À partir de ce moment, Le Chourineur reconnaîtra son « maître », dans le double sens de dominateur et d'enseignant, puisqu'il demande à Rodolphe de lui apprendre les codes de cette forme anglaise de combat (qui sera associée dans le roman à la justice morale, car elle permettra plus tard au Chourineur de délivrer l'innocent Germain d'une embuscade en prison). Ainsi, et paradoxalement au moyen d'une rixe de rue, Rodolphe commence à apprivoiser le Chourineur, en canalisant ses instincts violents comme le fera Cutty avec les jeunes délinquants de Baltimore.

En formant (et en réformant) son élève, Rodolphe dirige les forces du Chourineur vers une violence réglée, une violence visant des cibles jugées acceptables, comme les moutons à abattre dans une jolie boucherie près de l'Oise. Quand « l'instinct, l'appétit sanguinaire » (209) empêchent cette solution, car le Chourineur se sent incapable d'accomplir le travail respectable d'un boucher de province, Rodolphe lui offre un poste situé encore plus loin de Paris – dans une colonie algérienne où il aidera à écraser les rébellions des Bédouins. De cette façon, la force naturelle du Chourineur sera mobilisée pour les objectifs de la nation française. Dans *La Sainte Famille*, Karl Marx ironise sur le sort du Chourineur : « Merveilleux dressage de ce brutal enfant de la nature ! »²⁴. Sarcasme éclatant, la phrase de Marx soutient la thèse d'une section intitulée « Métamorphose critique d'un boucher en chien, ou le chourineur, » dans laquelle le philosophe allemand traite avec dérision une lecture (par Herr Szeliga) de Rodolphe comme sauveur moral de l'humanité. Marx répond à cette sentimentalité en démasquant l'hypocrisie et la manipulation dans les rapports entre Rodolphe et son protégé. Le soi-disant sauveur n'a fait que transformer un homme fort et indépendant en bouledogue servile, dirigé vers une respectabilité de petit bourgeois que Marx trouve tragiquement pénétrée d'une opprimante idéologie chrétienne.

Le roman de Sue expose lui-même la nature illusoire de cette libération du Chourineur par Rodolphe, par une logique de l'inconscient politique du texte [« political unconscious »²⁵], en

²³ « Hamsterdam » existe aussi dans *The Wire* comme une zone intermédiaire, à la fois dans les limites de la ville mais en dehors de sa juridiction. L'expérience sociale de Major Colvin reste pourtant une « utopie » plutôt dystopique, à la différence de l'école de boxe de Cutty.

²⁴ *La Sainte famille*, chap.

8 : <https://www.marxists.org/francais/marx/works/1844/09/kmfe18440900ab.htm>

²⁵ Dans *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, Cornell University Press, 1981), Fredric Jameson montre que le personnage cruel du *Maître d'école* cristallise une hantise typique de la bourgeoisie française au dix-neuvième siècle, sa peur de la foule [« terror of the

exerçant une force centripète sur les mouvements de l'ancien forçat. Bien que tenté par la violence nationaliste dans l'espace externe des colonies (« À moi, les Bédouins ! » 1145), le Chourineur ne réussira pas à sortir de la France. Vers le début du récit, on nous annonce le départ prochain du Chourineur vers Alger (177) ; mais le lecteur (de l'édition en volume) doit attendre encore un millier de pages pour apprendre qu'il avait en réalité fait volte-face au port maritime de Marseille pour revenir *sur son terrain*, sa patrie urbaine de La Cité. Son affection loyale pour son « maître » Rodolphe rend Le Chourineur ambivalent envers un départ pour l'étranger et il finira par mourir à l'intérieur de la ville capitale, dans l'espace liminaire de la *barrière St. Jacques*. « J'ai eu un pressentiment que je ne sortirai pas de Paris... », dit-il (1144). Ainsi l'espace colonial, proposé dans la vision réformatrice de Rodolphe comme échappatoire pour les énergies gênantes de la nation, apparaît comme un horizon symbolique et inaccessible au sauvage apprivoisé, Le Chourineur²⁶.

Cette périphérisation des colonies renforce textuellement l'impasse sociale qui existe pour la classe criminelle. Et ici, on pourrait citer encore un détail de *The Wire* par comparaison. En affichant avec exubérance une indifférence totale pour toute norme, qu'elle soit légale, criminelle, ou sexuelle, Omar Little semble être le moins gouvernable des personnages de *The Wire* – en conséquence de quoi, on l'imaginerait aussi le moins sensible à l'enfermement spatial. En effet, quand Little décide de se retirer du « jeu » criminel, on le voit arriver dans l'espace ouvert et ensoleillé de Porto Rico (État libre avec sa propre relation ambiguë et particulière aux États-Unis, à la fois étranger et domestique). Mais l'idylle est éphémère. La gravitation de son « terrain » s'avère trop forte et Omar Little est vite ramené aux rues de Baltimore, où il mourra abattu dans l'intérieur louche et sombre d'un petit commerce clôturé par des vitres pare-balles inefficaces. Il est pris, à la fin, entre contrainte et entropie.

mob »]. La forme symbolique du mélodrame (chez Sue, Dickens, etc.) sert à exprimer cette peur sociale et historique, en la contenant pourtant seulement à demi [while keeping it only « inauthentically contained »]. (188)

²⁶ Le couple réformé des Martial arrive quand même à vivre dans les colonies, mais leurs aventures algériennes ne sont transmises au lecteur que par un rapport très bref et par l'intermédiaire d'un fait divers journalistique cité dans l'épilogue du roman. (1185)



Frontispiece des *Mystères de Paris*, *Les Grands Romans Illustrés du Dimanche*, Bordeaux (n.d.).

Telle est la tension, entre la claustration et l'énergie déréglée, qu'on perçoit dans une illustration du combat entre Rodolphe et Le Chourineur au début des *Mystères de Paris*. Combat – ou plutôt, « pas de deux », puisque Rodolphe reprend l'argot de la rue en annonçant à son adversaire, « C'est toi qui va danser ! » (40). Une esthétique assez « dansante » caractérise les poses gracieuses non seulement des deux corps masculins au centre (qui dessinent presque la forme d'un cœur), mais aussi des personnages pittoresques arrangés autour d'un cadre blanc. Toutefois, l'équilibre de cette violence contrôlée qu'est la danse-combat, est quelque peu troublé par le cadavre allongé au premier plan et dont le pied empiète sur l'espace blanc de ce rectangle stylisé. Représentant peut-être une sorte de portail, ce cadre finit par fonctionner selon la logique de ce que Jacques Derrida, dans *La Vérité en peinture*, appelle le *parergon* : le bord, ou l'espace-limite, qui trouble toute opposition entre dehors et dedans, contenant et contenu, clarté et ombre, ordre et désordre, et « the proper » (Derrida utilise le mot anglais) : le propre et l'impropre²⁷. Comme le suggère cette dernière paire de termes, la forme esthétique peut facilement se glisser vers les questions de (dés)ordre qui sous-tendent l'enjeu réformiste du roman d'Eugène Sue.

Le Chahut

Ce sera aussi dans cette sorte d'espace liminal, traduit sur le plan géographique, que Le Chourineur va rencontrer la mort : à la barrière Saint-Jacques, lieu d'exécution décentré,

²⁷ Derrida Jacques, *The Truth in Painting*, Tr. Geoff Bennington and Ian McLeod, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

depuis 1832 et le déplacement de la guillotine de la place centrale de Grève. En termes abstraits, le conservatisme du roman de Sue peut se lire comme un désir de contraindre – de contenir le chaos, de canaliser la violence, de dompter les éléments qui perturbent le corps national de la France. Dans cette optique, il y a lieu de prendre au sérieux les détails de l'itinéraire personnel du Chourineur. Car une fois amendé moralement, Le Chourineur devient le représentant d'un exotisme véritablement domestique – et domestiqué, prêt à réprimer non pas les rébellions des Algériens mais la sauvagerie effrénée des criminels endurcis de la France elle-même. Dans les scènes culminantes des *Mystères de Paris*, Le Chourineur essaie d'escorter Rodolphe et sa fille en dehors de la ville de Paris, devenue dangereuse. Mais ce sera aux frontières de la ville, à sa *barrière*, qu'il sera assassiné par une bande criminelle réfractaire et insoumise à toute tentative de réforme, de mauvais sujets qui annoncent avec une joie perverse, « Nous danserons la contredanse de la guillotine. » (1150)



« Bal à la Barrière du Maine », *Les Mystères de Paris*, C. Gosselin 1843-1844.

En effet, c'est une « contre-» danse qu'ils dansent, dans cette scène carnavalesque : contre la loi, contre l'ordre social. Quand le Chourineur, poussé par la foule agitée de la mi-carême, regarde à travers les fenêtres d'une guinguette, il assiste au spectacle d'« une douzaine d'hommes et de femmes déguisés, à moitié ivres, [qui] se livraient avec emportement à cette danse folle et obscène appelée le chahut » (1147). Le *chahut*, terme renvoyant aujourd'hui à tout vacarme ou tumulte, désignait au début du dix-neuvième siècle une danse provenant des bas-fonds de la société. Un peu plus tard, le *chahut* sera opposé aux formes « proper » de la danse sociale : « Cancan ou chahut. [...] une sorte de danse [...] qui est à la danse proprement dite ce que l'argot est à la langue française ; comme le dirait Delveau, c'est la langue verte de la chorégraphie. »²⁸ Bien qu'accoutumé à l'argot du bas-fonds, Le Chourineur éprouve un dégoût viscéral devant cette bande criminelle s'abandonnant aux poses crues et vulgaires du chahut. Aussi les trois pages de description de cette danse orgiaque sont-elles parmi les plus moralisantes du roman ; à travers le regard du Chourineur, le narrateur dénonce cette « abominable orgie » en tous ses détails :

Parmi les ignobles couples qui figuraient dans cette saturnale, le Chourineur en remarqua deux qui se faisaient surtout applaudir par le cynisme révoltant de leurs poses, de leurs gestes et de leurs paroles [...]. Cet homme masqué, [...] entraîné dans cet acte d'insensibilité atroce,

²⁸ Desrat G., *Dictionnaire de la Danse historique, théorique, pratique et bibliographique, depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*. Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1895, p. 72.

d'audacieuse forfanterie, [...] ce misérable osait, à l'aide de ce travestissement, se livrer aux dernières joies du carnaval... La femme qui dansait avec lui [...] ses traits hâves et plombés respiraient l'effronterie et l'impudeur.

Audace, cynisme, impudeur – la danse masquée transforme le délire carnavalesque en effronterie sinistre, tandis que les « hurlements sauvages » et l'agilité des danseurs prouvent leur manque de civilisation. Le ton réprobateur de Sue atteint son apogée quand ces danseurs barbares deviennent symboles de tout crime, de tout vice :

[Q]u'on s'imagine tout ce qu'il y a de plus bas, de plus honteux, de plus monstrueux dans cette crapule oisive, audacieuse, rapace, sanguinaire, athée, qui se montre de plus en plus hostile à l'ordre social [...]. Puisse cette dernière et horrible scène symboliser le péril qui menace incessamment la société !

N'oublions pas que c'est une danse que Sue vise ici, et non pas l'attaque violente qui va s'ensuire !

Une telle rhétorique fervente pourrait nous paraître déplacée, mais même avant les premiers jours de la monarchie de juillet, *le chahut* avait déjà acquis des connotations criminelles dans l'imaginaire du peuple. Dans ses *Mémoires* de 1827, le forçat devenu chef de Sûreté Vidocq décrit l'indécence du *chahut*, qu'on danse dans un tapis-franc sordide, situé près de la barrière de la Courtille et identifiable comme un bouge de malfaiteurs à son nom violent : « On a peine à croire qu'au centre de la civilisation, il puisse exister un repaire si hideux que l'ancre Guillotin. »²⁹ En fait, *le chahut* constitue en lui-même un crime contre l'ordre social – un de ces « outrage[s] public[s] à la pudeur » que condamne l'article 330 de l'ancien code pénal de 1810. Dans un rapport datant du 30 janvier 1829, un cabaretier parisien appelé comme témoin d'une rixe ayant eu lieu dans son établissement mentionne que la victime masculine dansait lors de l'attaque. Quand l'avocat du roi l'interrompt pour lui demander s'il s'agissait de « la danse indécente qu'on appelle *la chahut* », le cabaretier offensé répond, « Non, certainement, Monsieur ; *la chahut* est sévèrement prohibée dans mon bal, ainsi que tous gestes et propos intempestifs et peu circonspects [...]. »³⁰

Peu circonspects certes – mais aussi peu circonscrits, car pour garder son statut respectable, la danse doit respecter des limites, sociales ainsi que spatiales. Dans *Les Mystères de Paris*, en revanche, le *chahut* impropre répand ses énergies sauvages. Après le départ du cabaret des gardes nationales, écrit Sue, les danseurs criminels s'excitent et « ce ne fut plus même de l'ivresse, ce fut du délire, de la frénésie ; l'espace leur manqua... » (1149). C'est donc une question d'espace et de violence non-canal�sée, quand cette foule frénétique déborde du cabaret, tout en galopant et en dansant vers la barrière Saint-Jacques, où ils tueront Le Chourineur dans une explosion entropique d'énergie barbare.

Il convient de rappeler ici que ces danseurs aux « hurlements sauvages » sont explicitement reliés par Sue aux tribus américaines dépeintes par James Fenimore Cooper dans ses *Leatherstocking Tales* des années 1820 et 30.

