

Guyon, Loïc P (2002) *Les martyrs de la Veuve : Romantisme et peine de mort 1820-1848*. Doctor of Philosophy (PhD) thesis, University of Kent.

Downloaded from

<https://kar.kent.ac.uk/94391/> The University of Kent's Academic Repository KAR

The version of record is available from

This document version

Publisher pdf

DOI for this version

Licence for this version

CC BY-NC-ND (Attribution-NonCommercial-NoDerivatives)

Additional information

This thesis has been digitised by EThOS, the British Library digitisation service, for purposes of preservation and dissemination. It was uploaded to KAR on 25 April 2022 in order to hold its content and record within University of Kent systems. It is available Open Access using a Creative Commons Attribution, Non-commercial, No Derivatives (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>) licence so that the thesis and its author, can benefit from opportunities for increased readership and citation. This was done in line with University of Kent policies (<https://www.kent.ac.uk/is/strategy/docs/Kent%20Open%20Access%20policy.pdf>). If you ...

Versions of research works

Versions of Record

If this version is the version of record, it is the same as the published version available on the publisher's web site.
Cite as the published version.

Author Accepted Manuscripts

If this document is identified as the Author Accepted Manuscript it is the version after peer review but before type setting, copy editing or publisher branding. Cite as Surname, Initial. (Year) 'Title of article'. To be published in *Title of Journal*, Volume and issue numbers [peer-reviewed accepted version]. Available at: DOI or URL (Accessed: date).

Enquiries

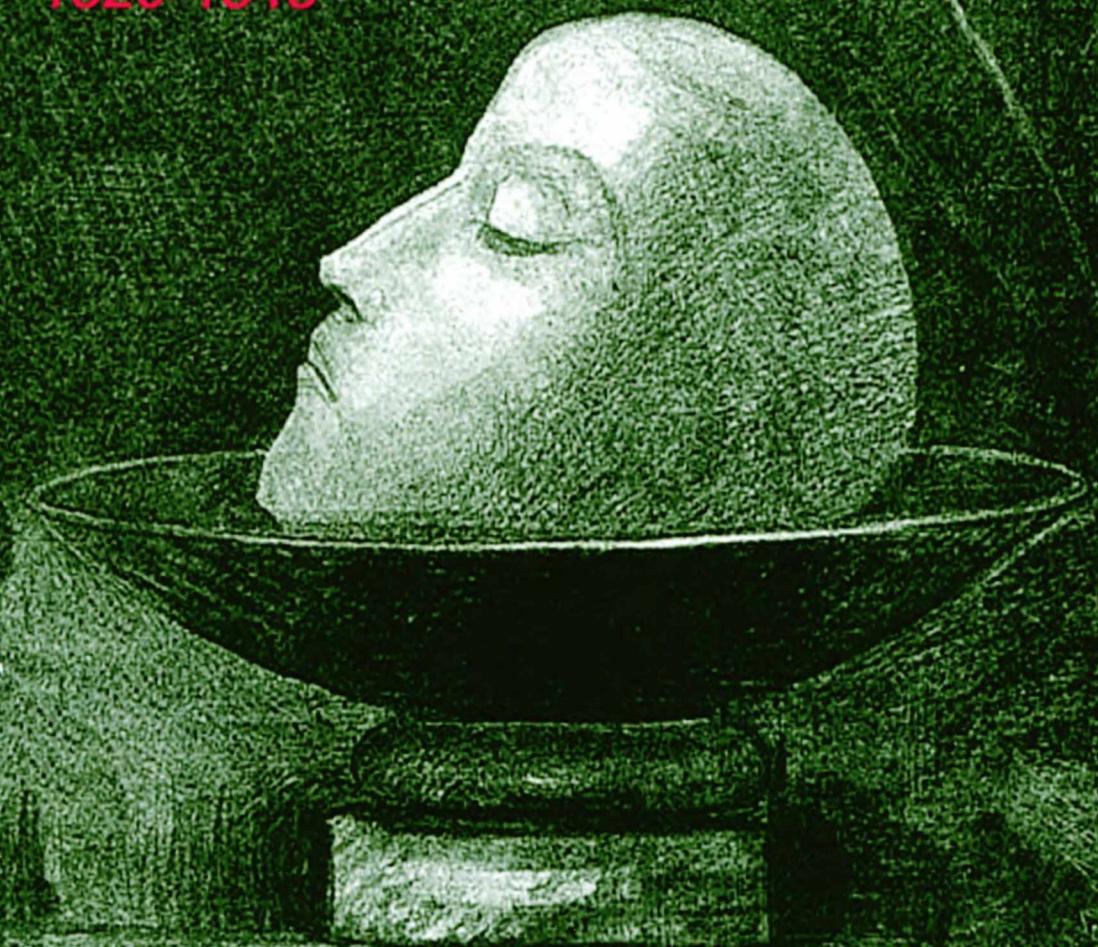
If you have questions about this document contact ResearchSupport@kent.ac.uk. Please include the URL of the record in KAR. If you believe that your, or a third party's rights have been compromised through this document please see our [Take Down policy](https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies) (available from <https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies>).

Loïc P. Guyon
Ph.D. in French
Doctorat ès Lettres

Les Martyrs de la Veuve

Romantisme et peine de mort

1820-1848



University of Kent at Canterbury - Université de Paris VIII

UNIVERSITY OF KENT AT CANTERBURY (Royaume-Uni)
School of European Culture and Languages
(French section)

en co-tutelle avec

UNIVERSITE PARIS 8 – VINCENNES-SAINT-DENIS (France)
U.F.R. 4 : Histoire, Littérature, Société
(Département de Littérature française)

N° attribué par la bibliothèque

THESE

pour obtenir les grades de

Ph.D. in French

et

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS 8

Discipline : Littérature française

présentée et soutenue publiquement

par

Loïc P. GUYON

le 19 octobre 2002

Titre :

LES MARTYRS DE LA VEUVE

Romantisme et peine de mort

1820-1848

Directeurs de thèse :

M. le Professeur John E. FLOWER (University of Kent at Canterbury)

Mme le Professeur Béatrice DIDIER (Université Paris 8)

JURY

France

M. le Professeur Jean-Louis DIAZ

Mme le Professeur Béatrice DIDIER

M. le Professeur Max MILNER

Mme le Professeur Christine MONTALBETTI

Royaume-Uni

M. le Professeur Roger CLARK

M. le Professeur John FLOWER

M. le Professeur Tim UNWIN

ABSTRACT

Between 1820 and 1848 French literature was permeated with the theme of the death penalty. Condemned characters, guillotines and execution scenes suddenly invaded novels, plays and poetry. This phenomenon was linked in the first instance with the historical context, contemporaries of the Restoration having had their memory and imagination filled with the images of the beheaded figures of the Revolution and the period that followed. Among these, one in particular captured their attention: Louis XVI. This obsession is indicative of an authentic psychological trauma that was both collective and intimate, the revolutionary regicide having been generally perceived as the worst of all imaginable crimes, that of parricide. It is naturally to art and more specifically to literature, then conceived as "the expression of society", that the task fell to rid society of this guilty conscience.

However the emergence of this theme in literature during the 1820's would not have been possible if it had not in the meantime corresponded to the rise of Romanticism. The literary *topos* of the death penalty indeed offered Romantic authors a challenge to meet, an artistic cause to defend, and brought about the invention of new means of expression suited to render all the violence and all the horror of the executions, an approach that itself implies an aesthetic liberation and a thematic and formal renewal.

Finally the death penalty offered romantic artists a historical cause to fight for, that of the abolition of a punishment they found barbaric and which completely contradicted their ideal of social progress. The omnipresence of this theme in romantic literature is also inseparable from the resurgence of the debate on the question of the abolition of the death penalty that grew from 1820 on, thereby adding to the discussion all of the emotional and suggestive power of artistic representation.

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier mes deux directeurs de thèse : Monsieur le Professeur John E. Flower, de l'Université du Kent à Canterbury (Royaume-Uni), pour son constant soutien, sa confiance, son amitié, sa vigilance et ses précieuses orientations ; Madame le Professeur Béatrice Didier, de l'Université de Paris 8-Vincennes-Saint-Denis (France), pour son accueil chaleureux, ses recommandations et ses encouragements.

Je remercie également les membres de mon jury de soutenance, avec, pour le Royaume-Uni, Monsieur le Professeur Roger Cardinal, de l'Université du Kent à Canterbury, et Monsieur le Professeur Tim Unwin, de l'Université de Bristol ; et, pour la France, Monsieur le Professeur Jean-Louis Diaz, de l'Université de Paris 7-Jussieu, Monsieur le Professeur Max Milner, de l'Université de Paris 3 et Madame le Professeur Christine Montalbetti, de l'Université de Paris 8-Vincennes-Saint-Denis.

Un merci tout particulier à Madame Ana de Medeiros, Maître de Conférences en Langue et Culture françaises à l'Université du Kent à Canterbury, pour sa disponibilité, sa franchise, ses conseils et ses critiques constructives, ainsi que pour son amicale bienveillance.

Je tiens d'autre part à exprimer toute ma gratitude à Monsieur le Professeur François Moureau, de l'Université de Paris 4-Sorbonne, pour la considération, la confiance et la sympathie dont il m'honore. Toute ma gratitude également à Madame Sophie Linon-Chipon, Maître de Conférences à l'Université de Paris 4-Sorbonne, pour sa générosité et son attention. Mes sincères remerciements à tous les enseignants et personnels du département de Langue et Culture françaises de l'Université du Kent à Canterbury pour leur chaleureux accueil.

Merci du fond du cœur à celle sans qui je ne serais sans doute pas là aujourd'hui et à qui je dédie cette thèse ; merci à mon père pour son précieux soutien à la fois moral et matériel ; merci à Fabrice et Pascal Pandolfi pour leur inaltérable et essentielle amitié, à Suzon Roure et Tounet Guichard, pour leur affection, à Sylvie Requemora et tout le petit groupe d'Aix-en-Provence pour leur amitié et leur joyeuse compagnie.

SOMMAIRE

Introduction générale.....(page 6)

PREMIÈRE PARTIE ROMANTISME, PEINE DE MORT ET PSYCHOSOCIOLOGIE (page 17)

CHAPITRE I : De l'impact du régicide révolutionnaire sur les idées des romantiques.....(page 20)

CHAPITRE II : Échos de la Terreur.....(page 32)

CHAPITRE III : Un sentiment de culpabilité.....(page 40)

DEUXIÈME PARTIE : ROMANTISME, PEINE DE MORT ET MODERNITÉ LITTÉRAIRE (page 54)

CHAPITRE I : Romantisme et peine de mort.....(page 57)

CHAPITRE II : Peine de mort et querelle des classiques et des modernes...(page 64)

CHAPITRE III : Les œuvres de la peine de mort, des œuvres novatrices....(page 71)

TROISIÈME PARTIE :
ROMANTISME, PEINE DE MORT ET MILITANTISME SOCIAL
(page 101)

CHAPITRE I : L'argumentation ou la parole militante.....	(page 112)
CHAPITRE II : La représentation, des portraits significatifs.....	(page 128)
Conclusion générale.....	(page 165)

ANNEXE :
ROMANTISME ET PEINE DE MORT : TEXTES RARES.
(page 168)

Jules Lefèvre-Deumier.....	(page 170)
Auguste Hilarion de Kératry.....	(page 217)
Benjamin Antier, Alexis Decomberousse et J.-S. Raffard-Brienne.....	(page 226)
Anne Bignan.....	(page 289)
Bibliographie générale.....	(page 299)
Index des noms cités.....	(page 314)
Table des matières.....	(page 318)

INTRODUCTION

Les martyrs de la veuve... La veuve ou, autrement dit, la potence, le gibet...la guillotine !¹ Nul instrument, nulle invention n'inspirent, au XIX^e siècle, plus de crainte et de fascination mêlées. Machine infernale créée par des bourgeois, au service des bourgeois, la guillotine a déjà, au début du XIX^e siècle, et après trente ans de crise révolutionnaire, rempli la moitié de son objectif de normalisation sociale : elle a été ou fait fuir en masse les dédaigneux privilégiés de l'Ancien Régime. Lui reste encore à élaguer la société à son autre extrémité, en vertu de la simple application du droit commun cette fois, en vertu du droit de condamner à mort, d'éliminer les « ratés » de la nouvelle société libérale : pour reprendre les termes de Daniel Arasse, le peuple se voit ainsi ‘purgé de ses parasites et la guillotine participe pleinement au processus de régénération nationale’.² La légitimité relative de ce nouveau travail de sape permet à la bourgeoisie, dont les excès de la Terreur ont quelque peu terni l'image, de le regarder s'accomplir de loin. Comme le fait

¹ C'est en 1789 que, frappé de la cruauté des exécutions telles qu'elles avaient lieu sous l'Ancien Régime, le bon docteur Guillotin décide de concevoir un moyen unique, simple et rapide, en un mot, plus humain, de donner la mort. Il s'inspire, pour ce faire, d'une machine italienne, la *mannaia*, ayant servi en 1702, à Milan, à l'exécution d'un aristocrate français, et soumet aussitôt son projet à l'Assemblée nationale. Le projet est rejeté une première fois, mais Guillotin, convaincu du bien fondé de sa démarche, le soumet à nouveau quelques mois plus tard et obtient finalement que sa « machine humanitaire » soit testée par un comité d'experts placé sous l'autorité du Dr Louis, secrétaire perpétuel de l'Académie de chirurgie. Après plusieurs essais sur des cadavres et quelques modifications significatives, le Dr Louis finit par donner son accord. La guillotine, que l'on surnomme dans un premier temps Louison ou Louisette, en hommage aux améliorations apportées par le Dr Louis, fut ainsi officiellement adoptée le 20 mars 1792 et exerça pour la première fois son office le 24 avril de la même année.

² Daniel Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* (Paris : Flammarion, 1987), p.101.

remarquer Roger Bellet, au début du XIX^e siècle, ‘la bourgeoisie éloigne de son histoire le sang et la guillotine, [...] les rejette dans des ténèbres extérieures et les donne sans cesse à honnir’.³ Ainsi devient-il bon, dans les milieux bourgeois, ‘de parler avec horreur de la guillotine révolutionnaire’ et, ajouterons-nous, de parler le moins possible de « l’autre guillotine ».

Ce confortable *statu quo* allait cependant être profondément remis en question à partir des années 1820-1830. Comme le constate encore Bellet, ‘il arrive, de plus en plus souvent aux abords de 1830, qu’on parle [et qu’on polémique autour] de la guillotine comme d’un instrument de la peine de mort prononcée, en droit commun, contre des individus criminels’.⁴ On assiste alors à la résurgence d’un débat politique, philosophique et moral déjà ancien, dont l’origine remonte à la publication, en 1764, du fameux essai abolitionniste du juriste milanais Cesare Beccaria intitulé *Dei delitti e delle pene*.⁵

Le traité de Beccaria obtint un succès rapide et prodigieux. Trois éditions furent épuisées en dix mois.⁶ Ce fut la troisième édition qu’André Morellet traduisit, ou plutôt imita, en 1766.⁷ Dès lors *Des délits des peines*, qui connut en France, comme le souligne Arasse, ‘l’écho le plus grand et le plus argumenté dans les milieux intellectuels’, fut effectivement le point de départ du premier grand débat national sur la question de la peine de mort, débat qui perdura jusqu’à la Révolution. Mais malgré la pression exercée par de nombreux intellectuels et politiques de l’époque en faveur de l’abolition de la peine de mort, aucune mesure concrète ne fut prise. Au lendemain de la chute de l’Ancien Régime, la question n’avait même pas encore été sérieusement abordée par les instances dirigeantes :

Le débat [eut] finalement lieu avec plus d’un an de retard, le 30 mai 1791. Ce long délai suffit à marquer le peu d’enthousiasme manifesté par les membres de l’Assemblée à l’idée d’aborder la question. La discussion [fut] surtout marquée par le vibrant discours abolitionniste de Robespierre qui

³ Roger Bellet, ‘Le sang de la guillotine et la mythologie de Jean Hiroux (1830-1870)’, in *Romantisme : Revue du Dix-Neuvième Siècle*, 11 :31 (1981), 63-76, p.65.

⁴ *Ibid.*, p.64.

⁵ Publié à Livourne, sans nom d’auteur.

⁶ Voir la préface de l’avocat P.J.S. Dufey à sa nouvelle traduction du traité parue en 1821. Cf. *Des délits et des peines, par Beccaria ; traduction nouvelle et seule complète, accompagnée de notes historiques et critiques sur la Législation criminelle ancienne et moderne, le Secret, les Agents provocateurs, etc., etc. ; suivie du commentaire de Voltaire sur le Livre des Délits et des Peines et du Discours de J.M.A. Servan, Avocat-Général au Parlement de Grenoble, sur l’Administration de la Justice criminelle, avec des Notes* (Paris : Dalibon/Ladvocat, 1821), page I.

⁷ Voir *Traité des délits et des peines, traduit de l’italien d’après la troisième édition revue, corrigée et augmentée par l’auteur. Avec des additions de l’auteur, qui n’ont pas encore paru en italien*, trad. par André Morellet (Amsterdam : chez E. Van Harreveldt, 1766).

démontr[a] le caractère à la fois injuste et non dissuasif de la peine capitale [...]. Le 1^{er} juin, l'Assemblée ne se laiss[a] pas flétrir par le trop sensible Robespierre, [et] refus[a] d'abroger la peine de mort. Le 3 juin, sur rapport de Lepeletier de Saint-Fargeau, elle décid[a] que « tout condamné à mort aur[ait] la tête tranchée ».⁸

Une idéologie révolutionnaire exacerbée, voyant la guillotine comme l'instrument de la consécration pénale de ses théories égalitaires, devait ainsi, pendant près de trente ans, reléguer la polémique sur la peine de mort à l'arrière plan de la scène politique et philosophique. Les nouvelles tentatives que les partisans de l'abolition firent encore, à deux reprises, en 1795 et 1801, pour relancer le débat, demeurèrent vaines.⁹ Seule l'accalmie relative de la Restauration permit donc à la France de soulever à nouveau le problème pour tenter de rattraper le retard considérable pris en la matière par rapport à d'autres pays tels que la Russie ou l'Autriche, dans lesquels la peine de mort avait été respectivement supprimée en 1754 et 1787.

On observe alors en France, à partir de 1819, un très net engouement pour les questions juridiques en tout genre, engouement dont la cause pour l'abolition de la peine de mort tirera grand profit, comme nous l'allons voir, et dont témoignera Etienne Dumont dans la préface de l'un de ses ouvrages en 1828 :

Depuis qu'il existe en France un droit politique national, il s'est développé de nouveaux besoins intellectuels, et il a fallu fournir au public une pâture plus forte et plus solide. Pour ne parler qu'en style de commerce, la consommation des livres de législation, dans toutes ses branches, suffirait seule pour démontrer ce progrès. Que les écrits périodiques qui rendent compte des discussions de la tribune soient répandus dans toutes les classes de la société, cela n'est pas étonnant ; mais qu'il y ait trois journaux spécialement consacrés à informer le public de ce qui se passe dans les cours de justice, qu'on ne s'y borne pas à ces procès criminels qui ont un attrait pour tout le monde, mais qu'on y embrasse même les affaires civiles et les causes relatives aux personnes les plus obscures, c'est une preuve que tout ce qui concerne la sûreté et le maintien des droits de chacun acquiert un intérêt général ; que les individus ne sont plus isolés, qu'ils font cause commune, et que toutes les questions qui étaient autrefois le domaine exclusif des jurisconsultes sont maintenant celui du public.¹⁰

⁸ D. Arasse, *op. cit.*, pp. 20, 29 et 30.

⁹ Voir notamment le *Projet de décret présenté à la Convention nationale, au nom de la commission des onze, [...] pour l'abolition de la peine de mort* (Paris : Imprimerie nationale, 1795) et les *Réflexions sur la peine de mort, présentées au Premier Consul* par Xavier Agresti (Paris : édité par l'auteur, 1801). Le débat de 1795 avait pourtant abouti à une abolition « de principe », censée entrer en vigueur dès la fin de la période d'instabilité que traversait alors la France... Ce décret ne fut bien entendu jamais pleinement appliqué.

¹⁰ In *De l'organisation judiciaire et la codification, extraits de divers ouvrages de Jérémie Bentham, juriste consulte anglais, par Et. Dumont, ancien membre du conseil représentatif de Genève* (Paris : Librairie Hector Bossange, 1828), préface, page X.

Ainsi le journal ultra *Le drapeau blanc* du 24 juin 1819 nous informe-t-il d'une intervention sur le sujet survenue la veille à la Chambre des députés et due à un certain M.Villiers :

M.Villiers, homme de lettres à Paris, veut que, bon gré malgré [sic], « on vive toute sa vie » ; c'est pour cela qu'il demande l'abolition de la peine de mort [...]. Tout en rendant hommage aux intentions philanthropiques de M.Villiers, la Chambre passe à l'ordre du jour sur la pétition.¹¹

La même année que cette première tentative infructueuse d'amorcer le débat à la Chambre, est publiée, au mois de décembre, la *Méditation d'un proscrit sur la peine de mort* de Jules Lefèvre-Deumier, un poète abolitionniste appelé à connaître une certaine renommée au sein du groupe romantique.¹² Suit en 1820, dans le *Journal de législation et de jurisprudence*¹³, un article de Peter Andreas Heiberg commentant un de ses propres ouvrages (!), *De la peine de mort*¹⁴, dans lequel il s'efforçait de dénoncer le recours au châtiment suprême. L'année 1820 est également marquée par la campagne menée par voie de presse par Charles Nodier en faveur de Monique Sacquet, une jeune femme condamnée à mort pour l'empoisonnement de son mari.¹⁵ En 1821, signe de la reprise du débat, *Des délits et des peines*, le traité de Beccaria, est réédité dans une traduction nouvelle augmentée de commentaires et de notes.¹⁶ En 1822, paraît à Paris, chez Pélicier, un nouvel essai intitulé *De la nécessité d'abolir la peine de mort* et dont l'auteur n'est autre que le prêtre Joseph-Honoré Valant, un ancien conventionnel déjà engagé dans la tentative de réforme de 1795.¹⁷ La même année, François Guizot tente à son tour de porter la question à l'attention des autorités, en matière politique du moins, dans son opuscule *De l'abolition de la peine de mort*.¹⁸

¹¹ Voir *Le drapeau blanc*, n° 9 (jeudi 24 juin 1819).

¹² Voir *Méditation d'un proscrit sur la peine de mort, fragment d'un poème à Reizenfelt* (Paris : A. Belin, 1819). On pourra trouver le texte intégral de cette *Méditation*, ainsi qu'une présentation de son auteur, à la fin de la présente étude, dans notre partie annexe intitulée ‘Romantisme et peine de mort. Textes rares’.

¹³ *Op. cit.*, Huitième livraison.

¹⁴ (Paris : imprimerie de Plassan, 1820).

¹⁵ Voir à ce sujet l'article de Jacques-Rémi Dahan, ‘Une campagne contre la peine de mort en 1820 : Charles Nodier et l'affaire Monique Sacquet’, in *Mélanges de littérature en hommage à Albert Kies*, études réunies par Claudine Gothot-Mersch et Claude Pichois (Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1985), 21-32.

¹⁶ Voir P.J.S. Dufey, *op. cit.* (note 4).

¹⁷ Voir J.-H. Valant, *De la garantie sociale considérée dans son opposition avec la peine de mort* (Paris : Imprimerie nationale, 1795).

¹⁸ (Paris : Béchet aîné, 1822).

Le 20 avril 1826, le vote de la loi dite ‘du sacrilège’, rétablissant la peine de mort pour les crimes religieux, attise encore les passions. Est alors publiée *De la peine de mort et du système pénal dans ses rapports avec la morale et la politique*, une longue réflexion de Jean-Baptiste Salaville éditée à Paris, chez Madame Huzard, et précédent de peu l’ouverture presque simultanée de deux concours d’essais sur la question de la peine de mort, l’un par une société philosophique suisse basée à Genève, l’autre par la très respectable Société de la Morale Chrétienne, basée à Paris. Des journaux comme *Le globe*, *La gazette des tribunaux*, *Le courrier des tribunaux* ou encore *La revue française* se font l’écho de l’évènement et s’engagent dans la polémique aux côtés des partisans de l’abolition. Ainsi le 23 septembre 1826, Charles de Rémusat commente-t-il dans *Le globe* :

En Europe, dans deux des pays qui sont le mieux partagés en fait de législation pénale, la question vient d’être relevée. Et ce n’est plus à des écrivains isolés qu’elle inspire une vive sollicitude : des citoyens éclairés et sérieux se réunissent pour en connaître sous les yeux même du public.¹⁹

Les jurys des deux concours désignent le même gagnant en la personne de Charles Lucas, un avocat à la Cour royale de Paris, que le double succès de son essai *Du système répressif en général, et de la peine de mort en particulier*²⁰ propulsera inspecteur général des prisons en 1830, puis membre éminent de l’Académie des Sciences morales et politiques, en 1836. En 1828, tandis qu’Etienne Dumont poursuit son entreprise, commencée en 1811, de réédition des œuvres du philosophe abolitionniste anglais Jeremy Bentham, Joseph-Honoré Valant publie ses *Nouveaux essais sur la peine de mort*²¹, avant d’adresser à l’Assemblée une pétition en faveur de l’abolition. Valant reçoit alors dans sa démarche le soutien de La Fayette sous la forme d’un vibrant discours salué par *La gazette des tribunaux* du 26 juin 1828. Mais rien n’y fait : aux essais et discours des partisans de l’abolition répondent ceux de conservateurs obtus tels que l’avocat Emmanuel Leschassier de Méry, pour qui la

¹⁹ Voir encore pour *Le globe* les numéros des 5 octobre et 23 novembre 1826, ainsi que le numéro du 30 janvier 1827. Pour *La revue française*, voir le long article du duc de Broglie sur l’ouvrage de Charles Lucas dans le numéro de septembre 1828. Pour *La gazette des tribunaux* voir les numéros des 16 et 27 janvier et du 12 juin 1828. Voir en outre les numéros 11(27 avril 1827) et 14 (30 avril 1827) du *Courrier des tribunaux, journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, dans lesquels on trouve, pour le premier, de longs passages des discours prononcés à la Société de la Morale Chrétienne et, pour le second, une analyse détaillée des ouvrages de Charles Lucas et d’Adolphe Garnier (le vainqueur du second prix).

²⁰ (Paris : Charles Béchet, 1827).

²¹ (Paris : Pélicier, 1827).

peine capitale demeure une ‘nécessité [...] dans l’intérêt de l’ordre social’.²² La polémique gagne cependant du terrain : un peu partout en France le débat s’engage, des pétitions circulent, anonymes et provinciaux s’en mêlent. L’année 1830 se démarque par la véhémence des débats, dans lesquels l’enthousiasme réformateur suscité par les évènements révolutionnaires de l’été s’oppose à la peur panique d’une partie de la bourgeoisie redoutant l’anarchie. La Fayette revient alors à la charge en appuyant la proposition d’abolition faite à la chambre par le député Victor de Tracy. Les deux hommes sont rapidement rejoints par Charles Lucas, qui communique aux législateurs ses observations d’expert accompagnées d’une nouvelle pétition.²³ Les partisans de l’abolition unissent leurs forces : dans un discours prononcé le 19 octobre 1830, Alphonse de Lamartine s’engage à son tour et exhorte le peuple à soutenir le combat contre la peine de mort.²⁴ La propagande bat son plein dans les deux camps. Dans une tentative désespérée d’auréoler leur projet de la gloire philanthropique originelle de la « grande » Révolution, les réformateurs vont même jusqu’à faire rééditer le discours abolitionniste prononcé par Robespierre en 1791 ! Mais peine perdue, la situation de 1795 se répète : pas question pour les conservateurs d’entreprendre le moindre adoucissement du système judiciaire dans un climat aussi instable et délétère que celui de 1830. Tous les arguments sont alors bons pour signifier aux abolitionnistes l’incongruité de leur réforme, y compris celui de sa fâcheuse concomitance avec le procès des anciens ministres du déchu Charles X. Ainsi fleurissent çà et là de nombreuses mises en garde contre l’interprétation politique ambiguë pouvant être faite de la décision d’abolir la peine de mort dans le contexte social agité du moment. Qu’il s’agisse de l’avertissement lancé par le mystérieux D.J.G***, chasseur de la 3^e légion de la garde nationale, et intitulé *De la nécessité de ne pas abolir la peine de mort, surtout avant la fin du procès des ex-ministres de Charles X*²⁵ ou bien de la *Démonstration de l’inconvenance de discuter et de l’impossibilité d’admettre, quant à présent, la proposition d’abolir la peine de mort* de C.-L. d’Ayzac²⁶, les titres de ces mises en garde sont particulièrement explicites. La réforme finit par échouer une nouvelle fois. Rien ne semble pouvoir ébranler les convictions des conservateurs. La publication en 1831 de l’essai d’Urtis,

²² *Réponse au discours de M. d’Ulin de la Pommeraye sur l’abolition de la peine de mort* (Paris : A. Piban Delaforest, 1828).

²³ *Observations et pétition aux deux Chambres, pour l’abolition de la peine de mort* (Paris : imprimerie de P.Renouard, 1830).

²⁴ *Contre la peine de mort*, discours en vers édité chez Gosselin, à Paris, en 1830.

²⁵ (Paris : chez les principaux libraires, 1830).

²⁶ (Paris : chez les marchands de nouveautés, 1830).

au titre significatif de *Nécessité du maintien de la peine de mort, tant pour les crimes politiques que pour les crimes privés*, témoigne de l'extrême détermination des partisans de la peine de mort.²⁷ Seule concession faite au progrès, le vote de la loi du 28 avril 1832 introduisant la notion de circonstances atténuantes dans la législation française et dont la conséquence fut une diminution considérable du nombre d'exécutions capitales.

Les abolitionnistes ne s'avouent pas pour autant vaincus. Les 14 mai 1834 et 18 avril 1836, Lamartine prononce à nouveau deux discours contre la peine de mort, le premier, à la chambre des députés, le second, à la Société de la Morale Chrétienne. Le choix de la Société de la Morale Chrétienne se justifie : celle-ci est en effet devenue, depuis 1826, la meilleure tribune des partisans de l'abolition. Début 1836, elle organisait un nouveau concours de mémoires sur la question de la peine de mort. Phénomène remarquable pour l'époque, des femmes répondent alors à l'appel. Ainsi sont publiés en cette même année 1836, les textes d'Elisabeth Bayle-Mouillard et de la saint simonienne E.A. Casaubon, respectivement intitulés *Aux femmes. Quelques mots sur la peine de mort* et *Mémoire en faveur de l'abolition de la peine de mort*.²⁸ Il faudra cependant attendre 1848 et la chute de Louis Philippe pour que la peine de mort soit finalement abolie, en matière politique du moins, sous l'influence de Lamartine, alors membre du gouvernement provisoire.

Outre les très nombreux traités, discours, essais et autres mémoires que nous venons d'évoquer, il est un type de textes que nous avons volontairement omis de mentionner jusqu'à présent et qui joua pourtant un rôle essentiel dans l'évolution des mentalités sur la question de la peine de mort entre les années 1820 et 1848 : les œuvres littéraires. Sous l'impulsion libérale et novatrice de la jeune école romantique et dans un souci d'ajouter à la puissance de conviction de la rhétorique le pouvoir émotionnel de l'art poétique, de nombreux auteurs s'appliquèrent effectivement, dès les années 1820, à faire passer la peine de mort de l'état de simple sujet de débat à celui de thème littéraire à part entière.

Illustration parfaite de cette volonté d'esthétisation du débat, les écrits de Jules Lefèvre-Deumier qui, dès 1819, choisit de donner une teinte poétique à ses réflexions sur la peine de mort en les présentant sous une forme versifiée et en les attribuant à un vague personnage de proscrit. Intermédiaire entre l'essai et le poème, entre la réflexion objective et l'œuvre de fiction, la *Méditation d'un proscrit sur la*

²⁷ (Paris : Levavasseur, 1831).

peine de mort n'était toutefois guère convaincante. En 1823, Lefèvre abandonne finalement complètement la forme didactique pour se consacrer au poème : avec *Le parricide* et *Parisina*²⁹ puis, en 1825, avec *L'exécution*³⁰, trois histoires de condamnés à mort, l'écrivain choisit ainsi de défendre la cause abolitionniste au moyen de l'art, s'attachant par là-même les faveurs du groupe romantique.³¹

Un autre exemple de l'implication de l'univers littéraire dans le débat sur la peine de mort nous est fourni par le romancier Auguste de Kératry. En 1827, ce dernier consacre en effet tout un chapitre de son roman *Frédéric Styndall* à faire débattre ses personnages sur la ‘grande question d'ordre social’ que constitue l'abolition de la peine de mort.³² Preuve que cette initiative s'inscrivait bien alors dans l'air du temps, l'hommage rendu à Kératry par *La gazette des tribunaux* du 3 janvier 1828, le félicitant ‘d'être venu à propos prêter l'autorité de son nom et de son talent à [la] noble cause [de l'abolition]’.