Tout le monde a lu ces admirables pages dans lesquelles Cooper [...] a retracé les mœurs féroces des sauvages, leur langue pittoresque, poétique,

²⁹ Vidocq F., *Mémoires de Vidocq*, t. 3, 1828-29, p. 85.

[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040712w/f97.image.r=memoires de vidocq tome 3.langEN](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040712w/f97.image.r=memoires%20de%20vidocq%20tome%203.langEN)

³⁰ *Annales des tribunaux, recueil des causes remarquables jugées par les cours d'assises de Paris et des départements [...], 1^{er} volume*, p. 35 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5823469s>

les mille ruses à l'aide desquelles ils fuient ou poursuivent leurs ennemis... On a frémi pour les colons et pour les habitants des villes, en songeant que si près d'eux vivaient et rôdaient ces tribus barbares, que leurs habitudes sanguinaires rejetaient si loin de la civilisation. 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. (35)

Cette évocation simpliste des « sauvages » de Cooper implique bien sûr un certain sensationnalisme, vu que le romancier américain avait pris soin de distinguer dans les *Leatherstocking Tales* le grand nombre d'indigènes nobles de leurs ennemis plus féroces. Peut-être Sue était-il frappé par des scènes de frénésie en groupe chez Cooper, comme dans celle du roman *The Last of the Mohicans* (1826), où une danse ritualisée déchaîne chez une foule de jeunes guerriers une rage sanguinaire :

Warrior after warrior enlisted in the dance [...]. The spectacle now became wildly terrific [...] the appalling strains in which they mingled their guttural tones. [...] A hundred youths, who had hitherto been restrained by the diffidence of their years, rushed in a frantic body on the fancied emblem of their enemy [...]. [les guerriers, l'un après l'autre, s'engagèrent dans la danse. Le spectacle devenait fou et frénétique [...] les accents épouvantables de leurs tons gutturaux se mêlaient. Une centaine de jeunes gens, qui avaient jusque-là été retenus par la timidité de leur âge, se ruèrent en un corps frénétique sur l'emblème imaginaire de leur ennemi.]

D'un cercle de danse, on passe au déversement explosif d'énergies violentes. De même, et en nous rappelant la commotion entropique des chahutiers criminels dans la scène carnavalesque des *Mystères*, ce passage du roman de Cooper *The Prairie* (1827) se présente comme un intertexte possible :

Each of the crones [...] commenced a slow and measured, but ungainly, step, around the savage, until the whole were circling him in a sort of magic dance. [...] Suddenly, one of the oldest, and the most ferocious of them all, broke out of the ring, and skirred away in the direction of her victims, like a rapacious bird, [...]. The others followed, a disorderly and screaming flock, fearful of being too late to reap their portion of the sanguinary pleasure. [Chacune des vieilles fit un premier pas lent et mesuré, mais dégingandé, autour du sauvage, et bientôt le groupe entier l'entourait dans une sorte de danse magique. Soudain, une des plus âgées, et la plus féroce de toutes, s'échappa du cercle, et détala dans la direction de ses victimes, comme un oiseau rapace. Les autres la suivirent, composant un vol agité et criant, craignant d'arriver trop tard pour récolter leur portion du plaisir sanguinaire.]

On reconnaît ici la férocité et ce plaisir sanguinaire qui s'ensuivent des pas d'une danse, mais ni l'un ni l'autre des passages de Cooper ne mélange les sexes comme le fait la scène du chahut dans *Les Mystères de Paris*. Pour retrouver cet exotisme particulier, nous pourrions jeter un œil sur les « Lettres sur la Guadeloupe » de Sue, publiées dans la *Revue des deux mondes* en décembre 1830³¹. Dans son rapport d'une visite à une plantation de

³¹ Je remercie John Savage pour cette référence : <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=72513>

sucre sur l'île colonisé des Caraïbes, le jeune Sue décrit sa réaction inquiète à une danse indigène, *la bamboula* :

Je fus témoin du spectacle le plus bizarre que l'on puisse imaginer : cent cinquante à deux cents nègres ou négresses habillés d'une manière grotesque, couverts de chaînes ou d'anneaux de cuivre doré ou d'argent, dansaient avec une coquetterie trop plaisante ; les autres, comme des frénétiques, étaient animés par cette musique bruyante et barbare. (340)

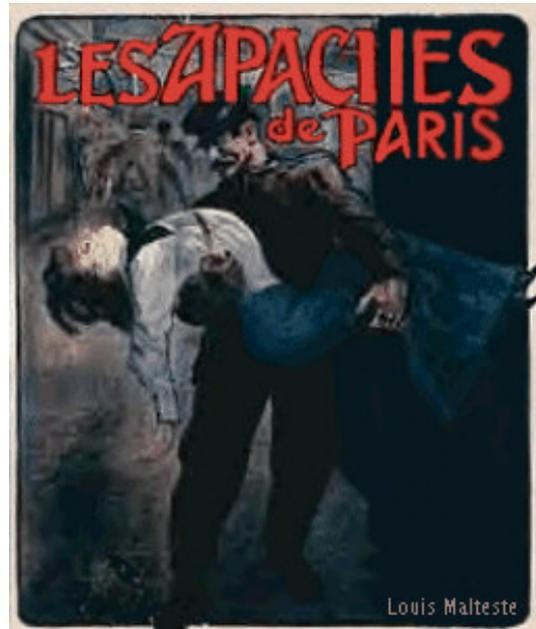
Il s'avère difficile pour Sue de concilier cette scène de « débauche » et d' « ivresse » avec le calme spirituel qu'il observera plus tard à l'enterrement d'un des indigènes (342). Cette nuance disparaît, pourtant, quand la violence frénétique d'une danse déréglée se transpose du territoire américain, qu'il soit la forêt de Cooper ou une colonie des Caraïbes, aux rues de Paris dans *Les Mystères*. Là, les chahuteurs corrompus, ces voyous qui, à la différence du Chourineur, résistent à toute tentative de réforme de la part de Rodolphe, refusent d'accepter une chorégraphie qui contrôlerait leurs mouvements dans un espace urbain aux limites mal définis.

La danse apache

Soixante ans après la publication des *Mystères de Paris*, l'imaginaire transatlantique amalgamait une énergie criminelle, urbaine, et française avec le nom d'une tribu américaine, sous forme de la *danse apache*. Cette danse « sauvage », devenue populaire dans les *dance-halls* de New York et les cabarets de Paris à la Belle Époque, mime les gestes violents des gangsters des faubourgs (souvent proxénètes) contre leurs femmes (ou prostituées) : avec une frénésie croissante, le cavalier fait tourner sa partenaire en rond, la tire par les cheveux, et la projette brutalement contre le sol pendant qu'elle joue la victime aux membres de polichinelle.



« Danse apache » au Moulin Rouge, illus. Ch. Dubourg, Choudens 1908.



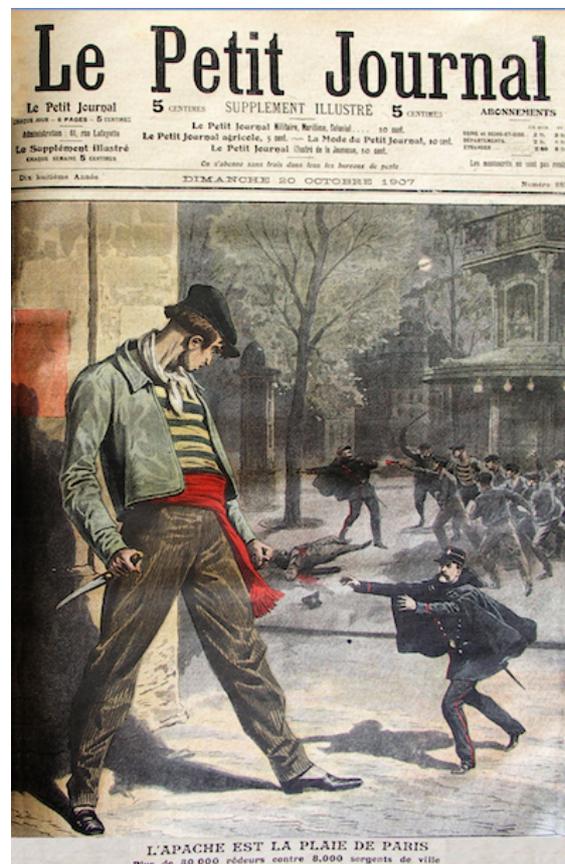
« Les Apaches de Paris », illus. Louis Malteste.

L'agressivité des poses est visible dans ces deux images contemporaines : une affiche publicitaire pour le Moulin Rouge, où « The Apach's Dance » est écrit en anglais (pour séduire, peut-être, les touristes ou pour suggérer une origine amérindienne du spectacle) ; et une illustration par Louis Malteste d'une femme évanouie, aux bras d'un criminel « apache » dans les rues de Paris. Dans les deux cas, on constate que la forme du couple dépasse les limites du bord interne, comme si ni les murs du cabaret ni la représentation esthétisée de la rue n'étaient capable de contenir la violence de ce pas de deux violent. Il est clair que la logique du *parergon*, avec sa frontière brouillée entre le « proper » et l'impropre, est en jeu dans cette forme de chorégraphie baptisée du nom des gangs belliqueux des faubourgs parisiens. La danse apache habite un espace ambigu ; et si, dans l'affiche de Malteste, nous apercevons le pied du truand qui s'avance vers nous, c'est que nous ne sommes pas très sûrs d'avoir tout à fait contenu les « barbares au milieu de nous ».

L'origine du terme « apache » pour désigner les gangs de Paris à la fin du siècle a fait débat. Certains citent le journaliste Victor Morris, chroniqueur judiciaire pour *Le Journal* qui a publié sous le pseudonyme Arthur Dupin ; en 1902, il détailla une rixe entre deux chefs de bandes rivales, en comparant leur férocité avec celle des indiens apaches en guerre enragée –la blonde pour laquelle ils se disputaient serait aussi connue que *Casque d'or*. Mais Dominique Kalifa nous fournit, dans un chapitre sur l'archéologie de l'apachisme, une précision utile : le terme est apparu dans des documents juridiques de la fin du siècle précédent, ce qui suggère que les gangs de l'est de Paris se nommaient déjà des « apaches », peut-être par vantardise³². Mais qu'il s'agisse d'un terme jailli spontanément de la rue ou appliqué plus tard d'en haut, il n'en demeure pas moins que les *Apaches de Paris* réunissaient en une seule expression l'angoisse collective face aux bas-fonds urbains avec une longue fascination qu'exerça sur la France les indiens d'Amérique. En traçant la filiation discursive de ce rapprochement entre « les sauvages de l'extérieur et ceux de l'intérieur », Kalifa nous révèle une géographie imaginaire, de la part des Français pour qui l'insécurité

³² Kalifa Dominique, « Archéologie de "l'apachisme": barbares et Peaux-Rouges au XIX^e siècle » dans *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2005, p. 44-66. (45)

des marges fait obstacle au rêve de maîtrise coloniale à la fin du siècle (48-53). Dans cette optique, les Apaches américains apparaissent comme le point de mire d'une inquiétude fascinée toute particulière ; de tous les « peaux-rouges », c'est leur tribu qu'on considéra comme la plus féroce, la plus sanguinaire, et donc potentiellement la plus redoutable pour les Français d'ambition colonialiste. Déjà en 1864, un rapport diplomatique décrit « l'Apache » comme violent, cruel, et capricieux et comme ayant une tendance à torturer ses victimes, car il reconnaît seulement les lois les plus brutales de la nature (Cité dans Kalifa, 54). Et le rapport d'ajouter, comme si cela s'ensuivait manifestement : « Le plus grand plaisir des Apaches est la danse ». Les « Apaches de Paris » se retrouvent donc entre le combat et la danse, entre la forêt sauvage et la rue urbaine, dans un réseau d'associations qui lie inextricablement la violence d'une ville capitale aux intérêts étrangers d'un pays en train de subir l'instabilité de la globalisation.



« L'Apache est la plaie de Paris », *Le Petit Journal*, supplément illustré, 20 October 1907.

Dans son *Crime, Madness, and Politics in Modern France*, Robert Nye aborde la question de la « fièvre apache » en la situant dans le contexte du nationalisme intensifié des années 1905-1909, « a period of mutual overlap in rhetoric and imagery between foreign and internal categories » [une époque où se recourent mutuellement la rhétorique et l'imagerie des catégories de l'étranger et du domestique].³³ Selon Nye, pendant la première décennie du vingtième siècle, la crainte bourgeoise concernant la criminalité s'est focalisée sur « the

³³ Nye Robert A., *Crime, madness, and politics in modern France : The medical concept of National decline*, Princeton, Princeton University Press, 1984. (184)

infamous 'apaches,' whose characteristic crime was the violent street crime : the knife blade between the ribs, and urban ambush » [l'infâme apache, dont le crime caractéristique était l'agression de la rue : le coup de couteau au thorax, et l'embuscade urbaine] (181). La ville de Paris était, bien sûr, à l'origine de cette frayeur, comme le suggère en 1907 la légende déclarative d'une illustration pour *Le Petit Journal* : « L'Apache est la plaie de Paris. » Mais cette figure d'un désordre urbain finit par s'étendre – dans un mouvement d'entropie – depuis le centre de la capitale vers la province et ses villages. Citant les données démographiques d'un surpeuplement à Paris et l'arrivée de la presse populaire à grand public dans les villes secondaires du pays, Nye décrit la diffusion nationale du mythe de l'apache criminel : « They became in [all of] France [...] the sign and symptom of wanton cruelty, disorder, and unpredictability » [ils devinrent pour toute la France le signe et le symptôme de la cruauté gratuite, du désordre, et de l'imprévisibilité] (196). Un commentateur nationaliste suggéra en 1907 que la meilleure manière d'exploiter les instincts bestiaux des Apaches serait de les envoyer en Afrique du Nord pour « fight the Arabs in the name of social defense » [lutter contre les arabes au nom de la défense sociale]. (Cité dans Nye, 226). De sorte que les Apaches représentent le même type de violence débridée et débordée qui avait tant effrayé le Chourineur des *Mystères* chez Sue.