Mais les œuvres les plus représentatives du genre se trouvent au sein du corpus romantique. La peine de mort hante la production littéraire de la nouvelle école, détermine le sort de ses personnages, habite son espace diégétique, alimente son imaginaire et stimule sa verve satirique. Car outre Lefèvre, ce sont aussi Janin, Rabou, et surtout Hugo, Nodier et Lamartine à qui l'on doit les plus belles pages de la littérature du XIX^e siècle consacrées au thème de la peine de mort.³³

En 1829 paraît l'œuvre clef de la relation entre romantisme et peine de mort : *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo.³⁴ Ce court récit, dont le narrateur n'est autre qu'un condamné à mort en passe d'être guillotiné, plonge impitoyablement le lecteur au cœur des angoisses et des souffrances ressenties par le personnage face au terrible appareil judiciaire l'entraînant vers une mort inéluctable. Avec *Le dernier jour d'un condamné*, Hugo réalise un coup de maître : aucun essai, aucun discours ni aucune œuvre littéraire en faveur de l'abolition de la peine de mort n'aura en effet plus d'impact sur les contemporains du XIX^e siècle. Qu'il émeuve ou

²⁸ (Paris : imprimerie de P. Dupont) et (Paris : Delaunay).

²⁹ Voir *Le parricide, suivi d'autres poésies, par M. Jules Lefèvre* (Paris : Aymot, 1823).

³⁰ Voir *L'exécution*, in *Annales romantiques* (Paris : [éditeur inconnu], 1825), pp.84-86.

³¹ On trouvera ces trois poèmes dans notre partie annexe.

³² Voir Auguste Hilarion de Kératry, *Frédéric Styndall, ou la fatale année*, 5 vols (Paris : Delaunay, 1827), chap. XI, pp.74-97. Tous les passages de ce chapitre relatifs à la peine de mort ont été reproduits dans notre partie annexe et précédés d'une présentation de Kératry et de son oeuvre.

³³ Comme le souligne Hélène Lowe-Dupas, ‘la peine de mort devient, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, un motif d'expression privilégié et novateur pour ces deux auteurs’. Cf. ‘Innommable guillotine : La peine de mort dans “Le Dernier Jour d'un Condamné” et “Histoire d'Hélène Gillet”’, in *Nineteenth Century French Studies*, 23 : 3-4 (Spring-Summer 1995), 341-348, p.341.

qu'il choque, ce texte ne laisse personne indifférent et suscite, lors de sa parution, une vive controverse dans les milieux bourgeois.

Parmi les personnes les plus affectées par l'œuvre de Hugo, se distingue le romancier et critique Jules Janin, lui-même auteur d'une œuvre essentielle à la compréhension du rapport entre romantisme et peine de mort, œuvre en partie inspirée par *Le dernier jour d'un condamné : L'âne mort et la femme guillotinée*.³⁵ Ce roman satirique nous conte l'histoire d'un homme (le narrateur) à la recherche d'une jeune et belle paysanne du nom d'Henriette rencontrée, un beau jour de printemps, au détour d'un chemin de campagne, cavalant sur son âne domestique. Le hasard conduit le narrateur, toujours rempli de l'effet produit sur ses sens par la fascinante beauté d'Henriette, à retrouver l'âne de la jeune fille dans un abattoir parisien et à assister à la mort violente de l'animal. Envahi par un terrible sentiment d'horreur et de dégoût à la vue de cet affreux spectacle, le narrateur va progressivement voir le souvenir de cette émotion négative supplanter dans son esprit celui du merveilleux trouble ressenti lors de sa rencontre avec Henriette. Persuadé que le seul moyen de se libérer de cet obsédant sentiment d'horreur consiste paradoxalement à l'expérimenter jusque dans ses formes les plus extrêmes, le narrateur va ainsi se lancer dans une véritable quête horrifique, ponctuée de nombreuses rencontres avec des personnages de condamnés à mort ressuscités. Le hasard finira étrangement par conduire à nouveau le narrateur sur la route d'Henriette. Elle-même condamnée à mort pour le meurtre de son proxénète, la jeune fille est finalement conduite à la guillotine sous les yeux du narrateur qui, désespéré, achèvera son combat contre l'horreur en choisissant d'enterrer lui-même le corps et la tête de sa bien-aimée. Sur fond d'humour noir et de pastiche littéraire, l'œuvre de Janin est prétexte à une sévère critique de l'hypocrisie bourgeoise face à l'horreur de la peine de mort.

L'année 1829 correspond également à la date à laquelle Charles Nodier se lance à nouveau dans la polémique sur la peine capitale en parrainant la publication d'une étude historique sur le sort d'une jeune femme injustement condamnée à mort au XVII^e siècle.³⁶ Trois ans plus tard, en 1832, et tandis que son ami Hugo choisit de répondre aux critiques soulevées par *Le dernier jour d'un condamné* en adjoignant à son œuvre une préface en forme de véritable manifeste contre la peine de mort,

³⁴ V.Hugo, *Le dernier jour d'un condamné* (Paris : Gosselin, 1829).

³⁵ (Paris : Baudoin, 1829).

Nodier décide finalement de raconter lui-même le calvaire de son authentique condamnée dans son *Histoire d'Hélène Gillet*³⁷: accusée à tort d'infanticide, Hélène Gillet, une pure et innocente jeune fille, est conduite à l'échafaud. A la suite d'une série d'évènements extraordinaires et après avoir subi plusieurs tentatives manquées d'exécution, Hélène est finalement sauvée par la foule, soignée de ses blessures et graciée par le roi. Ce récit, traité sur le mode du conte, est notamment l'occasion pour Nodier de rappeler le caractère sacrilège de la peine de mort, au nom du principe selon lequel la justice ne peut reprendre à l'homme que ce qu'elle lui a donné.³⁸

1832 est aussi l'année d'entrée en lice d'un autre écrivain romantique en la personne de Charles Rabou, auteur du *Ministère public*, un conte fantastique narrant la vengeance *post mortem* de la tête coupée d'un condamné à mort sur le substitut du procureur à l'origine de sa condamnation.³⁹ C'est encore et toujours en cette même année 1832 qu'est représentée sur la scène du Théâtre de l'Ambigu-Comique la pièce *L'abolition de la peine de mort* d'Alexis Decomberousse, Benjamin Antier et J.-S. Raffard Brienne⁴⁰, dont on trouvera une présentation et le texte complet à la fin de cette étude.

En 1834, paraît *Claude Gueux*, un nouveau récit de Hugo dans lequel le chef de file du romantisme poursuit sa lutte en faveur d'une réforme du code pénal et du système judiciaire en général.⁴¹ Sandy Petrey, dans ‘Victor Hugo and Revolutionary Violence : The Example of *Claude Gueux*’ observe que ‘For Hugo himself as for the majority of his readers, *Claude Gueux* is a companion piece to *The Last Day of a*

³⁶ Voir Gabriel Peignot, *Histoire d'Hélène Gillet ou Relation d'un événement extraordinaire et tragique survenu à Dijon dans le dix-septième siècle* (Dijon : Lagier, 1829).

³⁷ Publiée pour la première fois dans *La revue de Paris* du mois de février 1832.

³⁸ Voir Charles Nodier, *Miscellanées, variétés de philosophie, d'histoire et de littérature*, in *Oeuvres de Charles Nodier*, 7 vol. (Paris : Librairie Eugène Renduel, 1832), t.V. [‘Rêveries’], pp.29-30 :

S'il y a un axiome incontestable en logique, c'est celui-ci : *Nemo dat quod non habet*. Personne n'est forcé à donner ce qu'il n'a pas. L'antiphrase est d'une conséquence rigoureuse. Personne ne peut réclamer ou reprendre ce qu'il n'a pas donné. [...] La société a donné beaucoup à l'homme social. Elle ne lui a pas donné la vie naturelle ; ici finit son pouvoir. Or, si la vie ne procède pas de la société, s'il lui est impossible d'en accorder le bienfait à qui n'en jouit point et de la rendre à qui l'a perdue, elle sort tout à fait des bornes du droit en s'arrogant le privilège de la prendre.

³⁹ Publié sans nom d'auteur dans le recueil collectif *Contes bruns* (Paris : U.Canel et A.Guyot, 1832) réunissant des textes de Balzac, Philarète Chasles et Charles Rabou (voir pp.349-372). *Le ministère public* fut longtemps attribué à tort à Balzac.

⁴⁰ Éditée la même année à Paris chez R. Riga.

⁴¹ *Claude Gueux* est publié pour la première fois dans *La revue de Paris* du 6 juillet 1834, puis, la même année, chez Evreart, un éditeur de la capitale.

Condemned Man. Besides the thematic affinities combining them into a single condemnation of capital punishment, both works address the executioner's role in defending an unjust society'.⁴² *Claude Gueux* conte en effet l'histoire d'un homme ayant été condamné à une longue peine de détention pour avoir volé du pain afin de subvenir aux besoins de sa famille et qui se voit poussé au meurtre et au suicide par la stupidité et la méchanceté du gardien-chef de la prison. Ayant échoué dans sa tentative de suicide, le personnage se retrouve finalement sous le couperet d'une guillotine à laquelle les inégalités et les injustices de la société l'avaient comme prédestiné depuis le début.

Enfin, en 1834 toujours, est publié *L'échafaud*, d'Anne Bignan, un roman contant le triste destin du fils d'un condamné à mort victime du terrible préjugé voulant que l'opprobre du crime commis par un individu retombe à vie sur tous les membres de sa famille.

C'est au travers de l'ensemble de ces œuvres littéraires, et de quelques autres encore, que nous avons choisi d'étudier ici de manière approfondie les rapports du Romantisme à la peine de mort entre les années 1820 et 1848. Quel rôle a joué la littérature romantique dans le grand débat sur la peine de mort qui a eu lieu sous la Restauration ? En quoi la littérature romantique nous aide-t-elle à mieux comprendre les origines et les enjeux de ce débat ? Qu'est-ce que la peine de mort en tant que thème littéraire a apporté à la littérature romantique ? Telles sont les questions auxquelles cette étude se propose de répondre. Nous considérerons, pour ce faire, les trois points suivants : le culte romantique d'un sentiment collectif de culpabilité lié à l'Histoire récente et son influence sur la remise en question de la légitimité de la peine de mort ; l'exploitation littéraire du thème de la peine de mort comme instrument d'un rejet simultané de la tradition artistique classique et de l'ordre social bourgeois ; les emprunts et les apports faits par le Romantisme à la rhétorique abolitionniste. Dans une quatrième et dernière partie, placée en annexe par souci de commodité, l'on trouvera enfin, présentés et annotés, la plupart des textes méconnus sur lesquels nous nous appuierons souvent au cours de cette étude.

⁴² Sandy Petrey, 'Victor Hugo and Revolutionary Violence : The Example of "Claude Gueux"', in *Studies in Romanticism*, 28 :4 (Winter 1989), 623-641, p.629. Notre traduction : 'pour Hugo, comme pour la majorité de ses lecteurs, *Claude Gueux* va de pair avec *Le dernier jour d'un condamné*. Outre les affinités thématiques qui en font une seule et même condamnation de la peine de mort, les deux œuvres montrent du doigt le rôle du bourreau au service d'une société injuste'.

PREMIERE PARTIE

**ROMANTISME, PEINE DE MORT ET
PSYCHOSOCIOLOGIE**

Les révolutions produisent de ces épouvantables semeurs. Ils ensement l'avenir de désastres et de catastrophes ; et, un demi-siècle après eux, les générations effrayées voient germer les choses terribles qu'ils ont jetées dans le sillon.
V.Hugo, *Choses vues*.⁴³

C'est dans le contexte historique que l'exploitation littéraire du thème de la peine de mort doit trouver, en premier lieu, sa justification. Comme le constate Michel Vovelle dans *La mort en Occident, de 1300 à nos jours*, la mort et ‘l’investissement sur la mort’ sont ‘un révélateur métaphorique du mal de vivre’, ‘un baromètre à la fois très indirect et très sensible du malaise d’une société’.⁴⁴ Or, ce malaise, au début du XIX^e siècle, c’est au bouleversement révolutionnaire et à tous les événements d’une violence inouïe qui lui ont succédé que nous le devons. Plus qu’un malaise, il s’agit en fait d’un véritable traumatisme dont ce goût étrange pour la mort, pour l’horreur et l’abject sous toutes ses formes, est le symptôme le plus évident. Gautier le souligne dans sa préface de *Mademoiselle de Maupin* : ‘le siècle était à la charogne, et le charnier lui plaisait mieux que le boudoir’ !⁴⁵

La littérature du XIX^e siècle illustre ainsi parfaitement la fameuse notion de *catharsis* littéraire. Christine Marcandier-Colard, dans sa remarquable étude de l’esthétique romantique de la violence, insiste d’ailleurs sur ce point : ‘l’imaginaire permet de dominer les événements traumatisants par leur mise en spectacle ou en récit’ et ‘la littérature met en scène des angoisses ou des émotions liées à l’Histoire

⁴³ (Paris : Ollendorff, 1913), t.I, p.5.

⁴⁴ Michel Vovelle, *La mort et l’Occident, de 1300 à nos jours* (Paris : Gallimard, coll. ‘Bibliothèque illustrée des histoires’, 1983), p. 25, 475 et 761.

récente'.⁴⁶ Il s'agit alors pour les auteurs d'appliquer ce principe aristotélicien de l'*acte de purification poétique*, acte toutefois forcément ‘impur’, car, par définition, ‘il ne protège de l’abject qu’à force de s’y plonger’.⁴⁷

⁴⁵ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (Paris : Garnier-Flammarion, 1966), p.38.

⁴⁶ Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales* (Paris : P.U.F., coll. ‘Perspective littéraires’, 1998), p.3.

⁴⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur, Essai sur l’abjection* (Paris : Seuil, coll. ‘Points Essais’, 1980), p.36.

CHAPITRE I

DE L'IMPACT DU RÉGICIDE RÉVOLUTIONNAIRE SUR LES IDÉES DES ROMANTIQUES

Parmi les divers faits et événements de l'histoire révolutionnaire, la mort de Louis XVI et de Marie-Antoinette, respectivement guillotinés à Paris, sur la place de la Révolution (ancienne place Louis XV et actuelle place de la Concorde), les 21 janvier et 16 octobre 1793, fut sans nul doute, par sa portée hautement symbolique, l'acte le plus marquant et le plus significatif du bouleversement social engendré par la Révolution.

Si le souvenir de ce tragique événement se perpétue tout au long du XIX^e siècle, il est une catégorie de Français pour lesquels il est demeuré synonyme de la plus vive émotion : nous voulons bien entendu parler des royalistes.

Rappelons ici que depuis la chute définitive de Napoléon en 1815, la France vit à nouveau sous l'autorité légitime d'un roi, en la personne de Louis XVIII, et que le paysage politique se divise alors en deux camps adverses (tous deux composés de branches extrémistes) : les royalistes et les libéraux. Les royalistes soutiennent une politique de condamnation de l'individualisme et de retour aux traditions. Si, parmi eux, certains demeurent assez ouverts aux idées nouvelles, d'autres, les ultras, prônent au contraire un retour presque complet à l'Ancien Régime. Tous vouent un profond respect à la personne du roi. Les libéraux, quant à eux, combattent pour une meilleure reconnaissance des principes de la souveraineté populaire et de la liberté

individuelle. Ils sont favorables à l'instauration d'un régime parlementaire. Leur branche extrême est à forte tendance antidynastique et insurrectionnelle.

Aussi surprenant que cela puisse paraître compte tenu du tour démocratisant et républicain que prendra le romantisme par la suite (notamment sous l'impulsion de Hugo et de Lamartine), les premiers représentants de la nouvelle école littéraire appartiennent tous, à leurs débuts, au camp des royalistes : Charles Nodier, tout d'abord, qui est notamment décoré de l'ordre du Lys, en 1814, pour fidélité à la maison royale et qui est nommé, en 1824, sous Charles X, dont il sera un temps l'historiographe, bibliothécaire de l'Arsenal (alors propriété du Comte d'Artois).

Alphonse de Lamartine, ensuite, issu d'une famille de la petite noblesse demeurée fidèle aux traditions de l'Ancien Régime, et qui sera un temps garde du corps de Louis XVIII. Charles X lui attribue la Légion d'Honneur (en même temps qu'à Victor Hugo) le 30 avril 1825, en vertu 'des nobles efforts' que les deux poètes n'ont 'cessé de faire pour soutenir la cause sacrée de l'autel et du Trône'.⁴⁸

Victor Hugo, encore, qui commence sa carrière, en compagnie de son frère Abel, dans la très officielle Société Royale des Belles Lettres et qui subit très tôt l'influence de sa mère, acquise à la cause des Bourbons depuis l'exécution de son amant, le général Lahorier, sous Napoléon, en 1814. Plusieurs des odes de jeunesse du futur chef de file du romantisme sont ainsi dédiées à différents membres de la famille royale : il écrit notamment une ode sur Louis XVII, une autre sur la mort du duc de Berry et une autre sur la naissance du duc de Bordeaux. En 1825, il fait le déplacement jusqu'à Reims, en compagnie de Nodier, pour assister au sacre de Charles X, en tant que représentant de la 'jeune génération d'artistes fidèles à la monarchie' et consacre encore une ode au nouveau souverain.

L'orientation royaliste du romantisme français à ses débuts a selon nous grandement contribué à réservé une place de choix au thème de la peine de mort dans l'imaginaire des premiers représentants de la nouvelle école. La perpétuation du souvenir du martyre du roi et de la reine en 1793, la sacralisation, propre aux royalistes, de la personne de Louis XVI et de Marie-Antoinette, la condamnation de cet événement comme le pire des sacrilèges, n'ont pu, en effet, que participer dans une large mesure à l'aversion ressentie par les écrivains romantiques à l'égard de la guillotine et les sensibiliser au problème de la peine capitale en général.

⁴⁸ Extrait de la lettre officielle de Sosthène à Hugo et Lamartine leur annonçant leur décoration. Cité par Jean Massin, in Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, éd. par Jean Massin, 18 vol. (Paris : Le Club Français du Livre, 1967), t.II, 'Tableau synchronique', p.1651.

I.1. ÉVOCATION DU RÉGICIDE DANS LA LITTÉRATURE ROMANTIQUE

Les traces de ce traumatisme social sont encore bien visibles au sein des œuvres romantiques. Il y a, en premier lieu, les textes qui font explicitement référence à la mort de Louis XVI ou de Marie-Antoinette.

Dès 1820, dans *L'homme sans nom* de Pierre Simon Ballanche, la scène de l'exécution du roi nous est contée sur un mode proprement mystique par le héros du roman, un conventionnel régicide repentant, hanté par le terrible crime dont il s'est rendu complice :

C'était le père de la patrie qui venait, avec une résignation religieuse, déposer sur un échafaud les lambeaux de sa triste couronne ; qui venait prier, à son heure suprême, le Maître souverain des peuples et des rois [...], d'agrémenter le sacrifice de sa vie en expiation du parricide [...]. Immobile, les yeux fixes, j'avais vu l'un des bourreaux couper les cheveux de l'auguste victime ; mais je ne vis point la tête de mon roi tomber sous le fer du supplice. Un bandeau de lumière s'étendit en ce moment sur mes yeux éblouis, et changea l'instant du sacrifice en une apparition céleste.⁴⁹

En 1829, Balzac écrivait une nouvelle qui servit un temps d'introduction aux *Mémoires de Sanson*⁵⁰ et qui fut ensuite publiée indépendamment sous les titres successifs de *Un inconnu, épisode de la Terreur* (1839)⁵¹, *Une messe en 1793* (1842)⁵² et finalement *Un épisode sous la Terreur* (à partir de 1844, intégré à la partie ‘Etudes de mœurs’ des éditions successives de *La comédie humaine*). Dans ce court récit, le bourreau, traumatisé d'avoir coupé la tête de Louis XVI, obtient d'un prêtre et de deux religieuses réfractaires en cavale la célébration d'une messe de repentir :

⁴⁹ P.-S. Ballanche, *L'homme sans nom*, in *Oeuvres* (Paris, 1833), pp.224-226.

⁵⁰ *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution française, par Sanson, exécuteur des arrêts criminels pendant la Révolution* (Paris : Librairie générale, 1829) t.I., écrits en collaboration avec Marco Saint-Hilaire. La contribution de Balzac étant difficile à déterminer avec précision en dehors de la partie reprise sous le titre *Un épisode sous la terreur*, nous ne nous référerons à l'avenir, lorsque nous parlerons des *Mémoires de Sanson*, qu'au titre de l'œuvre, sans précision d'auteur.

⁵¹ En feuilleton, dans le *Journal de Paris* des 5 et 6 novembre 1839.

⁵² In *Le Royal Keepsake, Livre des salons* (Paris : Veuve Janet, 1842).

Sous ces tuiles et ces lattes disjointes, quatre chrétiens allaient intercéder auprès de Dieu pour un Roi de France, et faire son convoi sans cercueil. C'était le plus pur de tous les dévouements, un acte étonnant de fidélité accompli sans arrière pensée. Ce fut sans doute, aux yeux de Dieu, comme le verre d'eau qui balance les plus grandes vertus. Toute la Monarchie était là, dans les prières d'un prêtre et de deux pauvres filles ; mais peut-être aussi la Révolution était-elle représentée par cet homme dont la figure trahissait trop de remords pour ne pas croire qu'il accomplissait les vœux d'un immense repentir [...]. Les paroles saintes retentissaient comme une musique céleste au milieu du silence. Il y eut un moment où les pleurs gagnèrent l'inconnu, ce fut au *Pater noster*. Le prêtre y ajouta cette prière latine, qui fut sans doute comprise par l'étranger : *Et remitte scelus regicidis sicut Ludovicus eis remisit semetipse.* (Et pardonnez aux régicides comme Louis XVI leur a pardonné lui-même.)⁵³

Comme chez Ballanche nous sommes ici en présence d'un personnage de régicide repentant. L'évocation de la mort du roi est de même traitée sur un mode mystique.

En 1833, dans *Jean-François les Bas-Bleus*, Charles Nodier fait quant à lui référence à la mort de Marie-Antoinette sous la forme d'une vision divinatoire qu'il prête au héros éponyme de son conte : 'Suis des yeux ces traces de sang, et tu verras Marie-Antoinette, reine de France, qui va au ciel', lance Jean-François en pointant l'horizon du doigt, laissant le narrateur et son entourage incrédules face à l'éventualité qu'une si 'inutile et cruelle lâcheté' puisse effectivement avoir été commise.⁵⁴

Avant Nodier et Balzac, en 1829, Victor Hugo, dans *Le Dernier jour d'un condamné*, faisait déjà allusion en ces termes à la mort de Louis XVI :

Conte-t-on que jamais une tête coupée se soit dressée sanglante au bord du panier, et qu'elle ait crié au peuple : Cela ne fait pas mal !

Y a-t-il des morts de leur façon qui soient venus les remercier et leur dire : C'est bien inventé [...].

Est-ce Robespierre ? Est-ce Louis XVI ?⁵⁵

Aux alentours de 1840, dans ses fameuses *Choses vues*, le poète consacre cette fois plusieurs pages aux circonstances de l'exécution du roi. La compassion et la sympathie de Hugo à l'égard du souverain déchu y sont alors très sensibles : il est question du 'martyre de la royauté vivante', de la 'royauté française si grande jusque dans la mort', de la 'tête au profil doux et bon' de Louis XVI ou encore de l'«auguste

⁵³ Un épisode sous la Terreur, in *Scènes de la vie politique*, in *La comédie humaine* (Paris : Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 1977), t.VIII, pp.445-446.

⁵⁴ In Ch. Nodier, *Contes*, éd. par Pierre-Georges Castex (Paris : Garnier, coll. 'Classiques Garnier', 1961), pp. 372 et 373.

⁵⁵ In V. Hugo, *Romans* (Paris : Le Seuil, coll. 'L'intégrale', 1963), p.235.

pensée' et de la 'majesté' des 'fondateurs de monarchies'.⁵⁶ Un jeu de contraste entre la figure immaculée du roi, 'vêtu de blanc, le livre des psaumes à la main', et la noirceur uniforme du cadre révolutionnaire (avec l'‘amas informe’ des Tuilleries ‘négligées et livrées au caprice des passants’, ‘les mélancoliques édifices’, les ‘arbres noirs et effeuillés’, la ‘morne multitude’ de la foule, ‘le ciel sombre et glacial’) reflète de même très clairement l’investissement affectif de Hugo en faveur de la personne du roi.⁵⁷ Très différente sera pourtant la brève description de la fin tragique du souverain français que Victor Hugo placera dans la bouche de la vivandière de son roman historique *Quatre-vingt treize*, publié en 1874 :

J'ai vu guillotiner Louis XVI, Louis Capet, qu'on appelle. Il ne voulait pas. Dame, écoutez donc. Dire que le 13 janvier il faisait cuire des marrons et qu'il riait avec sa famille ! Quand on l'a couché de force sur la bascule, qu'on appelle, il n'avait plus ni habit ni souliers ; il n'avait que sa chemise, une veste piquée, une culotte de drap gris et des bas de soie gris. J'ai vu ça, moi. Le fiacre où on l'a amené était peint en vert.⁵⁸

Cette différence n'est cependant pas synonyme de contradiction chez Hugo : en effet, en donnant la parole à une pauvre femme inculte et vulgaire, l'auteur a au contraire trouvé le moyen de discréder la version ‘républicaine’ du récit de l'exécution de Louis XVI, version à laquelle le discours de la vivandière fait à l'évidence écho et qui consistait à retirer au roi tout caractère d'excellence et d'exceptionnalité. Loin de donner foi à ce témoignage fictif, Victor Hugo s'est visiblement attaché à le rendre ridicule, montrant par là même son attachement à la mémoire du roi : le comique de la répétition du syntagme apposé ‘qu'on appelle’, l'apparent illettrisme de la vivandière (qui semble découvrir l'existence du patronyme ‘Capet’ et du mot ‘bascule’) suggéré par cette même répétition, l'intervention déplacée (et donc grotesque, en un sens) de l'anecdote des ‘marrons’ ou du détail inutile de la couleur du véhicule, l'usage impropre du mot ‘fiacre’ pour désigner le carrosse dans lequel fut conduit Louis XVI, la naïveté qui se dégage de l'ensemble de la description, tout, dans ces quelques lignes, tend finalement à tourner en dérision cette version des faits au profit de la version royaliste des *Choses vues*.

Outre Ballanche, Balzac, Nodier et Hugo, Dumas nous apporte encore la preuve de l'entêtante présence du souvenir de la mort du roi et de la reine chez les

⁵⁶ V. Hugo, *op. cit.*, 2 vol. (Paris: Ollendorff, 1913), t.I, pp.2-3.

⁵⁷ *Ibid.*, pp.2-3.

⁵⁸ V. Hugo, *op. cit.*, Première partie, Livre premier, chap. ‘Le bois de la Saudraie’, in *Romans III*, in *Victor Hugo, Œuvres complètes* (Paris : Robert Laffont, coll. ‘Bouquins’, 1985), p.795.

romantiques. Entre 1846 et 1853, le prolifique écrivain publie en feuilleton une série de romans historiques parmi lesquels *La comtesse de Charny* et *Le chevalier de Maison-Rouge*. Ces deux romans mettent en scène les principaux acteurs de la période révolutionnaire, dont Louis XVI et Marie-Antoinette. *La comtesse de Charny*, après nous avoir longuement dépeint la bravoure et la noblesse de caractère du roi prisonnier, nous décrit finalement son exécution, le 21 janvier 1793 :

Il se fit un mouvement confus derrière les poteaux de la guillotine : la bascule chavira, la tête du condamné parut à la sinistre lucarne, un éclair brilla, un coup mat retentit, et l'on ne vit plus qu'un large jet de sang.

Alors, un des exécuteurs, ramassant la tête, la montra au peuple, en aspergeant les bords de l'échafaud du sang royal.

A cette vue, les hommes à pique [...] poussèrent le cri de : « Vive la République ! »

Mais, pour la première fois, ce grand cri, qui avait fait tressaillir de joie les peuples, s'éteignit sans écho.⁵⁹

Dans *Le chevalier de Maison-Rouge*, ce sont les derniers instants de Marie-Antoinette qui sont représentés :

Jamais physionomie n'imposa plus énergiquement le respect ; jamais Marie-Antoinette n'avait été plus grande et plus reine. Elle poussa l'orgueil de son courage jusqu'à imprimer aux assistants des idées de terreur.

Indifférente aux exhortations de l'abbé Girard, qui l'avait accompagnée malgré elle, son front n'oscillait ni à droite ni à gauche ; la pensée vivante au fond de son cerveau semblait immuable comme son regard [...] ; on eût dit une de ces statues de marbre qui cheminent sur un chariot ; seulement, la statue royale avait l'œil lumineux, et ses cheveux s'agitaient au vent.⁶⁰

L'emploi de la forme superlatrice ‘jamais [...] plus’ et le choix de mots appartenant aux champs sémantiques de l'excellence (respect, grande, orgueil, courage, lumineux) ou de l'inaltérabilité (indifférente, immuable, statue, marbre) dénotent la volonté de l'auteur de valoriser le personnage de Marie-Antoinette et révèlent ainsi l'admiration éprouvée par Dumas à l'égard de cette figure emblématique de l'Histoire de France.

La récurrence des références à la mort du couple royal dans la littérature romantique et les portraits généralement très valorisants dressés du roi et de la reine

⁵⁹ A. Dumas, *La comtesse de Charny*, in *Les grands romans d'Alexandre Dumas ; La comtesse de Charny ; Le Chevalier de Maison-Rouge* (Paris : Robert Laffont, coll. ‘Bouquins’, 1990), chap. CLXXX, p.1225.

⁶⁰ *Ibid.*, chap. XLIX, ‘L'échafaud’, page 234.

par les divers auteurs témoignent de l'impact considérable qu'eut rétrospectivement cet événement sur la génération romantique.

I.2. DU RÉGICIDE AU PARRICIDE

La plupart des exemples que nous avons cités rendent fort bien compte de la dimension mystique, religieuse, de la figure royale. Plus qu'un chef d'état, le roi était aussi, jusqu'à la Révolution, un chef religieux. C'est de Dieu que le roi tirait la légitimité de son pouvoir, et ce, de génération en génération. Le roi s'inscrivait ainsi dans une longue lignée de souverains de droit divin, fondateurs de la patrie. Si la Révolution a bouleversé cette vision des choses en attribuant non plus à Dieu, mais au peuple, le choix de son souverain, le caractère sacré de la figure royale n'en est pas moins resté présent : le roi demeurait le patriarche, le père de tous les Français. Ainsi, en 1790, jurait-on non seulement fidélité à la constitution, mais faisait-on encore le serment 'd'aimer et de chérir un souverain le Père et l'amy [sic] de son Peuple'.⁶¹

L'assimilation du roi à un père s'explique fort bien d'un point de vue psychanalytique si l'on considère la notion de surmoi telle que définie, plus tard, par Freud : l'instance du surmoi, qui s'épanouit à partir du moment de la dissolution du complexe d'Œdipe, n'est autre que 'le père devenu impersonnel'⁶² ou, autrement dit, le développement, au moment du passage à l'âge adulte, de la conscience morale. Le père est alors supplanté par la société et sa loi dans son rôle de juge, de critique et de censeur. Ce processus se trouve toutefois inversé dans le cas d'une identification de l'ordre social à la personne du roi (identification notamment déterminée par la conception absolutiste du pouvoir royal si bien reflétée par le célèbre mot de Louis XIV : 'L'Etat, c'est moi !') : on assiste alors à une *repersonnalisation* de l'autorité morale aboutissant logiquement à une vision paternaliste de la figure royale. Charles Zaragoza témoigne de la réalité de ce phénomène, dans sa biographie de Nodier, en rappelant comment, lors d'une manifestation officielle organisée le 30 juillet 1790 à Besançon, un groupe d'enfants, parmi lesquels le jeune Charles Nodier, rendit

⁶¹ *Pacte fédératif des citoyens de la Bretagne et de l'Anjou*, congrès extraordinaire de Pontivy, début 1790.

⁶² Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse* (Paris : P.U.F., coll. 'Quadrige', 1993), p.43.

hommage au souverain français en le désignant comme ‘le bon roi Louis XVI, notre papa commun’.⁶³

L’exécution de Louis XVI et de Marie-Antoinette ne fut donc pas simplement perçue comme un grave crime politique, mais comme le plus odieux des crimes imaginables, le crime sacrilège par excellence : le parricide. Régicide et parricide étaient d’ailleurs, au XIX^e siècle, placés par le code pénal sur un pied d’égalité : ces deux types de crimes faisaient en effet tous deux l’objet d’un exceptionnel raffinement punitif consistant à ce que le condamné ait le poing tranché avant d’être décapité. Ainsi l’assimilation du roi au père était-elle toujours en vigueur sous la Restauration. Le 24 avril 1824, dans son discours d’ouverture de la séance annuelle de l’Institut royal de France, Louis-Simon Auger, le directeur de l’Académie française, s’adressait encore à Charles X en le qualifiant de ‘père de la patrie’ et, qui plus est, de ‘père des lettres, des sciences et des arts’.⁶⁴

Il est intéressant de constater que l’on retrouve cette association roi/père, régicide/parricide chez certains romantiques. Ballanche nous en donne l’exemple, dans *L’homme sans nom*, avec l’emploi du mot ‘père’ (‘le père de la patrie’) pour désigner le roi, et avec l’assimilation de l’exécution de Louis XVI à un ‘parricide’. Le drame social est ici ramené au niveau d’un drame personnel, individuel, en un mot intime, ce qui en accroît considérablement l’intensité. Balzac fait lui aussi implicitement référence à la même idée, dans *Un épisode sous la Terreur*, en faisant atteindre son paroxysme à l’émotion du bourreau repentant au moment précis du *Pater noster*. Dumas consacre également cette association en rappelant, dans *La comtesse de Charny*, ces quelques lignes écrites par l’abbé Edgeworth, le confesseur du roi : ‘Mon malheureux maître a jeté les yeux sur moi pour le disposer à la mort, si l’iniquité de son peuple va jusqu’à commettre ce parricide’.⁶⁵

Or, si le régicide peut ainsi être conçu, dans l’imaginaire romantique, comme un parricide, il n’est pas interdit de penser que la présence de cas de parricides au sein de certaines œuvres romantiques puisse, à l’inverse, être interprétée comme une manifestation plus ou moins consciente du souvenir traumatisant du régicide.