Or, vers la fin de la Belle Époque, quand la « fièvre apache » atteint son comble et la France se trouve à l'aube d'une première guerre mondiale, les frontières entre troubles urbains et affaires étrangères s'effacent ; et Nye finira par suggérer que la peur des gangs apaches constitue en somme l'intrusion de questions de sécurité nationale dans la rhétorique des affaires domestiques. Le barbare au milieu de nous est à la fois domestique et étranger. Ce que les analyses de Nye et de Kalifa rendent clair, c'est que dans l'imaginaire collectif, la violence criminelle ne peut pas être contenue, ni par les lois, ni par les catégories conceptuelles séparant la ville de la province, la nation du monde.

Les mohicans de Leroux et la frénésie de l'âge du jazz

On comprend alors que les Apaches vont outrepasser leur cadre, que les danseurs du chahut vont déborder les limites. Tel sera le cas dans *Les Mohicans de Babel* de Gaston Leroux, feuilleton paru dans *Le Journal* de juillet à septembre 1926. Plus connu aujourd'hui pour *Le Fantôme de l'Opéra* (1910) et les aventures de Rouletabille datant de la même époque, Leroux a travaillé comme journaliste, en tant que chroniqueur judiciaire du *Matin* et reporter pour *L'Écho de Paris*³⁴. Plus de trente de ces romans populaires parurent en feuilleton ; sa mort en 1927 a interrompu la publication dans *Le Journal des Voyages* de son roman-feuilleton *Les Chasseurs de danses* (complété plus tard par Charles de Richter). Les romans criminels de Leroux se déclinent selon tout l'éventail du genre policier, du *Mystère de la chambre jaune*, plein de rationalisme et cité souvent à titre d'exemple classique de l'énigme en chambre close, à *Balaoo* (1913), qui est moins une enquête policière qu'une exploration à la *Tarzan* des rapports entre l'humanité et l'animalité après Darwin³⁵. Quant aux *Mohicans de Babel*, ils entrent dans la filiation des *Mohicans de Paris* (1854) de Dumas, à côté d'un grand nombre de romans de la Belle Époque qui réunissent la criminalité française à l'imaginaire des tribus amérindiennes ; ceux-ci incluent *Les Apaches de Paris* :

³⁴ Voir aussi Dubourg Maurice, « Gaston Leroux, journaliste parisien, journaliste et parisien », *Europe*, vol. 626-627 (1981), pp. 56-65 ; *Gaston Leroux, de Rouletabille à Chéri-Bibi*, éd. Guillaume Fau, Bibliothèque nationale de France, 2008 (Coll. BILIPO) ; et l'introduction de Jann Matlock dans *The Phantom of the Opera*, tr. Mireille Ribière, Penguin Classics, 2012.

³⁵ Voir Goulet Andrea, *Legacies of the rue Morgue : Science, Space, and Crime Fiction in France (1866-2006)*, University of Pennsylvania Press, 2015.

mœurs inédites (1908) de Gustave Guitton et une série contemporaine du même nom (*Les Apaches de Paris*) où figurent des romans à sensation par des écrivains comme Jules de Gastyne³⁶. En ce qui nous concerne, et gardant à l'esprit l'imaginaire spatial qu'on a tracé dans *Les Mystères de Paris*, notons en particulier que le titre du roman de Leroux, *Les Mohicans de Babel*, fait de Paris une nouvelle Babel, site biblique de désordre, de dispersion, et de débordement d'énergie violente.

L'action du roman de Leroux se situe au lendemain de la première guerre mondiale, dans une France touchée par la crise économique et déstabilisée par les actions de deux types de « gangs » : le premier, « une horde d'agioteurs », se compose d'un groupe de spéculateurs et de ministres des finances qui passent leurs nuits en plaisirs extravagants ; et le deuxième est une bande criminelle surnommée les Mohicans qui s'internationalise tout en terrorisant les rues de Paris³⁷. La distinction entre ces deux groupes, celui d'en haut et celui d'en bas, est loin d'être nette. Au fait, quoique ce sont les criminels du bas-fonds que Leroux surnomme « les Mohicans », il réserve le vrai lexique de la sauvagerie aux gangs « légitimes » des ministres. Ce sont eux, les officiels du gouvernement, dont les maisons extravagantes, le style de vie décadente, et la corruption financière sont décrits comme « frénétique[s] ». Ce sont eux qui portent des masques sinistres en se mettant « à la file indienne » avec « l'audace de carnaval » lors de fêtes orgiaques. (36) Et ce sont eux, enfin, qui « vendent la peau » de leurs victimes « entre deux bouteilles de champagne » (24). Sans doute n'est-ce guère un hasard si leurs danses aussi, comme celles des « sauvages » de Sue, témoignent d'un abandon indécent et tumultueux.

En effet, dans leurs salons scintillants aussi bien que dans des bars clandestins de la ville capitale, les riches protagonistes du roman de Leroux s'enivrent de cocktails et dansent avec leurs maîtresses à peine vêtues, au rythme des « jazz endiablés et déchaînés » (27). Et lorsqu'un personnage s'exclame, « Vous savez qu'il y a un *chahut* à tout casser là-bas ! », il se réfère, on l'a deviné, non pas aux *Mohicans* criminels mais à cette classe gouvernante brutale et hors-la-loi (75). Ainsi, les « sauvages de la civilisation » ne sont plus les pauvres criminels qu'un Rodolphe tenterait de réhabiliter en les resituant en dehors des limites de la Cité ; dans le roman de 1926 de Leroux, les « barbares au milieu de nous » sont les maîtres décadents et déréglés d'un système financier à l'échelle internationale.

³⁶ Je tiens à remercier Matthieu Letourneux pour ces références. Voir son « Imaginaires sériels et circulation internationale. Le cas des mystères urbains (France, Grande-Bretagne)» :

<http://www.medias19.org/index.php?id=15038>.

³⁷ Leroux Gaston, *Les Mohicans de Babel*, 1928, p. 4.

http://gallica.bnf.fr/VisuSNE?id=oai_immateriel_fr_9782824702810&r=mohicans+de+paris+gaston+leroux&lang=EN; et <http://www.ebooksgratuits.com>

La danse apache transnationale : cabarets et cinéma



« Apache dancers », photog. Otto Sarony, n.d.

Quant à la *danse apache*, dans l'âge du jazz, elle aussi a débordé du territoire français vers le terrain américain de Cooper. Ainsi se referme la boucle transatlantique qui commença par la transposition chez Sue d'une sauvagerie américaine au territoire urbain de Paris. Dans son *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake*, livre qui traite des danses sociales des night-clubs de Harlem aux années vingt, Lisa Malnig consacre un chapitre aux « Apaches, Tangos and other Indecencies »³⁸. « Indécences », sans doute, car la danse apache se mêla à un creuset transnational de danses controversées comprenant non seulement le tango espagnol mais aussi les « cake-walk » et les cancons africains associés, comme le note Rae Beth Gordon dans *Dances with Darwin*, aux instincts soi-disant primitifs et barbares de la race noire³⁹. Or nous venons de voir comment le réseau discursif liant les *Native Americans* aux gangs criminels de Paris a pu créer une autre image d'une barbarie à la fois exotique et domestique – et d'une violence équilibrée entre le chaos et la chorégraphie. C'est cet équilibre précaire de la danse apache qui la relie, on le verra pour conclure, à l'espace liminaire du *cabaret* des bas-fonds urbains.

Bien avant les grands spectacles touristiques du Moulin Rouge de la Belle Époque, les *cabarets* étaient des bouges miteux, situés souvent dans les quartiers dangereux de Paris. Tel est le cas, bien sûr, du *Cabaret du lapin blanc*, lieu de la rencontre entre Rodolphe et le Chourineur à l'incipit des *Mystères de Paris*. Comme l'observe Nicolas Gauthier dans son travail sur les mystères urbains au début du dix-neuvième siècle, le cabaret urbain constituait un « espace-seuil », chevauchant la respectabilité et le crime, la visibilité et l'ombre, le « haut » et le « bas » de la ville capitale⁴⁰. J'ajouterai à cette analyse que c'est précisément

³⁸ Malnig Julie, « Apaches, Tangos, and Other Indecencies/ Women, Dance, and New York Nightlife of the 1910s », dans *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake : A Social and Popular Dance Reader*, University of Illinois Press, 2008.

³⁹ Gordon Rae Beth, *Dances with Darwin, 1875-1910 : Vernacular Modernity in France*, Ashgate, 2009. Clare Parfitt-Brown a aussi étudié l'histoire du cancan en notant sa combinaison d'une conscience ouvrière avec un idéalisme politique associé aux bourgeois bohémiens : « The Problem of Popularity : the cancan between the French and digital revolutions » in *Bodies of Sound : Studies Across Popular Music and Dance*, Ed. Susan Cook and Sherril Dodds, Ashgate, 2013.

⁴⁰ Communication de colloque : « Quand le seuil est au centre : le cabaret louche des *mystères* urbains », Nineteenth-Century French Studies Colloquium, Richmond Virginia, oct. 24-26, 2013.

dans l'altérité ambiguë de cet espace qu'on retrouve l'« exotisme domestique » social des danses comme *le chahut* et la danse apache. Au début des *Mohicans de Paris* (1854-1859), Alexandre Dumas fournit au lecteur un compte-rendu des cabarets parisiens (y compris le *Lapin-Blanc*) où les brigands et les malfaiteurs tendent à se réunir :

Dans les autres bals, [...] on ne danse pas non plus : on chahutte. La chahut était une danse ignoble, laquelle était, au cancan, ce que le brûle-gueule et le tabac de caporal sont au cigare de la Havane. Au-dessous de tous les lieux que nous venons de nommer, et qui descendent du théâtre à la guinguette, et, de la guinguette, au cabaret, sont les bouges immondes qu'on appelle les tapis-francs.⁴¹

Si chez Cooper on trouve l'image des danseurs-guerriers qui débordent d'un cercle symbolique, ce sont Sue et Dumas en France qui contribuèrent à de nouvelles associations entre la sauvagerie du bas-fonds criminel, l'espace poreux du cabaret urbain, et les danses joignant le combat à la chorégraphie⁴².



La danse apache dans *La Tournée des grands ducs*, Yves Mirande. Pathé, 1910.

Au début du vingtième siècle, ces associations pénétrèrent l'imaginaire du cinéma international. Dans le film « *La Tournée des Grands Ducs* » de 1910, un « bouge authentique » sert de cadre à la violence chorégraphiée d'une danse et d'une rixe créées pour donner le frisson aux gens du grand monde qui s'offrent le plaisir du « slumming » dans les bas-fonds de Paris⁴³. La danse apache paraît aussi dans *Les Vampires* de Feuillade en 1915, dans une scène également conçue pour donner au spectateur la sensation d'une

⁴¹ Dumas Alexandre, *Les Mohicans de Paris*, t. 1, Paris, Michel Lévy frères, 1874, p. 5 : <https://archive.org/details/lesmohicansdepa02dumagoog>

⁴² Dans *Tales of Two Cities : Paris, London, and the Birth of the Modern City* (Berkeley : Counterpoint, 2013), Jonathan Conlin note que Gautier, Sue, et Dumas père fréquentaient le bal Mabille, « où [the] indigenous population, the lowest of the low, the plebs, the *tiers état*, were the only ones to dance » [la population indigène, les plus bas que tous, la plèbe, le tiers état, étaient les seuls à danser]. (143)

⁴³ Sur le « slumming » fin-de-siècle, voir Kalifa Dominique, *Les Bas-fonds : Histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, surtout le chap. VI : « La Tournée des Grands-ducs ».

entrée dans le milieu des voleurs⁴⁴. Mais la scène filmée qui semble capter de manière la plus pertinente la thèse sur la spatialité criminelle que nous sommes en train d'esquisser est celle de la danse apache dans *Charlie Chan in Paris* (1935)⁴⁵.

Comme le suggère le titre du film, un imaginaire transatlantique d'exotisme domestiqué est en jeu, car on y retrouve ce fameux détective chinois-américain qui prolonge son internationalisme en introduisant son enquête criminelle dans l'espace d'un cabaret-café Parisien nommé Le Singe Bleu. Les basses voûtes de pierre du cabaret lui prêtent une ambiance de caverne, lorsque Chan se met à table avec les patrons aisés qui boivent du champagne et toisent un couple en train de danser *l'apache*. Comme d'habitude, le cavalier recrée la violence domestique, en lançant sa partenaire dans l'air et contre le sol pendant que la musique bat son rythme effréné. Mais la ligne de démarcation entre spectacle et crime va être brutalement brisée à la fin de la scène. Comme apogée sensationnel à son numéro, le danseur jette sa blonde à travers une fenêtre en dehors de la salle du cabaret ; loin des regards d'un public étonné, la danseuse atterrit sur un matelas, saine et sauve. Mais quand la caméra change de perspective pour entrer dans cet espace liminaire, le spectateur du film suit le regard terrifié de la femme, qui voit la forme noire d'un couteau entre les mains du scélérat qui s'est caché pour l'assassiner. Ainsi, le danger de cette danse-combat « sauvage » qu'est la danse apache sort du cadre, en débordant les limites esthétisées du cabaret pour entrer dans l'espace criminel du réel.