Le parricide, tel est justement le titre d’une des toutes premières œuvres de la littérature romantique relatives à la peine de mort. Il s’agit d’un poème en vers de

⁶³ Voir Ch. Zaragoza, *Charles Nodier, le dériseur sensé, biographie* (Paris [s.d.] : Editions Klincksieck, 1992), p.44.

⁶⁴ In *Recueil des discours prononcés dans la séance publique annuelle de l’Institut royal de France, le samedi 24 avril 1824* (Paris : Imprimerie Firmin-Didot, 1824), p.1.

⁶⁵ Dumas, *op. cit.*, p.1211.

Jules Lefèvre, contant les dernières heures d'Edgar, un jeune chevalier Ecossais du temps de Wallace, meurtrier de son père parce que celui-ci s'opposait à son amour.

De la victime, on ne sait rien ou presque : le poème fait l'impasse sur la personnalité de ce père mort d'avoir voulu entraver la liberté de son fils. Car c'est bien en fin de compte de liberté, plus que d'amour, qu'il est beaucoup question dans *Le parricide*. Si les sentiments du jeune guerrier pour sa belle sont bien évoqués, c'est avant tout sur l'impérieux désir de liberté du héros que le poète insiste. Edgar apparaît en fait comme l'archétype du héros romantique et sa soif de gloire et de liberté n'est d'ailleurs pas sans rappeler, dans son expression, celle de René, chez Chateaubriand :

Vous, ciel inaccessible au vol de mon orgueil,
Dites-moi vos secrets que je ne puis surprendre ;
[...] Parlez donc à ce cœur, de mystère altéré,
Qui languit d'une soif sans remède et sans terme,
Et bat trop à l'étroit dans le sein qui l'enferme.

Passionné, énergique, il est décrit comme s'étant toujours senti plus à l'aise dans l'univers hors-la-loi de la guerre que dans le cadre rigide de la société en temps de paix :

Et, passé de la guerre au calme d'une ville,
L'ennui le dévora comme un glaive inutile
Que la rouille consume au fond de son fourreau.
La paix pour un soldat est un premier tombeau.

La troisième strophe du poème se présente ainsi tout entière comme un exposé des circonstances atténuantes ayant entouré le crime. L'acte commis y est en quelque sorte justifié par l'incompatibilité de nature entre Edgar et la société humaine :

Exilé de sa sphère au milieu des humains,
Il semblait à regrets [sic] marcher sur leurs chemins,
Il se sentait gêné dans le cercle du monde.

C'est donc plus dans ce malaise, dans cet authentique mal de vivre, que dans un amour contrarié, que l'acte de la mort du père trouve en réalité son origine. Les conséquences d'un désir frustré de liberté, tel est, selon nous, le véritable sujet du poème de Lefèvre. Le choix du parricide comme tentative désespérée d'affirmer sa

liberté nous paraît dès lors implicitement renvoyer au souvenir du peuple sacrifiant vainement son roi pour les mêmes motifs.

Le thème du parricide est également évoqué dans *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo. Au chapitre XII, le condamné repère parmi les inscriptions et les noms gravés sur les murs de son cachot par ses prédécesseurs celui du parricide ‘Jean Martin’ suivi de la date ‘1821’. Le fantôme de ce même Jean Martin lui apparaît ensuite lors d’un cauchemar, au milieu d’autres fantômes de condamnés à mort, dont il se distingue toutefois nettement : en effet, ‘tous montraient le poing, excepté le parricide’. Certains critiques ont interprété le fait que le personnage du parricide ne montre pas le poing, à la différence des autres fantômes, comme un indice de la nature du crime que le héros du roman a commis et dont on ne sait rien. On a vu cependant que le détail du poing tire son origine de la punition supplémentaire qui était infligée à ce type de criminels par le code pénal de l’époque et non d’une volonté délibérée du fantôme du parricide de se distinguer des autres ou de signifier quelque chose au héros. Il n’en demeure par moins que ce souci du détail dénote chez Hugo une attention particulière portée à ce criminel. Or, un autre élément distingue aussi le parricide du reste des condamnés à mort du chapitre XII. En effet, alors que la date et le nom de tous les condamnés mentionnés se réfèrent bien à des criminels ayant réellement existé, Hugo commet curieusement une erreur sur le prénom et la date du parricide. Les archives judiciaires montrent que le seul parricide du nom de ‘Martin’ à avoir été condamné et exécuté à Paris entre 1815 et 1828 ne se prénommait pas ‘Jean’, mais ‘Pierre’ et que ce dernier fut incarcéré et guillotiné en 1820 et non en ‘1821’.⁶⁶ Difficile d’imaginer que deux erreurs de ce type aient pu être inconsciemment commises par l’écrivain. Mais, de toute façon, qu’elles aient été volontaires ou le fruit d’un lapsus, ces deux erreurs sont tout autant lourdes de sens à nos yeux : elles sont toutes deux révélatrices du trouble ressenti par Hugo à l’égard de l’évocation du parricide. Ainsi mise en exergue, la figure du parricide s’impose à l’esprit du héros comme elle s’imposait (ou comme elle en imposait, devrions-nous plutôt dire) à l’esprit de l’auteur au moment où celui-ci écrivait son *Dernier jour d'un condamné*. La vision du parricide marque le paroxysme du cauchemar du condamné. Dès lors, l’évocation de *Macbeth*, dans le dernier paragraphe du chapitre, prend tout son sens : même s’il s’agit avant tout pour

⁶⁶ Voir Yves Gohin, ‘Les réalités du crime et de la justice pour Victor Hugo avant 1829’, in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. par Jean Massin, 18 vols (Paris : Le Club Français du Livre, 1967), t. III, p. IV.

Hugo d'établir un lien de comparaison entre les cauchemars de son héros et ceux dont est victime le personnage de lady Macbeth dans la pièce de Shakespeare, comment ne pas relever également que le héros éponyme de *Macbeth* se trouve fort à propos être un authentique régicide à la conscience tourmentée ! Du parricide au régicide !

La curieuse prééminence de la figure du parricide dans le chapitre XII du *Dernier jour d'un condamné* n'est pas le seul élément à aller dans le sens de l'hypothèse selon laquelle le mystérieux crime du héros serait un parricide : le fait qu'il ne soit fait nulle part, à aucun moment du texte, référence au père du condamné en est un autre. Cette parfaite occultation de la figure paternelle est particulièrement flagrante au chapitre IX du roman : ce chapitre est en effet consacré à la famille que le héros laisse derrière lui. Or, s'il est bien question de la mère du condamné, de sa femme et de sa fille, il n'est étrangement fait aucune mention du père de ce dernier. Ce non-dit rappelle en quelque sorte celui du poème de Lefèvre, où la victime paternelle n'était évoquée que fort brièvement (quatre vers seulement lui étaient consacrés vers la fin du texte). Si ce deuxième élément concordant ne permet toujours pas d'affirmer avec certitude que le crime commis par le condamné du *Dernier jour* soit un parricide, l'absence de la figure du père au niveau textuel constitue bien, quant à elle, une sorte de parricide littéraire qui ne peut, encore une fois, que nous conforter dans l'idée que l'évocation de la peine de mort chez Hugo, comme chez la plupart des romantiques, va de pair avec le souvenir conscient ou inconscient du parricide révolutionnaire.

La notion de ‘parricide littéraire’ prend toute son ampleur au chapitre XLIII du *Dernier jour d'un condamné* : comment interpréter en effet ce passage où la propre fille du condamné lui lit son arrêt de mort, sinon comme une nouvelle allusion à l'idée de parricide ? Mieux, ne peut-on voir dans cette enfant ingénue, articulant avec soin chacune des lettres de la sentence de mort de son père, une allégorie des enfants de la patrie prononçant naïvement la sentence de mort de leur roi, le Père de la nation, sans mesurer les conséquences terribles de leur acte ?

Ce phénomène de glissement psychologique du régicide au parricide, présent de manière plus ou moins explicite chez la plupart des romantiques, apporte une nouvelle preuve de la véritable obsession textuelle que constitue le souvenir de la mort du roi pour les écrivains de la nouvelle école. Nous avons là les symptômes évidents de l'existence d'un véritable sentiment collectif de culpabilité lié à

l’Histoire récente et dont Dumas désignait clairement la source, dans *La comtesse de Charny*, en épilogue à sa description de l’exécution de Louis XVI :

La République avait au front une de ces taches fatales qui ne s’effacent jamais ! Elle venait, comme l’a dit plus tard un grand diplomate, de commettre bien plus qu’un crime : elle venait de commettre une faute.⁶⁷

⁶⁷ Dumas, *op. cit.*, p.1225.

CHAPITRE II

ÉCHOS DE LA TERREUR

Le régicide n'est cependant pas le seul événement de l'histoire révolutionnaire à avoir alimenté l'imaginaire de la génération romantique en matière de peine de mort. La mort de Louis XVI inaugurerait en fait le début de la période la plus violente et la plus sanglante de toute l'histoire de la Révolution : la Terreur. Avec plus de 3000 exécutions dans la seule ville de Paris, entre le mois de mars 1793, date de la création du tribunal révolutionnaire, et la fin de l'été 1794,⁶⁸ contre une moyenne annuelle de seulement 150, pour toute la France, avant 1789,⁶⁹ la Terreur s'est avant tout caractérisée par le règne délirant de la peine de mort et de la guillotine, son instrument légal. Daniel Arasse a bien montré l'impact que cette période dramatique de l'Histoire de France a eu sur l'imaginaire social.⁷⁰ La notion de peine de mort, sa légitimité, n'ont pu sortir indemnes de ces excès. Qu'ils aient vécu la Terreur, comme Chateaubriand, Nodier ou Stendhal, ou qu'ils aient été élevés dans son souvenir, comme Hugo, Vigny ou Dumas, les romantiques ont tous été profondément marqués par elle. La Terreur justifie la vision cataclysmique que les romantiques avaient, à leurs débuts, de la Révolution : Révolution et peine de mort, Révolution et guillotine, des couples inséparables dans l'esprit des écrivains de la nouvelle école. Comme le constate Michel Delon dans un article consacré aux allusions implicites à

⁶⁸ Source : Jean Tulard, *Les révoltes de 1789 à 1851*(Paris : Fayard, coll. ‘Histoire de France’, 1985), p. 124.

⁶⁹ Source : Ioannis Papadopoulos et Jacques-Henri Robert (sous la direction de), *La peine de mort, Droit, histoire, anthropologie, philosophie* (Paris : Editions Panthéon Assas, 2000), p. 108.

la Révolution dans certaines fictions fantastiques du XIX^e siècle, ‘une Révolution [...], marquant notre histoire d’une coupure irréversible, a pu s’identifier à la machine désincarnée qui tranchait une existence en un éclair’.⁷¹

II.1. LA GUILLOTINE RÉVOLUTIONNAIRE

C’est bien l’image de la guillotine (et, au-delà, le thème de la peine de mort) qui s’impose et qui revient dans toutes les évocations de la Révolution par les romantiques. Chateaubriand, dans ses *Mémoires d’Outre-Tombe*, a légué à la jeune génération de terribles images de têtes coupées promenées sous ses fenêtres au bout de piques par les ‘massacreurs’ révolutionnaires et le père spirituel des romantiques a expliqué comment ‘ces têtes, et d’autres [qu’il] rencontr[a] bientôt après, changèrent [s]es dispositions politiques’ : ‘j’eus horreur des festins cannibales et l’idée de quitter la France pour quelque pays lointain germa dans mon esprit’.⁷² Plus tard, dans son fameux *Essai sur les révolutions*, il rappellera encore ce temps où ‘au même instant, mille guillotines sanglantes s’él[evaient] à la fois dans toutes les cités et dans tous les villages de France’ et où chaque citoyen vivait en permanence ‘la guillotine sous les yeux’.⁷³ Charles Nodier, dans ses *Souvenirs de la Révolution*, s’est lui aussi attaché à dépeindre à ses contemporains l’effroyable souvenir du véritable culte voué à la guillotine et dont il fut le témoin, dans son enfance, sous la Terreur :

Ils arrivèrent au pied de cet horrible échafaud, à travers la foule qui s’éloignait, de crainte de se compromettre. L’orateur s’agenouilla, se releva, et puis, retourné vers nous, il remercia, il *panégyrisa* la guillotine, au nom de la liberté, avec un choix d’expressions si gracieusement effrayantes, avec un *anacrémentisme* si désespérant que je sentis une sueur froide ruisseler sur mon front et baigner mes paupières. Je voudrais oublier tout ce qu’il y a de triste dans mes souvenirs : mais j’écris *mes souvenirs* et je n’ai pu l’oublier encore, cette possession fanatique de la *Propagande* qui avait le bourreau pour pontife, et la guillotine pour reposoir !⁷⁴

⁷⁰ Arasse, *La guillotine et l’imaginaire de la Terreur*, *op cit.*.

⁷¹ ‘Le collier de velours, ou la trace de la guillotine’, in *Europe : Revue littéraire mensuelle* (Paris, France), n°715-716, Nov.-Déc. 1988, p. 59.

⁷² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d’Outre-Tombe* (Paris : Librairie générale française, coll. ‘Le livre de poche’, 1973), livre 5, chap.9, p.220.

⁷³ Chateaubriand, *Essai sur les révolutions* (Paris : Gallimard, coll. ‘Bibliothèque de la Pléiade’, 1978), p. 85.

⁷⁴ Ch. Nodier, *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l’histoire de la Révolution et de l’Empire*, 2 vol. (Paris : Levavasseur, 1831), t.I, chap.I ‘Euloge Schneider, ou la Terreur en Alsace’, p.23.

Ainsi perpétué, amplifié, répété, le souvenir traumatisant de la guillotine de la Terreur hante l'imaginaire de la génération nouvelle, laquelle, pour ne pas avoir vécu cette époque, ne saura pas moins en peindre et en dénoncer l'excès et l'horreur aussi bien que la génération précédente. *Les Mille et un fantômes* d'Alexandre Dumas, écrits plus d'un demi siècle après la Terreur, nous montrent combien le souvenir de cette époque demeurait présent à l'esprit des contemporains du XIX^e siècle :

Nous étions au plus fort des exécutions, on guillotinait trente ou quarante personnes par jour, et une si grande quantité de sang coulait sur la place de la Révolution, que l'on avait été obligé de pratiquer autour de l'échafaud un fossé de trois pieds de profondeur. Ce fossé était recouvert de planches. Une de ces planches tourna sous le pied d'un enfant de huit ou dix ans, qui tomba dans ce hideux fossé et s'y noya.⁷⁵

Du *Dernier repas des Girondins* de Nodier à l'*Histoire des Girondins* de Lamartine, de l'*Essai sur les révolutions* de Chateaubriand au *Quatre-vingt treize* de Victor Hugo, le romantisme est obnubilé par le souvenir de la Révolution : le sang du régicide et celui de la Terreur ont remis en cause la légitimité de la peine de mort aux yeux des romantiques. Baptisée par le sang du roi, de la reine et de milliers de victimes innocentes, la guillotine a acquis une dimension sacrée qui la rend impropre à la tâche à laquelle la loi la réserve encore au XIX^e siècle : comme pour la croix du Christ, ce qui était auparavant un instrument de torture et de mort, un moyen de sanction mis à la disposition du droit commun, s'est transformé en symbole sacrificiel à lourde charge émotive et évocatrice. Rappel constant, témoignage accablant des dérives et des abus fondateurs d'un ordre social dans lequel la bourgeoisie règne en maître, l'omniprésente guillotine dérange désormais la conscience de ceux qui l'ont créée et imposée. A l'instar du condamné du *Dernier jour*, la bourgeoisie du XIX^e siècle cauchemarde et ses cauchemars sont peuplés des martyrs de la (de sa) Révolution. Les romantiques, qui sont tous des bourgeois, les fruits du nouvel ordre social, comme nous le rappelle Max Milner⁷⁶, se sont ainsi faits les exorcistes des remords de leur classe. Grâce à la valeur cathartique de l'art, le Romantisme s'apparente à une sorte de thérapie de groupe consistant en une

⁷⁵ A. Dumas, *Les mille et un fantômes* (Paris : Manitoba/Les Belles Lettres, coll. 'Le cabinet noir', 1999), chap. VII, pp.79-80.

⁷⁶ Voir M. Milner, *Le Romantisme, I, 1820-1843* (Paris : Arthaud, coll. 'Littérature française', 1973), p. 31.

conscienteuse autoflagellation dont chaque coup de fouet expiateur prendrait la forme d'une scène capitale.

II.2. L'ARTISTE CONDAMNÉ

Il est un personnage historique dont la mort illustrait particulièrement bien les crimes horribles de la Révolution aux yeux des royalistes et des contre-révolutionnaires auxquels appartenaient les romantiques à leurs débuts : le poète André Chénier.

Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphyre
 Anime la fin d'un beau jour,
Au pied de l'échafaud j'essaye encor ma lyre.
 Peut-être est-ce bientôt mon tour⁷⁷

Ces quelques vers, extraits des fameuses *Iambes* d'André Chénier et écrits par le poète peu de temps avant d'avoir été conduit à l'échafaud, les romantiques les découvrent pour la première fois en 1819. C'est à cette date que Latouche publie les œuvres de Chénier jusqu'alors demeurées inédites. Les écrivains de la nouvelle école vont tout de suite se montrer enthousiasmés par la personnalité, l'histoire et le talent de ce poète : dès 1819, Victor Hugo lui consacre un long et fort élogieux article dans *Le conservateur littéraire*, affirmant notamment qu'«André Chénier sera[it] regardé parmi [eux] comme le père et le modèle de la véritable élégie», que s'il avait vécu, «il se serait placé un jour au rang de [leurs] premiers poètes lyriques» et que «ses odes [...] seraient citées comme des modèles d'élévation et d'énergie».⁷⁸ C'est également à Chénier que le chef de file des romantiques dédie sa fameuse ode *Le poète dans les révolutions*, écrite en mars 1821 et qui sera placée en tête du recueil des *Odes et Ballades* (publié en 1822), avec trois vers du défunt poète en guise d'épigraphe. L'antépénultième strophe du poème évoque les derniers instants de Chénier :

Le mortel qu'un Dieu même anime
Marche à l'avenir, plein d'ardeur ;
C'est en s'élançant dans l'abîme
Qu'il en sonde la profondeur.

⁷⁷ André Chénier, *Saint Lazare*, 1794, in *Iambes*, in *Poésies choisies* (Paris : Larousse, coll. 'Classiques Larousse', 1934), p.76

⁷⁸ Voir l'article 'Œuvres d'André Chénier', signé E., dans la première livraison du *Conservateur littéraire* (11 décembre 1819), pp.19, 21 et 22.

Il se prépare au sacrifice ;
Il sait que le bonheur du vice
Par l'innocence est expié ;
Prophète à son jour mortuaire,
La prison est son sanctuaire,
Et l'échafaud est son trépied !⁷⁹

L'année suivante, en 1823, Jules Lefèvre emboîte le pas à Victor Hugo en publiant un vibrant *Hommage aux mânes d'André Chénier*. Lefèvre connaissait le défunt poète mieux que personne. Il avait en effet eu le privilège d'assister Latouche dans la mise à jour des poèmes de Chénier. Par le plus grand des hasards, c'était également dans la maison même où Chénier fut arrêté avant d'être conduit à l'échafaud qu'habitait encore Lefèvre à cette époque-là. Les vers qu'il dédia au défunt poète furent fort apprécié du public, en voici un extrait :

Il fallait bien périr, jeune fils du Permesse,
Toi qui chantais Marat noblement massacré.
L'échafaud que Marat n'a pas déshonoré,
De ses vrais défenseurs prive la république ;
Va donc chercher la mort, c'est la palme civique.
Le voyez-vous déjà, comme un jeune immortel,
Marcher avec candeur à son premier autel ?
L'amitié le soutient : près de quitter la terre,
Il répète les chants de Racine son frère,
Comme si déjà, près de la divinité,
Son âme en empruntait la sainte pureté.
Tel un cygne, abreuvé des eaux de Castalie :
Quand de ses jours sacrés la trame se délie,
On dit qu'apercevant l'Olympe radieux,
Par des accords divins il rend grâces aux dieux.
De ses derniers momens [sic] qui ne connaît l'histoire,
Quand, se frappant le front où demeurait la gloire,
Du haut de l'échafaud il put voir tout entier,
Ce talent qu'il courbait sous un fer meurtrier !⁸⁰

En 1830, nouvelle évocation de la fin tragique du poète, par Lamartine cette fois, dans *Contre la peine de mort*. Lamartine ne se contente alors pas de décrire la fameuse scène de l'échafaud, il s'identifie à Chénier par le biais d'une comparaison. Le poète romantique fait ici parler un des ses amis le mettant en garde contre les dangers de son engagement politique :

Souviens-toi du jeune poète,

⁷⁹ V. Hugo, *Odes et Ballades*, édition établie par Pierre Albouy (Paris : Gallimard, coll. 'Poésie', 1964), p. 51.

⁸⁰ Lefèvre, *Le parricide*, p.136.

Chénier ! dont sous tes pas le sang est encor chaud,
Dont l'histoire en pleurant répète
Le salut triste à l'échafaud*.
Il rêvait, comme toi, sur une terre libre
Du pouvoir et des lois le sublime équilibre ;
Dans ses bourreaux il avait la foi !
Qu'importe ? il faut mourir, et mourir sans mémoire :
Eh bien, mourons, dit-il ; vous tuez de la gloire !
J'en avais pour vous et pour moi !

Cache plutôt dans le silence
Ton nom qu'un peu d'éclat pourrait un jour trahir !⁸¹

En 1832, c'est au tour de Vigny de retracer dans *Stello* les derniers moments d'André Chénier. Le récit témoigne du profond respect et de la compassion ressentis par le narrateur à l'égard du poète condamné à mort :

La charrette allait toujours pas à pas, lentement, heurtée, arrêtée, mais hélas ! en avant. Les troupes s'accroissaient autour d'elle. Entre la Guillotine et la Liberté, des baïonnettes luisaient en masse. [...] Le Peuple las du sang, le Peuple irrité, murmurait davantage, mais il agissait moins qu'en commençant. Je tremblai, mes dents se choquèrent.

[...] La charrette était déjà éloignée de moi, en avant. J'y reconnus pourtant un homme en habit gris, les mains derrière le dos. [...] Je ne doutais pas que ce ne fût André Chénier.

[...] Ma vue se troublait : je quittai ma lunette pour essuyer le verre et mes yeux.

[...] Je repris la longue-vue et revis les malheureux embarqués qui dominaient de tout le corps les têtes de la multitude. [...] André causait en regardant le soleil couchant. Mon âme s'unit à la sienne, et tandis que mon œil suivait de loin le mouvement de ses lèvres, ma bouche disait tout haut ses derniers vers [...].

[...] La Guillotine Leva son bras.

[...] Mes jambes tremblaient : il me fut nécessaire d'être à genoux.

[...] Je voyais aussi un jour blanc, entre le bras et le billot, et quand une ombre comblait cet intervalle, je fermais les yeux. Un grand cri des spectateurs m'avertissait de les rouvrir.

Trente-deux fois je baissai la tête ainsi, disant une prière désespérée [...].

Après le trente-troisième cri, je vis l'habit gris tout debout. Cette fois je résolus d'honorer le courage de son génie en ayant le courage de voir sa mort : je me levai.

La tête roula, et ce qu'il avait là s'enfuit avec le sang.⁸²

André Chénier va ainsi devenir un des grands héros de la génération romantique et ce, non seulement parce qu'il incarne à merveille le mythe du poète maudit cher à la

⁸¹ Lamartine, *op. cit.*, pp.6-7. L'astérisque renvoie à une note de bas de page dans laquelle Lamartine ajoutait encore : 'Tout le monde connaît le mot d'André Chénier, sur l'échafaud : C'est dommage, dit-il en se frappant le front, il y avait quelque chose là'.

nouvelle école, mais aussi parce que la nature de sa mort associe pour la première fois ce même mythe romantique à celui de la guillotine. Le cas Chénier réunit deux des préoccupations essentielles du Romantisme tout en leur donnant une raison d'être : d'un côté, il conforte la possibilité d'une identification du poète au condamné à mort, justifiant par là même la hantise romantique de la guillotine ; d'un autre côté, il donne corps, sous la forme de l'échafaud, à la fatalité qui semble peser sur la destinée des jeunes écrivains, justifiant ainsi leurs angoisses existentielles. On ne sera par conséquent pas surpris de voir resurgir la figure d'André Chénier à maintes reprises dans le corpus romantique et en particulier dans l'œuvre de Victor Hugo, dans *Les contemplations* (dont un poème écrit le 18 octobre 1854 lui est dédié sous le titre 'A André Chénier')⁸³, dans *La légende des siècles* (dans la partie 'Le groupe des idylles')⁸⁴ ou encore au milieu des comptes rendus des séances de spiritisme organisées par Hugo en exil à Jersey en 1853. Il s'agit alors pour Hugo de revivre à nouveau la mort du poète et de savoir ce qui se passe après la mort :

L'homme monte sur l'échafaud. Le bourreau l'attache à la bascule. La demi-lune se referme sur son cou. L'âme des guillotinés s'envole par un carcan. L'homme a alors une seconde effroyable. Il ouvre les yeux et voit un panier plein de boue rougeâtre, c'est le fond de l'égout des échafauds, et sa tête lui dit : je vais être là. [...] La mort m'apparaît à la fois sur la terre et dans le ciel, tandis que mon corps transfiguré par le tombeau s'enfonce dans les béatitudes de l'éternité, je vois, à des distances immenses au-dessous de moi, mon autre corps que le bourreau jette aux vers, ma tête qui roule dans les ruisseaux, ma plaie qui saigne, ma guillotine qu'on lave, ma chevelure qui pend au bout d'une pique et mon nom qu'on insulte. Alors j'entends une voix qui dit : Gloire à Chénier ! et je vois descendre du fond des cieux une auréole sur mon front. C'était le panier qui finissait. Dieu achève.

A travers la représentation de la fin tragique de Chénier, c'est leur propre mort que les romantiques cherchent à représenter.

L'angoisse de la mort était un sentiment bien connu de Victor Hugo. Hubert Juin, dans son introduction à l'édition des *Choses vues*, le constate :

La mort – il ne faut pas l'oublier – est, depuis longtemps, le contrepoint ombreux de la vie de Victor Hugo. La faucheuze, qui, si souvent déjà, frappa ses proches, fit le néant autour de lui, va demain poursuivre sa besogne. Pour Hugo, semble-t-il, c'est la rançon de ses fautes, oui ! mais c'est aussi

⁸² A. de Vigny, *Stello* (Paris : Gallimard, coll. 'Folio', 1986), pp. 206-208.

⁸³ V. Hugo, *Les contemplations* (Paris : Librairie Générale Française, coll. 'Le Livre de Poche', 1985), Livre premier, V, pp.25-26.

⁸⁴ V. Hugo, *La légende des siècles*, 2vols. (Paris : Garnier-Flammarion, 1967), t.II, XXXVI, p.135.

l'éénigme à vaincre, le sort à conjurer, l'espoir à inventer. [I]l se voyait mourir et en tremblait.⁸⁵

Témoins, ces quelques vers extraits des *Contemplations* :

J'ai perdu mon père et ma mère,
Mon premier-né, bien jeune, hélas !
Et pour moi la nature entière
Sonne le glas.⁸⁶

Charles Nodier était également obsédé par l'idée de sa propre mort. Il suffit, pour s'en convaincre, d'évoquer les souvenirs de Nerval qui vit un jour le bibliothécaire de l'Arsenal mimer devant lui sa propre décapitation :

Il est, vous le savez, certains conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination. Vous savez avec quelle conviction notre vieil ami Nodier racontait comment il avait eu le malheur d'être guillotiné à l'époque de la Révolution ; on en devenait tellement persuadé que l'on se demandait comment il était parvenu à se faire recoller la tête...⁸⁷

Cette commune angoisse de mort, qui semble trouver dans la représentation littéraire de scènes d'exécution un moyen thérapeutique, prend bien entendu sa source dans ce sentiment collectif de culpabilité lié à l'Histoire récente que nous avons évoqué plus haut. L'angoisse de mort s'assimile ici à la crainte du châtiment venant sanctionner une faute.

⁸⁵ V. Hugo, *Choses vues* (Paris : Gallimard, coll. 'Folio classique', 1972), introduction, p.21.

⁸⁶ V. Hugo, *op. cit.*, XXIV, p.481.

⁸⁷ G. de Nerval, *Les Filles du feu*, préface, in *Oeuvres complètes*, 3 vol. (Paris : Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 1993), t.III, p.450. Voir également ce commentaire de Janin en 1844 : 'Je me rappelle qu'un jour [...] je lui disais [à Nodier] : « Chose étrange : comment donc avez-vous oublié que vous avez été guillotiné le même jour que la reine de France ? » Et à ce propos, je le vis devenir tout pensif, comme un homme qui cherche à se rappeler si en effet il n'a pas été le héros de cette glorieuse fortune. C'est là d'ailleurs une partie du talent de Nodier, ce qu'il raconte, non seulement il l'a vu, mais il le voit encore ; non seulement il l'a senti, mais (touchez son cœur !) son cœur bat de la même émotion [...]' In *Franciscus Columna, dernière nouvelle de Charles Nodier, extraite du 'Bulletin de l'ami des arts'*, et précédée d'une notice par Jules Janin, (Paris : Galeries des Beaux-Arts, J. Techener et Paulin, 1844), préface, p.19.

CHAPITRE III

UN SENTIMENT DE CULPABILITÉ

Les romantiques se sentent donc coupables. Ils sont, comme tous les gens de leur génération et de leur milieu, les héritiers involontaires d'une classe sociale qui garde non seulement sur la conscience la mort des milliers de victimes innocentes de la Terreur, mais aussi et surtout la mort du père commun de la nation, la mort du roi, un drame dont une partie de la bourgeoisie du XIX^e siècle tente désespérément de s'absoudre en se faisant, par réaction, le chantre de l'ancien ordre social. Ainsi les romantiques sont-ils royalistes à leurs débuts, nous l'avons vu, des bourgeois royalistes, les enfants d'un repentir collectif.

Ce repentir, nombre des écrivains de la nouvelle école ont choisi de le mener à bien en ayant recours aux vertus cathartiques de leur art et c'est notamment dans l'intensité de leur ‘investissement sur la mort’, pour reprendre l'expression de Michel Vovelle⁸⁸, que l'on peut aujourd’hui évaluer quelle fut, pour ces auteurs, l'importance de l'effort consenti dans cette optique. Un bref regard porté sur l'exploitation du thème de la peine de mort dans les œuvres romantiques nous montre ainsi que cette démarche collective d’expiation a trouvé plus d'échos chez certains auteurs que chez d'autres. Deux auteurs en particulier ont retenu notre attention par le caractère quasi obsessionnel de leurs références à la peine de mort, et donc, par leur plus grande implication émotive dans l'œuvre collective de repentance: Nodier

⁸⁸ Vovelle, *La mort et l'Occident*, *op. cit.*, p.25.

et Hugo. Une question se pose alors : qu'est-ce qui dans la personnalité, dans la vie ou l'histoire de ces deux auteurs a pu déterminer une telle inclination ?

III.1. NODIER ET HUGO : DEUX CONSCIENCES PRÉDESTINÉES AUX REMORDS

S'il serait sans doute vain de penser que la psychanalyse puisse révéler de manière systématique toutes les causes de l'intérêt singulier porté par les auteurs romantiques à la question de la peine de mort, les vies intimes de Hugo et de Nodier nous ont toutefois semblé comporter suffisamment d'éléments déterminants en la matière pour qu'une approche psychanalytique se justifie. Nous allons voir en effet que l'histoire personnelle de ces deux auteurs reproduisait, à son niveau, toute l'économie du complexe de culpabilité observable au niveau collectif.

Dans sa biographie de Nodier, Charles Zaragoza rappelle comment le jeune bisontin fut très tôt initié par son père au spectacle de la peine de mort. C'est en 1793 que Nodier père, qui officiait alors comme juge au tribunal révolutionnaire du Doubs, impose à son fils d'assister à l'exécution d'un homme condamné par ses soins. A quatorze ans, Charles Nodier voit donc pour la première fois le couperet de la guillotine trancher la tête d'un être humain. Nul doute, comme le souligne Zaragoza, qu'il faille trouver là l'origine 'd'un fantasme qui alimentera un pan considérable de son œuvre littéraire et ne cessera de hanter ses rêveries et ses cauchemars'.⁸⁹ Mais au-delà du simple choc émotionnel qu'un tel spectacle a immanquablement dû produire sur le jeune Nodier, il est intéressant de considérer le lien que les circonstances entourant ce choc ont pu établir entre l'imago paternelle du futur écrivain et la notion de peine de mort. Charles Zaragoza l'a bien vu :

Si pour n'importe quel petit garçon, l'image du père est associée à celle d'un pouvoir et d'une force, que dire de celle que Charles pouvait avoir du sien à ce moment ? Son père est cet homme qui peut, comme il le veut, faire tomber la tête d'un autre homme [...]. C'est lui le maître absolu de la guillotine.⁹⁰

⁸⁹ Zaragoza, *op. cit.*, p.22.