Si cet article commence par une discussion des contraintes de l'utopisme dans *Les Mystères de Paris* et *The Wire*, c'est parce que les questions soulevées par *le chahut* et *la danse apache* ne se limitent nullement au domaine de l'esthétique. La spatialisation ambiguë et entropique de ces danses-combats relie les bas-fonds du cabaret aux soucis concernant la misère et la criminalité, en mobilisant une idéologie nationaliste aux prises avec une globalisation complexe. De Paris en 1842 à Baltimore aujourd'hui, le problème de la réforme criminelle continue à susciter des débats sur la maîtrise ou la canalisation des pulsions violentes. Et le genre global du mystère urbain nous permet de considérer les formes changeantes de la réforme.

(University of Pennsylvania, États-Unis)

⁴⁴ Un nombre de « clips » où figure la danse apache sont maintenant disponibles en ligne. Les blogs suivants, par exemple, rassemblent des références des *Vampires* jusqu'à *Popeye the Sailor Man* : <http://www.jeredmorin.com/apache-dance/>; et <http://www.streetswing.com/histmain/z3aposh.htm>. Dans un British Pathé film de 1934, la danse apache de « style parisien », est particulièrement violente avec un danseur portant sa partenaire, la tête en bas comme un cadavre pour sortir, alors qu'un couple respectable se détourne de dégoût : <https://www.youtube.com/watch?v=s48wDOalMLw>

⁴⁵ Disponible sur Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=-rX_SHIZaRI; le film entier est disponible : <https://www.youtube.com/watch?v=g6cvj8aZ7Tc>

**(EN) Apache Dancers and Savage Boxers: Criminal Choreographies
from *Les Mystères de Paris* to *The Wire***

By encouraging scholars to consider the transnational "circulations, transfers, and appropriations" of Eugène Sue's *Les Mystères de Paris* (1842-43), Marie-Ève Thérénty, Dominique Kalifa, Guillaume Pinson, Catherine Nesci, and the collaborators of *Médias 19* have revitalized the study of what once seemed a minor genre, the urban mystery tale. Their initiatives have opened up a rich vein of cross-discipline reflection emphasizing the genre's global scope; not only, write Thérénty and Kalifa, did Sue's serialized novel constitute an unprecedented mass media phenomenon, it was also "the first example of cultural globalisation."⁴⁶ Indeed, the reverberations of Sue's best-seller have spanned five continents and nearly two centuries, stamping nineteenth-century dime novels, twentieth-century film noir, and twenty-first-century television series and steampunk comic books with *Les Mystères's* distinctive combination of city-crime sensationalism and social reform.⁴⁷ Sue's novel serves as generic anchor; but it also, as these scholars well know, was already inscribed in a transatlantic network of cultural exchange. In his fused professional identity as journalist and serial novelist (*feuilletoniste*), Sue was a key player -- along with Poe, Cooper, Baudelaire, and Dumas -- in a literary modernity that is increasingly being analyzed through a transnational lens. Margaret Cohen, for example, emphasizes the global arena of generic influence in her study of early nineteenth-century maritime fiction.⁴⁸ And Edward S. Cutler proposes that the "transatlantic roots of modernism" are to be found in the circulation of urban print culture between America and France.⁴⁹

It is within that context of a transatlantic literary modernity that this essay proposes to analyze a spatial imaginary that cuts across generic, temporal, and national boundaries. Such an imaginary might be termed the "domestic exotic," for it marks an urge for the assimilation -- through spatial containment -- of conflated racial and social categories of otherness. More specifically, the essay will chart a discursive network of criminality, class, and nation through evolving tropes of choreographed violence:

⁴⁶ [English]: <http://www.medias19.org/index.php?id=9295>; [French] <http://www.medias19.org/index.php?id=9295>

⁴⁷ See <http://mysteres.medias19.org/1842>; see also UCSB conference proceedings.

⁴⁸ In *The Novel and the Sea* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010), Cohen reminds us of the United States' status as former colony and suggests that Cooper's direct generic influence on Sue should be understood as a shift in the global balance: "Cooper's invention of sea fiction is a significant event in what might be called Western *geopolitical* relations: an innovation from what was then the 'periphery' of the international literary field so influential as to take root as a genre in the Western European narrative 'core.'" (135)

⁴⁹ *Recovering the New: Transatlantic Roots of Modernism*. (Hanover and London: University of New Hampshire, 2003). Cutler's chapter on Poe and Baudelaire traces the "transatlantic parameters of [an] emergent aesthetic modernity" characterized by "the ephemerality of representation in the age of the commodity" and "the urban cultural identification with temporality through mass media." (98)

1) In *Les Mystères de Paris* (1842-3), Sue famously transposed Cooper's Native Americans to the urban terrain of *la Cité* in his depiction of criminals as the "sauvages de la civilisation." The worst of these evildoers reveal their bloodthirsty lawlessness in the impudent moves of *le chahut*, a dance that became linked in the popular imagination to the can-can and to criminal slang. *Le chahut* represents here the entropic, raging impulses of a French underclass, to be rechanneled and domesticated for the social good.

2) Straining against formal and moral boundaries, *le chahut* prefigures the choreographed chaos of the fin-de-siècle *danse apache*. Named for East-side Paris criminal gangs, this violent street dance acquired mythic status in the French national imaginary as symptom of irruptive disorder; yet its inclusion in *cabaret* repertory afforded the "tamed savage" a transatlantic return to Cooper's homeland when it appeared in Harlem nightclubs of the 1920s. Themes of restraint and release are figured in visual representations of *la danse apache* from dance-hall posters to films like *Les Vampires* (1915) and *Charlie Chan in Paris* (1935).

3) In *Les Mohicans de Babel* (1926), Gaston Leroux recasts the frenzy of Belle Epoque jubilation into a social critique of deregulated finance and urbane savagery in 1920s France. Over a near-century, Sue's lowlife dancers of *le chahut* have been transformed into the "jazz endiablés et déchaînés" of a lawless ruling class, at the center (rather than periphery) of a criminal network with global reach.

4) In order to provide a critical frame for this spatial imaginary -- and in particular, its relation to postindustrial capitalism -- I begin by linking Sue's foundational novel to David Simon's television series *The Wire* (2002-2008), a modern-day "urban mystery" set in the gritty streets of Baltimore. In Season 3, Denis "Cutty" Wise (a *forçat libéré*, like Le Chourineur) channels the savage impulses of young thugs into the semi-choreographed coupling of the boxing ring. Shifting notions of race and reform mark the spatialization of criminal containment, in a representational tension between urban enclosure and the spillover of national boundaries (from the colonial horizon-space of Algeria in *Les Mystères de Paris* to Puerto Rico in *The Wire*). These intradiegetic elements are not unrelated to the fictions's own "spillover" seriality and journalistic goals. Indeed, the comparison of Sue's novel to Simon's t.v. show allows us to explore the generic, conceptual, and ideological boundaries of a strand of popular fiction that yokes social reform to serial form.

Sue and *The Wire*

Paris, 1842. Baltimore, 2002. Separated by one hundred sixty years and an ocean, the French capital and mid-sized American city seem as little related as was the post-revolutionary *Journal des débats* to today's premium cable network HBO. Yet these media outlets are linked through the work of two journalist-writers, Sue and Simon, who similarly cast light on social problems through multi-character serial fictions. In the cases of both *Les Mystères de Paris* and *The Wire*, individual episodes were eagerly awaited by a public fascinated by the insider slang of criminal networks, by the moral choices of beloved (or hated) characters, and by multi-determined threats to civil order in an urban space caught in the web of uneven economic development. Three aspects in particular allow us to develop the parallelisms between Sue's and Simon's projects: a) the formal liberties and constraints of seriality; b) the ambiguous utopianism of social critique; and c) the spatial imaginary that ties form and ideology together.

a) *Seriality*. Because of its sprawling serial form, *The Wire* has been explicitly compared to nineteenth-century narrative -- and in particular to the Victorian realist novel exemplified by

Charles Dickens.⁵⁰ Picking up on the comparison, Simon (collaborating with Ed Burns) titled episode six of season five "The Dickensian Aspect", though he uses the phrase ironically to bemoan the newspaper industry's superficial approach to the complex social issues surrounding urban poverty. Simon aims to distance himself from Dickens because even though the English novelist exposed his industrial society's fault lines, in the end he would always "punch out" by having a nice old uncle or heroic lawyer save the day.⁵¹ Given Rodolphe de Gerolstein's paternalistic interventions in *Les Mystères de Paris*, one may assume that Simon would similarly resist direct comparison with Eugène Sue.⁵² Nonetheless, we should not be too hasty in opposing Simon's gritty realism with the outdated modes of melodrama. As Amanda Ann Klein argues, *The Wire* relies directly on melodramatic codes -- the catharsis of tears, a focus on powerless victims, exposure of corruption and injustice -- in order to undercut those codes by denying to the reader the relief of narrative closure and moral legibility.⁵³ Sue's dated sentimentality and lack of moral nuance might be disavowed by today's t.v. writers, but *Les Mystères de Paris* set up a template for audience investment in social justice through the sustained -- i.e. serial, rather than episodic -- development of affecting characters.

We will turn next to the question (asked by thinkers from Marx to Žižek) of whether that emotional investment can turn to action, but let us note, first, that the question itself cannot be separated from the formal effects of seriality. In her useful essay on capitalist realism and serial form in *The Wire*, Leigh Claire La Berge notes the techniques by which the show "implicates the late capitalist urban sphere" as productive of serial violence.⁵⁴ For its first four seasons, *The Wire* disavows melodrama in favor of a realism still anchored in expansive and "novel-like" serial plotting; "Simon suggests that *The Wire* 'sprawl[s] a story over a city,' and indeed narrativization and spatialization go hand in hand to reveal the mechanics of a deindustrial city [...]" (551) For La Berge, *The Wire*'s fifth season (the one entitled "The Dickensian Aspect," with a focus on journalism) represents a leap into self-referentiality through a metafictional critique of serial form itself. That generic shift is more fully utopian and critical of capitalism than was the nostalgic realism of the show's previous seasons.

⁵⁰ Fredric Jameson, for example, writes: "this is a series, or serial, like those by Dickens," in "Realism and Utopia in *The Wire*." *Criticism*, Vol. 52, Number 3-4, Summer/Fall 2010, pp. 359-372; 360. In his many writings on *The Wire*, Jason Mittell discusses the temptations and limitations of the inter-media analogy; see "Narrative Complexity in Contemporary American Television," in *The Velvet Light Trap* (58): 29-40, 2006; and "All in the Game: The Wire, Serial Storytelling and Procedural Logic", in *electronic book review*: <http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/serial>. See also *The Wire: Race, Class, and Genre* Ed. Liam Kennedy and Stephen Shapiro (University of Michigan Press, 2012); and Gaycken, Oliver. "Popular Science and Crime Melodrama: Louis Feuillade and the Serial," in *Devices of Curiosity* (Oxford UP, forthcoming).

⁵¹ Cited in Owen, Paul. "The Wire re-up: season five, episode eight -- the Dickensian aspects." *The Guardian*, April 5, 2010. <http://www.theguardian.com/media/organgrinder/2010/apr/06/wire-charles-dickens-season-5-episode-8-dickensian>

⁵² Dickens, of course, read and was directly influenced by Sue; see Chevasco, Berry Palmer. *Mysterymania: The Reception of Eugene Sue in Britain 1838-1860*, Peter Lang, 2003.

⁵³ Klein, Amanda Ann. "'The Dickensian Aspect': Melodrama, Viewer Engagement, and the Socially Conscious Text," in *The Wire: Urban Decay and American Television*, Ed. Tiffany Potter and C.W. Marshall. New York and London: Continuum, 2009. pp.177-189. On melodramatic form, see Brooks, Peter. *Melodramatic Imagination*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1976; Prendergast, Christopher. *Balzac: Fiction and Melodrama*, E. Arnold, 1978.

⁵⁴ La Berge, Leigh Claire, "Capitalist Realism and Serial Form: the Fifth Season of *The Wire*," in *Criticism*, special issue ed. Robert LeVertis Bell and Paul M. Farber, Vol. 52, N.3-4 (Summer/Fall 2010), 547-567.

(563) La Berge's analysis tempts us to see Sue's nineteenth-century realism as a hopelessly naive foil for self-aware postmodernity. And yet, as Marie-Eve Thérénty has shown, the *roman-feuilleton* of the 1830s was itself born of an acute reflective awareness of fiction's relation to its journalistic status.⁵⁵ The multiple spill-overs between top-of-page news and "rez-de-chaussée" novels on the pages of the popular press constitute a spatial porosity that signals, moreover, a fundamental ambivalence about *Les Mystères's* documentary status -- an ambivalence that has set up, I propose, the contours of today's debates about *The Wire's* realism and ability to incite reform.

b) *Social critique*. Indeed, *Les Mystères de Paris* serves as a key intertext for *The Wire* precisely because both serial fictions were subject to debates about the extent and efficacy of their reformist programs:

On the one hand, the journalist-authors Sue and Simon shed light on social issues such as urban poverty, educational inequality, and the limitations of the penal system. Sue makes his appeals to reform explicit in his novel, with statements such as this one, which calls for hygienic conditions and job training in prisons like *La Force*: "Assainissez ces cloaques, répandez-y l'instruction, l'attrait du travail, d'équitables salaires, de justes récompenses, et aussitôt ces visages maladifs, ces âmes étiolées renaîtront au bien [...]" [Clean up these cess-pools, bring to them edification, the appeal of labor, fair salaries and just rewards, and soon enough these sickly faces, these wilted souls will be reborn to the good.]⁵⁶ And Simon is famously direct about his reformist goals: "[...] to be honest, *The Wire* was not merely trying to tell a good story or two. We were very much trying to pick a fight."⁵⁷ Simon's move from local journalism to national t.v. was motivated not by aesthetic or cinematic ambitions but by the desire to reach more people with his messages about the racial injustice of the American criminal system and the government's misguided war on drugs.

And yet, on the other hand, both Sue and Simon have been faulted by their contemporaries for not going far enough in their social critiques. Born to a wealthy, upper-class family, Sue never convinced some readers that he stood for the "people"; even when passages of *Les Mystères* seemed to promote Saint-Simonien and Fourierist socialism, the novel reverted to paternalism through the god-like actions of the prince Rodolphe.⁵⁸ Karl Marx, in *The Holy Family* written with Frederick Engels in 1845, most famously and bitingly critiqued Sue's utopian impulse as mired in the blinding ideologies of religious moralism. Meanwhile, Simon (who declares "I'm not a Marxist")⁵⁹ has been accused of falling short of truly radical action: Tommy J. Curry writes that *The Wire* disingenuously effaces the racist underpinnings of capitalism; and Slavoj Žižek sees the t.v. series as constrained by its psychological realism to the realm of "relative", rather than truly emancipatory, reform.⁶⁰

⁵⁵ Thérénty, Marie-Eve, "L'invention de la fiction d'actualité", *Presse et plumes*, éditions du nouveau-monde, décembre 2004, p. 415-427.

⁵⁶ Sue, Eugène. *Les Mystères de Paris* (Paris: Editions Gallimard, 2009), 893. [All translations mine.]

⁵⁷ Simon, David. "Prologue," *The Wire: Truth be Told*. Ed. Rafael Alvarez (New York: Grove Press, 2009), 1-41;3.

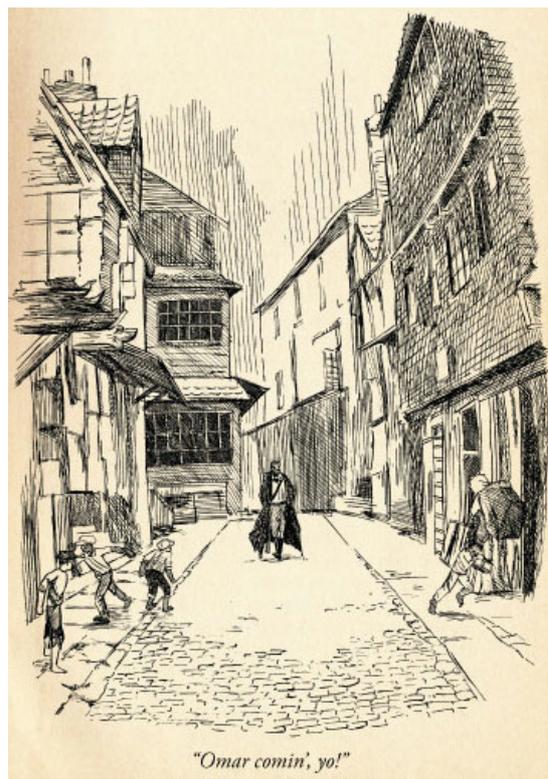
⁵⁸ See Prendergast, Christopher. *For the People by the People? Eugène Sue's Les Mystères de Paris: A Hypothesis in the Sociology of Literature*. Legenda, 2003.

⁵⁹ Simon, David. "There are now two Americas. My country is a horror show," in *The Observer* (Saturday 7 December 2013). <http://www.theguardian.com/world/2013/dec/08/david-simon-capitalism-marx-two-americas-wire>

⁶⁰ Curry, Tommy J. "Capital Noir," in *The Wire and Philosophy: This America, Man*, ed. David Bzdak, Joanna Crosby, and Seth Vannatta (Chicago, Open Court, 2013), 165-177; and Žižek, Slavoj. "The Wire, or, What to Do in Non-Evental Times," in *The Wire and Philosophy*, 217-236.

One way in which *The Wire* does approach the type of Brechtian formal release that Zizek lauds is through its occasional casting of real-life cops and drug addicts from the streets of Baltimore. Like Sue's *Les Mystères de Paris*, Simon's series exemplifies a porosity between fictional and real space that reinforces its uneasy positioning between entertainment and socio-political intervention. In the case of Sue's novel, that porosity makes itself evident in two directions: elements of the real world (like the true crime *fait divers* of the 1838 "Affaire de la rue du Temple") entered the fictional space of representation; while motifs from the novel (like the *Cabaret du lapin blanc*) were adopted by avid or savvy readers.

c) *Space*. These are the types of blurred boundaries between the inside and outside of realist representation that link form to ideology in the urban mystery genre -- and to the spatial imaginary of the series themselves. In a recent speech about the economically-divided "two Americas," Simon connects his political message (that the free market has led the U.S. to break its social compact) to a particular spatial vision of the urban experience: "There's no barbed wire around West Baltimore or around East Baltimore, around Pimlico, the areas in my city that have been utterly divorced from the American experience that I know. But there might as well be."⁶¹ Thus the social gap is drawn in terms of a spatial separation. This is an uneasy separation, however -- as we shall see.

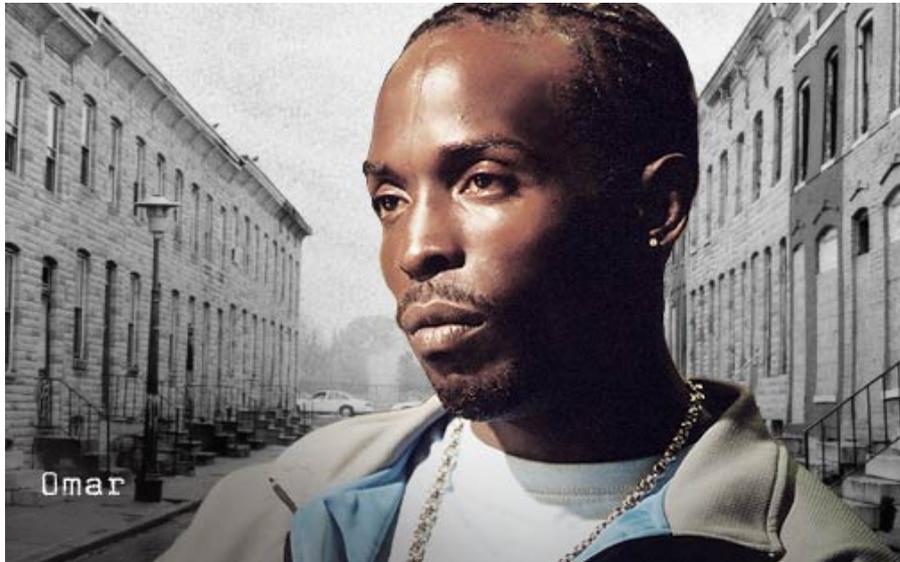


"Omar comin', yo!"

Illustration by Sean Michael Robinson, from *Down in the Hole: the unWired World of H.B. Ogden*, by Joy DeLyria and Sean Michael Robinson (powerHouse Books, 2012). Reprint permission granted.

⁶¹ "There are now two Americas," *op cit.*

In this illustration⁶² by Sean Michael Robinson, drawn for a clever spoof of *The Wire* as Victorian novel, the character Omar Little saunters down a cobblestone street of Dickensian London, as street urchins scatter at his approach.⁶³



Omar Little (played by Michael K. Williams) in *The Wire*.

Viewed next to a promotional still from *The Wire*, Robinson's satirical drawing accentuates a certain spatial malaise born of a conflict between the entropic energy of the criminal and society's efforts to limit the horizon of his movements. These efforts are figured by the perspectival closure of the run-down buildings converging behind him, as he comes forward and threatens to step out of the image's undefined frame. "There's no barbed wire around West Baltimore [...], but there might as well be." Similarly, there is no wall keeping Sue's urban poor on the Ile de la Cité at the start of *Les Mystères de Paris*, but there might as well be. Indeed, a certain spatial logic of open closure, a tension between entropy and social control, emerges if we take Sue's French novel as the pre-Dickens intertext for *The Wire*. For in *Les Mystères de Paris*, Rodolphe's reformist efforts consist in displacing the "barbares au milieu de nous" from center to periphery: from *la rue aux Fèves*, in the center of La Cité, center of Paris, center of the nation -- toward the capital city's liminal *faubourgs* and, eventually, outside of France itself.⁶⁴ When we examine the rhetorical energy that Sue devotes to characters defined by raging criminal impulses, we begin to see the limits and horizons of this spatial/social reform.

⁶² I'd like to thank Saïd Gahia for his technical assistance with these images.

⁶³ Joy DeLyria and Sean Michael Robinson, *Down in the Hole: the unWired World of H.B. Ogden* (powerHouse Books, 2012).

⁶⁴ See Kalifa, Dominique. "Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX^e siècle," *Sociétés & Représentations*, n° 17 (2004), 131-150.

Cutty and Le Chourineur



L-J Trimolet & H. Lavoignat, "Le Chourineur", illustration for *Les Mystères de Paris* (Paris: Ch. Gosselin, 1844).

In *Les Mystères de Paris*, the stocky ex-convict Le Chourineur first appears in the "dédale de rues obscures, étroites, tortueuses" [labyrinth of shady, narrow, tortuous streets] of the pre-Hausmann *quartier* La Cité. (37) He is on his home turf here -- *sur son terrain*, a phrase italicized in Sue's text as though to emphasize the Chourineur's rootedness and lending this urban site an earthy association with the forestlands of America that subtend Sue's notion of the "domestic exotic," the savages among us. Le Chourineur's nickname, from *chouriner* -- to butcher or to hack, serves as reminder of the crime that landed him in prison for fifteen years: in a fit of blood-boiling rage and instinct, he had massacred fellow soldiers in his army regiment. And his traits reveal savagery as well: he boasts a bestial, muscular build and fiery red hair that in the nineteenth century's typical physiognomic logic denote "la prédominance des appétits meurtriers et charnels" [the predominance of murderous [...] appetites]. (45) Le Chourineur's natural ferocity, however, is tempered by a core of honor and honesty: though doomed to poverty and unemployment by his status as ex-con, he refuses to steal even food. Interestingly, Sue's lexicon of barbarism crosses over from Le Chourineur's violent side to his honest one. For it is when Rodolphe looks at the man's "savagely" frank face and hears his "barbarous" confession that he resolves to save Le Chourineur from the streets of La Cité, tenderly stretching out his hand to "ce malheureux sauvage de la civilisation" [this unfortunate savage of civilization]. (66) Twenty years later, in *Les Misérables*, Victor Hugo was to use the same phrase (cribbed from Sue) to describe rag-clad revolutionaries in contrast with corrupt upper-class hypocrites.⁶⁵ Hugo's sympathies lie

⁶⁵ Hugo, Victor. *Les Misérables* (Paris: Librairie Générale Française, 1998), Vol. 2, p.1154.

with the former, of course: "si nous étions forcé à l'option entre les barbares de la civilisation et les civilisés de la barbarie, nous choisirions les barbares" [if forced to choose between the barbarians of civilization and the civilized men of barbarism, we would choose the barbarians]. (1154-5)

In Sue's case, though, the question of moral judgment brings about the more urgent practical question of rehabilitation: what to do with the savages among us? Or, more precisely: where, literally, to put them? The social issue becomes a spatial one, as Rodolphe attempts to channel and restrain the energies of a brute like Le Chourineur. Prisons and group institutions, writes Sue, merely breed more violence; and the insalubrious *milieu* of La Cité only traps its victims in a cycle of poverty and vice. One must, it seems, take the unfortunate savages outside of Paris altogether, as Rodolphe does for the sweet Fleur-de-Marie, whom he moves from the streets of La Cité to the proto-socialist agrarian utopia of the Bouqueval farm. Such a farm is fine and good for tender girls and abandoned mothers, but Le Chourineur is another story: he is too strong and brutal, racked by barbarous impulses that need to be channeled. And so, again, this novel of reform asks: how can one shape, form, and contain the savagery of the criminal classes -- for the sake of public order as well as for the good of France?



Dennis "Cutty" Wise dans *The Wire* (HBO, 2002-2008).