⁹⁰ *Ibid.*, p.25.

Ainsi associée à l'image de la guillotine, l'image du père va entrer en conflit avec les convictions profondes et la sensibilité de Charles Nodier. Si l'on ajoute à ce premier point les sévères divergences d'opinion qui se feront jour au moment de l'adolescence de Nodier entre un père rationaliste à l'extrême, digne héritier de l'esprit des Lumières, et un fils entièrement tourné vers l'imaginaire et le fantastique, on mesure combien difficile dut être, pour le futur écrivain, l'acceptation d'une figure paternelle qui, en dépit de tout cela, demeurait aimée autant qu'aimante :

Echafaud et Lumières se rejoignent pour matérialiser tout ce que Charles hait du plus profond de son enfance ; mais ces mêmes Echafaud et Lumières renvoient à l'image du père qu'il s'interdit de haïr, qu'il se doit d'aimer au contraire. Le dilemme de Charles est de devoir ou bien renoncer à son identité profonde pétrie de rêve et de fantastique, ou bien se résoudre à être le mauvais fils [...].⁹¹

Pour Charles Zaragoza, c'est dans la résolution de ce terrible dilemme qu'il faut trouver l'origine du sentiment de culpabilité qui habitera plus tard Nodier et qui transparaîtra dans ce goût obsessionnel et morbide pour la représentation de sa propre mort, soit implicitement, à travers la mise en scène de l'exécution de nombre de ses héros, soit explicitement, au gré d'une saynète jouée dans une soirée entre amis à l'Arsenal. A dix-neuf ans, Nodier opte en effet pour la voie de la désobéissance. Il rejette son père. Témoin, un de ses tout premiers écrits intitulé *Moi-même, roman qui n'en est pas un* et prenant la forme d'une sorte d'acte de naissance romancé. Non seulement la figure du père de Nodier y est évoquée avec une extrême désinvolture, mais l'adolescent affecte encore, et de manière fort significative, de ne pas y faire suivre son propre prénom du nom paternel (Charles Nodier devenant alors sous la plume du jeune écrivain : 'Charles anonyme trois étoiles') !⁹² Un an et demi plus tard, Nodier quitte le foyer familial de Besançon et s'embarque pour Paris en vue d'y mener un type de carrière à l'opposé des aspirations paternelles en la matière. Or, pour Nodier, ce rejet du père, bien qu'en grande partie justifié, devait être, à la mort de ce dernier, en 1809, la source des plus terribles remords. C'est à ce moment précis, comme le remarque très pertinemment Zaragoza, que Nodier adulte 's'autopunit de ce rejet en créant ce fantasme de l'exécution capitale dont il est

⁹¹ *Ibid.*, p.40.

⁹² Ceci n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'attitude de Stendhal, un autre romantique en rébellion contre l'autorité paternelle. Comme Nodier, il rejettéra le nom de famille de son père en choisissant symboliquement d'intituler son autobiographie *Vie d'Henri Brulard* au lieu de *Vie d'Henri Beyle*. Voir à ce sujet l'ouvrage de Robert André, *Ecriture et pulsions dans le roman stendhalien* (Paris: Klincksieck, 1977), en particulier le chapitre 'L'équivoque sur la paternité', pp. 25-33.

narrateur et victime, ce cauchemar qui est un essai de solution à ce conflit toujours ouvert entre lui et son père'.⁹³

Le fantasme de l'exécution capitale renvoie ici clairement l'autopunition en question à une forme d'autocastration. On retrouve dans l'histoire personnelle de Nodier ce qui était déjà observable au niveau de l'histoire collective du peuple français : la société s'autopunissant d'un régicide s'apparentant, sous bien des aspects, à un parricide (forme extrême de rejet de la figure paternelle), à travers la représentation obsessionnelle de scènes d'exécution dans la littérature du XIX^e siècle.

A l'instar de Nodier, la relation qu'entretenait Victor Hugo avec son père n'est sans doute pas non plus étrangère au sentiment de culpabilité qui semble hanter le poète. On se souvient de la prépondérance du thème du parricide dans *Le dernier jour d'un condamné*. Cette obsession du parricide, qui nous est apparue comme une manifestation, parmi d'autres, d'un sentiment collectif de culpabilité relatif au régicide révolutionnaire, n'aurait-elle pas été facilitée, chez Hugo, comme chez Nodier, par l'existence concomitante d'un autre sentiment de culpabilité, individuel celui-là, et relatif à la figure paternelle ? Certains éléments connus de la vie de Hugo permettent, à nos yeux, de répondre à cette question par l'affirmative. Soulignons tout d'abord la coïncidence des dates : Hugo commence à écrire *Le dernier jour d'un condamné* en octobre 1828. La même année, le 28 janvier, il avait perdu son père. L'impact de ce décès ne doit pas être sous-estimé. L'épreuve fut rude pour ce jeune homme de 26 ans. Dans une lettre adressée à son ami Victor Pavie, le 29 février 1828, Victor Hugo évoquait en ces termes son 'deuil profond' et 'inconsolable' :

J'ai perdu l'homme qui m'aimait le plus au monde, un être noble et bon, qui mettait en moi un peu d'orgueil et beaucoup d'amour, un père dont l'œil ne me quittait jamais. C'est un appui qui me manque de bien bonne heure ! Oh ! mon bien cher Victor, priez Dieu qu'il vous laisse longtemps votre père. [...] La perte de mon père me laisse un vide immense et profond [...].⁹⁴

Ce sentiment d'amour filial, exprimé ici avec tant d'ardeur, était toutefois relativement récent chez Hugo, dont l'enfance fut surtout caractérisée par l'absence quasi permanente de son père. Cette absence, aggravée par la rupture complète du couple parental en 1812, pesa beaucoup sur les enfants Hugo et renforça l'emprise

⁹³ Zaragoza, *Op. cit.*, p.38.

⁹⁴ Voir 'Correspondances', in *Victor Hugo, Œuvres complètes*, éd. par Jean Massin, 18 vols. (Paris : Le Club Français du Livre, 1967), t.III, p.1223.

que leur mère avait sur eux.⁹⁵ Comme en témoigne Adèle Hugo dans son *Victor Hugo raconté*, le jeune Victor garda longtemps une certaine amertume à l'égard de son père.⁹⁶ La conséquence en fut bien entendu un rejet de l'autorité paternelle, qui fut encore alimenté par les valeurs royalistes et anti-bonapartistes inculquées par la mère (Léopold Hugo était général et comte d'Empire), et qui devait assez clairement transparaître dans la correspondance des fils Hugo avec leur père.⁹⁷ Comme le constate Jean Massin au vu de la lettre de 1828 à Victor Pavie : ‘nous voici loin du père absent et redouté que combattaient respectueusement les lettres de l'adolescent et que tentaient de désarmer celles du fiancé d'Adèle !’.⁹⁸ Le surprenant changement d'attitude de Hugo dans sa relation avec son père intervint quelques années seulement avant la mort de ce dernier. Plusieurs éléments y contribuèrent : la mort de la mère de Hugo, tout d'abord, en 1821, qui rendit sans doute plus aisée la possibilité d'un tel rapprochement ; la maladie et l'internement d'Eugène Hugo, frère de Victor, qui présida en 1822 au retour du père à Paris ; et enfin le changement d'orientation politique du chef de file des romantiques, changement qui s'amorce au milieu des années 1820 et qui conduira à une réhabilitation totale de l'épopée napoléonienne aux yeux du jeune poète. *L'ode à mon père*, écrite en 1823 et publiée parmi les *Nouvelles Odes* (mars 1824), constitue la preuve la plus sensible de ce brusque retour au père opéré par le poète. La lettre de 1828, en nous montrant tout le chemin parcouru depuis lors par Hugo dans sa relation avec son père, nous suggère en même temps tous les remords qui ont immanquablement dû envahir l'écrivain au regard de son comportement passé. Les deux dernières phrases du passage cité, en se référant à la précocité du décès paternel, rappellent douloureusement que seulement six ans s'étaient alors écoulés depuis la réconciliation du père et du fils. Tous les éléments sont ici réunis pour laisser supposer l'émergence chez Hugo d'un authentique

⁹⁵ Comme le note Jules Marsan : ‘Après le jugement de séparation, il semble bien que tous rapports directs soient interrompus entre le général Hugo et ses fils’, in *Le conservateur littéraire, 1819-1921*, édition critique (Paris : Librairie Hachette, 1922), introduction, p.X.

⁹⁶ *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, textes réunis et annotés sous la direction d'Annie Ubersfeld et de Guy Rosa (Paris : Plon, coll. ‘Les mémorables’, 1985), p.375.

⁹⁷ Voir notamment cette réplique cinglante des enfants Hugo à leur père, dans une lettre datée du 12 novembre 1816, écrite par Eugène et signée Eugène et Victor Hugo, et qui montre nettement leur parti pris en faveur de la mère : ‘Quant à la fin de ta lettre, nous ne pouvons te cacher qu'il nous est extrêmement pénible de voir traiter notre mère de malheureuse, et cela dans une lettre ouverte qui ne nous a été remise qu'après avoir été lue. Nous avons vu ta correspondance avec maman. Qu'aurais-tu fait dans ces temps où tu la connaissais, où tu te plaisais à trouver le bonheur près d'elle, qu'aurais-tu fait à la personne assez osée pour tenir un pareil langage ? Elle est toujours, elle a toujours été la même, et nous penserons toujours d'elle comme tu pensais alors’, in V.Hugo, *Correspondance familiale et écrits intimes*, éd. sous la direction de Jean et Sheila Gaudon et Bernard Leuilliot, 2 vols (Paris : Robert Laffont, coll. ‘Bouquins’, 1988), t.I (1802-1828), p.50.

⁹⁸ Massin, *op. cit.*, p. 1223.

sentiment de culpabilité à l'égard de son père. Le sens de la phrase ‘ce père dont l’œil ne me quittait jamais’, au beau milieu de la lettre à Victor Pavie, est d’ailleurs pour le moins ambigu et n’est pas sans rappeler un vers que Hugo placera plus tard à la fin de son poème *La conscience* (1853), poème dédié à la figure de Caïn, l’archétype du fils coupable : ‘L’œil était dans la tombe et regardait Caïn’.⁹⁹

L’existence, chez Hugo comme chez Nodier, d’un traumatisme psychologique dans la relation au père explique selon nous la plus grande implication de ces deux auteurs dans l’effort collectif d’expiation des fautes commises au cours de l’Histoire récente, fautes parmi lesquelles l’exécution du roi-père demeure, à l’évidence, la plus culpabilisante. Nous avons là une véritable symétrie de l’histoire personnelle et de l’histoire collective, le roi étant à l’univers social ce que le père est à l’univers intime.

Si un tel lien établi entre histoire individuelle et histoire collective peut aujourd’hui paraître abusif, ce n’était en aucune façon le cas à l’époque de Hugo et de Nodier. Comme l’explique Corinne Pelta dans *Le romantisme libéral*, il régnait entre 1815 et 1830 une conception à la fois très originale et très complexe du rapport entre individu et société. Conçu comme ‘une parcelle visible de la totalité [donnant] à voir le monde’, l’homme, par sa seule présence participative au sein de l’espace collectif, ‘rend compte du mouvement du monde’ ou, autrement dit, ‘extériorise par son existence ce que chaque homme renferme en lui et perçoit autour de lui’.¹⁰⁰ Pensant être uni à la société (et donc à son Histoire) par un rapport de ‘visibilité réciproque’¹⁰¹, l’homme de la Restauration, toujours selon Corinne Pelta, se représentait ainsi l’espace social comme une ‘extériorisation de son intériorité’, au point même, parfois, de voir dans les évènements historiques ‘une prolongation visible de son intériorité intrinsèquement liée au collectif’.¹⁰² On comprend dès lors qu’en fonction de cette approche le rapport à l’histoire ait pu devenir pour certains contemporains de la Restauration, et en particulier pour les romantiques, ‘un rapport aussi *intime* que le rapport à soi’.¹⁰³ C’est donc tout naturellement que le rejet de l’autorité paternelle opérée par la société révolutionnaire, et le sentiment de faute qui en résulta peu de temps après chez une bonne partie de la population française, trouvèrent leur écho au niveau même de l’histoire personnelle de certains

⁹⁹ In Victor Hugo, *La légende des siècles*, op. cit., II, p.88.

¹⁰⁰ C. Pelta, *Le romantisme libéral en France, 1815-1830, La représentation souveraine* (Paris : L’Harmattan, 2001), p.42.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.25.

¹⁰² *Ibid.*, p.26.

romantiques comme Hugo et Nodier (rapidement convertis à la philosophie libérale), ou que, à l'inverse, certaines circonstances de l'histoire personnelle de ces individus déterminèrent, chez eux, un plus grand besoin d'engagement en faveur de certaines causes historiques et sociales.¹⁰⁴

III.2. GUILLOTINE ET CHÂTIMENT

Tout sentiment de faute appelle l'idée d'un repentir et/ou d'un châtiment. Ainsi le sang du régicide et de la Terreur retombe sur la société du XIX^e siècle et rougit les pages de sa littérature. Tous les regards convergent vers une guillotine qui, d'arme du crime, va devenir instrument d'autopunition rêvée, puis symbole, incarnation même de la faute, des fautes, que l'on cherche à expier.

Arme du crime, tout d'abord : c'est elle qui tranche la tête du roi. Un acte hautement symbolique. La coupure pratiquée n'est pas seulement physique mais historique : elle représente, comme nous l'avons déjà vu avec Michel Delon, la rupture nette avec la société d'Ancien Régime, elle représente donc à elle seule la Révolution.

Cette coupure est également symbolique d'un point de vue politique : Daniel Arasse a montré la relation qui existait entre la conception du corps physique et celle du corps politique. La coupure devient synonyme de mort sociale et d'automutilation en vertu de la correspondance existante entre, d'un côté, la théorie héritée de la Renaissance de la division du corps humain en ‘trois forces vitales’ (morale / intellectuelle / animale), ces trois forces se trouvant condensées dans la tête de l'homme, et, d'un autre côté, la structure ternaire du corps social (Clergé / Noblesse / Tiers Etat) et des pouvoirs de l'Etat (législatif / exécutif / judiciaire) trouvant leur

¹⁰³ *Ibid.*, p.23.

¹⁰⁴ Notons ici que cette tendance à projeter l'expérience individuelle sur l'expérience collective est également observable chez un écrivain comme Stendhal. Peter Brooks, dans son article ‘The Novel and the Guillotine, or Father and Sons in “Le Rouge et le Noir”’, explique par exemple que la problématique historique et politique d'un roman comme *Le rouge et le noir*, problématique centrée sur la question de l'autorité et de la légitimité du pouvoir, est directement sous-tendue chez Stendhal par son rejet viscéral de l'autorité paternelle : ‘Nowhere is the issue of history more evident than in the question of authority that haunts *Le rouge et le noir*, not only in the minds of its individual figures but in its very narrative structures. The novel represents and takes its structure from the underlying warfare of legitimacy and usurpation; its action hinges on the overriding question, To whom does France belong? This question in turn implicates and is implicated in an issue of obsessive importance in all of Stendhal’s novels, that of paternity’. In *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* (New-York, USA), n°97(3), 348-362, p.348.

unité dans la personne du roi, le « corps du roi », à la tête de la nation : ‘l’analogie est frappante entre la tête de ce corps aux « forces vitales » détriplées et la fonction du roi dans son corps telle que la pose la théorie de la monarchie absolue’.¹⁰⁵

Enfin, la coupure doit aussi être considérée sous un jour psychanalytique : nous avons vu que le roi, en tant que repersonnalisation du surmoi, s’assimilait au père. Roi et père sont deux symboles de puissance et d’autorité, deux images d’un même pouvoir à la fois protecteur et contraignant pour l’individu. La décapitation du roi au nom de la souveraineté populaire, de l’affirmation de la liberté individuelle, évoque sous bien des aspects l’accomplissement du désir de mort du père inhérent au fameux complexe d’Œdipe selon lequel le père serait perçu comme un obstacle à l’épanouissement personnel de l’individu enfant. Cette correspondance est renforcée par la manière dont est perpétrée la mort, la coupure opérée par la guillotine dans le but d’anéantir la puissance royale rappelant le geste castrateur que suggère un anéantissement de la puissance paternelle.

Cette dimension psychanalytique de la guillotine est essentielle à la compréhension du rôle, de la valeur attribués ensuite à l’instrument par le Romantisme. La guillotine devient l’objet d’une fascination morbide, sa présence obsessionnelle au sein des œuvres romantiques témoignant du besoin d’expier la faute commise par le passé de manière à apaiser la conscience collective et individuelle. C’est l’œuvre de catharsis doublée d’un simulacre de punition, d’autopunition. Les romantiques se mettent dans la peau des personnages de condamnés à mort qui hantent leur imaginaire : à travers eux, ils revivent toutes les étapes du rituel de la guillotine et tentent de se représenter les sensations éprouvées par ses victimes. Ils rejouent, de l’intérieur, la scène du crime, la scène des crimes du passé, dont ils se sentent complices malgré eux. En s’infligeant ainsi fictivement la peine de mort, ils rachètent en quelque sorte les fautes de leur H/histoire. Parmi ces fautes, bien entendu, celle de la mort du roi-père, la destruction du surmoi protecteur, à laquelle fait parfois écho, chez certains auteurs, celle du père-roi (du vrai père). De même que l’anéantissement de la puissance patriarcale s’assimilait à une castration, de même le châtiment de cette faute par le biais de la guillotine s’apparentera à une castration. La psychanalyse freudienne viendra, plus tard, conforter la pertinence du lien mort/castration :

¹⁰⁵ Arasse, *La guillotine et l’imaginaire de la Terreur*, op. cit., p. 61.

Dans l'inconscient, il ne se trouve rien qui puisse donner un contenu à notre concept d'anéantissement de la vie [...]. [L']angoisse de mort doit être conçue comme analogon de l'angoisse de castration [...], la situation à laquelle le moi réagit est le fait d'être délaissé par le surmoi protecteur – par les puissances du destin –, par quoi prend fin l'assurance contre tous les dangers.¹⁰⁶

En conséquence de ce lien la guillotine va prendre, dans l'imaginaire romantique comme dans l'imaginaire collectif, des allures de femme fatale. Témoin, l'aura féminine dont les divers auteurs entourent généralement l'échafaud : c'est la Veuve chez Hugo, mademoiselle Guillotine ou la fiancée, chez Dumas : ‘Et puis, qui sait, dit Suleau à mi-voix, qui sait si l'un de nous n'est pas destiné à l'honneur d'épouser mademoiselle Guillotine ? Allons, messieurs, allons voir notre fiancée’.¹⁰⁷

Parce que l'acte de décapitation s'apparente à un acte de castration et que ce dernier pouvoir est généralement l'apanage de la femme (que l'on songe, par exemple, à la phobie masculine de la dent vaginale), les romantiques donnent métaphoriquement vie à la guillotine sous les traits d'une femme.¹⁰⁸ Entité castratrice, elle évoque sans les nommer vraiment ces images traditionnelles de la femme tueuse d'hommes. Mireille Dottin-Orsini, qui a fort bien montré la place prépondérante qu'occuperont ces images dans l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle, nous le rappelle : ‘la tête coupée de l'homme, même sous-entendue, est, comme la pomme d'Eve, la marque du féminin’.¹⁰⁹

L'union fatale du condamné à mort et de la femme-guillotine est alors envisagée comme l'union sacrée de l'homme et de la femme : il s'agit ‘d'épouser’ la guillotine, de se ‘fiancer’ avec elle, l'instrument devenant ainsi, et de manière inexorable, ‘la veuve’ du condamné. Lorsque le condamné se couche sur l'échafaud, l'exécution s'assimile alors à un rapport sexuel, la décapitation équivalant à une castration, la mort à la « petite mort », le sang à la semence. Cette image, nous la retrouvons d'ailleurs dans la bouche du Danton de Hugo :

- Mes comptes ! cria Danton [...]. [A]llez les demander à la place de la Révolution, à l'échafaud du 21 janvier, au trône jeté à terre, à la guillotine, cette veuve...

¹⁰⁶ Freud, *op. cit.*, p.44.

¹⁰⁷ Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, in *Les grands romans d'Alexandre Dumas ; La Comtesse de Charny ; Le chevalier de Maison-Rouge* (Paris : Robert Laffont, coll. ‘Bouquins’, 1990).

¹⁰⁸ L'imaginaire collectif a très tôt féminisé l'invention de Guillotin. Les surnoms successifs qui lui furent attribués en témoignent clairement : Louison, puis Louisette, puis Guillotine, autant de sobriquets à consonance féminine...

¹⁰⁹ M. Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale* (Paris : Grasset, 1993), p.141.

Marat interrompit Danton.

- La guillotine est une vierge ; on se couche sur elle, on ne la féconde pas.
- Qu'en savez-vous ? répliqua Danton, je la féconderais, moi !¹¹⁰

On comprend mieux dès lors pourquoi, dans les œuvres romantiques, la confrontation de la guillotine avec un personnage de condamné à mort féminin a souvent des conséquences inattendues et conditionne même parfois l'apparition du surnaturel. La combinaison femme/guillotine est source de fascination pour les romantiques. Roger Bellour le note : ‘on s’intéresse plus au spectacle, à l’image de la femme guillotinée [...], Freud en tirera la conséquence, à propos de Méduse (« décapitation = castration »)’.¹¹¹ Ce qui fascine les romantiques, c’est la nature éminemment paradoxale d’une telle combinaison : si la mort par guillotine s’assimile à une castration et si la confrontation du condamné à mort avec l’instrument « femelle » de son supplice s’apparente à un rapport sexuel, alors le concept même de la femme guillotinée est choquant, car il viole à la fois la loi du possible et l’interdit social du rapport entre deux individus de même sexe. L’incompatibilité entre femme et guillotine (incompatibilité résultant d’une trop grande identité de nature entre les deux éléments) conduit la plupart des auteurs romantiques à conférer à leurs personnages de condamnés à mort féminins une certaine immunité face à la peine capitale. Parce que séparation, division, coupure, ne rime pas chez la femme avec mort et castration, mais avec vie, (l’accouchement en étant le meilleur exemple), la décapitation demeure généralement sans effet sur ces personnages. Surnaturel et fantastique sont alors convoqués. L’*Histoire d’Hélène Gillet* de Charles Nodier nous en offre la parfaite démonstration : jugée et condamnée pour infanticide à être décapitée, Hélène sort indemne de son exécution à la suite d’une série de ‘miracles’. Le bourreau, tout d’abord, est subitement et étrangement pris de faiblesse au moment de trancher la tête de l’innocente victime :

« Grâce ! grâce pour moi ! s’écria-t-il. Bénédiction, mes Pères !... Pardonnez-moi, messieurs de Dijon ; car voilà trois mois que je suis grandement malade et affligé dans mon corps ! Je n’ai jamais coupé de têtes, et notre Seigneur Dieu m’a refusé la force de tuer cette jeune fille !... Sur ma foi de chrétien, je sais que je ne peux pas la tuer ! [...] Noble demoiselle, reprit-il en lui tendant le fer par la poignée, tuez-moi ou pardonnez-moi !...

¹¹⁰ V. Hugo, *Quatre-vingt treize*, Deuxième partie, Livre deuxième, II, *op. cit.*, pp.880-881.

¹¹¹ R. Bellour, *Mademoiselle Guillotine* (Paris : La Différence, 1989), pp. 30-31.

— Je vous pardonne et je vous bénis », répondit Hélène. Et elle appuya sa tête sur le billot.¹¹²

Dans un deuxième temps, tandis que le bourreau se voit contraint d'effectuer son office, c'est cette fois le corps même d'Hélène Gillet qui oppose une résistance surnaturelle aux coups qui lui sont portés :

Le fer s'abattit, mais le coup glissa sur les cheveux d'Hélène et ne pénétra que dans l'épaule gauche. La patiente se renversa sur le côté droit. On crut un moment qu'elle était morte, mais la femme du bourreau savait qu'elle ne l'était pas ; elle essaya d'affermir le couteau dans les mains tremblantes de son mari, tandis qu'Hélène se relevait pour rapporter sa tête au poteau [...]. Le fer s'abattit de nouveau, et la victime, atteinte d'une blessure plus profonde que la première, tomba sans connaissance et comme sans vie sur l'arme de l'exécuteur.¹¹³

Mais rien n'y fait, Hélène Gillet ne meurt pas. Même les six coups de ciseaux ‘d'un demi pied de longueur’ de la bourrelle ne parviennent pas à lui ôter la vie. Traîné jusqu'au bas de l'échafaud, frappé violemment par la femme hystérique du bourreau, le corps d'Hélène, ‘noyé dans le sang’, résiste mystérieusement envers et contre tout : ‘Aucune des blessures d'Hélène n'était mortelle, aucune ne se trouva dangereuse’.¹¹⁴ Une grâce attribuée par un roi (Louis XIII) qui, pourtant, ‘n'avait de force que pour être cruel’ et qui annonçait à vingt-quatre ans une ‘sévérité inflexible et sanglante’,¹¹⁵ achève miraculeusement de placer la condamnée à mort hors d'atteinte du supplice, comme si l'association femme/peine capitale devait demeurer impossible.

On retrouve chez Victor Hugo une scène très proche de celle décrite dans *l'Histoire d'Hélène Gillet*. Même lieu, mêmes circonstances. Dans sa préface de 1832 au *Dernier jour d'un condamné*, Hugo relate en effet un autre exemple d'un curieux dysfonctionnement de la mécanique de la peine capitale impliquant là encore un personnage de condamné à mort féminin :

A Dijon, il y a trois mois, on a mené au supplice une femme. (Une femme !) Cette fois encore, le couteau du docteur Guillotin a mal fait son service. La tête n'a pas été tout à fait coupée. Alors les valets de l'exécuteur se sont attelés aux pieds de la femme, et à travers les hurlements de la malheureuse,

¹¹² Charles Nodier, *Histoire d'Hélène Gillet*, in *Contes*, éd. par Pierre-Georges Castex (Paris : Garnier, coll. ‘Classiques Garnier’, 1961), p.341.

¹¹³ *Ibid.*, p.341.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.343.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.344.

et à force de tiraillements et de soubresauts, ils lui ont séparé la tête du corps par arrachement.¹¹⁶

Si un dysfonctionnement similaire, mais impliquant un condamné à mort masculin, est aussi relaté par Hugo dans sa préface, la parenthèse ‘(Une femme !)’ place clairement l’exécution du personnage féminin à un degré supérieur d’intensité dans l’horreur et l’inacceptable.

Lorsque le surnaturel et le fantastique n’interviennent pas avant l’exécution, pour la prévenir et l’empêcher, ils interviennent parfois après, pour en nier le pouvoir d’anéantissement. L’Histoire récente devient alors encore une fois source d’inspiration avec la fameuse anecdote, contée par l’historien romantique Michelet¹¹⁷, de la tête coupée de Charlotte Corday rougissant sous les soufflets du bourreau, comme si la décapitation demeurait décidément inefficace sur la femme condamnée. Nodier fait allusion à l’étrange et significatif phénomène dans ses *Portraits de la Révolution et de l’Empire*¹¹⁸, tandis que Dumas, dans *Les mille et un fantômes*, relate l’anecdote à travers la bouche de son personnage de Ledru :

En sentant la main de l’exécuteur se poser sur son épaule pour arracher le mouchoir qui couvrait son cou, elle pâlit une seconde fois, mais, à l’instant même, un dernier sourire vint démentir cette pâleur, et, d’elle-même, sans qu’on l’attachât à l’infâme bascule, dans un élan sublime et presque joyeux, elle passa sa tête par la hideuse ouverture. Le couperet glissa, la tête détachée du tronc tomba sur la plate-forme et rebondit. Ce fut alors, écoutez bien ceci, docteur, écoutez bien ceci, poète, ce fut alors qu’un des valets du bourreau, nommé Legros, saisit cette tête par les cheveux, et, par une vile adulation à la multitude, lui donna un soufflet. Eh bien ! Je vous dis qu’à ce soufflet la tête rougit ; je l’ai vue, la tête, non pas la joue, entendez-vous bien ? non pas la joue touchée seulement, mais les deux joues, et cela, d’une rougeur égale, car le sentiment vivait dans cette tête, et elle s’indignait d’avoir souffert une honte qui n’était point portée à l’arrêt.¹¹⁹

Les personnages de Marie-Antoinette, chez Dumas, et d’Hélène Gillet, chez Nodier, ne semblaient pas plus redouter la décapitation que Charlotte Corday. Femme et coupure, femme et guillotine, sont comme des sœurs, leurs puissances respectives s’annulent. La femme survit ainsi très fréquemment à la peine capitale dans l’imaginaire romantique. A nouveau évoquée dans *L’Ensorcelée* de Barbey

¹¹⁶ V. Hugo, *op. cit.*, p.209.

¹¹⁷ Voir Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, 2 vols (Paris : Gallimard, coll. ‘Bibliothèque de la Pléiade’, 1979), p. 527.

¹¹⁸ Nodier, *op. cit.*, pp. 55-56.

¹¹⁹ Dumas, *op. cit.*, p. 60.

d'Aurevilly¹²⁰, puis reprise par Lamartine au livre XXXXIV de son *Histoire des Girondins*¹²¹, l'anecdote fantastique de Charlotte Corday a sans doute contribué dans une large mesure à l'émergence de ces récits de têtes de femmes coupées refusant de mourir que l'on retrouve en particulier chez Dumas. Là encore l'Histoire engendre la fiction. *Les mille et un fantômes* nous en offrent encore deux exemples, au chapitre III, tout d'abord, avec la tête tranchée de Marie-Jeanne Ducoudray (du cou de Corday ? !) mordant la main de Jacquemin, son mari soupçonneux et meurtrier, avant de lui lancer ces terribles paroles : 'Misérable, j'étais innocente !'¹²² Au chapitre VII, ensuite, avec l'histoire de Solange et d'Albert (deux faux noms sous lesquels une jeune aristocrate menacée par la Terreur et Monsieur Ledru, son sauveur, dissimulent leur amour). Alors qu'il se livre à des expériences scientifiques sur des cadavres de condamnés, Albert reçoit un jour du bourreau (Monsieur Legros, l'exécuteur même de Charlotte Corday !) son sac de têtes quotidien. Une voix semble soudain s'en élever :

- Albert !

Je me redressai froid d'épouvante : cette voix semblait venir de l'intérieur du sac.

Je me tâtais pour savoir si je dormais ou si j'étais éveillé ; puis, raide, marchant comme un homme de pierre, les bras étendus, je me dirigeai vers le sac, où je plongeai une de mes mains.

Alors, il me sembla que des lèvres encore tièdes s'appuyaient sur ma main [...]. Je pris cette tête, et, revenant à mon fauteuil, où je tombai assis, je la posai sur la table.

Oh ! Je jetai un cri terrible. Cette tête [...], dont les yeux étaient à demi fermés, c'était la tête de Solange !

Je crus être fou.

Je criai trois fois.

- Solange ! Solange ! Solange !

A la troisième fois, les yeux se rouvrirent, me regardèrent, laissèrent tomber deux larmes [...].¹²³

Et ces récits annoncent eux-mêmes le fantasme de la femme « au collier de velours », cette amante d'un soir piégeant de ses charmes ténébreux le naïf héros romantique, et dont la jolie parure de cou incarnat se révèle, au petit matin, n'être autre que la trace d'une décapitation récente. Un scénario de cauchemar, emprunté par Pétrus Borel à l'écrivain américain Washington Irving pour son *Gottfried Wolfgang*, en 1834, puis

¹²⁰ In *Œuvres romanesques complètes*, 2 vols (Paris : Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 1964-1966), t.I, p.707.

¹²¹ Voir Lamartine, *Histoire de Charlotte Corday* (Seyssel : Champ Vallon, 1995), p. 41 et suivantes.

¹²² Dumas, *op. cit.*, p.36.

¹²³ *Ibid.*, pp.86-87.

repris en 1850-51 dans *La femme au collier de velours* par Alexandre Dumas¹²⁴, qui en attribue la paternité à Nodier !¹²⁵

La guillotine faite femme, en vertu de son aura castratrice et de la résurgence des vieux mythes de femmes fatales coupeuses de chefs (Judith, Salomé), mais aussi en vertu de son aspect sanguinaire et vampirique : la guillotine est femme parce qu'elle est vampire et parce que, comme le souligne Mireille Dottin-Orsini, ‘la femme *est* vampire, *naît* vampire’ car ‘sa féminité s’enracine dans le sang’ et qu’elle a avec le sang ‘une familiarité qui ne peut qu’effrayer’.¹²⁶

On quitte ici progressivement le champ historique pour rentrer dans le champ esthétique. Mais avant de porter notre attention sur les modalités de cette esthétique romantique fondamentalement nouvelle, relevons que l’assimilation métaphorique de la guillotine à une entité féminine monstrueuse, en donnant vie (et donc conscience)¹²⁷ à ce qui n’était auparavant qu’un instrument de mort au service d’une société criminelle, a permis aux Romantiques de faire retomber sur l’être ainsi créé tout le poids et la responsabilité des fautes passées. C’est là œuvre de diabolisation : l’imaginaire romantique s’est trouvé un bouc émissaire, émissaire de sa propre repentance, la lutte peut s’engager, l’ennemi est désormais identifié ! Il ne s’agit alors plus de s’en prendre au(x) bourreau(x), il ne s’agit plus d’autopunition, il ne faut punir, ‘il ne faut tuer personne’, comme le dit si bien Nodier, ‘il ne faut pas tuer ceux qui tuent. Il ne faut pas tuer le bourreau ! Les lois d’homicide, il faut les tuer !’¹²⁸ : il faut donc tuer la guillotine, ‘jeter bas l’arbre patibulaire, le seul arbre que les révolutions ne déracinent pas’!¹²⁹

L’étude des origines historiques de l’émergence du thème de la peine de mort dans les œuvres romantiques du XIX^e siècle nous a entraînés de plus en plus loin sur la voie de la fiction. Il est temps maintenant de nous pencher sur la forme de ces textes et sur les moyens mis en œuvre par les divers auteurs pour captiver et émouvoir le lecteur.