In the spirit of Sue's multi-installment novel, let us leave Le Chourineur's fate in suspense for a moment in order to propose a rough analogy between him and a character introduced in Season Three of *The Wire*. Dennis "Cutty" Wise, like Le Chourineur, is a former convict who wants to distance himself from a violent past (he wants "out of the game"). This is no easy task, however; even when he is released from the drug trade by Avon Barksdale and redirected toward minimum-wage employment by a local parish deacon, Wise remains marked -- and his movements circumscribed -- by his ex-con identity. We may be well past the era of the yellow passports and red irons that branded nineteenth-century *bagnards*, but Cutty carries with him the linguistic sign of a criminal heterotopia: his nickname comes from "The Cut," slang for the Maryland State Penitentiary in Jessup where he had been incarcerated for fourteen years. We can also hear, of course, the violence of the word "cut" in "Cutty," evoking the butcher's knives that gave Le Chourineur his own underworld moniker. Neither Cutty nor Le Chourineur is violent now, but they both continue to be circumscribed by their pasts -- *cut off* from the rest of the world and enclosed in a virtually carceral space. In

one touching moment of Sue's novel, Le Chourineur asks Rodolphe, "pourquoi venez-vous dans un tapis-franc, où il n'y a que des grinches, des escarpes ou des fagots affranchis comme moi, et qui ne peuvent aller ailleurs?" [why have you come to this *tapis-franc*, where all you're gonna find are crooks, and hoods, and ex-cons like me who can't go anywhere else?]. Cutty also feels boxed in. When one of the street boys, Dukie, asks him in Season Five "how do you get from here to the rest of the world?," Cutty replies: "I wish I knew."

Cutty's character is based on a real Baltimore criminal named Dennis Wise, who while sentenced to life in prison for murder wrote a novel called *The Wolf Trap*.⁶⁶ The novel's title encapsulates the spatial logic of wildness tamed; and though the creators of *The Wire* do not fall into Sue's exoticizing ideology of the barbarian in the city, one Amazon reviewer of Dennis Wise's novel does link savagery to city crime, noting that the novel captures "the animalistic survival instincts" needed to make it on the streets of Baltimore.⁶⁷ Whether Cutty's strength is seen as brute instinct or – I think, more rightly -- merely as the muscle memory of a man trained in "the game," it ends up redirected in *The Wire* toward a socially acceptable end. Indeed, in Season Three, the rehabilitation of this powerful ex-con culminates in his establishment of a boxing gym -- a place, that is, where boys can come off the corners and channel their violent impulses into a choreographed, rule-bound, and ultimately safe form of brutality.



Cutty's Gym (The Wire, HBO, Season 4, Episode 40).

Cutty reminds his students that "we're boxing, not fighting" and it is clear that what he has created is (literally and figuratively) a space for maneuver. The boxing gym exists within the

⁶⁶ Go Daddy Productions, Inc., 2006.

⁶⁷ <http://www.amazon.com/The-Wolf-Trap-Dennis-Wise/dp/0975393820>

symbolic closure of Baltimore's West side, inside the restricting limits of the city but away from the street corners where the consequences of unrestrained violence are all too real.⁶⁸

As for Le Chourineur, boxing will also play an important role in his criminal reform. In the scene of his first encounter with Rodolphe, challenging words soon turn to fisticuffs. Le Chourineur is larger and more athletic than his opponent, but he only knows how to fight according to the vulgar rules of *la savate*, the French form of boxing developed in the early nineteenth century out of common streetfighting. So despite his superior strength, he is bested by Rodolphe, who knocks down the massive ex-con with a series of quick punches that are "dignes de l'envie et de l'admiration de Jack Turner, l'un des plus fameux boxeurs de Londres" [worthy of the envy and admiration of Jack Turner, one of the most famous boxers of London]. An opposition here emerges between the French *savate* (a form of pugilism associated with the criminal underworld for readers of Vidocq, who wrote in his *Mémoires* that he discovered it while serving time at la Bicêtre) and English boxing (which, with its Queensberry rules, was arguably considered more civilized than *la savate*, which allowed for kicking). And in fact the speed and skill of Rodolphe's British-style punches so exceed his that Le Chourineur falls into lasting admiration for the man who has pummeled him. From then on, he will call Rodolphe "mon maître" [my master] -- in the sense of superior but also of teacher or guide, since he then asks Rodolphe to teach him the codes of this form of combat. (Later, the skills he has learned will allow him to save the innocent Germain from a prison ambush; thus, English pugilism is associated in the novel with moral justice). In a way, and paradoxically by means of a street brawl, Rodolphe has already started taming Le Chourineur, channeling his violent impulses -- as Cutty will do with the boys of Baltimore.

In the process of forming (and reforming) his protégé, Rodolphe re-orientes Le Chourineur's violence toward targets deemed socially acceptable, such as the sheep in a butcher's shop by the Oise river where the ex-con is promised a respectable post. When "l'instinct, l'appétit sanguinaire" [the instinct, the blood-thirst] (209) keeps Le Chourineur from accepting that job in the provinces, Rodolphe offers him a position even farther out -- on an Algerian colony where he will put down Bedouin rebels. In this way, Le Chourineur's natural strength will be re-channelled onto a sanctioned target, for the sake of the French nation. In *The Holy Family*, Karl Marx scoffs with sarcasm at Rodolphe's taming of Le Chourineur: "What a wonderful training of the ruthless son of nature!"⁶⁹ Dripping with irony, Marx's phrase appears in a section subtitled "Critical Transformation of a Butcher into a Dog, Or Chourineur," in which he derides an idealized reading (by Herr Szeliga) of Rodolphe as the moral savior of mankind. Marx counters such sentimentality by pointing out the hypocrisy and manipulation inherent in Rodolphe's dealings with Le Chourineur; the so-called savior has in fact turned a strong, independent man into servile bulldog, in a move towards petty-bourgeois respectability that Marx finds sad, deluded, and imbued with the oppressive discourse of Christian ideology.

Sue's text itself exposes (through the logic of a "political unconscious")⁷⁰ the illusory nature of Rodolphe's liberating ideology, by exerting a centripetal force on the movements of

⁶⁸ Similarly, "Hamsterdam" exists as a spatial inter-zone, at once within the city but beyond its legal reach. Major Colvin's social experiment, however, is a rather more dystopic "utopia" than is Cutty's gym.

⁶⁹ *The Holy Family*, chp. 8: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/holy-family/ch08.htm>

⁷⁰ In *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), Fredric Jameson reads the villainous *Maître d'école* as the crystallization of a nineteenth-century French middle-class anxiety, its "terror of the mob." The symbolic form of melodrama (Sue, Dickens, etc.) serves to express that social and historical fear, while keeping it only "inauthentically contained." (188)

Le Chourineur. Although the brawny ex-con is tempted by the prospect of fighting in the external space of the colonies ("À moi, les Bédouins!" 1145), he never actually makes it to Algeria. At the end of an early episode, we are told that Le Chourineur is slated to leave for Alger the next day (177); but then a gap in that plot-line makes the reader wait a thousand pages (in the novel's volume form) before learning that he had in fact turned around in the port-city of Marseille and come back to *son terrain*, his urban homeland of La Cité. There, Le Chourineur's loyal affection for his "master" Rodolphe renders him ambivalent about the move abroad and he ends up dying on the near side of the capital city's fortified walls, at the *barrière St. Jacques*. "J'ai eu un pressentiment que je ne sortirai pas de Paris..."[I had a premonition that I wouldn't leave Paris], he says. (1144) Thus the colonial space, proposed in Rodolphe's reformist vision as an exhaust pipe for the nation's troublesome energies, emerges as a symbolic horizon, never reached by the tamed savage, Le Chourineur.⁷¹

This narrative peripheralization of the colony can be read as a confirmation of the sociological (and literal) dead ends faced by the criminal underclass. And here, too, one might suggest a comparison with *The Wire*. Omar Little's exuberant flaunting of all legal, illegal, and sexual norms marks him as the least rule-bound -- and therefore the least susceptible to enclosure -- of all of Simon's characters. When Little decides to retire from the criminal "game", we see him in the open and sunny space of Puerto Rico (a state that has its own peculiarly foreign/domestic relation to the U.S.) But the idyll is short-lived. *The Wire* quickly pulls Omar back onto the streets of Baltimore, where he will be shot to death in a tight and shady corner store, enclosed (but not protected by) walls of bullet-proof glass. Constraint trumps entropy.



⁷¹ The reformed Martial couple does make it to the colonies, but their Algerian adventures are only reported briefly and in mediated form, through a newspaper account in the novel's Epilogue. (1185)

Frontispiece des *Mystères de Paris*, Les Grands Romans Illustrés du Dimanche, Bordeaux (n.d.).

This is the tension, between enclosure and untamed energy, made visible in an early illustration of Rodolphe and Le Chourineur engaged in combat at the start of *Les Mystères*. Combat -- or perhaps, rather, a "pas de deux," since Rodolphe adopts street slang to challenge his adversary: "C'est toi qui va danser!" (40) Indeed, a rather dance-like aesthetic characterizes the graceful (almost heart-shaped) pose of our masculine boxers in the center of the image, enclosed in the street scene of La Cité by a bright white frame that hovers, representationally, between realist wall and stylized picture-frame. The picturesque characters arranged around that frame are similarly graceful. And yet, the balance of controlled violence that characterizes the central combat-dance is somewhat unsettled by the body of a dead man, whose feet edge back into the space of what Jacques Derrida would call the *parergon*, an edge that is always at once both inside and outside of the picture.⁷² In *The Truth in Painting*, Derrida explores the logic of the liminal frame-space, a logic that cuts across any clear oppositions between outside and inside, container and contained, light and shadow, order and disorder, "proper" and improper. As the last pairing suggests, aesthetic form slips quickly into the kind of social/criminal (dis)order that is at stake in Sue's reformist novel.

The Chahut

It will be in a similarly liminal space, though this time an urban geographical one, that Le Chourineur will encounter his own death: at the peripheral *barrière* Saint-Jacques, the de-centered site of capital executions (following the 1832 move of the guillotine away from the central Place de Grève). In abstract terms, the conservatism of Sue's novel can be seen as a desire for containment -- the containment of chaos, the channeling of violence, the taming of the more troublesome elements disrupting France's national body. The details, then, of Le Chourineur's personal itinerary can be revealing, for once he has been morally reformed, he becomes a representative of the truly domestic -- and domesticating -- exotic: one who will quell not the rebellion of Algerian natives but the out-of-control savagery of France's own hardened criminals. In the climactic final scenes of Sue's novel, Le Chourineur tries to escort Rodolphe and his daughter out of Paris to safety, but it will be at city's *barrière* that he will instead be killed by a refractory criminal band, a bad lot that resists any attempts at moral reform and that announces with perverse joy: "Nous danserons la contredanse de la guillotine" [We'll dance the *contredanse* of the guillotine]. (1150)

⁷² Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*. Tr. Geoff Bennington and Ian McLeod. (Chicago: The University of Chicago Press, 1987).



« Bal à la Barrière du Maine », *Les Mystères de Paris*, C. Gosselin 1843-1844.

It is, in fact, a sort of "counter"-dance in which they will engage: against the law and against social order, in a scene of carnival frenzy. As Le Chourineur enters the streets crowded by unruly *mi-carême* revelers, he looks into the windows of a shoddy tavern, where “une douzaine d’hommes et de femmes déguisés, à moitié ivres, se livraient avec emportement à cette danse folle et obscène appelée le chahut” [a dozen or so disguised and half-drunk men and women abandoned themselves to this mad, obscene dance called *le chahut*]. (1147) *Le chahut*, a word now referring to any riotous hullabaloo, began as a low-class street dance in the early nineteenth-century. Later, *le chahut* would be defined in contrast to “proper” dance forms: “**Cancan ou chahut.** [...] une sorte de danse [...] qui est à la danse proprement dite ce que l’argot est à la langue française; comme le dirait Delveau, c’est la langue verte de la chorégraphie” [The cancan or le chahut is, to proper Dance, what slang is to the French language; it’s the “langue verte” -- slang or thieves’ Latin -- of choreography.]⁷³ One might not think that such frolicsome slang would bother a hardened ex-criminal like Le Chourineur, but the dance fills him with visceral disgust, as he recognizes assassins and thieves in the crude sexualized postures of *le chahut*. Indeed, Sue’s moralistic rhetoric reaches unparalleled heights as he denounces, through the eyes of Le Chourineur, the dance’s orgiastic effrontery and savage delirium.

Parmi les ignobles couples qui figuraient dans cette saturnale, le Chourineur en remarqua deux qui se faisaient surtout applaudir par le cynisme révoltant de leurs poses, de leurs gestes et de leurs paroles [...]. Cet homme masqué, [...] entraîné dans cet acte d’insensibilité atroce, d’audacieuse forfanterie, [...] ce misérable osait, à l’aide de ce travestissement, se livrer aux dernières joies du carnaval... La femme qui dansait avec lui [...] ses traits hâves et plombés respiraient l’effronterie et l’impudeur.” [Among the vulgar couples engaged in this saturnalia, Le Chourineur noticed two who attracted especial applause through the revolting cynicism of their poses, their gestures, and their words [...]. This masked man, [...] carried along in this act of atrocious carelessness and audacious display, this wretch dared, aided by his disguise, throw himself into the final paroxysms of carnivalesque pleasure; his female dance partner [had] sunken, sickly features that oozed effrontery and impudence.]

⁷³ Desrat, G. *Dictionnaire de la Danse historique, théorique, pratique et bibliographique, depuis l’origine de la danse jusqu’à nos jours*. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1895; p. 72.

Disordered dance and carnival masquerade combine to form an "abominable orgy" to which Sue dedicates three more pages, detailing the shameless agility of the dancers, their *hurlements sauvages* [savage howls] and sinister twirlings. The barbarian dancers receive the full weight of Sue's moral reprobation as they come to symbolize all crime and all vice:

[Q]u'on s'imagine tout ce qu'il y a de plus bas, de plus honteux, de plus monstrueux dans cette crapule oisive, audacieuse, rapace, sanguinaire, athée, qui se montre de plus en plus hostile à l'ordre social [...]. Puisse cette dernière et horrible scène symboliser le péril qui menace incessamment la société!" [Just imagine all there is of vile baseness, of shameful and monstrosity in this lazy, audacious, rapacious, bloodthirsty and godless gang of thieves, which reveals itself more and more resistant to social order [...] and let this horrible scene symbolize the peril that threatens incessantly our society!]

Remember, the target of this outrage is a dance: not the murder of Le Chourineur, but the carousing that precedes it!

To our ears, such rhetorical fervor might seem misplaced, but already by the start of the July Monarchy, *le chahut* had been linked to criminality in the cultural imagination. In his *Mémoires* of 1827, the ex-criminal Vidocq describes the "indecent" of *le chahut* as practiced at a tawdry tavern with a violent name: "On a peine à croire qu'au centre de la civilisation, il puisse exister un repaire si hideux que l'ancre Guillotin" [It is hard to believe that at the very center of civilization there can exist a lair as horrible as Guillotin's den of iniquity].⁷⁴ Indeed, as one of the "outrage[s] public[s] à la pudeur" [public gross indecencies] denounced by article 330 of the penal code of 1810, *le chahut* constituted a prosecutable crime against the social order. In a court case from January 30, 1829, a Parisian tavern-owner, called to testify about a knife-fight that has taken place in his *cabaret*, mentions that the male victim of the scuffle had been dancing; the prosecution interrupts him to ask whether he is referring to "la danse indécente qu'on appelle *la chahut*" [the indecent dance called *la chahut*], to which the offended owner responds, "Non, certainement, Monsieur; *la chahut* est sévèrement prohibée dans mon bal, ainsi que tous gestes et propos intempestifs et peu circonspects [...]" [Certainly not, Sir; *la chahut* is strictly prohibited at my dance-hall, as are all moves and remarks that are inopportune or lacking in circumspection].⁷⁵

Circumspect, here, implies circumscribed; for "proper" dance stays within its (social and spatial) limits. In *Les Mystères de Paris*, on the other hand, the improper *chahut* spills its savage energy outward. After the national guards have left the dance-hall, writes Sue, "ce ne fut plus même de l'ivresse, ce fut du délire, de la frénésie; l'espace leur manqua..." [it was no longer even drunkenness, it was delirium, frenzy; [the dancers] ran out of space...]. (1149) It is, then, a question of space as the criminal dancers burst beyond the tavern walls, toward the *barrières* of Paris, where they will kill Le Chourineur in an entropic explosion of savage energy.

We cannot forget, of course, that these low-life dancers with their "hurlements sauvages" [savage howling] had been explicitly linked by Sue to the native Americans depicted by James Fenimore Cooper in his *Leatherstocking Tales* of the 1820s and '30s.

Tout le monde a lu ces admirables pages dans lesquelles Cooper [...] a retracé les mœurs féroces des sauvages, leur langue pittoresque, poétique,

⁷⁴ Vidocq, F. *Mémoires de Vidocq*, t.3, 1828-29, p.85.

[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040712w/f97.image.r=memoires de vidocq tome 3.langEN](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040712w/f97.image.r=memoires%20de%20vidocq%20tome%203.langEN)

⁷⁵ *Annales des tribunaux, recueil des causes remarquables jugées par les cours d'assises de Paris et des départements [...]*, 1er Volume, p. 35: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5823469s>

les mille ruses à l'aide desquelles ils fuient ou poursuivent leurs ennemis... On a frémi pour les colons et pour les habitants des villes, en songeant que si près d'eux vivaient et rôdaient ces tribus barbares, que leurs habitudes sanguinaires rejettent si loin de la civilisation. Seulement les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous; nous pouvons les coudeoyer 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.

[Everyone has read these admirable pages within which Cooper [...] described the ferocious habits of the savage Indians, their picturesque and poetic language, and the thousand ruses by which they flee or pursue their enemies. We have trembled for those colonists and inhabitants of cities, when realizing that so near them lived and roamed these barbarous tribes, whose bloodthirsty habits remove them so far from the pale of civilization. Only the barbarians to whom we refer live right among us; we can elbow them if we venture into the dens where they live, where they assemble to plot murder and theft, in order to divide among themselves the spoils of their victims.] (35)

There is certainly some titillating simplification in Sue's evocation of Cooper's "savages", since the American author had carefully distinguished in his *Leatherstocking Tales* between the numerous noble natives and their more ferocious tribal enemies. Perhaps Sue was struck by scenes of group frenzy, such as this passage from *The Last of the Mohicans* (1826), in which a ritualized dance whips young men into a bloodthirsty rage:

Warrior after warrior enlisted in the dance [...]. The spectacle now became wildly terrific [...] the appalling strains in which they mingled their guttural tones. [...] A hundred youths, who had hitherto been restrained by the diffidence of their years, rushed in a frantic body on the fancied emblem of their enemy [...].

Or, if we recall the entropic spillover of the criminal *chahut* dancers in *Les Mystères's* carnival scene, this passage from Cooper's *The Prairie* (1827) appears as a possible intertext:

Each of the crones [...] commenced a slow and measured, but ungainly, step, around the savage, until the whole were circling him in a sort of magic dance. [...] Suddenly, one of the oldest, and the most ferocious of them all, broke out of the ring, and skirred away in the direction of her victims, like a rapacious bird, [...]. The others followed, a disorderly and screaming flock, fearful of being too late to reap their portion of the sanguinary pleasure.

The ferocity and sanguinary pleasure that spill out from dancing are both present here, but neither of Cooper's passages mingles the sexes as does the *chahut* scene in *Les Mystères de Paris*. For that particular exoticizing glance, we might look at Sue's "Lettres sur la Guadeloupe," published in *La Revue des deux mondes* in December 1830.⁷⁶ In his report on a visit to a sugar plantation on the colonized Caribbean island, the young Sue describes his troubled reaction to a native dance called *la bamboula*:

⁷⁶ My sincere thanks to John Savage for this lead and reference:
<http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=72513>

Je fus témoin du spectacle le plus bizarre que l'on puisse imaginer: cent cinquante à deux cents nègres ou nègresses habillés d'une manière grotesque, couverts de chaînes ou d'anneaux de cuivre doré ou d'argent, dansaient avec une coquetterie trop plaisante; les autres, comme des frénétiques, étaient animés par cette musique bruyante et barbare. [I witnessed the most bizarre spectacle imaginable: a hundred and fifty to two hundred negroes and negroesses dressed in a grotesque manner, covered in gilded copper or silver chains and rings, dancing with the most amusing coquetterie; the others, as though in a frenzy, were driven by this loud and barbarous music.] (340)

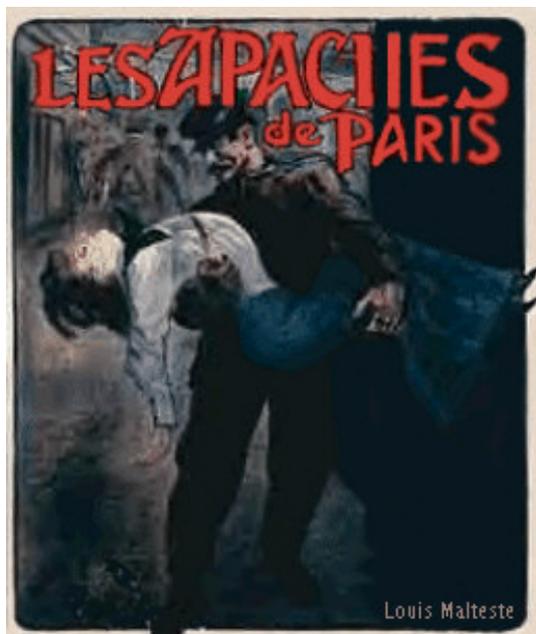
Sue finds it hard to reconcile this scene of "débauche" [debauchery] and "ivresse" [inebriation] with a spiritual calm he later observes at a native funeral service. (342) That nuance drops out, however, when the frenzied violence of unregulated dance gets transposed from the American terrain, whether Cooper's forest or the Caribbean colony, to the corrupt gang of criminals in the carnival scene of *Les Mystères de Paris*. Those are the underworld thugs who, unlike Le Chourineur, are beyond the reach of Rodolphe's reformist efforts, unwilling to accept a controlled choreography of their movements -- in urban space or on defined dance floors.

The Apache Dance

Sixty years after Sue's novel appeared, the transatlantic imaginary of savage dancing had fused French urban criminal energy with a native American tribe name, in the form of *la danse apache*. In this dance form, which was to gain popularity in the Belle Époque clubs and cabarets of Paris and New York, the man tosses his partner roughly about, in a gestural replay of domestic battery and casual thuggery.



« The Apache's danse » at the Moulin Rouge, illus. Ch. Dubourg, Choudens 1908.



« Les Apaches de Paris », illus. Louis Malteste.

The postural mimicry is evident in these two contemporary images: a Moulin Rouge dance-hall poster, advertising "The Apach's Dance" (in English, perhaps to lure tourists or to highlight the American Indian connection); and a depiction of a criminal carrying his partner/victim on the streets of Paris, by the illustrator Louis Malteste. Moreover, in both images, the couple exceeds the boundaries of the internal frame, as though neither the walls of the cabaret nor the aestheticized representation of the urban milieu were capable of containing the violence of this *pas de deux*. Certainly, the *parergon* logic of a troubled boundary between proper and improper is at play in this choreographed dance form named for the violent gangs that roamed the Paris periphery. The apache dance inhabits an ambiguous space; and if, in Malteste's poster, we see the thug's foot jutting forward, threatening to emerge from his space into ours, it may just be a sign of anxiety about the containment of "les barbares au milieu de nous" that have lurked in Paris since Sue.

There is some debate about who first used the term "apache" to describe criminal gangs in Paris at the turn of the century. Many credit the journalist Victor Morris, who published reports on true crime under the pseudonym Arthur Dupin for the mass-circulation gazette *Le Journal*; in 1902, he described the fight between two rival gang leaders over a lower-class blonde as reaching the ferocity of Apache Indians in battle. (That blonde would be later known as *Le Casque d'or*). But in a useful chapter devoted to the "Archeology of apachism," Dominique Kalifa cites an earlier appearance of the term in documents from the Belleville judicial courts, which suggests that the nickname was already being used by East-side Paris vagrants to describe themselves, perhaps in boast.⁷⁷ Whether the term arose spontaneously from the streets or was applied top down, however, the *Apaches de Paris* clearly tapped into a collective social anxiety about violence in the capital city while marking a long-lasting French fascination with the Indian tribes of America. In tracing the discursive chain that

⁷⁷ Kalifa, Dominique. "Chp. 2: Archéologie de l'apachisme: barbares et Peaux-Rouges au XIX^e siècle," in *Crime et culture au XIX^e siècle*. Paris: Editions Perrin, 2005; 44-66. (45)

linked "les sauvages de l'extérieur et ceux de l'intérieur" [foreign savages to native savages], Kalifa reveals a particular geographical imaginary of late nineteenth-century France -- one that pits fears about vulnerability at the nation's transatlantic margins against the myth of colonialist control. (48-53) In this outlook, the American apaches emerged as a particular locus of fearful fascination; of all the "red-skins," that tribe was deemed the most ferocious and bloodthirsty, and therefore the most potentially threatening to French colonialist ambition. Already by 1864, a diplomatic report had described "l'Apache" as "naturally violent, vain, cruel, and capricious," with a tendency to torture and a refusal to recognize any but the most brutal laws of nature. (Cited in Kalifa, 54). The report adds, as though the connection were obvious: "Le plus grand plaisir des Apaches est la danse" [The Apaches's greatest pleasure is dancing]. So between combat and dance, between savage forest and urban street, we find in the "Apaches de Paris" a network of associations that inextricably links the violence of a national center to the foreign interests of a nation undergoing ambivalent globalization.



« L'Apache est la plaie de Paris », *Le Petit Journal*, supplément illustré, 20 October 1907.

In *Crime, Madness, and Politics in Modern France*, Robert Nye discusses "Apache fever" in the context of the heightened nationalism of 1905-1909, "a period of mutual overlap in rhetoric and imagery between foreign and internal categories."⁷⁸ In the first decade of the twentieth century, writes Nye, bourgeois fears about criminality focused on "the infamous

⁷⁸ Nye, Robert A. *Crime, madness, and politics in modern France: The medical concept of National decline*. Princeton: Princeton University Press, 1984. (184)

'apaches,' whose characteristic crime was the violent street crime: the knife blade between the ribs, and urban ambush." (181) Paris, of course, was the origin-point for these fears, as the declarative caption of a 1907 illustration for *Le Petit Journal* suggests: "L'apache est la plaie de Paris" [The Apache is the scourge of Paris]. But eventually, the fear of urban violence spread – entropically – from the Paris suburbs into the villages and farmlands of the provinces. Citing the demographic pressure of overcrowding in the capital city and the journalistic invasion of secondary towns, Nye describes the mythic status of the *apaches* as it spread into the broader national imagination: "They became in [all of] France [...] the sign and symptom of wanton cruelty, disorder, and unpredictability." (196) One nationalist commentator recommended in 1907 that the bestial instincts of apaches would be best harnessed by sending them to North Africa to "fight the Arabs in the name of social defense." (Cited in Nye, 226). Thus, *les apaches* represent the same kind of chaotic, irruptive or spillover violence that characterized Sue's urban "savages" in *Les Mystères de Paris*.