¹²⁴ A. Dumas, *La femme au collier de velours* (Aix-en-Provence : Editions Alinéa, 1992).

¹²⁵ Voir *L’Aventure d’un étudiant allemand* de W. Irving (1824). Voir l’article de Michel Delon, ‘Le collier de velours ou la trace de la guillotine’, *op. cit.*, p.60.

¹²⁶ Dottin-Orsini, *op. cit.*, pp. 282 et 284.

¹²⁷ Dans *La comtesse de Charny*, Dumas va même jusqu’à faire parler la guillotine : ‘La guillotine disait : « Je tue ! » la pyramide disait : « Tue ! »’, *op. cit.*, p.1079.

¹²⁸ *Histoire d’Hélène Gillet*, *op. cit.*, pp. 347-348.

¹²⁹ Victor Hugo, *Le dernier jour d’un condamné*, *op. cit.*, p.206.

DEUXIÈME PARTIE

**ROMANTISME, PEINE DE MORT
ET MODERNITÉ LITTÉRAIRE**

Les peuples vieillis ont besoin d'être stimulés par des nouveautés violentes. Il faut des commotions électriques à la paralysie, des horreurs poétiques à la sensibilité et des exécutions à la populace.

Ch. Nodier, *Bertram, ou le Château de Saint-Aldobrand*.¹³⁰

Le concept de modernité ne peut se définir que de manière relative. Est communément désigné comme moderne ce ‘qui appartient au temps présent ou à une époque *relativement récente*’¹³¹. On ne peut donc parler de modernité que par rapport à ce qui précède ou bien – et nous devons aussi tenir compte de cette dernière option – par rapport à ce qui suit immédiatement l’époque considérée (il s’agira alors d’une démarche rétrospective, on parlera d’anticipation). Le sens commun du terme pris dans son acception générale fait donc de modernité un synonyme de contemporanéité. Cependant, c’est ici moins l’acception générale du terme qui nous intéresse que son acception spécifique au domaine de l’expression artistique : ‘chaque époque’, précise ici le dictionnaire, ‘qualifie de moderne, au sens de « contemporain et novateur », ce qui, dans l’effort d’expression qui lui est propre, s’oppose à la tradition’. Entre alors en compte, en plus de l’idée de contemporanéité, l’idée fondamentale de novation, d’innovation (et, à son opposé, celle de « tradition »). A partir des acceptations générale et spécifique du terme modernité, il est ainsi possible de déterminer deux types de modernité : une modernité par réaction (se définissant par rapport au passé et s’opposant, comme le spécifie le dictionnaire,

¹³⁰ Voir *Bertram ou Le château de Saint-Aldobrand, tragédie en cinq actes, traduite librement de l’anglais du Rév. R.C. Maturin par MM. Taylor et Ch. Nodier* (Paris : Ladvocat, 1821), préface, p.VI.

¹³¹ Voir ‘moderne’, in *Le Petit Larousse 2000* [sur CD-ROM], nous soulignons.

à la notion de tradition) et une modernité par anticipation (se définissant par rapport à l'avenir et à la notion de nouveauté). Le concept de modernité ne peut, selon nous, être pleinement compris que dans ces deux dimensions, car la simple opposition à la tradition n'implique pas forcément la nouveauté et l'originalité de création propres à la modernité dans son acception complète. Nous avons vu qu'en matière d'art le terme modernité désignait aussi bien ce qui est contemporain que ce qui est novateur. Or novateur peut tout à la fois signifier que ce qui est moderne est nouveau en soi, mais aussi que ce qui est moderne est lui-même créateur, générateur de nouveautés. Le but de cette partie intitulée ‘Romantisme, Peine de mort et modernité littéraire’ sera donc de montrer la triple modernité du thème de la peine de mort : thème moderne parce qu'exploité dans le cadre d'un mouvement de réaction contre le passé, d'opposition à l'ordre artistique établi (la tradition classique), moderne parce qu'original et enfin moderne parce que générateur ou précurseur de nouveautés. Considérons tout d'abord le premier point.

L'émergence d'œuvres littéraires ayant la peine de mort pour thème principal et l'essor du romantisme français sont intimement liés. La représentation explicite de la mort au sein de l'œuvre littéraire, représentation jusqu'alors condamnée par les bienséances ou les convenances classiques, est en effet une des caractéristiques du renouveau esthétique proposé par le romantisme. Ainsi, traiter le thème de la peine de mort, prendre pour héros d'un roman, d'un poème ou d'une pièce de théâtre, un personnage de condamné à mort et narrer, mettre en scène, dans le détail, le parcours qui le conduit du tribunal à l'échafaud, revenait-il alors à faire profession de foi en faveur de la libération d'un goût artistique encore trop souvent prisonnier du carcan des règles imposées par le classicisme. Qu'elles aient été dénoncées par les classiques comme la forme la plus achevée du mauvais goût romantique, ou placées au contraire parmi les plus belles réussites de la nouvelle école artistique, les « œuvres de la peine de mort » apparaissaient, pour les contemporains du XIX^e siècle, comme les productions les plus représentatives de la modernité littéraire.

CHAPITRE I

ROMANTISME ET PEINE DE MORT

I.1. L'ESPRIT NOVATEUR OU LE DIABLE LIBÉRAL

Lorsque Jules Lefèvre achève son poème *Méditations d'un proscrit sur la peine de mort*, en novembre 1819, il met le point final à ce qui est certainement la première œuvre littéraire française du XIX^e siècle à être exclusivement dédiée au thème de la peine de mort.¹³² C'est également en novembre 1819 que quelques jeunes gens, appelés à devenir les principaux animateurs de l'école romantique, se réunissent pour la première fois autour d'un projet commun : la création d'une revue intitulée *Le conservateur littéraire*. Cette concordance de date ne devait cependant pas être synonyme d'une immédiate concordance d'esprit. Ce n'est en effet que quatre ans plus tard, en 1823, au gré de la publication d'un recueil intitulé *Le parricide, poème, suivi d'autres poésies, par M. Jules Lefèvre* que les jeunes fondateurs du *Conservateur littéraire* s'intéresseront véritablement à l'œuvre de cet écrivain et feront de l'exploitation artistique du thème de la peine de mort un des traits caractéristiques d'une esthétique nouvelle : l'esthétique romantique. Ce délai s'explique fort bien. Le goût romantique n'est en effet pas né spontanément, il est le fruit d'une évolution complexe du goût et des préoccupations de cette jeune génération d'écrivains à l'origine du *Conservateur littéraire*.

En 1819, les futurs écrivains romantiques ne sont guère disposés à plébisciter une œuvre aussi originale que celle de Lefèvre. Comme son titre l’indique d’ailleurs fort bien, le *Conservateur littéraire* était surtout conçu et perçu à l’origine comme un nouvel organe de défense du classicisme littéraire contre les velléités modernisatrices de certains poètes. C’est ainsi en terme de ‘sainte alliance formée par quelques jeunes gens contre cet esprit novateur qui envahit le Parnasse pour le bouleverser’ que *Le journal des débats* du 8 novembre 1819 saluait la création du nouveau périodique! Le premier numéro annonce la couleur : il ne sera pas non plus question pour les jeunes écrivains de voir ‘le domaine des muses envahi par la politique’¹³³ ou, pour être plus précis, par des conceptions politiques autres que légitimistes et royalistes. Aussi surprenant que cela puisse paraître, cette orientation classique et conservatrice était alors clairement revendiquée par ceux qui allaient pourtant devenir, quelques années plus tard, les initiateurs d’une authentique révolution artistique. En 1821, Abel Hugo, frère de Victor et co-fondateur du *Conservateur littéraire*, pouvait ainsi affirmer sans aucune hésitation : ‘les idées libérales ne sont pas poétiques’!¹³⁴

Or quoi de plus libéral que l’engagement de Lefèvre contre la peine de mort en 1819 ? Non seulement un tel engagement appelait à une remise en cause de la légitimité des pouvoirs de l’Etat en la matière, mais encore ce discours réformateur heurtait, sur son fond comme sur sa forme (très librement versifiée), ce goût classique que *Le conservateur littéraire* se proposait de défendre.

Mais les goûts changent, les mentalités évoluent : le succès retentissant des *Méditations poétiques* de Lamartine, parues, sans nom d’auteur, au mois de mars 1820, ouvre de nouveaux horizons à la poésie. Les jeunes loups conservateurs s’adonnent en cachette aux nouvelles modes littéraires. En 1821, *Le conservateur* fusionne avec *Les annales de la littérature et des arts*, créées, entre autres, par Ancelot, Quatrème et ...Nodier, le co-auteur du *Vampire*, une pièce dans la plus pure tradition du romantisme noir à l’anglaise et accueillie triomphalement en 1820 au théâtre de la Porte Saint-Martin !¹³⁵ Ce même Nodier qui, en 1821 toujours, publie encore le terrible *Smarra ou Les démons de la nuit*¹³⁶, archétype romanesque de cette

¹³² Jules Lefèvre-Deumier, *Méditations d’un proscrit sur la peine de mort, fragment d’un poème de Reizenfelt* (Paris : A. Belin, 1819).

¹³³ Voir *Le journal des débats* du 20 décembre 1819.

¹³⁴ Voir *La foudre. Journal des nouvelles historiques de la littérature, des spectacles, des arts et des modes*, du 25 mai 1821.

¹³⁵ Voir Carmouche, marquis de Jouffrois et Charles Nodier, *Le vampire* (Paris : Barba, 1820).

¹³⁶ (Paris : Ponthieu).

nouvelle littérature qu'il ne tardera pas à qualifier lui-même de ‘frénétique’ ! La nouvelle génération du *Conservateur littéraire* ne vendait-elle pas alors son âme au diable de la modernité ? Toujours est-il que celle-ci commençait, à l'instar de Victor Hugo, à sentir les limites du classicisme puritain. Ainsi, dans une lettre à sa fiancée Adèle Foucher, datée du 16 février 1822, le futur chef de file du Romantisme avouait-il son besoin ‘d'épancher certaines idées qui [lui] pesaient et que [le] vers français ne re[cevait] pas’.¹³⁷ Mais le virage est difficile à prendre, certaines contradictions difficiles à assumer.

I.2. LA RÉVÉLATION ROMANTIQUE

L'année 1823 va pourtant marquer un véritable tournant. *Tablettes romantiques*, le titre de la nouvelle revue créée, le 4 janvier 1823, par les anciens du *Conservateur littéraire*, est pour le moins significatif : la jeune génération change de camp. C'est alors, et alors seulement, que l'œuvre poétique de Jules Lefèvre, qu'elle connaissait pourtant depuis quelques années déjà,¹³⁸ va devenir, aux yeux de la petite école, l'exemple type, sur le fond comme sur la forme, de la voie à suivre en matière de renouveau artistique. Dès le mois de février 1823, Victor Hugo publie ainsi dans *Le réveil* un article dithyrambique sur *Le parricide* de Lefèvre. Le futur chef de file du Romantisme n'est alors pas seulement séduit par ‘l'expression’ du poète, qu'il juge à la fois ‘neuve et pittoresque’, ‘fréquemment bizarre’,¹³⁹ aux ‘couleurs presque toujours franches dans les détails’ tout en étant ‘parfois indécises dans l'ensemble’, il est aussi enthousiasmé par cette ‘imagination forte et hardie’, ‘souvent rude et teméraire dans ses conceptions’ qui caractérise si bien, en effet, les sujets et les idées de l'auteur du *Parricide*.¹⁴⁰ Et Hugo, comparant Lefèvre à Dante, à Milton aussi bien qu'à Dorat et Marivaux, d'ajouter encore :

¹³⁷ Voir ‘Correspondances’, in *Victor Hugo, Œuvres complètes*, éd. par J. Massin, *op. cit.*, t.II, p.1168.

¹³⁸ *Les nymphes sur la neige*, un poème de Lefèvre de facture relativement classique figurait dans la dernière livraison du *Conservateur littéraire*, au mois de mars 1821.

¹³⁹ Il s'agit ici d'un compliment. Hugo expliquera notamment ce goût du ‘bizarre’ (ou, autrement dit, du grotesque) dans sa préface de *Cromwell*, en 1827.

¹⁴⁰ Voir *Le réveil. Journal des sciences, de la littérature, des mœurs, théâtres et beaux-arts*, du 19 février 1823, p.2. Comme tous les articles du *Réveil*, cet article n'est pas signé, mais Jean Massin l'attribue avec certitude à Victor Hugo (voir *Victor Hugo, Œuvres complètes, op. cit.*, t.II, ‘Tableau synchronique’.).

Nous ne doutons pas que le poète dont nous annonçons ici un peu tardivement la première publication ne soit appelé à l'une des belles destinées littéraires qui illustreront notre époque [...]. Il porte en lui le feu sacré qui épure l'imagination en la vivifiant [...]. Que M. Lefèvre attende donc sans se décourager sa belle couronne ; qu'il laisse se développer son talent original et fort dans la veille et la méditation : les hommes tels que lui sont maîtres de l'avenir, ce juge inexorable de la médiocrité.¹⁴¹

Mais, pour Victor Hugo, *Le parricide* annonce bien plus que l'avènement d'un talentueux poète, il annonce également l'essor ‘d'une grande ère littéraire’, la naissance d'une ‘école nouvelle et pure, rivale [...] des écoles anciennes’.¹⁴² L'article du *Réveil*, consacré à un recueil de poèmes comprenant un des premiers textes de la littérature française du XIX^e siècle à prendre la peine de mort pour thème principal, se présente ainsi comme l'acte de naissance du romantisme :

Il s'élève de jeunes têtes pleines de sève et de vigueur, qui ont médité la bible ; Homère et Chateaubriand, qui se sont abreuvées aux sources primitives de l'inspiration, et qui portent en elles la gloire de notre siècle. Ces jeunes gens seront les chefs d'une école nouvelle et pure [...], d'une opinion poétique qui sera un jour aussi celle de la masse. En attendant, ils auront bien des combats à livrer, bien des luttes à soutenir ; mais ils supporteront avec le courage du génie les adversités de la gloire.¹⁴³

La révolution est en marche ! Une révolution artistique que Hugo (signe de l'évolution fulgurante de ces idéaux) va même jusqu'à désigner comme le pendant d'une autre révolution... celle de 1789 !

Ceux qui observent avec un curieux plaisir les divers changements que le temps et les temps amènent dans l'esprit d'une nation considérée comme grand individu, peuvent remarquer en ce moment un singulier phénomène littéraire, né d'un autre phénomène politique, la révolution française.¹⁴⁴

On saisit mieux ici toute l'ampleur et la brutalité du changement qui s'opère chez les écrivains de la nouvelle génération. On est loin des jeunes ultras fondateurs du *Conservateur littéraire* et loin de cette profession de foi légitimiste que constituait la préface de Victor Hugo à ses *Odes et Ballades*, moins d'un an auparavant, et dans laquelle l'auteur affirmait, comme en écho à son frère Abel, que ‘l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des

¹⁴¹ *Ibid.*, p.2.

¹⁴² *Ibid.*, p.2.

¹⁴³ *Ibid.*, p.2.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.2.

croyances religieuses'!¹⁴⁵ Jean Massin le souligne, 'en quelques mois, la pensée de Victor Hugo [et, à sa suite, celle des autres romantiques] a, pour le moins, découvert un aspect nouveau sinon contradictoire de son esthétique'.¹⁴⁶ Nous retiendrons sans peine le mot 'contradictoire'. L'article du *Réveil* est une authentique déclaration de guerre à ce classicisme que les jeunes écrivains étaient censés défendre quelques années, quelques mois, plus tôt :

Il y a aujourd'hui en France combat entre une opinion littéraire encore trop puissante et le génie de ce siècle. Cette opinion aride, héritage légué à notre époque par le siècle de Voltaire, ne veut marcher qu'escortée de toutes les gloires du siècle de Louis XIV. C'est elle qui ne voit la poésie que sous la forme étroite du vers, qui appelle *la Henriade* une épopee et *les Martyrs* un roman [...]. Cette opinion décourageante et injurieuse condamne toute originalité comme une hérésie. Elle crie que le règne des lettres est passé, que les muses se sont exilées et ne reviendront plus, et chaque jour de jeunes lyres lui donnent d'harmonieux démentis ; et la poésie française se renouvelle glorieusement autour de nous [...]. L'opinion déplorable [...] reculera bien lentement devant [les chefs d'une école nouvelle] ; mais il viendra un jour où elle tombera pour lui faire place, comme la scorie desséchée d'une vieille plaie qui se cicatrise.¹⁴⁷

Jamais auparavant Victor Hugo n'avait fait montre d'une telle soif de nouveauté, jamais il n'avait exprimé sa vraie nature de romantique avec autant de franchise. Il faudra attendre 1826 et la quatrième préface des *Odes et ballades*, 1827 et la préface de *Cromwell*, pour retrouver chez l'écrivain autant d'énergie dans la revendication de ses idéaux romantiques et de véhémence dans la critique du classicisme.¹⁴⁸ Mais ce qui nous intéresse ici plus particulièrement, c'est avant tout que cette « révélation romantique » ait été inspirée, provoquée, par la lecture d'un recueil de poèmes dont la pièce maîtresse (donnant son titre à l'ensemble) n'est autre qu'une des toutes premières œuvres de la littérature française du XIX^e siècle ayant la peine de mort pour thème central. Car ce sont à l'évidence moins les quelques libertés que Lefèvre s'est permis de prendre avec la forme de sa poésie que le choix du sujet, du thème du *Parricide*, qui caractérise alors l'originalité d'inspiration du poète. On ne peut qu'être marqué par la récurrence quasi obsessionnelle du thème de la peine de mort

¹⁴⁵ Voir V.Hugo, *Odes et ballades* (Paris : Gallimard, coll. 'Poésie', 1964-69), p.19.

¹⁴⁶ Voir V.Hugo, *Œuvres complètes*, éd. par Jean Massin, *op. cit.*, t.II, p.49.

¹⁴⁷ *Le réveil*, article cité, p.2.

¹⁴⁸ La rédaction du *Réveil* se désolidarisera d'ailleurs prudemment de la virulence réformatrice de Hugo en adjoignant en note à l'article le commentaire suivant : 'Nous insérons cet article sans partager toutes les opinions de notre collaborateur sur la théorie nouvelle qu'il prétend établir des progrès de la littérature de notre époque'. Des suites de l'ajout de ce commentaire, Hugo cessa toute contribution au *Réveil* et ne produisit par conséquent pas la suite de l'article qu'il promettait aux lecteurs et qui devait contenir de nombreux extraits du *Parricide*.

chez Lefèvre : après *Les méditations d'un proscrit*, après *Le parricide*, le poète compose encore *Parisina*, l'histoire d'un fils condamné à mort par son propre père, puis, *L'exécution* (une version remaniée de la scène de la décapitation du fils criminel de *Parisina*, publiée en 1825 dans les *Annales romantiques*, revue succédant aux *Tablettes romantiques*).¹⁴⁹

Le sang, la mort, la peine de mort, tels sont bien les thèmes qui commencent à fasciner Hugo et les Romantiques en général dès le début des années 1820. Au mois de février 1823, au moment même où paraît son article sur *Le parricide* de Lefèvre, Victor Hugo publie anonymement *Han d'Islande*, son premier roman. L'anonymat en dit long sur les difficultés de Hugo à assumer ses contradictions. Car si l'article du *Réveil* constitue bien le premier manifeste de Victor Hugo en faveur du renouveau romantique, *Han d'Islande* est sans nul doute la première tentative de l'écrivain pour mettre cette esthétique nouvelle en pratique. Hugo aura beau se défier, dans ses préfaces successives à *Han d'Islande*, du sérieux de son entreprise romanesque, il aura beau se dissimuler derrière un humour et une attitude désinvolte à l'égard de sa première production du genre et laisser ainsi supposer quelque intention parodique, *Han d'Islande* s'inscrit bel et bien dans le cadre de cette littérature dite frénétique, dans le cadre de ces romans noirs où s'étaient déjà illustrés avant lui Anne Radcliff, Matthew Lewis, Charles Robert Maturin, en Grande Bretagne, et, en France, Charles Nodier, avec *Smarra ou les démons de la nuit*. Un mois après sa parution, Nodier consacre d'ailleurs un article laudatif à *Han d'Islande* dans *La quotidienne*, offrant ainsi un solide appui au novice qu'était alors Hugo dans le genre qu'il abordait.¹⁵⁰ Quant aux commentaires délirants d'enthousiasme adressés par Alfred de Vigny à son confrère et ami (celui-ci allant même jusqu'à remercier Hugo de son livre 'au nom de la France' !¹⁵¹), ils témoignent de l'engouement de la nouvelle génération à l'égard du type d'œuvre incarné par *Han d'Islande*. Or que trouve-t-on dans *Han d'Islande* ? On trouve déjà, au détour des chapitres, tous les éléments constitutifs de nos « œuvres de la peine de mort » : tribunal, condamné à mort, cachot du condamné, bourreau, rituel d'échafaud, exécution. Encore et toujours le thème de la peine de mort comme une des composantes essentielles de la nouveauté littéraire.

¹⁴⁹ Voir le chapitre consacré à Lefèvre et à ces poèmes dans notre partie annexe.

¹⁵⁰ Voir *La quotidienne* du 12 mars 1823.

¹⁵¹ Voir Vigny à Hugo, lettre datée de février 1823, in 'Correspondances', in *Victor Hugo, Œuvres complètes*, éd. par J. Massin, *op. cit.*, t.II, p.1385 : 'Mon ami je vous le dis, et vous êtes le centième à qui je le dise [...], c'est un grand et durable ouvrage que vous avez fait là. [...] Tout l'intérêt est pressant, tout est palpitant ; je n'ai respiré qu'au dernier mot. Je vous remercie au nom de la France'.

C'est que l'exploitation de ce thème s'inscrivait à merveille dans la volonté romantique de représenter la nature, le monde, la société, dans sa vérité, dans sa totalité, sans en exclure aucun aspect au nom d'un rigide idéal de beauté :

La muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.¹⁵²

Ainsi les sentiments d'horreur et de dégoût suscités par nos œuvres *de la peine de mort*, et la mise en scène du ‘mal’ qu’elles impliquent, ont-ils, aux yeux des romantiques, une importante valeur artistique. Il s’agit d’être plus complet, et donc plus réaliste, en un sens, dans la représentation de la vie : ‘tout ce qui est dans la nature est dans l’art’. Il s’agit de jouer sur tous les aspects de la sensibilité humaine et de faire ressortir le beau, le sublime, par contraste avec le laid et l’horrible : ‘la poésie vraie, la poésie complète, est dans l’harmonie des contraires’.¹⁵³ Cette ‘vérité dans l’art’, prônée par les romantiques, s’opposait complètement aux concepts classiques de vraisemblance et d’imitation. En effet, comme le souligne Jean Rohou, le concept classique d’imitation de la nature n’était pas conçu comme une imitation littérale ni ‘objective’, il s’agissait bien plutôt d’une imitation ‘idéologique’, ‘soumise à l’épuration rationnelle et morale de la vraisemblance [...].’¹⁵⁴ Car la vraisemblance classique n’avait rien en commun avec un quelconque réalisme ou un quelconque souci de vérité, bien au contraire. Les diverses définitions que les principaux théoriciens du classicisme ont données du concept de ‘vraisemblance’ le montrent clairement : ‘vérité des choses comme elles doivent advenir’ ou ‘instrument pour acheminer l’homme à la vertu’ pour Chapelain, ‘la vraisemblance’ se définit, pour Rapin, comme le moyen de faire ‘les choses [...] comme elles doivent être’, par opposition à ‘la vérité presque toujours défectueuse’ qui ne les ‘fait que comme elles sont’.¹⁵⁵ Il incombait donc aux romantiques, à travers leurs œuvres de la peine de mort, de libérer l’art de la tyrannie de la vraisemblance et de consacrer le règne de la vérité.

¹⁵² Voir V. Hugo, *Cromwell* (Paris : Garnier-Flammarion, 1968), préface de l'auteur, p.69.

¹⁵³ *Ibid.*, p.79.

¹⁵⁴ J. Rohou, *Le classicisme* (Paris : Hachette Supérieur, coll. ‘Les Fondamentaux’, 1996), pp. 89-90.

¹⁵⁵ Cités par J. Rohou, *Ibid.*, pp.90-91.

CHAPITRE II

PEINE DE MORT ET QUERELLE DES CLASSIQUES ET DES MODERNES

Entéléchie de la modernité littéraire, les « œuvres de la peine de mort » devinrent tout à la fois l'étendard du romantisme et la bête noire du classicisme.

Dès 1824, les tenants de l'ancien ordre artistique protestaient énergiquement contre les flots de noirceur et de morbidité déversés dans la littérature par la nouvelle génération d'écrivains. Ainsi, le 24 avril 1824, dans son long et solennel discours prononcé à la séance publique annuelle de l'Institut royal de France, Louis-Simon Auger déclare-t-il la guerre à ‘la secte du Romantisme’, accusée de ‘consacr[er] le triomphe du crime’, d’infester la poésie ‘de tous [les] vices de la pensée et du style’, ‘d’épaissir les ténèbres’ du cœur humain, de se laisser séduire par une ‘poésie infernale, qui semble avoir reçu sa mission de Satan même, pour pousser au crime, en le montrant toujours sublime’, par une ‘littérature de cannibales, qui se repaît de lambeaux de chair humaine, et s’abreuve du sang des femmes et des enfants’.¹⁵⁶ La publication du *Dernier jour d'un condamné*, au mois de janvier 1829, devait déchaîner les passions.

¹⁵⁶ L.-S. Auger, *op. cit.*, pp.10 et 19.

II.1. 1829 : LE DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ, UNE ŒUVRE DÉCISIVE

Dès le 3 février 1829 paraissait dans *La quotidienne* un sévère article de Jules Janin sur le nouveau roman de Victor Hugo, reprochant à son auteur son manque total de respect à l'égard des bienséances et sa complaisance à traiter de sujets ‘atroces’ au nom du principe de la vérité dans l’art :

Voilà tout le roman de M. Victor Hugo. C'est à en devenir fou. Ce livre, tout étincelant d'une horrible et atroce vérité, doit mettre à bout le peu d'émotions qui nous restent. [...] Préservez-nous d'une vérité si nue ! Permettez-nous encore de nous sentir des hommes quelquefois, c'est-à-dire des êtres assez bien organisés pour être émus par des beautés simples et naturelles. [...] Voyez ce que vous avez fait ; vous êtes allés plus loin que ces modèles en cire destinés aux amphithéâtres, plus loin que la peinture la plus hardie.

Le 4 février, un article anonyme du journal *Le globe* adressait, quant à lui, de nombreuses critiques, pour la plupart injustes, sur la forme donnée par Hugo à son *Dernier jour d'un condamné* :

C'est l'écho que j'en veux entendre, et non pas le récit. M. Hugo a-t-il ainsi conçu son ouvrage ? Je le croirais volontiers à voir le dessin général du livre ; mais l'exécution a trompé toute la pensée. [...] On sent toujours l'observateur placé en dehors de la situation, l'artiste forçant les traits, chargeant les couleurs, prenant des poses théâtrales. Qu'il s'agisse ou de peindre une émotion intérieure, ou une scène extérieure, sans cesse le travail du pittoresque et le soin du détail étouffent l'idée première [...]. Le roman de M. Hugo n'a donc pas, selon moi, un grand mérite d'invention [...].

Le 26 février 1829, c’était au tour de Nisard d’exprimer sa déception dans un article du *Journal des débats* longtemps attribué à tort à Charles Nodier.¹⁵⁷ Le divorce de Hugo avec les classiques était bel et bien consommé et les ennemis du romantisme, à travers leurs critiques acerbes du *Dernier jour d'un condamné*,jetaient ainsi l’opprobre sur un type d’œuvres représentant, à leurs yeux, le summum de la corruption en matière de goût artistique : les œuvres de la peine de mort. Témoins de la véhémence des attaques, ces quelques lignes d’une lettre adressée par Hugo à Lamartine le 27 février 1829 :

Quant à moi je lutte, vous le savez peut-être. Je suis en ce moment livré aux bêtes [...]. [L]a cohue s'acharne. Je suis en proie aux feuilletons de toute grandeur. J'en ai lu un l'autre jour qui avait cinq pages. C'est de la bêtise au mégascope.¹⁵⁸

Au mois de mai 1829, Jules Janin renchérissait, sur le mode du pastiche littéraire, dans ses efforts de dénonciation du mauvais goût littéraire avec la publication de *L'âne mort et la femme guillotinée*. Dans la préface de cette véritable caricature d'œuvre de la peine de mort, en grande partie motivée par la publication du *Dernier jour d'un condamné*, Janin revient à nouveau sur le souci de vérité, si ardemment défendu par Hugo, pour le critiquer :

Quant au vrai, comme on l'entend de nos jours, il devrait être permis d'être moins cruellement exact, de n'être pas forcé, à tout propos, de dire au lecteur : ceci est rouge ou blanc, ou même de décomposer la couleur pour lui dire : ceci est violet.

Mais le livre de Janin se voulait avant tout une démonstration de l'aspect artificiel et simpliste des procédés utilisés par certains romantiques pour émouvoir le lecteur. Selon Janin, ‘rien n'est d'une fabrication plus facile comme la grosse terreur’ et toute la pensée du critique, quant au caractère malsain des œuvres exploitant ce procédé, transparaît dans cette exclamation du héros de *L'âne mort et la femme guillotinée* : ‘Maudite soit la nouvelle école poétique avec ses bourreaux et ses fantômes !’.¹⁵⁹

Pour *Le globe* du 24 juin 1829, *Le dernier jour d'un condamné* était certes une bonne action sur le fond, mais ‘une bonne action épouvantable’, ‘un cruel argument contre des lois cruelles’ et *L'âne mort et la femme guillotinée* apparaissait alors comme une ‘vengeance’ bien méritée :

Comment résister au désir de se venger de M. Hugo, qui vous a ainsi noirci les idées et oppressé le cœur ? Peindre son supplice, et, par une intention satirique, mêler le grotesque à l'horrible, telle est la vengeance que notre auteur [Janin] semble avoir choisie.

¹⁵⁷ Au sujet de la paternité de l'article en question, voir Jean Malavié ‘A propos du “Dernier jour d'un condamné” : Nodier ou Nisard, critique de Victor Hugo’ in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 3 (mai-juin 1983), 446-450.

¹⁵⁸ Voir ‘Correspondances’, in *Victor Hugo, Œuvres complètes*, éd. par Jean Massin, *op. cit.*, t.III, p.1246.

¹⁵⁹ Janin, *op. cit.*, chapitre XI, p.88.

On le voit, la parution du *Dernier jour d'un condamné* en 1829 a contribué dans une large mesure à attiser les passions dans la querelle qui opposait alors les Classiques aux Modernes et qui devait se conclure à peine un an plus tard par la victoire des partisans du renouveau artistique lors de la fameuse bataille d'*Hernani*.

II.2. LA CHARGE AVANT LA BATAILLE !

Une pièce de théâtre méconnue, écrite et représentée en 1829, témoigne à la fois de la réalité de cette querelle et de la place centrale qu'y occupaient les œuvres de la peine de mort. Il s'agit d'un vaudeville en trois tableaux intitulé *Le Doge et Le dernier jour d'un condamné*, de MM. Simonnin et Vanderbuch, et joué au Théâtre des Nouveautés le 20 mai 1829.¹⁶⁰ Ce qui fait toute l'originalité et, pour nous, tout l'intérêt de cette pièce, est que chacun des principaux personnages qui l'animent est conçu comme une allégorie d'un genre ou d'un courant littéraire appartenant soit au « camp » des classiques, soit à celui des modernes. Tous ont en effet pour nom le titre d'une œuvre littéraire ou un patronyme significatif de leur opinion artistique, la rivalité des deux partis constituant l'argument principal du vaudeville. Ainsi trouve-t-on, dans le camp des classiques, les personnages d'Agamemnon, d'Oreste, d'Alceste, de Crispin et de Sganarelle, gravitant autour de leur leader, Monsieur de Vieux-vers, et s'opposant aux modernes romantiques, incarnés, quant à eux, par Mademoiselle Sept Heures¹⁶¹, madame Smarra (femme de Monsieur de Vieux-vers) et Monsieur Le Dernier Jour d'un Condamné. Entre les deux camps évoluent les personnages de Mademoiselle Clair-de-Lune (fille de Madame Smarra et de Monsieur de Vieux-vers), du Doge Marino Faliero¹⁶² et du docteur Figaro, médecin (figurant le parti du compromis). La pièce se veut une satire de l'extrémisme dans lequel versent aussi

¹⁶⁰ Simonnin et Vanderbuch, *Le Doge et Le dernier jour d'un condamné, ou le Canon d'alarme* (Paris : Quoy, 1829).