But sixty years after Sue, with World War I on the horizon, France is even more troublingly enmeshed in its foreign affairs, so that it becomes possible to read Belle Époque hysteria about random apache attacks as marking the intrusion of national security concerns into the rhetoric of domestic safety. Foreign and internal categories get blurred, as the French bemoan the barbarism within its own boundaries. Indeed, both Kalifa's and Nye's analyses remind us that in the collective imaginary criminal violence cannot be contained, either literally by laws, or within conceptual categories that cut city from province, nation from world.

Leroux's Mohicans and the Jazz Age Frenzy

The *apaches* will exit their frame and *le chahut* will spill out of bounds – as it does in Gaston Leroux's *Les Mohicans de Babel*, which appeared serially in *Le Journal* from July to September 1926. Best known today for his 1910 novel *Le Fantôme de l'Opéra* and his Rouletabille mysteries of the same period, Leroux launched his writing career as a journalist, serving as court reporter for *L'Echo de Paris* and judicial correspondent for *Le Matin*.⁷⁹ Over thirty of his popular fictions appeared in *feuilleton* form; at the time of his death in 1927, the initial episodes of his serial novel *Les Chasseurs de danses* [The Dance-hunters] had appeared in *Le Journal des Voyages* (to be later completed for the paper by Charles de Richter). Leroux's crime novels run the generic gamut, from the rationalist *Le Mystère de la chambre jaune* [The Mystery of the Yellow Room, 1907], often cited as a classic locked-room mystery, to the Tarzan-like *Balao* (1913), which morphs quickly from detective story to a post-Darwinian exploration of the human-animal divide.⁸⁰ As for Leroux's *Les Mohicans de Babel*, it can be read within the filial line of Dumas' *Les Mohicans de Paris* (1854), along with other Belle Époque texts combining French criminality with the native American tribal trope; these include Gustave Guitton's *Les Apaches de Paris: mœurs inédites* (1908) and a contemporary series with the same name (*Les Apaches de Paris*) that featured pulp fictions by writers like Jules de Gastyne.⁸¹ For our purposes, and keeping in mind the spatial imaginary I have traced in Sue's *Mystères de Paris*, we can note in particular that Leroux's

⁷⁹ See also Dubourg, Maurice. "Gaston Leroux, Journaliste Parisien, Journaliste et Parisien," *Europe*, Vol. 626-627 (1981), pp. 56-65; *Gaston Leroux, de Rouletabille à chéri-Bibi*, Ed. Guillaume Fau, Bibliothèque nationale de France, 2008 (Coll. BILIPO); and Jann Matlock's Introduction to *The Phantom of the Opera*, tr. Mireille Ribière, Penguin Classics, 2012.

⁸⁰ See my forthcoming book: *Legacies of the rue Morgue: Science, Space, and Crime Fiction in France (1866-2006)*, University of Pennsylvania Press, 2015.

⁸¹ See the work of Matthieu Letourneau, to whom I am indebted for these titles. "Imaginaires sériels et circulation internationale. Le cas des mystères urbains (France, Grande-Bretagne)": <http://www.medias19.org/index.php?id=15038>.

title *Les Mohicans de Babel* identifies Paris (the novel's location) with Babel, a name whose biblical associations introduce the themes of disorder, dispersion -- and a spillover of violent energies.

Set in post-World War I France, *Les Mohicans de Paris* describes a nation reeling from economic crisis and victimized by two associations: the first, "une horde d'agioteurs" [a horde of wealthy speculators] and finance ministers, dances away its nights in frenzied extravagance; and the second, the criminal gang nicknamed *les Mohicans*, extends its reach internationally while terrorizing the streets of Paris.⁸² But in this novel, there is no clear line between government official and criminal gang. In fact, though Leroux calls the criminals *les Mohicans* in an explicit tip of the hat to *les apaches*, he reserves the lexicon of savagery to the "legitimate" gang of ministers. They are the ones whose extravagant mansions, decadent lifestyle, and corrupt financial dealings are all described as "*frénétique[s]*" [frenetic]. They (the government officials) are the ones who don sinister masks with the carnival brazenness and who parade "à la file indienne" [in indian file] through orgiastic parties. (36) They are the ones who, figurally, trade in the skins of their victims ("ils me vendaient la peau du camarade entre deux bouteilles de champagne" [they would sell me the skin of a friend between two bottles of champagne]). (24) And -- just as did Sue's Parisian "savages" -- they are the ones who dance with indecent and wild abandon.

Indeed, in both glittering ballrooms and underground speakeasies, the rich protagonists of Leroux's novel get drunk on cocktails and join their barely-clad mistresses in a rhythmic and frenzied dance set to the unfettered tune of "un jazz endiable" [devilish jazz]. (27) When a character uses a now-familiar dance term to shout that all hell has broken loose ("Vous savez qu'il y a un *chahut* à tout casser là-bas!" [You know that there's a no-holds-barred *chahut* going on over there!]), he is referring -- as the reader may have guessed -- not to the criminal "Mohicans" but to the savage and lawless ruling class. (75) "Les sauvages de la civilisation" [The savages of civilization], then, are no longer poor criminals straining at the bounds of propriety and ready for re-direction by do-gooders like Sue's Rodolphe. In Leroux's 1926 novel, the terminology of savagery has shifted onto the decadent and deregulated masters of a financial network with global reach.

⁸² Leroux, Gaston. *Les Mohicans de Babel*, 1928, p.4. Available at Gallica: http://gallica.bnf.fr/VisuSNE?id=oai_immateriel_fr_9782824702810&r=mohicans+de+paris+gaston+leroux&lang=EN; citation page numbers from <http://www.ebooksgratuits.com>

The Transnational Apache dance: cabarets and cinema



« Apache dancers », photog. Otto Sarony, n.d., permission received from The New York Public Library for the Performing Arts/Jerome Robbins Dance Division.

As for the *danse apache*, it has also spilled over during the jazz age from France's territory back to the land of Cooper's Mohicans. Thus is continued the transatlantic loop that began with Sue's earlier transposition of American savagery to the urban terrain. In her book on social dances in Harlem nightclubs of the 1910s and '20s, *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake*, Lisa Malnig devotes a chapter to "Apaches, Tangos and other Indecencies."⁸³ "Indecencies," indeed, for the *danse apache* joined a transnational boiling-pot of titillating and controversial dances that included not only the Spanish tango but also the Africanized cakewalks and can-cans whose racialized overtones are discussed by Rae Beth Gordon in her book *Dances with Darwin*.⁸⁴ Like those, the *danse apache* also carries with it associations of primitive instinct and savage indecency. But in its case, the so-called barbarism comes not from an African source, nor even directly from the American "homeland" for which it seems to be named; rather, as we have seen, it grows out of the discursive conflation between Native American tribes and the Paris criminal gangs of the nineteenth century. For that reason, I think it makes sense to connect the *danse apache's* particular form -- in which violence is barely balanced between chaos and choreography -- to the liminal space of the urban *cabaret*.

For anglophone readers attuned to the touristy lights of a Moulin Rouge, we should note that the term *cabaret* referred in the first half of the nineteenth century to a seedy dive or tavern, most often found in the shadiest parts of town. This is the case, of course, for the *cabaret du lapin blanc*, site of Rodolphe's encounter with Le Chourineur at the start of *Les*

⁸³ Malnig, Julie. "Apaches, Tangos, and Other Indecencies/ Women, Dance, and New York Nightlife of the 1910s," in *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader* (University of Illinois Press, 2008).

⁸⁴ Gordon, Rae Beth. *Dances with Darwin, 1875-1910: Vernacular Modernity in France* (Ashgate, 2009). The cancan's history has also been fruitfully studied by Clare Parfitt-Brown in terms of the combination of working-class consciousness with bourgeois/bohemian political idealism: "The Problem of Popularity: the cancan between the French and digital revolutions," in *Bodies of Sound: Studies Across Popular Music and Dance*, Ed. Susan Cook and Sherril Dodds. (Ashgate, 2013).

Mystères de Paris. As Nicolas Gauthier has observed in his work on early transnational urban mysteries, the urban *cabaret* existed as an "espace-seuil" [threshold space], poised between respectability and crime, mappability and shadow, the "high" of the city and the "low" of its *bas-fonds*.⁸⁵ I would add that is precisely that space of ambiguous alterity that serves, appropriately, as the site for the social-racial "domestic exotic" of dances like *le chahut* and la danse apache. At the start of *Les Mohicans de Paris* (1854-9), for example, Alexandre Dumas gives the reader a run-down of the Paris taverns (including the *Lapin-Blanc*) where thieves and ruffians tend to congregate:

Dans les autres bals, [...] on ne danse pas non plus: on chahutte. La chahut était une danse ignoble, laquelle était, au cancan, ce que le brûle-gueule et le tabac de caporal sont au cigare de la Havane. Au-dessous de tous les lieux que nous venons de nommer, et qui descendent du théâtre à la guinguette, et, de la guinguette, au cabaret, sont les bouges immondes qu'on appelle les tapis-francs. [At the other dance halls, one doesn't dance: one engages in the "chahut". The *chahut* is a vulgar dance that was, to the cancan, what a "throat-burner" (a clay pipe) or tobacco-pack would be to a Havana cigar. Lower than all of those places we have just cited, and which descend from the street-hall, and from there to the *cabaret*, are the filthy hovels called the *tapis-francs* (tavern or grog-shop).]⁸⁶

If Cooper provided an image of warrior dances spilling outwards from a symbolic circle, Sue and Dumas in France contributed to new associations between the savagery of the criminal underworld, the porous urban space of the *cabaret*, and the dances that combined combat with choreography.⁸⁷



The Apache dance in *La Tournée des grands ducs*, Yves Mirande. Pathé, 1910.

⁸⁵ Conference paper: "Quand le seuil est au centre: le cabaret louche des *mystères* urbains", Nineteenth-Century French Studies Colloquium, Richmond Virginia, Oct. 24-26, 2013.

⁸⁶ Dumas, Alexandre. *Les Mohicans de Paris*, T.1 (Paris: Michel Lévy Frères, 1874), p.5: <https://archive.org/details/lesmohicansdepa02dumagoog>

⁸⁷ In *Tales of Two Cities: Paris, London, and the Birth of the Modern City* (Berkeley: Counterpoint, 2013), Jonathan Conlin notes that Gautier, Sue, and Dumas père were among the regulars at the Bal Mabille, a public dance-hall where the "indigenous population, the lowest of the low, the plebs, the *tiers état*, were the only ones to dance." (143)

By the early twentieth century, those associations had entered the transatlantic cinematic imaginary. In the 1909 film "La Tournée des Grands Ducs," a "bouge authentique" [an authentic dive] serves as the location for the doubly choreographed violence of a *danse apache* and a bar-fight, both staged for the benefit of titillated upper-class tourists to the Parisian *bas-fonds*.⁸⁸ The apache dance in Feuillade's 1915 *Les Vampires* is also famously situated in a space meant to give the viewer a sense of entry into the criminal underworld⁸⁹. But perhaps the most suggestive movie reference for the arguments about crime and space that I have been making in this essay comes in the apache dance scene from the 1935 film [Charlie Chan in Paris](#)⁹⁰.

As the movie title suggests, a transatlantic imaginary of domesticized exoticism is at stake, with this Chinese-American detective taking his investigation into a Parisian *cabaret-café* called Le Singe Bleu. The cabaret's low stone arches give it a cave-like underground atmosphere, as Chan joins the wealthy patrons at champagne-laden tables to watch with interest a couple dancing the *apache*. As is typical, the male dancer flings his flailing partner across the floor, in a recreation of domestic battery. But the borderline between entertainment and crime gets violently broken at the end: as a sensational climax to the show, the man throws his partner through a glass window; outside of view to her public, she lands on a mattress, but when the camera frame shifts to this liminal off-stage space, the film's viewer follows her terrified gaze to the knife-wielding villain who will actually stab her to death. The danger of this "savage" combat-dance thus spills out of bounds, from the aestheticized frame of the *cabaret* into the criminal space of the real.

If I began this essay with a discussion of *The Wire's* and *Les Mystères's* limited utopianism, it is because the questions raised by *le chahut* and *la danse apache* are more than merely aesthetic. The ambiguous, entropic spatialization of these dance-combats connects class issues of the urban *cabaret* to national concerns about social violence in complex global networks. Whether in Paris 1842 or an American city today, issues of urbanization, poverty, and criminal rehabilitation continue to raise debates about how violence can or should be channeled or contained. And the transnational urban mystery allows us to consider the shifting and serial forms of reform.

(University of Pennsylvania)

⁸⁸ On fin-de-siècle "slumming," see Kalifa, Dominique, *Les Bas-fonds: Histoire d'un imaginaire* (Paris: Éditions du Seuil, 2013), especially chp. VI: "La Tournée des Grands-ducs."

⁸⁹ A number of movie clips featuring the apache dance are now available on-line. The following blog sites, for example, compile cultural references from *Les Vampires* to *Popeye the Sailor Man*: <http://www.jeredmorin.com/apache-dance/>; and <http://www.streetswing.com/histmain/z3aposh.htm>. In a 1934 British Pathé film, the "Parisian-style" apache dance is particularly violent, with the male dancer carrying his partner upside-down like a corpse, to exit, after a respectable couple has turned away in disgust: <https://www.youtube.com/watch?v=s48wDOalMLw>

⁹⁰ Available on Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=-rX_SHIZaRI; the entire movie is also available: <https://www.youtube.com/watch?v=g6cvj8aZ7Tc>