¹⁶¹ En référence à un drame en trois actes et six tableaux intitulé *Sept heures ou Charlotte Corday*, de Victor Ducange et Anicet Bourgeois, représenté au théâtre de la Porte Saint-Martin à partir du 23 mars 1829 et édité à Paris chez Didot l'aîné.

¹⁶² En référence à Marino Faliero, personnage du mélodrame homonyme de Casimir Delavigne, joué le 30 mai 1829 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin et publié la même année chez Barba, à Paris. Le personnage donnait déjà son titre à un drame de Lord Byron écrit en 1820 et joué pour la première fois en 1821 (Cf. *Marino Faliero, Doge of Venice* (Paris : A. and W. Galignani, 1821)). Dans la pièce de Delavigne, Marino Faliero incarne la révolte contre la tyrannie d'une oligarchie aristocratique représentée par un ‘Conseil des Quarante’ : il faut sans doute voir là, de la part de l'auteur, une allusion à la situation politique de la France à la veille de la chute de Charles X. On peut aussi voir

bien les classiques que les romantiques. Les classiques sont tous représentés comme séniles, jaloux du succès de la nouvelle génération et rétrogrades tant artistiquement que socialement ou politiquement. Le premier tableau, scène 8, met en scène le ‘Conseil des Sept’ (Agamemnon, Oreste, Alceste, etc.) réunis autour de Monsieur de Vieux-vers et de ses serviteurs (qui, comme leur maître et ses amis, sont tous uniformément vieux : ‘un vieux cuisinier’, ‘un vieux perruquier’, ‘un vieux tailleur’, etc.) pour comploter ‘contre ceux qui ont des succès et qui se permettent de gagner de l’argent avec des pièces qui ne sont pas de la bonne école’. On y voit notamment l’inquiétude des classiques à l’égard du romantisme virer à la paranoïa dans la bouche de Monsieur de Vieux-vers :

Eh ! Mes amis ! il n'y a pas que sur la littérature que le romantique exerce ses ravages ! il perce, il s'insinue dans toutes les classes et dans tous les états !...

Les romantiques, eux, sont tous décrits comme carriéristes, malades (le fameux mal du siècle !), se complaisant dans un misérabilisme facile. Ainsi, Valentin, le gardien de la prison où est enfermé Le Dernier Jour d'un Condamné, constate, au deuxième tableau, scène 9 :

Au fait, votre position de condamné a son agrément. Pour intéresser, vous n'avez pas besoin d'intérêt, ni d'intrigue, ni d'amour, ni même d'esprit. Vous n'avez qu'à dire : Messieurs et Mesdames, je suis Le Dernier Jour d'un Condamné, on est content, et on vous dévore !

Et plus loin, c'est cette fois le goût romantique du crime sur lequel ironise le personnage :

- Valentin (sur l'air du vaudeville de *L'ours et le Pacha*) :

Votre mérite est bien réel,
Le public s'habitue au crime ;
Vous avez, pour un criminel,
Un fort joli succès d'estime ;
Les brigands qu'on connaît déjà,
Chacun leur tour ont eu la pomme,
A présent, c'est vous qu'on renomme,
Car, à côté de ces gens-là,
Vous d'vez [sic] paraître un honnête homme

dans le ‘Conseil des Sept’ du *Doge et Le dernier jour d'un condamné* une parodie du ‘Conseil des Quarante’ de la pièce de Delavigne.

Le Doge et Le dernier jour d'un condamné dénonce également l'industrialisation de la littérature et le souci constant de la rentabilité propre aux temps modernes. Le troisième tableau s'ouvre ainsi sur un décor représentant le Palais-Royal avec, précise la didascalie, l'inscription suivante sur une grande porte : ‘Littérature en gros et en détail, et grand Bazar dramatique’. L'on voit également ‘des commissionnaires’ traversant la scène ‘en roulant des ballots de différentes grosseurs, sur lesquels on lit : *Drames, Mélodrames, Tragédies, etc.*’ ainsi que de nombreux titres d’œuvres nouvelles. C'est en ce lieu que Figaro a arrangé une confrontation entre classiques et modernes. Face au spectacle offert par le décor du Palais-Royal, Figaro ironise :

Bravo ! bravo ! courage mes amis, en avant le commerce littéraire...emballez-moi bien toutes ces réputations-là, et que le roulage accéléré les conduise à la grâce de Dieu. J'ai bien fait de leur donner rendez-vous ici...le Palais-Royal est si près de la Bourse !...

Mais malgré les critiques dirigées contre certains excès de la modernité littéraire, ce seront les romantiques qui sortiront vainqueurs de la bataille rangée (à coups de canon d'alarme !) que se livrent finalement les deux camps. Le personnage de Figaro joue alors le rôle de médiateur :

- Figaro, séparant les deux partis et se mettant au milieu : Allons, Messieurs, que diable, entendons-nous ! il faut que cela finisse ! nous disputons sur des mots...à quoi bon ?...Il n'y a pas de classique, et pas de romantique ; il n'y a que deux genres, le bon ou le mauvais, la nullité ou le génie ; voilà la question. Respect au vieux répertoire !...honneur à la jeune école [...]. Agamemnon, donnez la main à la Muse orientale, elle a des vers dignes de vous !¹⁶³

Au-delà d'une simple illustration de la querelle des classiques et des modernes qui sévissait dans les années 1820, *Le Doge et Le dernier jour d'un condamné* constitue pour nous la preuve ultime du rôle essentiel joué par les œuvres de la peine de mort dans l'essor du romantisme et de la modernité littéraire au XIX^e siècle. Il est en effet remarquable de constater que le camp moderne, le camp romantique, est ici représenté par rien moins que trois œuvres tournant autour du thème de la peine de mort : *Le dernier jour d'un condamné*, bien sûr, mais aussi

¹⁶³ On reconnaîtra aisément Victor Hugo dans ‘la Muse orientale’ évoquée par Figaro, en référence au recueil *Les orientales*, publié en janvier de cette même année 1829. Le discours de Figaro fait d'autre part écho à certains passages de la préface de 1824 aux *Odes et ballades* : après avoir affirmé ignorer ‘profondément ce que c'est que le genre classique et que le genre romantique’, Hugo constatait en effet qu’‘en littérature, comme en toute chose, il n'y a que le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux’, *op. cit.*, p.24.

Smarra, de Charles Nodier, et la pièce *Sept heures ou Charlotte Corday*, décrite par une contemporaine comme ‘effroyable’ et ayant ‘encore la place de Grève’ pour décor !¹⁶⁴

Cependant, comme nous l'avons déjà dit, la modernité de nos œuvres romantiques de la peine de mort ne se justifie pas uniquement par la simple opposition à la tradition littéraire classique que suppose l'exploitation d'un sujet contraire aux bienséances. Les œuvres de la peine de mort sont également modernes par le caractère proprement inédit de certains éléments qui les composent, ainsi que par l'originalité de leur forme.

¹⁶⁴ Voir *Souvenirs* (1829-1830), le journal intime d'Amaury Duval (Paris : Plon, 1885), pp. 87-88.

CHAPITRE III

LES ŒUVRES DE LA PEINE DE MORT : DES ŒUVRES NOVATRICES

III.1. ORIGINALITÉS DIÉGÉTIQUES

La représentation explicite de la mort au sein d'une œuvre littéraire, pour moderne et réactionnaire qu'elle fut eu égard aux conventions classiques, n'était toutefois pas la propriété la plus originale des œuvres romantiques de la peine de mort. En effet, au moment où la peine capitale passait en France du statut de simple sujet de débat à celui de thème littéraire à part entière, la littérature dite « frénétique », issue de la vogue britannique du roman noir, avait, depuis quelques années déjà, habitué le public à des thèmes et des descriptions d'une extrême morbidité. Qu'il s'agisse de scènes de crimes, d'histoires de morts vivants, de visions cauchemardesques de têtes coupées ou même de quelques apparitions furtives du bourreau, les romans ou pièces de théâtre de la Restauration donnaient ainsi fréquemment la mort à « voir ». La véritable originalité des œuvres romantiques de la peine de mort résidait par conséquent moins dans la représentation de scènes d'exécutions que dans la description, à la fois très réaliste et subjective, de l'univers de la mort légale ou, autrement dit, du cadre spatial, temporel, institutionnel, public mais aussi intime dans lequel évoluait un condamné à mort. L'impasse faite par Hugo à la fin de son *Dernier jour d'un condamné* sur la scène même de la décapitation illustre ici

parfaitement ce qui constituait à la fois l'intérêt principal et l'originalité réelle de ce type d'œuvre : la différence de point de vue dans la représentation de la mort, l'apport d'un regard non plus seulement extérieur, mais aussi intérieur, une focalisation conséquemment élargie au contexte, à l'historique d'une mort annoncée et non plus réduite à l'acte seul ou à ses séquelles immédiates.

Au niveau diégétique, cette approche particulière impliqua l'émergence d'un certain nombre d'éléments inédits. La description, la mise en scène de l'univers de la peine de mort introduisit en premier lieu dans la littérature française tout un cortège de personnages foncièrement nouveaux. Auparavant, sinon complètement absents, du moins cantonnés dans des rôles figuratifs, juges, procureurs et substituts, avocats, jurés, condamnés à mort, gardiens de prisons, bourreaux et valets de la guillotine allaient désormais envahir l'espace diégétique et devenir des éléments de premier ordre.

En plus des personnages, ce furent aussi des situations et des lieux nouveaux qui firent leur entrée dans la littérature. Les romans noirs à l'anglaise avaient déjà popularisé le cachot humide et sombre, les œuvres de la peine de mort le rendirent plus familier encore, plongeant en outre leurs lecteurs dans les salles de tribunaux, dans les couloirs et les cours intérieures de prisons, dans les infirmeries où l'on soignait les condamnés afin de pouvoir les emmener en bonne santé à l'échafaud. Les auteurs romantiques nous entraînent ainsi jusque dans l'antre du bourreau, jusque dans la voiture conduisant le futur décapité vers son supplice, jusque sous la lame de la guillotine et parfois même au-delà ! Autant d'endroits bien réels et que la littérature frénétique (comme la littérature française tout court) n'avait encore jamais visités, même dans ses cauchemars les plus hallucinés.

III.2. ORIGINALITÉS LINGUISTIQUES

La description, la représentation, jusqu'alors inédites, de l'univers du condamné à mort devaient elles-mêmes présider à l'émergence d'une autre forme de modernité : une modernité linguistique. On sait le rôle que joua le romantisme dans la libération de la langue littéraire et dans le renouvellement de son vocabulaire. Certaines œuvres de la peine de mort en constituent une des plus parfaites illustrations avec, en particulier, l'essor de l'argot dans la littérature.

L'argot était le terme employé au XVII^e siècle pour désigner une corporation d'argotiers, c'est-à-dire une corporation de voleurs et de gueux. Très vite, le terme désigna, par métonymie, la langue parlée dans les milieux du crime. Ce sens perdura jusqu'au début du XIX^e siècle et bien que, par la suite, le terme tendit à ne désigner principalement que le bas-langage (la langue parlée par les classes populaires), il ne se défit que très difficilement de son aura criminelle.¹⁶⁵ Compte tenu du lien très puissant qui unissait encore l'argot à l'univers du crime au début du XIX^e siècle, certaines œuvres de la peine de mort furent naturellement, de par leur thématique, de par leur cadre et leurs enjeux, le lieu privilégié d'une résurgence de l'argot dans la littérature. Mais avant d'en venir à ces quelques œuvres, un rapide retour sur la place de l'argot dans la langue et la littérature française au cours des siècles s'impose.

S'il est probable que les argots soient aussi anciens que les langues elles-mêmes, les premiers témoignages écrits de l'existence d'un vocabulaire argotique français ne remontent qu'au XIV^e siècle et sont uniquement constitués de quelques courts rapports de police ou de quelques textes relatifs aux prisons. Il faut attendre le XV^e siècle pour trouver le premier document historique véritablement consistant sur l'argot, avec le compte rendu du procès d'une bande de marginaux surnommés les Coquillards. Ce document rare nous offre en effet une liste de 70 mots issus du langage argotique parlé par les accusés et que ces derniers nommaient alors 'jobelin' ou 'jargon jobelin'. Le XV^e siècle voit aussi les premières occurrences connues à ce jour de mots d'argot dans des œuvres littéraires avec les ballades dites « en jargon » du poète François Villon et quelques mystères, comme *Le mistère de la Passion* par Gréban (1460) et celui, du même titre, par Michel (1486). Au XVI^e siècle, paraissent *Les Séréées*, de Guillaume Bouchet (1584) et *La vie généreuse des Marcelotz, Gueuz et Boesmiens*, d'un certain Péchon de Ruby (1596), deux ouvrages décrivant le milieu des 'gueux' et contenant un lexique de leur vocabulaire. En 1628 paraît la deuxième édition (aucune trace ne subsiste de l'édition originale de 1603) d'un ouvrage didactique entièrement consacré à l'argot et intitulé *Le jargon de l'argot réformé* d'Olivier Chéreau, ouvrage qui connaîtra de nombreuses rééditions jusqu'au XIX^e siècle. On trouve à nouveau au XVIII^e siècle quelques occurrences de mots d'argot dans des œuvres littéraires. C'est en effet à l'occasion du retentissant procès et de l'exécution du bandit Louis-Dominique Cartouche (1693-1721) que sont publiées deux œuvres reprenant quelques termes argotiques popularisés par ce

¹⁶⁵ Source : Louis-Jean Calvet, *L'argot* (Paris : P.U.F., coll. 'Que sais-je ?', 1999 (1994)), pp.1-25.

dernier : la pièce de Legrand intitulée *Cartouche ou les voleurs* (1721) et le long poème de Granval intitulé *Le vice puni, ou Cartouche* (1725). Ainsi remis sur le devant de la scène littéraire, l'argot connaît un regain d'intérêt au travers de la littérature dite ‘poissarde’, avec des œuvres comme *La pipe cassée* ou *Les bouquets poissards*, de Jean-Joseph Vadé (1743), ou bien encore *Le déjeuner de la Rapée* de Lécluse (1748). Cet engouement pour l'argot est demeuré toutefois très marginal et sans commune mesure avec celui qui caractérisa la littérature du XIX^e siècle et, à sa suite, celle du XX^e siècle. Il est important de le souligner, il s'agissait alors moins, au XVIII^e siècle, comme pour les siècles précédents, d'une réelle reconnaissance de la valeur littéraire de l'argot que d'un simple effet de mode à l'impact très limité. Ce n'est qu'au XIX^e siècle que l'argot fait véritablement son entrée dans la langue littéraire et dépasse le cadre marginal et restreint de la littérature de gueux, de la littérature poissarde ou populiste, pour entrer dans celui, beaucoup plus vaste et officiel de la « grande littérature ». *Le dernier jour d'un condamné* demeure l'œuvre clef de cette intégration de l'argot à la langue littéraire, marquant par là-même, une nouvelle fois, son caractère éminemment novateur.

Au chapitre V, le condamné découvre ainsi la langue des criminels :

[les autres détenus] m'apprennent à parler argot, à *rouscailleur bigorne*, comme ils disent. C'est toute une langue entée sur la langue générale comme une espèce d'excroissance hideuse, comme une verrue. Quelquefois une énergie singulière, un pittoresque effrayant : *il y a du raisiné sur le trimar* (du sang sur le chemin), *épouser la veuve* (être pendu) [...]. La tête d'un voleur a deux noms : *la sorbonne*, quand elle médite, raisonne et conseille le crime ; *la tronche*, quand le bourreau la coupe. Quelquefois de l'esprit de vaudeville : *un cachemire d'osier* (une hotte de chiffonnier), *la menteuse* (la langue) ; et puis partout, à chaque instant, des mots bizarres, mystérieux, laids et sordides, venus on ne sait d'où : *le taule* (le bourreau), *la cône* (la mort), *la placarde* (la place des exécutions).¹⁶⁶

Le dernier jour d'un condamné comprend encore de nombreuses autres occurrences de mots d'argot : au chapitre XIII, avec cette expression prêtée aux bagnards pour évoquer la décapitation prochaine du condamné : ‘il sera *rogné*’ ; au chapitre XVI, avec la chanson morbide d'une jeune fille entendue par le prisonnier sous la fenêtre de son cachot et dont Hugo donne une traduction complète en notes ; au chapitre XXIII, enfin, avec l'épisode du ‘friauche’.

Ces mots, Hugo les a trouvés dans les *Mémoires* d'Eugène-François Vidocq, publiés au mois d'octobre 1828, quelques jours seulement avant que furent écrites les

premières lignes du *Dernier jour d'un condamné*. Gustave Charlier a bien mis en évidence le profit tiré par Hugo du récit autobiographique de l'ex-forçat devenu chef de la Sûreté, ainsi que d'une imitation de cet ouvrage intitulée *Mémoires d'un forçat, ou Vidocq dévoilé*¹⁶⁷ publiée au mois de décembre 1828 : si, selon Charlier, sur la quarantaine de mots pris par Hugo à la langue des voleurs, ‘une dizaine sont de l’argot trop facile pour qu’il soit possible d’en préciser l’origine’, ‘plus de la moitié vient directement des deux volumes parus des *Mémoires de Vidocq*’, le pastiche de Louis-François Raban et Emile Marco Saint-Hilaire ayant servi pour le reste.¹⁶⁸ S’il est aisément de reconnaître dans la démarche de Hugo une manifestation de ce souci tout romantique du pittoresque et de la couleur locale, l’emploi de mots d’argot dans *Le dernier jour d'un condamné* dépassait cependant le cadre du simple effet de style pour s’inscrire dans celui, plus large, d’une véritable révolution linguistique. Comme il le soulignera lui-même trente trois-ans plus tard, le chef de file du romantisme mesurait bien à l’époque l’importance de son geste : au chapitre III de ses *Misérables*, il rappellera en effet à ses contemporains qu’il faisait alors figure de pionnier dans l’usage de la langue argotique en littérature, désignant Balzac et Eugène Sue comme ses dignes et heureux successeurs sur la voie de ce renouveau linguistique.

Qualifié d’‘excroissance hideuse’, de ‘verrue’, de ‘chose repoussante’ dont émane un ‘pittoresque effrayant’, composé de ‘mots [...] laids et sordides’, ‘difformes et mal faits’ comparables à des ‘crapauds’, à des ‘araignées’, à ‘la bave d’une limace’ ou encore à ‘quelque chose de sale et de poudreux’, l’argot est à première vue perçu d’une manière très péjorative par le narrateur du *Dernier jour d'un condamné*. La réaction négative du personnage à l’égard de cette langue qui lui était jusqu’alors inconnue est typique du rejet viscéral opéré par la bourgeoisie à l’égard de tout ce qui n’appartient pas à son milieu, à l’égard de tout ce qui ne rentre pas dans sa norme et, plus particulièrement, à l’égard des basses classes de la société, qu’elle juge dangereuses. Le fait que le terme ‘argot’ ait rapidement été confondu, au XIX^e siècle, avec le bas-langage, sans pour autant perdre sa connotation criminelle, illustre bien l’image extrêmement négative que pouvaient alors avoir les classes populaires aux yeux de la bourgeoisie. Cette curieuse évolution lexicale peut être vue

¹⁶⁶ V. Hugo, *op. cit.*, p.218.

¹⁶⁷ Louis-François Raban et Emile Marco Saint-Hilaire, *Mémoires d'un forçat ou Vidocq dévoilé*, 4 vols (Paris : H.Langlois fils, 1828-1829).

comme un signe avant-coureur du phénomène de la lutte des classes qui prendra toute son ampleur dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. En faisant se rencontrer la langue littéraire et la langue argotique, en mettant en scène le choc des mots, Hugo préfigurait en quelque sorte le choc des classes. La typographie de la première confrontation, au chapitre V, est d'ailleurs à ce titre particulièrement probante : les mots d'argot ne se fondent pas d'emblée dans la langue littéraire, ils en sont clairement démarqués par l'emploi de caractères italiques. Au lieu d'intégrer spontanément l'argot dans la langue littéraire, Hugo a préféré, dans un premier temps, souligner l'antagonisme originel des deux langues. C'est là la première des trois étapes définies par Jean-Claude Rioux dans ce qu'il a désigné lui-même comme ‘l’itinéraire de l’argot’ dans le roman de Hugo.¹⁶⁹ La deuxième étape se situe au chapitre XVI : la chanson de la jeune fille fait naître des sensations, des émotions confuses chez le condamné. Celui-ci est comme séduit malgré lui par l'argot ; l'horreur et le dégoût ne sont désormais plus les seuls sentiments en présence : ‘je ne saurais rendre ce que j’éprouvais ; j’étais à la fois blessé et caressé’. Le chapitre XXIII, enfin, troisième étape définie par Rioux, reflète l'acceptation, la banalisation de l'argot grâce à la suppression des italiques discriminatoires et à l'absence de nouveaux commentaires péjoratifs. Les mots d'argot ne sont plus différenciés des autres mots du texte. Pour Hugo, ils ont donc désormais leur place dans une langue littéraire libérée des contraintes de la norme classique. La langue du peuple est désormais placée sur un pied d'égalité avec la noble langue littéraire ! Mieux, l'étude de l'usage de l'argot chez Hugo dans le reste de sa production littéraire montre que l'écrivain a rapidement attribué une réelle valeur poétique à ce langage puisqu'il s'est même efforcé d'enrichir le lexique argotique de mots ou d'expressions tout droit sortis de son imagination.

Le rôle joué par les œuvres romantiques de la peine de mort dans l'essor littéraire de l'argot ne devait toutefois pas se limiter au seul *Dernier jour d'un condamné*. Moins d'un an après le roman de Hugo paraissaient *La cour d'assises* et *L'exécution*, deux textes tournant autour du thème de la peine de mort, tout en faisant à nouveau la part belle à l'argot, et issus du recueil d'Henry Monnier intitulé *Scènes populaires*. Tandis que *La cour d'assises* nous fait assister au procès d'un pauvre

¹⁶⁸ G. Charlier, ‘Comment fut écrit “Le dernier jour d’un condamné”’, in *De Ronsard à Victor Hugo, problèmes d’histoire littéraire* (Bruxelles : Éditions de la Revue de l’Université de Bruxelles, 1931), p.292.

bougre pour tentative de meurtre avec prémeditation, *L'exécution* nous fait voir la décapitation de trois condamnés en place de Grève à travers les yeux de deux gamins de Paris. Avec *L'exécution*, entièrement écrite en style dialogué, Monnier va encore plus loin que Hugo en matière d'innovation littéraire en n'employant plus simplement le vocabulaire, le lexique argotique, mais, comme l'extrait suivant en témoigne, l'orthographe et la syntaxe mêmes de la langue populaire :

Lolo. – V'là M. Sanson, Titi; vois-tu M. Sanson ?

Titi. – Non. Ous-ce qu'il est ?

Lolo. – Tu ne l'vois pas sur l'échafaud, c'grand bien mis, qu'est chauve ? il s'ra v'nu dans son cabriolet. Tiens, c'est l'plus jeune qui commence ; on l'descend ; il veut embrasser son prêtre, il pleure...Attachez-lui donc les jambes...il est attaché...coulez-le sur la planche...bien...et d'un !¹⁷⁰

Même procédé dans *La cour d'assises* pour ce qui est des interventions du prévenu, Jean Iroux, ou de certains témoins issus, comme lui, des basses classes de la société :

Jean Iroux. – D'où que je devenais...je devenais du Roquet...que j'y avais couché...que j'y étais été pour avoir de l'ouvrage...qu'on m'a traité de *faignant* et qu'on m'a dit que j'priais l'bon Dieu d'n'en pas trouver...que j'avais fait neuf lieues...que je n'me sentais pas de froid...que j'n'avais mangé qu'un sou d'pain d'la journée...que v'là que j'frappe à la porte de la ferme... qu'on m'ouvre...que j'me couche...que j'm'en dors...qu'on m'reveille...et qu'on m'mène en prison...(*il sanglote.*)¹⁷¹

Comme l'a souligné Pierre Barbéris, tant *Le dernier jour d'un condamné* que les *Scènes populaires* connurent un très large succès et marquèrent profondément leur époque.¹⁷² Grâce à ces deux œuvres, et, plus précisément, en ce qui concerne celle de Monnier, grâce aux deux scènes directement ou indirectement liées au thème de la peine de mort que sont *L'exécution* et *La cour d'assises*, l'argot a pu acquérir la reconnaissance officielle de sa valeur littéraire, ce qui constitua, à l'époque, une véritable révolution linguistique, vivement dénoncée par les classiques qui, dès 1824, accusaient déjà les romantiques de vouloir faire ‘dégénérer [la prose] en un jargon métis’.¹⁷³

¹⁶⁹ J.-C. Rioux, ‘L'argot dans “Le dernier jour d'un condamné”, contribution à l'étude de la mythologie romantique du crime et du criminel’, in *Crimes et criminels dans la littérature française* (Lyon : CEDIC, 1990), p.141.

¹⁷⁰ H. Monnier, *L'exécution*, in *Scènes populaires* (Paris : Gallimard, coll. ‘folio’, 1984), p.97.

¹⁷¹ *Op. cit.*, p.70.

¹⁷² P. Barbéris, *Balzac et le mal du siècle, contribution à une physiologie du monde moderne*, 2 vol. (Paris : Gallimard, coll. ‘Bibliothèque des idées’, 1970), t.I, p.54.

III.3. ORIGINALITÉS STYLISTIQUES OU LE SYMBOLISME ROMANTIQUE

Au niveau stylistique, les œuvres de la peine de mort ont également été le lieu privilégié de l'expérimentation d'une nouvelle manière d'écrire (ou de décrire) la réalité, d'un nouveau rapport entre le texte et le sujet. C'est en effet à travers le motif de la guillotine, de l'échafaud, que s'est développé ce qu'il convient d'appeler le symbolisme romantique.

A la fois forme, pensée, lieu et personnage, la guillotine est une véritable obsession textuelle. Nul autre élément, nulle autre image, nul autre personnage n'incarnent mieux, aux yeux des auteurs romantiques, la notion même de peine capitale. Lutter contre la peine de mort, c'est lutter contre la veuve, ‘tuer les lois homicides’, c'est ‘jeter bas l'arbre patibulaire’, décrire les derniers jours d'un condamné à mort, c'est ainsi écrire la guillotine !

Pour Roger Bellet, la guillotine prend au XIX^e siècle une dimension véritablement mythique. Selon lui, le ‘mythe de la guillotine’, dont est issue toute la production littéraire de l'époque tournant autour du thème de la peine de mort, serait le fruit du développement de deux éléments contradictoires :

D'une part, la fascination et la terreur [...] d'un sang-spectacle [...]. D'autre part, la parodie et l'excroissance verbale, qui élude le poids du sang et du « spectacle » : une mythologie rassurante (même dans le romantisme « frénétique »), qui tente, peu ou prou, de désarmer le combat idéologique (sans le desservir tout à fait).¹⁷⁴

Mais si, chez Hugo, chez Nodier et chez la plupart des auteurs que nous étudions ici, ‘la fascination et la terreur d'un sang spectacle’ sont bien présentes et s'associent avec un phénomène d’‘excroissance verbale’, la finalité de cette méthode de représentation n'a rien en commun avec l'interprétation qu'en donne Bellet. Comme va nous le révéler un examen approfondi de la manière dont Hugo et Nodier gèrent la présence de l'échafaud au sein de leurs œuvres respectives, l'effet recherché ne saurait être l'élation du poids du sang et encore moins l'application d'un voile

¹⁷³ Voir discours d'Auger à l'Institut royal de France (24 avril 1824), *op. cit.*, p.17.

¹⁷⁴ Bellet, ‘Le sang de la guillotine ou la mythologie de Jean Hiroux’, *op. cit.*, p.76.

linguistique ou stylistique rassurant sur le couperet de la guillotine. Bien au contraire, le traitement romantique du motif de l'échafaud révèle et démontre l'exceptionnelle puissance de conviction d'un mode de représentation essentiellement basé sur le principe de la suggestion plutôt que sur celui de la description.

Dans son plaidoyer contre la peine de mort, Hugo ne fait nommément référence à la guillotine qu'à cinq reprises : 'La guillotine, c'est fort cher' (IX, p.219), 'cette horrible réalité qu'on appelle guillotine' (X, p.220), 'le couteau de la guillotine mettait six semaines à tomber' (XV, p.224), 'il y aura sur la place une guillotine de l'enfer' (XL, p.235) et 'c'était le bourreau, le valet de la guillotine' (XLVIII, p.238). Mais à mesure que la fin approche pour le condamné, les références à la guillotine se font progressivement moins directes, reflet de l'angoisse envahissant le personnage et qui transparaît dans ce passage où le mot fatal est présent sans être écrit :

Le nom de la chose est effroyable, et je ne comprends pas comment j'ai pu encore l'écrire et le prononcer.

La combinaison de ces dix lettres, leur aspect, leur physionomie est bien faite pour réveiller une idée épouvantable, et le médecin de malheur qui a inventé la chose, avait un nom prédestiné.

L'image que j'y attache, à ce mot hideux, est vague [...]. Chaque syllabe est comme une pièce de la machine.¹⁷⁵

Le mot sera donc évité aussi souvent que possible par le biais de périphrases ou d'allusions d'ordre synecdochique et métonymique telles que 'le couteau de Guillotin' (périphrase, XIV, p.224), 'un couteau triangulaire' (synecdoque, VI, p.218), 'le panier rouge' (métonymie, XLV, p.237) ; et le terme plus générique, et donc plus vague, d'échafaud lui sera généralement préféré.

Nous entrons là dans le domaine de l'"excroissance verbale" observée par Bellet. Toutefois, cette expression fait avant tout écho à l'"excroissance hideuse" que représente l'argot aux yeux de Hugo et de son personnage.¹⁷⁶ Ainsi la présence de la guillotine s'affirme-t-elle également, dans *Le dernier jour d'un condamné*, par l'intermédiaire du vocabulaire imagé de la langue parlée par les personnages de prisonniers gravitant autour du héros : 'il sera rogné !' (XIII, p.223), 'le taule jouera au panier avec ma sorbonne dans six semaines comme il va le faire avec ta tronche dans six heures' (XXIII, p.229), 'mon père a épousé la veuve, moi je me retire à

¹⁷⁵ V. Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, op. cit., XXVII, p.231.

¹⁷⁶ *Ibid.*, V, p.218.

l'abbaye de Mont'-à-Regret'(XXIII, p.230).¹⁷⁷ L'emploi de mots d'argot, leur aspect parodique, ‘l'esprit de vaudeville’, pour reprendre l'expression de Hugo, qui s'en dégage parfois, s'ils participent bien de la représentation littéraire du mythe de la guillotine, n'ont cependant rien ici de ‘rassurant’ et n’éludent aucunement le poids du sang comme le suggère Bellet. Le ‘pittoresque’ qui se dégage des mots d'argot est au contraire qualifié d’‘effrayant’ par le personnage du condamné et, loin d’atténuer l’horreur de la réalité à laquelle ils se réfèrent, la dépeignent en fait avec ‘une énergie singulière’(V, p.218).

L'ombre de l'échafaud plane également sur le texte de Hugo d'une manière beaucoup plus subtile. Dans l'esprit du condamné, tout d'abord, comme une ‘idée fixe’, multiforme, une ‘horrible idée à se briser la tête au mur de son cachot’(pp.217 et 219) ; mais aussi d'un point de vue lexical, dans l'emploi récurrent du mot ‘terreur’ qui, en 1828, était encore plus qu'aujourd'hui lié à la période historique du même nom, lorsque la guillotine régnait en maître incontesté : ‘les deux premières nuits, d'inquiétude et de terreur’(I, p.216), ‘elle ne me causa pas de terreur’(I, p.217) ou encore ‘dans les angoisses, dans les terreurs’(VI, p.219). Dans le décor, ensuite, au travers de ces ‘losanges éclatants’ dont chaque rayon ‘découpait dans l'air’ des figures géométriques(I, p.217), mais aussi au travers de ‘ce *carré blanchâtre* que le judas de [la] porte *découpe* vis-à-vis sur le mur sombre’(VI, p.218, nos italiques).

On peut également deviner la présence obsédante de la guillotine dans l'emploi répété de nombreux mots appartenant aux champs lexical et sémantique de la coupure (nous avons mis les mots en question en italique) : ‘point de *couteau*’(V, p.218), ‘une ouverture [...] *coupée* d'une grille’(X, p.220), ‘mes cheveux, *coupés* au hasard’(XLVIII, p.238), ‘les paroles, *entrecoupées* de rumeurs’(XLVIII, p.239), ‘la série des boutiques qui occupaient mes yeux s'est *coupée* à l'angle d'une place’(XLVIII, p.239), pour le champ lexical, ou encore, ‘l'homme qu'ils *retranchent*’(VI, p.218), ‘ces mots *tronqués*’(X, p.220), ‘de profondes *entailles*’(XI, p.220), ‘une espèce de cabriolet oblong, *divisé* en deux *sections* par une grille’(XXII, p.227), pour le champ sémantique.

Enfin, la focalisation du regard du condamné sur sa propre tête comme sur la tête des autres personnages ou les réductions synecdochiques des individus à leur tête, participent habilement au positionnement de l'instrument de mort dans l'esprit

¹⁷⁷ Hugo emploie toujours le mot *veuve* au sens de potence. Au XIX^e siècle, comme en témoigne cette définition du Littré, ce terme était toutefois surtout utilisé pour désigner la guillotine : ‘Veuf, Veuve :

du lecteur : ‘une tête humaine ne paie pas de droit’(XXII, p.228), ‘il a remué sa tête grise et chauve’(XXIII, p.230), ‘un monsieur, le chapeau sur la tête’(XXXI, p.232), ‘j’avais un flot de sang dans la tête’(XLII, p.236), ‘dans cette foule de têtes qui couvrira la place’(XLV, p.237) ou encore ‘les mille têtes hurlantes du peuple’(XLVIII, p.238), ‘une mer de têtes, sur la place’.

Relevons, en outre, l’emploi particulièrement astucieux de l’expression *à tue-tête* dans ‘des marchands de sang humain criaient à tue-tête’(XLVIII, p.239), renforçant bien entendu ce que nous venons de mettre en relief.

L’Histoire d’Hélène Gillet, de Charles Nodier, se déroulant dans la France du XVII^e siècle, on pourrait penser qu’il ne saurait y être question de guillotine.¹⁷⁸ La présence de la *veuve* y est pourtant, là aussi, bien palpable. Elle est en premier lieu rappelée par la forme d’exécution mise en scène : il s’agit encore d’une décapitation, même si celle-ci se fait à la hache plutôt qu’à l’aide de l’invention du docteur Guillotin. Un rapprochement est d’ailleurs fait par Nodier entre les deux méthodes d’exécution par le biais, encore une fois, d’une synecdoque :

Hélène Gillet fut condamnée [...] à avoir la tête tranchée, car on sait que notre pauvre Hélène était noble, et on croyait alors que *le fer* ennoblit le supplice. *Il* est devenu plus populaire depuis.¹⁷⁹

Au fer de la hache, Nodier associe ici clairement le fer de la guillotine. L’auteur sait, d’autre part, que l’effroi ressenti par ses lecteurs face à la description de ce supplice obsolète sera principalement motivé par la proximité de ce même supplice avec celui, bien connu des lecteurs de son temps, de la guillotine. Dans son préambule, le conteur prévient ainsi ses auditeurs de la présence d’un élément dont l’aspect leur est apparemment familier :

C’est qu’il faut que je vous en prévienne, l’histoire d’Hélène se passe presque tout entière sur un théâtre dont le seul aspect révolte les organisations délicates, et il m’a fallu triompher, pour arriver à l’écrire, des répugnances de mon propre cœur.¹⁸⁰

Notons que l’on retrouve, ici encore, l’idée de sang-spectacle au travers de la métaphore du théâtre. Dans l’épilogue, Nodier suggère également à ses lecteurs que

[...] 5° En argot, la veuve, la guillotine’, *Dictionnaire Le Littré, texte intégral* (Marsanne, France : Redon) [sur CD-ROM].

¹⁷⁸ En France, la guillotine fonctionna pour la première fois le 24 avril 1792.

¹⁷⁹ Nodier, *Histoire d’Hélène Gillet*, *op. cit.*, p.335. Nos italiques.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.332.

si son anecdote est empruntée à l'histoire du XVII^e siècle, elle demeure toutefois d'actualité et que les lecteurs/spectateurs d'aujourd'hui pourraient bien être les acteurs/victimes de demain :

Mais nous vivons dans un temps de pensées sévères et de tristes prévisions, où les gens de bien peuvent avoir besoin, comme la noble populace du Morimont, de se coaliser d'avance contre le bourreau.¹⁸¹

Sans jamais faire explicitement référence à la guillotine, Nodier parvient donc à la garder toujours présente à l'esprit du lecteur. Dans ‘Innommable guillotine’, Hélène Lowe-Dupas affirme à ce propos que ‘le personnage principal [de l’*Histoire d’Hélène Gillet*], c’est le non-dit, l’innommable : c’est la guillotine’(page 344). Pour parvenir à ce résultat, Nodier conserve volontairement une certaine imprécision dans la dénomination du lieu où Hélène doit être suppliciée : au terme de gibet, qui semblerait ici le plus approprié, l'auteur, comme Hugo pour la guillotine, préfère des termes plus génériques ou plus vagues comme ceux ‘d’échafaud’ ou ‘d’estrade’, ou encore l’emploi de périphrases : ‘Hélène n'eut qu'à se rendre du prétoire à l’échafaud’(p.337), Hélène monta seule sur *l'échafaud*’(p.340), ‘sur le devant de l’estrade’(p.340), ‘l’échafaud d’Hélène’(p.342), ou bien, pour ce qui est des périphrases, ‘la tragique destination’(p.339), ‘l’affreux sacrifice’(p.337) et ‘la tragiqueenceinte’(p.342).

S'il arrive parfois que le lieu en question fasse l'objet d'une description plus détaillée, celle-ci rappelle alors davantage la forme de la guillotine que celle d'un simple gibet :

Il y avait à Dijon une place dont le nom indique assez la tragique destination. Elle s'appelait le Morimont, ou la montagne de la Mort. *Au milieu s'élevait un échafaud, tendu d'un drap lugubre, où l'on montait par huit degrés de bois [...]*¹⁸².

Quant à l'objet servant, à proprement parler, à la décapitation, la même imprécision, le même flou artistique l'entourent et Nodier emploie, pour s'y référer, pas moins de cinq dénominations différentes : ‘Grandjean releva son coutelas’(p.341), ‘le glaive brilla dans l'air’(p.341), ‘le fer s'abattit de nouveau’(p.341), ‘l'arme de l'exécuteur’(p.341), ‘la tête de Charles I^{er} tombait sous une hache plus assurée que celle de Grandjean’(p.346).

¹⁸¹ *Ibid.*, p.347.

L'ombre de la guillotine plane également sur *Claude Gueux* d'une manière bien plus subtile encore que dans *Le dernier jour d'un condamné* ou que dans *L'histoire d'Hélène Gillet*. C'est en effet par un jeu de mise en abyme que Hugo garde ici sans cesse présent à l'esprit du lecteur le sort qui attend le personnage, son jugement et son exécution finale. Par le biais d'un lien implicitement établi entre la préparation et la perpétration de l'assassinat du directeur par Claude et le procès et la mise à mort de ce dernier sur l'échafaud, c'est ici le récit lui-même qui prend une valeur symbolique, qui préfigure son propre épilogue. La peine capitale et donc la guillotine, son instrument totémique, sont présents, en filigrane, tout au long du roman de Hugo et en constitue le véritable sujet. Sandy Petrey le souligne, 'Claude not only suffers capital punishment, he inflicts it as well [...]'.¹⁸³ Tout concorde à rendre le processus qui conduit Claude à assassiner M.D. prémonitoire du sort qui attend le héros : le discours tenu par Claude au directeur ainsi qu'à ses camarades résonne en effet comme le discours que tiendrait un juge lors d'un procès en s'adressant tour à tour à l'accusé (M. D.) ou au jury (les autres prisonniers). Certains échanges entre Claude et le directeur ont ainsi des allures d'interrogatoire judiciaire, ce que reflètent non seulement le caractère emphatique et solennel de la répétition du mot 'Monsieur', au début de chacune des questions du prisonnier, mais aussi la maîtrise évidente d'une certaine maïeutique :

- Monsieur, reprit Claude, est-ce que c'est vrai qu'on a changé Albin de quartier ?
- Oui, répondit le directeur.
- Monsieur, poursuivit Claude, j'ai besoin d'Albin pour vivre.
- [...]
- Monsieur, est-ce qu'il n'y aurait pas moyen de faire remettre Albin dans le même quartier que moi ?
- Impossible. Il y a décision prise.
- Par qui ?
- Par moi.
- Monsieur D., reprit Claude, c'est la vie ou la mort pour moi, et cela dépend de vous.
- Je ne reviens pas sur mes décisions.
- Monsieur, est-ce que je vous ai fait quelque chose ?
- Rien.
- En ce cas, dit Claude, pourquoi me séparez-vous d'Albin ?
- Parce que, dit le directeur.¹⁸⁴

¹⁸² *Ibid.*, p.339. Nos italiques.

¹⁸³ Petrey, 'Victor Hugo and Revolutionary Violence : The Example of "Claude Gueux"', *op. cit.*, p.631. Notre traduction : 'Claude ne fait pas que subir la peine capitale, il l'inflige également [...]'.

¹⁸⁴ V. Hugo, *op. cit.*, p.418.

Plus tard, le rôle joué par Claude dans ce qui va s'avérer être une authentique parodie de procès se cristallise dans cette étrange réponse à la question d'un autre prisonnier :

- Que diable fais-tu donc là, Claude ?
Claude leva lentement sa tête sévère, et dit :
- *Je juge quelqu'un.*¹⁸⁵

Le parallèle jusqu'alors implicitement établi par Hugo entre la préparation du crime de Claude et le cheminement de l'appareil judiciaire qui conduira le héros à être guillotiné devient explicite dans les tournures typiquement *judiciaires* des paroles que l'auteur prête finalement à son personnage, lorsque ce dernier s'adresse à ses compagnons d'infortune, métamorphosés, pour l'occasion, en une sorte de tribunal révolutionnaire : ‘je lui ai donné jusqu’au 4 novembre pour me rendre Albin’, ‘je l’ai jugé et je l’ai condamné à mort’, ‘avez-vous quelque chose à dire à cela ?’, ‘si quelqu’un avait une objection à faire, il était prêt à l’écouter’ (p.419). Avec la sentence de mort se profile à l’horizon la silhouette anguleuse et acérée de la guillotine, acérée comme cette hache que Claude choisit minutieusement comme instrument d’exécution. La *veuve* est bien présente dans *Claude Gueux*, comme une fatalité, avant même que le héros ne commette son crime, c’est cette ‘catastrophe privée’ *échafaudée* (le mot était bien choisi par Hugo) par la médiocrité et la méchanceté d’un employé, c’est ce à quoi la société destine cette ‘belle tête’(p.416), celle de Claude, à laquelle Hugo se réfère au tout début de son œuvre, c’est enfin ce à quoi le héros tente d’échapper en se poignardant avec une paire de ciseaux. Mais les ciseaux ne tuent pas, Claude aurait dû le savoir : s’ils font bien partie de l’attirail du bourreau, ils ne sont que les signes avant-coureurs de ce qui attend le condamné…

Ainsi les romantiques ont-ils expérimenté, autour de la guillotine, tout un système symboliste de représentation dans lequel tous les éléments constitutifs du récit rappellent, chacun à leur manière, chacun à leur niveau, la présence angoissante de l’instrument de la mort légale.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.418. Les italiques sont de Hugo.

III.4. MODERNITÉ NARRATIVE

III.4.1. LA MORT DU PERSONNAGE

Le condamné à mort est généralement le personnage principal des œuvres romantiques de la peine de mort. Or, faire d'un personnage de condamné à mort de droit commun le héros d'une œuvre littéraire constituait, au début du XIX^e siècle, une démarche à la fois originale et provocatrice. Originale, car, à l'exception de François Villon, au XV^e siècle, avec sa fameuse *Ballade des pendus*, et de Legrand ou Granval, au XVIII^e siècle, avec leurs œuvres dédiées à Cartouche, les écrivains français n'avaient jamais manifesté jusqu'ici suffisamment d'intérêt à l'égard de personnages de condamnés à mort de droit commun pour en faire les héros d'un grand nombre d'œuvres littéraires. Provocatrice, car une telle démarche entraînait totalement en contradiction avec la conception classique du héros, encore vivace en France, et qui se partageait entre la vision épique, héritée du Grand Siècle, de l'aristocrate glorieux se mouvant ‘dans une atmosphère d'héroïsme guerrier et de galanterie’ et celle, héritée du siècle des Lumières, du ‘grand homme’ civilisateur joignant ‘au talent et au génie la plupart des vertus morales’.¹⁸⁶

Un bon hors-la-loi

L'héroïsation de certains personnages de condamnés à mort au début du XIX^e siècle apparaît en fait comme dérivée d'une tradition littéraire européenne, encore marginale en France, et datant de la fin du XVIII^e siècle. Il s'agit de la tradition du bon hors-la-loi, du ‘bandit-généreux’ ou de ‘l'ange-bandit’, pour reprendre les termes employés par Mario Praz selon qui cette tradition prendrait sa source dans la figure au charme éminemment ambigu du Satan miltonien.¹⁸⁷ Une des œuvres françaises les plus représentatives de cette tradition demeure sans aucun doute la nouvelle de Diderot intitulée *Les deux amis de Bourbone* (1770), nouvelle qui inspira à son tour d'autres auteurs parmi lesquels l'Allemand Schiller, avec *Les Brigands* (1781), puis Zschokke, avec *Albällino, der grosse Bandit* (1797). Toujours selon Mario Praz, ‘ce roman schillerien de Zschokke – adapté ensuite à la scène – joua, dans la version de Lamartelière [*Robert, chef des brigands* (1801)], un rôle non négligeable dans la

¹⁸⁶ Voir Philippe Sellier, *Le mythe du héros* (Paris : Bordas, coll. ‘Univers des Lettres Bordas / Recueil Thématique’, 1970 (1985)), chap. 4, p. 68 et chap. 5, p. 99.

popularisation, en France, du personnage du noble bandit'.¹⁸⁸ *Albällino, der grosse Bandit* fut encore plagié par l'Anglais Lewis sous le titre de *Bravo of Venice* (1805) et vint ainsi alimenter outre Manche la vogue du roman noir. Le phénomène de l'héroïsation du condamné à mort s'inscrivait donc, au début du XIX^e siècle, dans la lignée directe de la revalorisation du hors-la-loi au sein des romans schilleriens et des romans noirs à l'anglaise qui, comme l'observe encore Praz, connurent une large diffusion en France et eurent 'une influence sur le développement du mélodrame et du roman populaire'.¹⁸⁹

Il est toutefois un point en particulier sur lequel les personnages de condamnés à mort se distinguent des autres héros hors-la-loi qui envahissent la création littéraire du XIX^e siècle : ce sont des héros privés de liberté. Prisonniers du système, ils ne sont plus maîtres de leur destin. Ils sont passifs. A la différence des autres héros hors-la-loi, ce sont moins des révoltés que des victimes servant d'argument à une révolte, celle des partisans de l'abolition. Les personnages de condamnés à mort n'ont pas de valeur, de dimension émotionnelle ou symbolique en eux-mêmes, mais seulement dans et par leur mort. Ce sont moins des héros « vivants » dont on raconte les aventures que des héros morts dont on raconte les derniers instants de vie. C'est en cela qu'ils demeurent un type de héros foncièrement nouveau et original. Les personnages de condamnés à mort sont surtout des martyrs, les martyrs de la veuve, les martyrs d'un ordre social que les auteurs romantiques cherchent à dénoncer. Ils n'accèdent véritablement au statut de héros qu'après leur confrontation avec le bourreau, avec la guillotine. La guillotine et son mythe jouent donc un rôle essentiel, car de même que la proximité du couperet auréolait souvent le condamné de la gloire du désespoir et lui offrait parfois les moyens d'une éloquence jusqu'alors étrangère à sa bouche, de même le fatal instrument participe, chez nos auteurs, de l'héroïsation du personnage en conférant une dimension quasi mystique à sa souffrance. Le héros ne peut en effet s'affirmer comme tel, ne peut révéler au monde sa nature héroïque et l'ampleur de ses qualités que dans sa confrontation avec un ennemi, un obstacle, un opposant dignes de lui, c'est à dire, dignes de son *extraordinarité*. En élevant la guillotine au rang de mythe, en soulignant sa démesure, les auteurs romantiques se sont donc paradoxalement attachés à donner vie, à donner de la consistance à leurs héros. Le personnage du condamné à mort est

¹⁸⁷ Mario Praz, *La chair, la mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle, le romantisme noir*, trad. Constance Thompson Pasquali (Paris : Denoël / Gallimard, 1977 / 1998), p. 74.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.78.

ainsi transcendé par l'iniquité de sa lutte avec le monstre Guillotine. C'est en grande partie grâce à l'effroi suscité, chez le lecteur, par l'image de la guillotine rendue subtilement omniprésente, que le condamné à mort accède au statut de héros. Ne pouvant être admiré pour ce qu'il a fait, le héros est, d'une certaine manière, admiré pour ce qu'on lui fait : on retrouve ici l'un des deux ressorts essentiels de la tragédie selon la *poétique* aristotélicienne. En effet, selon Aristote, le changement, la ‘péripétie’ doit être tel qu'il suscite la ‘crainte’ et la ‘pitié’ du spectateur. Or pour ce faire :

il est évident que l'on ne doit pas y voir les bons passant du bonheur au malheur (ce spectacle n'inspire ni crainte ni pitié mais répugnance), ni les méchants passant du malheur au bonheur [...], ni d'autre part l'homme foncièrement mauvais tomber du bonheur dans le malheur [...]. Reste par conséquent le héros qui occupe une situation intermédiaire entre celles-là. C'est le cas de l'homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur [...] à cause d'une erreur grave.¹⁹⁰

Nous allons ainsi voir qu'avant l'instant fatidique de l'exécution, et du fait même de leur totale passivité, les personnages de condamnés placés au centre des œuvres romantiques de la peine de mort s'apparentent plus à des anti-héros qu'à des héros.

Un anti-héros

Si l'on considère *Le dernier jour d'un condamné* et *l'Histoire d'Hélène Gillet*, la nature anti-héroïque des deux personnages de condamnés s'impose d'emblée par leur étonnant manque de personnalité, conséquence du peu d'éléments identifiants que Hugo et Nodier ont bien voulu leur attribuer. Le condamné du *Dernier jour* est en effet parfaitement anonyme et, mis à part quelques vagues souvenirs d'enfance, l'on ignore tout de sa vie comme du crime qui l'a conduit à être condamné à mort. Quant à Hélène Gillet, comme le souligne Hélène Lowe-Dupas, si l'on connaît bien son nom et le motif de sa condamnation, ‘rarement personnage a eu aussi peu de substance’.¹⁹¹ Tout ce que l'on sait du personnage de Nodier, tient dans les premières lignes du conte :

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.122.

¹⁹⁰ Aristote, *Poétique*, trad. Par J.Hardy (Paris : Gallimard, coll. ‘tel’, 1990), section 13, p.100.

¹⁹¹ H. Lowe-Dupas, ‘Innommable guillotine : La peine de mort dans “Le Dernier Jour d'un Condamné” et “Histoire d'Hélène Gillet”’, in *Nineteenth Century French Studies*, 23 : 3-4 (Spring-Summer 1995), 341-348, p.343.

Pierre Gillet, homme noble, droit, sévère et de bonne renommée [avait] une fille du nom d'Hélène, âgée de vingt-deux ans, qu'on adorait pour sa beauté, qu'on admirait pour son esprit et pour ses grâces, qu'on respectait pour sa piété et sa vertu. On ne voyait guère Hélène qu'à l'église [...].¹⁹²

Cette ‘dépersonnalisation monstrueuse’ du condamné, pour reprendre l’expression utilisée par Jacques Seebacher au sujet d’une comparaison entre *Le dernier jour d’un condamné* et *Notre-Dame de Paris*¹⁹³, cette ‘mort du personnage’, qui selon Hélène Lowe-Dupas participe de la modernité des textes en question, semble être en fait une des caractéristiques types des personnages romantiques de condamnés à mort. Qu’il s’agisse encore d’Edouard, le héros du *Parricide*, de Pierre Leroux, le guillotiné du *Ministère public*, ou bien de Claude Gueux, le protagoniste de l’œuvre homonyme de Hugo, la plupart des personnages de condamnés demeurent en effet étonnamment inconsistants. Le portrait de Pierre Leroux dressé par Charles Rabou dans *Le ministère public* est à ce titre particulièrement probant :

Pierre Leroux était un pauvre charretier des environs de Beaugency. Après avoir passé sa journée à conduire à travers les champs les trois chevaux qui formaient l’attelage ordinaire de sa charrette, quand venait le soir, il rentrait à la ferme où il servait, soupaît, sans grandes paroles avec les autres valets, allumait une lanterne, puis allait se coucher dans une manière de soupente pratiquée en un coin de l’écurie.

Ses rêves en général étaient peu compliqués et sans grande couleur : ses chevaux, la plupart du temps, en faisaient tous les frais.¹⁹⁴

Et Rabou de conclure ces quelques lignes d’introduction (les seules de tout le conte réservées à la description du futur guillotiné !) par le bref récit d’une insipide anecdote d’écurie ironiquement décrite comme ‘un des événements marquants de [la] vie’ de son personnage !¹⁹⁵

Le cas de Claude Gueux est lui aussi révélateur de cette curieuse dépersonnalisation des héros de nos œuvres de la peine de mort. Si, contrairement au condamné du *Dernier jour*, Claude Gueux a un nom, une histoire et si, contrairement à Nodier, Hugo s’attache de plus à faire au lecteur un portrait relativement détaillé de son personnage, la représentation du futur condamné à mort demeure malgré tout très imprécise. Usant (et abusant) d’un système contrastif de description, Hugo finit en

¹⁹² Nodier, *op. cit.*, p.333.

¹⁹³ ‘A cette dépersonnalisation monstrueuse de la foule répond celle du condamné, qui n'est plus qu'«étourdissement et éblouissement dans les «cavités de [son] cerveau»», in Jacques Seebacher, ‘Capitale de la violence : le Paris de Victor Hugo’, in *Cahiers de l’Association Internationale des Etudes Françaises*, 42 (May 1990), 31-46, p.34.

¹⁹⁴ Charles Rabou, *Le ministère public*, in *Contes bruns*, *op.cit.*, pp.349-350.

effet par donner corps à un personnage si paradoxal qu'il devient quasi impossible, pour le lecteur, de se faire une idée de son apparence. L'aspect paradoxal de Claude est mis en évidence dès les premières pages et tout au long du texte : ainsi, le front du personnage est-il tout à la fois qualifié de ‘ridé’ et de ‘jeune’. Ainsi, son œil est-il tour à tour décrit comme ‘doux’ puis comme ‘hautain’(‘l’œil hautain de Claude’, p.417). Ainsi, Claude est-il âgé de trente-six ans mais ‘par moment [...] en paraissait cinquante’ et ‘était déjà presque un vieillard’(p.417). Ainsi, le personnage a-t-il ‘quelque chose d’impérieux dans toute sa personne et qui se faisait obéir’(p.416) tout en demeurant ‘plus doux que jamais’(p.418). Enfin, bien qu’étant décrit comme ayant ‘la parole rare’(p.416) et comme n’étant ‘pas un lettré’(p.418), Claude Gueux fait pourtant montre ‘d’une éloquence singulière, qui d’ailleurs lui était naturelle’(p.419) et demeure ‘poli, choisi comme un lettré’(p.421). A la fois jeune et vieux, aimable et distant, dominé et dominant, illettré et éloquent, Claude Gueux se dissout donc dans un bain de qualités contradictoires jusqu’à en devenir tout aussi inconsistant que l’étaient le condamné du *Dernier jour*, Hélène Gillet ou bien Pierre Leroux.

Incapables d'affirmer une quelconque personnalité, les personnages de condamnés à mort ne peuvent par conséquent acquérir de véritable dimension héroïque de leur vivant : ce sont donc bien des héros à part, des héros d'un type encore nouveau au XIX^e siècle, en un mot, des anti-héros...

III.4.2. UN NOUVEAU GENRE ?

Dans un article sur les héros hors-la-loi bernanosiens paru en 1987 dans la *Revue des Sciences Humaines*, Hans Aaraas envisageait que, dans la fiction, la notion de hors-la-loi pouvait dépasser le cadre des personnages pour s'étendre à la forme même des textes. Aaraas concevait ainsi l'existence d'une ‘écriture en conflit avec la loi’ constituant, en quelque sorte, le pendant formel de l'exploitation de figures de hors-la-loi dans la littérature. Pour le critique, la loi à laquelle s'oppose l'écriture en question est, en premier lieu, celle ‘[du] genre, [du] type de discours et même [de] la langue où l'écriture individuelle se produit et où elle est censée se dérouler’.¹⁹⁶ Nos œuvres de la peine de mort reflètent-elles, au niveau de leur écriture, ce caractère de marginalité propre aux personnages de hors-la-loi qu'elles mettent en scène et

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.350.

vérifient-elles l'hypothèse émise par Hans Aaraas qui reviendrait à établir un lien de cause à effet entre le sujet d'une œuvre et sa forme ?

En premier lieu, force est de constater que, comme l'envisageait Aaraas et comme nous l'avons montré dans ce chapitre, nos œuvres de la peine de mort s'opposaient bien, en leur temps, à un certain nombre de conventions tant thématiques que linguistiques et même stylistiques et faisaient ainsi preuve d'une grande originalité. Il est par exemple indéniable ici que le choix du sujet, la focalisation des œuvres autour d'un personnage de hors-la-loi, ont directement impliqué l'intégration du vocabulaire et de la syntaxe argotiques à la langue littéraire, révolutionnant par là-même la conception que l'on avait jusqu'alors de ce que devait être la langue littéraire et affectant, en conséquence, le type même de discours choisi. Mais nos œuvres de la peine de mort entrent-elles également en conflit avec la loi du genre auquel elles appartiennent ?

Pour Hélène Lowe-Dupas, la réponse à cette question ne semble faire aucun doute en ce qui concerne le genre romanesque. Selon le critique, ‘le roman de la peine de mort donne naissance à un roman de la peine (celle du condamné) mais c'est à peine un roman – c'est un nouveau roman’.¹⁹⁷ Et Lowe-Dupas d'ajouter, en prenant comme exemple *Le dernier jour d'un condamné* :

[L]a critique ne s'y est pas trompée, qu'elle soit de l'époque (détestant le caractère moderne du texte), ou qu'elle soit d'aujourd'hui (appréciant le texte, justement pour sa modernité) [...]. Du Nouveau Roman moderne, *Le Dernier Jour d'un condamné* a toutes les caractéristiques et plus encore...

Le rapprochement fait ici par Lowe-Dupas avec le concept de Nouveau Roman (concept n'apparaissant pas avant la fin de la première moitié du XX^e siècle) peut *a priori* surprendre par son aspect anachronique. Hélène Lowe-Dupas n'est cependant pas la seule à avoir fait un tel rapprochement. Avec elle, d'autres critiques, comme Marie-Claire Vallois ou Lucien Dällenbach, se sont très sérieusement appliqués à montrer les liens qui pouvaient unir une œuvre comme *Le dernier jour d'un condamné* au concept de Nouveau Roman et la qualité des ouvrages dans lesquels

¹⁹⁶ Hans Aaraas, ‘Le hors-la-loi’ in *Revue des Sciences Humaines*, 207 (July to September 1987), 55-65, p.62.

¹⁹⁷ Lowe-Dupas, ‘Innommable guillotine : La peine de mort dans “Le Dernier Jour d'un Condamné” et “Histoire d'Hélène Gillet”’, *op. cit.*, p.343.

furent publiés leurs travaux ne nous autorise pas à les rejeter avant d'avoir objectivement testé la validité de leur démonstration.¹⁹⁸

Avant d'entrer dans les détails, un retour sur la définition du concept de Nouveau Roman s'impose ici. Examinons, pour ce faire, celle donnée par Alain Robbe-Grillet lui-même dans son essai/manifeste *Pour un Nouveau Roman*.

L'auteur des *Gommes* ne voit tout d'abord, dans le terme de Nouveau Roman, ‘qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme’.¹⁹⁹ Ainsi, pour Robbe-Grillet, les Nouveaux Romanciers se rencontrent avant tout dans ‘la lutte contre des lois trop rigides’ en matière de création littéraire.²⁰⁰ Le Nouveau Roman se définit par conséquent moins en lui-même que par la négative, c'est-à-dire par son opposition à la norme romanesque que représente, toujours selon Robbe-Grillet, le roman bourgeois (comprendre ici le modèle romanesque dominant aux XVIII^e et XIX^e siècles, époques, par excellence, de l'essor de la classe bourgeoise).²⁰¹ Le Nouveau Roman naît donc de la recherche d'une alternative dans la manière d'aborder les divers éléments constitutifs du roman, dans le refus des stéréotypes du roman bourgeois.

Le concept de Nouveau Roman ne désigne donc pas, comme une certaine approche par trop structuraliste des études littéraires tendrait peut-être à nous le faire croire, un genre littéraire à la forme bien définie, mais une simple démarche heuristique motivée par un profond désir d'originalité et de renouveau formels et tendant à remettre en question la/les loi(s) du genre. Comme le souligne Roger-Michel Allemand, dans *Le Nouveau Roman*, le Nouveau Roman en tant qu'Ecole ressortit plus au mythe ou au fantasme littéraire qu'à autre chose'.²⁰² Le Nouveau Roman n'est pas un système, mais un anti-système et toute analyse systématique du Nouveau Roman ne peut qu'aboutir à relever quelques coïncidences dans les alternatives à la norme choisies par certains auteurs. Il s'agit ici de se défier de

¹⁹⁸ Voir Marie-Claire Vallois, ‘Ecrire ou décrire : l'impossible histoire du « sujet » dans “Le dernier jour d'un condamné” de Victor Hugo’ in *Romantisme* 48(1985), 91-104 ; et Lucien Dällenbach, ‘Le vide plein ou les révélations de l'homme sans tête’, in *Hugo dans les marges*, textes réunis par Lucien Dällenbach et Laurent Jenny (Genève : Editions Zoë, 1985), 35-50.

¹⁹⁹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman* (Paris : Editions de Minuit, coll.‘Critique’, 1961), p.9.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.114.

²⁰¹ Pour Robbe-Grillet, Balzac et Madame de La Fayette sont deux exemples d'adeptes de ‘cette conception romanesque’ bourgeoise. Voir *Pour un Nouveau Roman*, *op. cit.*, p.15.

²⁰² R.-M. Allemand, *Le Nouveau Roman* (Paris : Ellipses, coll. ‘Thèmes et études’, 1996), p.21.

‘l’illusion synecdochique’, pour reprendre les termes de Jean Ricardou, qui en dénonce ainsi le dangereux processus :

Si certains points communs se laissent entrevoir, cette similitude des textes est, par une assimilation indue, transformée en identité. Illusion synecdochique, en somme, puisqu’il s’agit de l’extension à l’ensemble du texte des caractères de certaines de ces parties [...]. Les textes disposent en fait d’une complexité suffisante pour participer à tel mouvement par certains de leurs aspects et offrir cependant, entre eux, tout un jeu d’innombrables différences.²⁰³

Si le terme de Nouveau Roman a bien été inventé au XX^e siècle, sa signification première le rend ainsi applicable à tout type d’œuvre romanesque témoignant, de par sa forme, d’un refus de certaines conventions du genre. En guise de présentation de son étude, Roger-Michel Allemand résume ainsi fort bien ce qu’est véritablement le Nouveau Roman :

Il ne s’agit, en effet, ni d’un groupe, ni d’une Ecole littéraire, mais plutôt d’une *mouvance*, soit un ensemble hétérogène dont les éléments convergents partagent plus ou moins durablement un certain nombre de partis pris conceptuels et techniques. Sa cohésion, instable, se fonde dans la pratique poétique d’œuvres irréductiblement individuelles, dont le trait dominant est l’effort de substituer au romanesque traditionnel un *nouveau réalisme*.²⁰⁴

Toujours selon Allemand, ‘ce qui caractérise ses représentants n’est donc pas le respect de normes communes, mais simplement [...] le fait qu’ils partagent un certain nombre de refus tant idéologiques que littéraires’.²⁰⁵ Le reproche d’anachronisme qui semblait *a priori* pouvoir être fait à Hélène Lowe-Dupas n’est donc absolument pas fondé.

Quelles sont, dès lors, ces caractéristiques du Nouveau Roman que le critique prétend retrouver dans *Le dernier jour d’un condamné* ?

Le Nouveau Roman s’apparentant, comme nous venons de le voir, à un vaste espace ouvert d’expérimentation formelle, il ne peut être défini par rapport à ce qu’il est, mais seulement par rapport à ce qu’il n’est pas ou, pour être plus précis, par rapport à ce qu’il refuse d’être. La liste des ‘notions périmées’ du roman bourgeois

²⁰³ J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, suivi de *Les raisons de l’ensemble* (Paris : Editions du Seuil, coll. ‘Points Essais’, 1973(1990)), p.150.

²⁰⁴ Allemand, *op. cit.*, quatrième de couverture. Voir aussi, p.4 : ‘Le Nouveau Roman [est une] mouvance participant de la longue procession des mythes littéraires transitoires à laquelle s’alimente une taxinomie genrologique avide d’oppositions manichéennes entre un « ancien » et un « nouveau » qui ne sont pourtant jamais tout à fait séparables ni radicalement tranchés dans l’évolution des œuvres’.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.35.

établie par Robbe-Grillet dans son essai va ainsi nous permettre, par comparaison, de juger de la proximité éventuelle du roman de Hugo avec le concept de Nouveau Roman.

La première de ces notions est celle de ‘personnage’ dont la norme est de ne pas être ‘un *il* quelconque, anonyme, translucide, simple sujet de l’action exprimée par le verbe’, mais qui doit, au contraire, ‘avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom [...], des parents, une hérédité [...], une profession [...], des biens’ et qui doit posséder également ‘un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là’.²⁰⁶ Or, comme nous l’avons vu précédemment, que sait-on de la vie qu’a eue le condamné du *Dernier jour* ? Rien ou presque. Quant à la tête qui tombe à la fin du récit, quels traits lui donner ? On ne saurait dire. Lucien Dällenbach le note, le personnage de Hugo est ‘un sujet sans mémoire, sans moi, sans personne’ qui ne fait qu’éprouver ‘des sensations [que l’on] vit en totale immédiateté avec lui’ (ce qui ne manque pas de rappeler à Dällenbach les personnages de *La jalouse* de Robbe-Grillet).²⁰⁷ L’œuvre de Victor Hugo fait donc indubitablement preuve d’une certaine modernité dans sa manière de représenter (ou plutôt, de ne pas représenter, devrions-nous dire) son personnage principal. Toutefois, comme le souligne, Robbe-Grillet, il ne suffit pas de ‘varier un peu, pour se donner quelque impression de liberté’, le héros pour être un héros de Nouveau Roman, doit être complètement remis en question, doit transgresser toutes les règles de la norme.²⁰⁸

Or, c'est bien le cas du héros du *Dernier jour d'un condamné* et c'est d'ailleurs pourquoi il apparut, dès sa publication, comme une véritable « monstruosité littéraire », pour reprendre l'expression de Marie-Claire Vallois qui, dans son article ‘Ecrire ou décrire : l'impossible histoire du « sujet » dans “Le dernier jour d'un condamné” de Victor Hugo’ note également que ‘le côté avant-garde de ce texte est d'autant plus intéressant qu'il s'agit d'un des premiers romans de Hugo’.²⁰⁹ Ainsi, à l'instar de Jean Massin, ‘ce qu'il faut remarquer d'abord, c'est que *Le dernier jour d'un condamné* est écrit à la première personne du singulier’ et ‘qu'il est le seul livre, dans toute l'œuvre romanesque et dramatique de Victor Hugo

²⁰⁶ Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, p.27.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.64.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.27.

²⁰⁹ M.-C. Vallois, *op. cit.*, p.91.

à être dominé à ce point par la première personne du singulier'.²¹⁰ Le « je » du *Dernier jour d'un condamné*, c'est aussi celui de *La nausée* de Sartre, de *L'étranger* de Camus²¹¹ ou encore du *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Et ce n'est pas un « je » ‘vide’, un prénom sujet sans référent, comme le prétend Marie-Claire Vallois : s'il y a bien mort du personnage dans son acception classique, *Le dernier jour d'un condamné* n'est pas pour autant ‘l'histoire de « personne »’ comme l'affirme le critique²¹², bien au contraire, car croire cela reviendrait à dire que nous sommes en présence d'un texte caractérisé avant tout par son objectivité, alors que – et Robbe-Grillet insiste sur ce point – ‘le Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale’.²¹³ Le « je » du *Dernier jour d'un condamné* n'est pas vide, il est habité par ‘le moins neutre, le moins impartial des hommes : engagé au contraire *toujours* dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire’.²¹⁴ Sandy Petrey l'a bien vu :

The Last Day of a Condemned Man immediately brings readers into the mind of the Condemned Man and never lets them out again. It is in the most comprehensive sense of the term a *subjective* text, a tale in which every word purports to be written by the title character, in which every representation of external reality is explicitly transmitted through an internal sensibility.²¹⁵

Peu importe que l'on ignore son nom, que l'on ne sache rien de son apparence, que l'on ne connaisse rien d'autre de sa vie, de son passé, que ce qu'il veut bien nous en dire, le condamné du *Dernier jour* paraît plus que jamais être « quelqu'un », plus que

²¹⁰ J. Massin, ‘Présentation du “Dernier jour d'un condamné”’ in *Oeuvres complètes de Victor Hugo*, 18 vols (Paris : Le Club Français du Livre, 1967), t.III, p. 608.

²¹¹ *L'étranger* de Camus est d'ailleurs une des œuvres citées de manière récurrente par Robbe-Grillet en tant qu'annonciatrices du Nouveau Roman. Sur le lien entre l'œuvre camusienne et l'œuvre hugolienne (et en particulier l'influence qu'eut *Le dernier jour d'un condamné* sur Camus), voir Agnès Spiquel, “L'étranger” et “Le dernier jour d'un condamné”, in *La Revue des Lettres Modernes*, 1259-1265 (1995), 109-121. On y découvre par exemple que le premier récit jamais publié par Camus, alors âgé de seulement 18 ans, s'intitulait *Le dernier jour d'un mort-né* (in revue *Sud*, Alger, 1931) !

²¹² Vallois, ‘Ecrire ou décrire [...]’, *op. cit.*, p.95.

²¹³ Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, *op. cit.*, p.117.

²¹⁴ *Ibid.*, p.118. Il est ici révélateur de voir à quel point cette définition que Robbe-Grillet donne des personnages narrateurs de ses romans s'applique en tout point au personnage narrateur du *Dernier jour d'un condamné* (on songe notamment à l'épisode où le condamné se voit encerclé par les fantômes des assassins guillotinés avant lui (XII) ou encore à l'épisode de la vieille femme dans un placard (XLII)).

²¹⁵ Petrey, ‘Victor Hugo and Revolutionary Violence [...]’, *op. cit.*, p.629. Notre traduction : ‘*Le dernier jour d'un condamné* transporte immédiatement les lecteurs dans l'esprit du Condamné et ne les en laisse plus ressortir. C'est au sens le plus propre du mot un texte *subjectif*, un conte dans lequel chaque mot est censé avoir été écrit par le personnage titre, dans lequel chaque représentation de la réalité extérieure est explicitement transmise par une sensibilité intérieure’.

n’importe quel héros conventionnel, c’est ‘un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l’espace et dans le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi’.²¹⁶ Le grand mérite et la force du texte de Hugo, comme de nombreux Nouveaux Romans, réside pour beaucoup dans l’emploi de ce « je » qui, selon Barthes, détermine la forme de récit ‘la plus élaborée’ car ‘le « je » se place au-delà de la convention et tente de la détruire en renvoyant le récit au faux naturel d’une confidence’.²¹⁷

Du ‘nouveau réalisme’, cher à Robbe-Grillet, *Le dernier jour d’un condamné* remplit donc bien la première condition en offrant l’exemple d’une manière radicalement nouvelle d’aborder la notion de personnage. Cette dernière notion n’est cependant pas la seule que le Nouveau Roman se propose de dépasser, la méthode de narration en est une autre. Le nouveau romancier dénonce cette ‘convention tacite [qui] s’établit entre l’auteur et le lecteur’ et qui consiste à ce que le premier fasse ‘semblant de croire à ce qu’il raconte’ et à ce que le second ‘oubli[e] que tout est inventé et fei[gne] d’avoir à faire à un document, à une biographie, à une quelconque histoire vécue’.²¹⁸ Il s’agit donc de faire fi de cette idée selon laquelle ‘bien raconter, c’est donc faire ressembler ce que l’on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l’habitude, c’est-à-dire à l’idée toute faite qu’ils ont de la réalité’.²¹⁹ Ceci passe d’abord par le rejet du passé simple comme temps privilégié du récit. On retrouve à nouveau chez Barthes l’idée d’accord tacite et de réalité maîtrisée dénoncée par Robbe-Grillet dans la définition du passé simple que donne l’auteur du *Degré zéro de l’écriture* :

Le passé simple est l’acte même de possession de la société sur son passé et son possible. Il institue un continu crédible mais dont l’illusion est affichée, il est le terme ultime d’une dialectique formelle qui habillerait le fait irréel des vêtements successifs de la vérité, puis du mensonge dénoncé [...]. C’est [...] ce qui fait l’écriture romanesque. Elle a pour charge de placer le masque et en même temps de le désigner.²²⁰

Force est de constater qu’ici encore *Le dernier jour d’un condamné* réalise l’ambition du Nouveau Roman par la prépondérance du présent de l’indicatif. Jean Massin le note : ‘C’est pour la première fois sans doute ici que le présent impose, et

²¹⁶ Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, p.118.

²¹⁷ Barthes, *Le degré zéro de l’écriture* (Paris : Seuil, coll. ‘Points Essais’, 1972), p.31.

²¹⁸ Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, p.30.

²¹⁹ *Ibid.*, p.30.

²²⁰ Barthes, *op. cit.*, pp.29-30.

jusqu'à la tyrannie, l'étroitesse de son champ et l'obsession de son écoulement'.²²¹ Le lecteur est tout aussi prisonnier du texte que le condamné des quatre murs de sa prison : c'est le sentiment de claustrophobie mis en relief par le critique. Car, là encore, *Le dernier jour d'un condamné* fait preuve d'originalité par rapport à la 'rondeur' et à l'unicité du roman bourgeois : dans le roman de Hugo, la linéarité, la lisibilité du texte est souvent mise à mal par 'la lente succession' de ce que Marie-Claire Vallois appelle des 'descriptions « freinage »'. Outre le fait qu'elles constituent un des supports essentiels de l'intensité dramatique (valeur suspensive) et du réalisme du texte (valeur didactique consistant à 'rendre l'horrible réalité de l'attente plus tangible')²²², les descriptions-freinage du *Dernier jour d'un condamné* ont pour effet de détourner momentanément le lecteur du sujet de l'action. Marie-Claire Vallois l'a bien vu : 'le syntagme descriptif, introduit par le je-sujet, opérateur romanesque, fonctionne vite de lui-même, selon sa propre logique sémantique. Logique qui aboutit à la disparition du sujet'.²²³

Ceci a non seulement pour résultat de permettre de sortir du cadre obsédant de l'histoire individuelle pour pénétrer dans celui de l'histoire collective, mais aussi de mettre en abyme, au niveau de l'économie même du texte, l'inéluctable disparition, l'irréversible évanescence du personnage en tant qu'être vivant. La mécanique du texte semble ainsi se calquer sur la mécanique de « l'appareil » judiciaire : à la coupure physique correspond ici la coupure descriptive ou coupure textuelle, pour reprendre les termes d'Hélène Lowe-Dupas :

C'est le passage, par le biais de la guillotine, d'un phénomène de répression à une création esthétique, littéraire, *nouvelle*, moderne dans sa forme [...]. [L]a coupure que représente la guillotine se traduit par une coupure au niveau textuel. D'une part, coupure par rapport à un genre littéraire antérieur – et plus que le romantisme de [...] [cet auteur], ce qui nous intéresse ici, c'est la destruction du roman ; et d'autre part, coupure comme pratique textuelle.²²⁴

La coupure se matérialise ainsi à différents niveaux du texte de Hugo : au niveau de la structure globale de l'œuvre, tout d'abord, par le biais du morcellement de ce court récit en pas moins de quarante-neuf chapitres. Au niveau syntaxique, ensuite, par l'emploi de nombreuses phrases elliptiques, à l'image de la première phrase du texte : 'Condamné à mort !', répétée pas moins de trois fois, à intervalles réguliers,

²²¹ Massin, 'Présentation du "Dernier jour d'un condamné"', *op. cit.*, p.614.

²²² Vallois, *op. cit.*, p. 97.

²²³ *Ibid.*, p.98.

au cours du premier chapitre (six fois, au total, dans l'espace des trois premiers chapitres). Au niveau prosodique, enfin, dans la forme hachée des phrases, conséquence de l'usage de nombreux points d'exclamation, de syntagmes apposés et de tirets suspensifs, comme, par exemple, dans cet extrait du chapitre VII : ‘Ah ! c'est moi qu'il faut sauver ! – Est-il bien vrai que cela se peut, qu'il faudra mourir demain, aujourd'hui peut-être, que cela est ainsi ? O Dieu ! L'horrible idée à se briser la tête au mur de son cachot !’²²⁵. Le texte du *Dernier jour d'un condamné* est ainsi ‘un univers de signes’, exactement comme le concevra plus tard Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman*, ‘tout y est signe [...] de cette réalité qui demande à être révélée’.²²⁶

Qu'en est-il maintenant des autres œuvres que nous étudions pouvant entrer dans la catégorie de ce qu'Hélène Lowe-Dupas appelle les ‘romans de la peine’ ? Si l'on considère l'*Histoire d'Hélène Gillet et Claude Gueux*, on est bien, ici encore, en présence d'un type de personnage en conflit avec la ‘loi du genre’, pour reprendre les termes de Hans Aaraas. Nous l'avons vu, le personnage de Nodier et celui de Hugo sont plus des anti-héros que des héros. Par certains côtés, et à l'instar du condamné du *Dernier jour*, ils se démarquent ainsi de quelques-unes des conventions du roman bourgeois établies par Robbe-Grillet. Que connaît-on en effet du passé, de l'histoire d'Hélène Gillet ? Rien ou presque. Que connaît-on du passé de Claude Gueux ? Rien. Que sait-on de l'apparence physique, du visage d'Hélène, mis à part qu'elle était belle ? Rien, encore. Comment se faire une idée du visage de Claude Gueux, véritable paradoxe physique, fusion d'éléments contradictoires ? Impossible. Mais Hélène et Claude n'entretiennent toutefois pas, contrairement au condamné du *Dernier jour*, suffisamment de points communs avec l'idéal de héros du Nouveau Roman. Du roman traditionnel, *Hélène Gillet et Claude Gueux* conservent encore trop d'éléments, à commencer par l'attribution au héros d'un double nom propre, mais aussi, dans le cas d'Hélène Gillet, d'une hérédité (la noblesse du personnage est un élément en tout point déterminant du drame et de l'accession du héros au statut de martyr) et, dans le cas de Claude Gueux, d'une profession (le fait que Claude soit un ouvrier révèle la dimension sociale de l'œuvre). Mais surtout, les deux personnages demeurent représentés par ce *il* dont Robbe-Grillet se méfie et que

²²⁴ Lowe-Dupas, ‘Innommable guillotine [...]’, *op. cit.*, p.343.

²²⁵ V. Hugo, *op. cit.*, p.219.

²²⁶ Cité par Allemand, in *Le Nouveau Roman*, p.54.

Rolland Barthes, dans *Le degré zéro de l'écriture*, désigne effectivement comme ‘une convention type du roman [qui] signale et accomplit le fait romanesque’ :

La troisième personne du roman représente une convention indiscutée, elle séduit les plus académiques et les moins tourmentés aussi bien que les autres, qui jugent finalement la convention nécessaire à la fraîcheur de leur œuvre.²²⁷

Claude Gueux et *l'Histoire d'Hélène Gillet* étant tous deux écrits au passé simple et, qui plus est, construits selon un schéma traditionnellement linéaire, se démarquent ainsi du *Dernier jour d'un condamné*.

En outre, si l'ombre de la guillotine, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, plane également, et de manière très marquée, sur *Claude Gueux* et sur *l'Histoire d'Hélène Gillet*, cette présence n'est cependant décelable que d'un point de vue thématique et ne se manifeste pas au niveau de la forme même des textes. L'incapacité de ces deux textes à réaliser, dans l'écriture, cette remarquable fusion du fond et de la forme observable dans *Le dernier jour d'un condamné* est en fait symptomatique de cette volonté ‘d'engagement’ que Robbe-Grillet place en troisième position sur sa liste noire des notions périmées. La faiblesse principale des histoires vraies de Claude et d'Hélène réside, paradoxalement, dans le fait qu'elles aient été écrites avant tout au service d'une thèse : contrairement au *Dernier jour d'un condamné*, les histoires de Claude et d'Hélène n'ont de sens et de valeur que parce qu'elles servent d'argument, d'exemple, à une leçon de morale. Rappelons ici que, lors de sa première parution, *Le dernier jour d'un condamné* n'était accompagné, quant à lui, d'aucune préface : le texte étant lui-même exempt de tout commentaire, de tout discours moral, il ne devait donc qu'à sa force émotionnelle, qu'à sa puissance évocatrice, en un mot, qu'à son art, de s'être imposé comme un des textes les plus favorables au combat contre la peine de mort. Henri Guillemin, dans sa présentation de l'œuvre, suggérait d'ailleurs, par sa réserve, la possibilité que le texte ait pu être, à l'origine, envisagé par son auteur comme un acte gratuit : ‘La préface que Victor Hugo ajoutera, en 1832, à son *Dernier jour d'un condamné* fera du livre un manifeste contre la peine de mort. Je ne suis pas sûr que l'écrivain des *Orientales* ait pensé si loin, en 1829’.²²⁸ Mais que serait *l'Histoire d'Hélène Gillet* sans sa morale finale, sans ce ‘quelque chose de mystérieux et de symbolique’ qu'il y

²²⁷ Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, pp.30 et 35.

²²⁸ Voir la présentation du *Dernier jour d'un condamné* par Henri Guillemin (Paris :Editions du Seuil, coll. ‘L'intégrale’, 1963), p.205.

a, selon Nodier, ‘au fond de chaque histoire’ et que l’auteur se charge de nous expliquer ? Un vulgaire fait divers comme on en trouve par centaines dans les archives des tribunaux de province. Comme nous le montrent les extraits du procès verbal authentique de l’histoire d’Hélène Gillet²²⁹, Nodier n’a même pas cherché à donner une dimension littéraire à son récit : son texte demeure étonnamment proche du texte officiel. L’histoire d’Hélène ne sert en réalité que de prétexte à l’exposition d’une morale, que l’on ne doit qu’à l’auteur cette fois : ‘c’est qu’il serait bien temps que le genre humain réprouvât d’une voix unanime cette justice impie qui a usurpé insolemment l’œuvre de la mort sur la puissance de Dieu, l’œuvre que Dieu s’était réservée quand il frappa toute notre race du jugement de mort qui n’appartenait qu’à lui’.²³⁰ L’histoire d’Hélène Gillet, contrairement au *Dernier jour d’un condamné*, n’a pas véritablement de valeur en soi : elle n’a de valeur que dans la mesure où elle accompagne une morale que Nodier jugeait instant d’exprimer à une époque qu’il décrivait lui-même comme ‘le moment où nous touchons par bonheur, du moins je le conjecture ainsi, à la réformation de notre code des supplices’.²³¹ De même, que serait le récit de l’histoire de Claude Gueux sans toutes ces atteintes, sous la forme de jugements de valeur, à l’objectivité prétendue du récit, sans la justification qui lui a été accolée par Hugo ? Un fait divers dramatique mais somme toute banal, le récit d’un malheureux concours de circonstances, pire, une apologie du meurtre comme réponse à la violence ou à l’injustice d’un système... ‘poursuivons’, ‘abrégeons’, nous dit Hugo au milieu de son récit²³² : c’est qu’il faut en venir au fait, à l’exposition de la « thèse » que l’histoire de Claude ne fait qu’illustrer.

Il ne serait donc pas pertinent de voir en *Claude Gueux* et en *l’Histoire d’Hélène Gillet* des concrétisations de l’idéal du Nouveau Roman au même titre que *Le dernier jour d’un condamné*, ni même de les catégoriser comme appartenant à ce genre d’un type nouveau et original que serait celui du ‘roman de la peine’ selon Hélène Lowe-Dupas. Si les deux textes font bien preuve d’une certaine modernité dans leur approche du personnage, s’ils entrent donc bien ponctuellement en conflit avec la loi du genre, ils demeurent, sur le plan narratologique, caractéristiques d’une écriture bourgeoise/classique et représentatifs d’une littérature militante, en complète contradiction avec le postulat moderne selon lequel ‘l’art ne peut être réduit à l’état

²²⁹ Cités par Pierre-George Castex dans ses notes, in Nodier, *Contes, op. cit.*, pp. 338-339.

²³⁰ *Ibid.*, p.347.

²³¹ Extrait d’une lettre adressée à son ami Peignot et publiée parmi les documents inédits dans la *Bibliographie critique des œuvres de Charles Nodier* (Paris : Champion, 1923), de Jean Larat, p.142.

²³² V. Hugo, *op. cit.*, pp. 416 et 421.

de moyen au service d'une cause qui le dépasserait, celle-ci fût-elle la plus juste, la plus exaltante'.²³³

Seul *Le dernier jour d'un condamné*, parmi nos œuvres de la peine de mort, offre ainsi l'exemple d'une véritable écriture hors-la-loi comme Hans Aaraas en émettait l'hypothèse. S'il n'y a donc pas véritablement de genre du 'roman de la peine', le texte de Hugo est toutefois bien le premier représentant d'un nouveau genre de roman que Jean Rousset a désigné comme 'la fiction de journal intime'²³⁴ et dont la proximité avec l'idéal romanesque qu'envisagera bien plus tard le Nouveau Roman moderne est indéniable. Comme l'a constaté Lucien Dällenbach, qui voyait quant à lui dans le roman de Hugo une 'préfiguration' du genre du 'récit lacunaire' consacré par le Nouveau Roman, 'à quelques détails près, le *Dernier jour d'un condamné* pourrait avoir été écrit par Butor ou Robbe-Grillet dans les années 50'.²³⁵ L'ensemble de ces considérations témoigne bien de l'étonnant potentiel d'innovation littéraire offert par l'exploitation d'un thème comme celui de la peine de mort.

²³³ Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, p.35.

²³⁴ Voir J.Rousset, "Le dernier jour d'un condamné" ou l'invention d'un genre littéraire", in *Hugo dans les marges*, op. cit., p.37 : 'le recours à la fiction de journal intime, du commencement à la fin d'un récit, est une première en France ; rien ne l'annonçait [...]'.

²³⁵ Dällenbach, 'Le vide plein ou les révélations de l'homme sans tête', op. cit., pp.55 et 52.

TROISIÈME PARTIE

**ROMANTISME, PEINE DE MORT
ET MILITANTISME SOCIAL**



Quand la loi est cruelle, quand elle copie le crime dans la manière de le punir, si même elle ne le provoque, il est bon qu'elle trouve quelque part son correctif, et qu'une voix plus puissante que la sienne, celle de l'humanité, retentisse à l'oreille des princes. A.H. de Kératry, *Frédéric Styndall*.²³⁶

Volontairement ou involontairement les auteurs romantiques ayant exploité le thème de la peine de mort entre les années 1820 et 1848 ont tous, à leur manière, contribué à faire évoluer les mentalités en faveur d'une réforme du système pénal français et, plus particulièrement, en faveur de l'abolition de la peine capitale. Si tous n'étaient pas ouvertement partisans de l'abolition – la position sur le sujet d'un Balzac ou d'un Janin étant parfois même des plus ambiguës – leurs représentations souvent très réalistes de l'univers de la mort légale ont suscité chez leurs lecteurs de tels sentiments d'horreur et d'injustice que leurs œuvres sont devenues, parfois donc presque malgré eux, les meilleures illustrations de la pertinence de la cause abolitionniste.

Le cas de Balzac est à ce titre intéressant. L'écrivain ne s'étant jamais ouvertement exprimé pour ou contre la peine de mort, c'est dans son œuvre que nous avons cherché quelques indices susceptibles de nous éclairer.²³⁷ Malgré l'ampleur considérable de l'œuvre balzaciennne, ceux-ci se sont avérés fort peu nombreux. Une des rares évocations du sujet qui nous intéresse nous vient de *Splendeurs et misères*

²³⁶ Kératry, *op. cit.*, chap. XI, p.78.

²³⁷ Nous tenons ici à remercier M.Hervé Yon pour ses précieuses indications.

des courtisanes. On y découvre en effet un Balzac s'attachant, comme il le dit lui-même, à faire entrevoir toute ‘l’horreur des derniers jours d’un supplicable’ à travers la description très réaliste de ‘*la chambre du condamné à mort*’ à la Conciergerie.²³⁸ Avant même d’entraîner son lecteur dans cet endroit où, de l’aveu même de l’auteur, il est impossible d’entrer ‘sans se sentir gelé jusqu’aux os’²³⁹, celui-ci faisait en outre l’observation suivante :

La vie du condamné à mort qui n’a pas avoué ses crimes ou ses complices est livrée à d’affreuses tortures. Il ne s’agit pas ici ni de brodequins qui brisent les pieds, ni d’eau ingurgitée dans l’estomac, ni de la distension des membres au moyen d’affreuses machines ; mais d’une torture sournoise et pour ainsi dire négative. Le Parquet livre le condamné tout à lui-même, il le laisse dans le silence et les ténèbres, avec un compagnon (un mouton) dont il doit se dénier.²⁴⁰

Difficile de ne pas voir ici une sévère critique du système en vigueur à l’époque.

Une autre allusion à la question de la peine de mort nous vient du *Curé de campagne*. Ce n’est pas le caractère barbare du système que Balzac dénonce cette fois, mais ses effets pervers. A plusieurs reprises, la peine de mort y est en effet jugée comme responsable d’incitation au crime, non pas en raison du spectacle malsain et corrupteur qu’elle offre à voir, mais par sa logique même, contraignant les voleurs, par ‘calcul’, à supprimer les éventuels témoins de leurs méfaits afin que les révélations potentielles de ces derniers ne puissent un jour les conduirent eux-mêmes à être supprimés !²⁴¹ On trouve également ce nouvel argument en faveur de l’abolition de la peine de mort dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, à l’occasion d’une réflexion sur les forçats enfermés à la Conciergerie :

Ces hommes, si cruels par la nécessité de supprimer des témoignages, car ils n’assassinent que pour se défaire de preuves (c’est une des raisons alléguées par ceux qui demandent la suppression de la peine de mort) [...] ne deviennent des héros de malfaissance que sur le théâtre de leurs exploits.²⁴²

²³⁸ H. de Balzac, *op. cit.*, in *La comédie humaine* (Paris : Gallimard, coll. ‘Bibliothèque de la Pléiade’, 1990), t.VI, p.849.

²³⁹ *Ibid.*, p.850.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.848.

²⁴¹ Voir *Le curé de campagne*, in *La comédie humaine*, *op. cit.*, t.IX : ‘Le meurtrier s’était trouvé dans l’obligation de la tuer pour supprimer son témoignage. Ce calcul, qui détermine presque toujours les assassins à augmenter le nombre de leurs victimes, est un malheur engendré par la peine capitale qu’ils ont en perspective’ (p.683) et, plus loin, ‘Le vol a engendré l’assassinat par la fatale logique qu’inspire la peine de mort aux criminels’ (p. 692).

²⁴² Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *op. cit.*, p.847.

On note toutefois ici que la tournure de la parenthèse semble quelque peu désolidariser l'auteur lui-même du camp des abolitionnistes, simplement désignés par un lointain ‘ceux qui’. Cette marque de distance, qui a de quoi surprendre au vu des passages que nous venons de relever et qui tendaient assez nettement à caractériser Balzac comme un abolitionniste, n'est cependant pas, loin s'en faut, la seule ambiguïté décelable dans le discours de l'écrivain. D'autres allusions au thème de la peine de mort trouvées aussi bien dans *Le curé de campagne* que dans *Splendeurs et misères des courtisanes* s'avèrent effectivement contredire les observations précédemment citées : ainsi, tout en paraissant dénoncer la barbarie de l'institution judiciaire, tout en paraissant stigmatiser ses faiblesses et sa perversité, Balzac n'hésite-t-il pas, dans le même temps, à qualifier ‘la peine de mort’ de ‘grand soutien de la société’, à taxer *Le dernier jour d'un condamné* de ‘sombre élégie’ et d’‘inutile plaidoyer’ et à vanter les vertus dissuasives du système, comme dans cet extrait, où l'auteur établit un parallèle, courant à l'époque, entre justice et médecine, crime et maladie :

De même que la vue d'un cabinet d'anatomie, où les maladies infâmes sont figurées en cire, rend chaste et inspire de saintes et nobles amours au jeune homme qu'on y mène ; de même la vue de la Conciergerie et l'aspect du préau, meublé de ces hôtes dévoués au bagne, à l'échafaud, à une peine infamante quelconque, donne la crainte de la justice humaine à ceux qui pourraient ne pas craindre la justice divine, dont la voix parle si haut dans la conscience ; et ils en sortent honnêtes gens pour longtemps.²⁴³

Impossible, donc, de se faire une idée précise du positionnement de Balzac dans le débat sur la question de la peine de mort et sur la réforme du système pénal français. Mais peu importe, car, comme il le suggérait lui-même, la réalité parle parfois d'elle-même, sans qu'il soit forcément nécessaire pour l'auteur d'en rajouter :

La poésie s'est emparée de ce sujet social, éminemment propre à frapper les imaginations, le *Condamné à mort* ! La poésie a été sublime, la prose n'a d'autre ressource que le réel, mais le réel est assez terrible comme il est pour pouvoir lutter avec le lyrisme.²⁴⁴

Or cette réalité, Balzac a justement choisi de la peindre en collaborant en 1830 avec Marco Saint-Hilaire aux *Mémoires de Sanson*. Si cette collaboration est aujourd'hui un fait bien établi, la mesure exacte de l'apport balzacien à cette œuvre composite est

²⁴³ *Ibid.*, p.826.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.848.

toutefois, comme nous l'avons déjà précisé, impossible à déterminer. Seule la partie ayant été reprise dans *La comédie humaine* sous le titre *Un épisode sous la terreur* peut être attribuée à Balzac avec certitude. Bien que *Les mémoires de Sanson* incluent quelques condamnations explicites de la peine de mort, le doute planant sur la paternité de ces condamnations ne nous permet donc toujours pas de trancher sur les convictions de Balzac en la matière. Mais l'important demeure finalement qu'avec ou sans ces quelques prises de position apocryphes en faveur de l'abolition, *Les mémoires de Sanson* décrivent à longueur de pages toute l'horreur et les faiblesses de l'appareil de la mort légale. Or, peindre et *rendre* l'horreur implique de l'admettre en tant que telle. Quelle qu'ait été l'opinion de Balzac sur la question de la peine de mort et en dépit de son apparente volonté de demeurer neutre grâce à un jeu de constantes contradictions, le genre de l'horreur auquel il a choisi de s'essayer en collaborant aux mémoires du bourreau de Paris a forcément impliqué de sa part, comme il l'implique toujours de la part du lecteur, une certaine dose de subjectivité qui porte en elle-même les germes d'un jugement moral venant implicitement condamner la source de l'horreur, à savoir, dans le cas présent, la peine de mort et son appareillage.

L'exemple de *L'âne mort et la femme guillotinée*, de Jules Janin, est à ce titre lui aussi particulièrement édifiant. Voici en effet le roman d'un auteur prétendant trouver une certaine justice dans la pratique de la peine de mort, mais qui finit par emplir le lecteur de compassion pour le sort de son personnage-titre. Livre surprenant et plein de contradictions, car comment, en outre, interpréter ce voyage au cœur de l'horreur la plus choquante de la part d'un écrivain à qui ses contemporains reconnaissaient surtout des qualités de poète lyrique²⁴⁵ et qui n'envisageait lui-même la littérature, au grand dam de Baudelaire, que comme une activité ‘douce et non troublante’²⁴⁶? Quelles intentions prêter à un auteur qui, quelques années plus tard seulement, adressait à ses lecteurs les regrets suivants sur la littérature de son siècle ?

La prose, hélas ! remplaçant le grand vers, les guenilles remplaçant la broderie et la pourpre, le bonnet rouge sur des têtes modelées pour le casque athénien ; les vampires, les forçats ; les mortes ressuscitées, les monstres, les

²⁴⁵ Voir Lamartine, *Cours familier de littérature* (Paris : M. Lévy, 1866), II, p.294.

²⁴⁶ Les termes sont de Baudelaire dans le second projet d'une lettre cinglante destinée à Janin en réponse à un article de ce dernier paru dans *L'indépendance belge* du 11 février 1865 et dans lequel l'auteur de *L'âne mort et la femme guillotinée* s'en prenait aux écrits de jeunesse de Heine. Cf. Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris : Editions du Seuil, coll. ‘L'intégrale’, 1968), p.652.

bêtes fauves, et Robespierre marchant sur une scène faite pour des rois et des héros.²⁴⁷

Pourquoi, enfin, tandis qu'il affirme dans la préface de son roman que 'rien n'est plus facile que la grosse terreur', Janin a-t-il malgré tout choisi de 'creuser plus loin' dans ce genre du roman noir qu'il ne veut pas nommer, mais dont il désigne Anne Radcliffe comme le 'véritable chef de secte'?²⁴⁸

Ces questions, comme en témoigne ce commentaire de Sylvestre de Sacy, les contemporains de Janin se les posaient déjà, :

Voici d'abord la première et la plus originale peut-être des fantaisies de Jules Janin, *L'âne mort et la femme guillotinée*. Est-ce un roman ? est-ce une satire ? Qu'a voulu prouver Jules Janin ? a-t-il voulu prouver quelque chose ? Je n'en sais rien, je n'en ai jamais rien su, et je soupçonne, après avoir relu sa préface aussi spirituelle qu'énigmatique, que Janin lui-même n'en savait pas là-dessus beaucoup plus que nous. Qu'importe si l'on se sent ému sans trop savoir pourquoi [...].²⁴⁹

L'explication la plus simple et la plus plausible à cet apparent paradoxe serait, bien entendu, d'envisager *L'âne mort et la femme guillotinée* comme une parodie de romans noirs ou d'œuvres romantiques de la peine de mort. Nous allons cependant voir que cette explication est loin d'être entièrement satisfaisante et ce, indépendamment du fait même que Janin, dans sa préface, semble se défendre d'une quelconque intention parodique (il n'est en effet pas certain qu'il ne s'agisse pas là d'une protestation totalement ironique) :

[La critique] a repris son air affable quand je lui ai juré sur mon âme et conscience que, malgré ce titre, il ne s'agissait rien moins que d'une parodie [...], que si mon livre était, par malheur, une parodie, c'était une parodie sérieuse, une parodie malgré moi, comme en font aujourd'hui tant de grands auteurs qui ne s'en doutent pas plus que moi.²⁵⁰

Beaucoup, en tout cas, ont qualifié *L'âne mort et la femme guillotinée* de parodie. Dans son article de l'*Encyclopédia Universalis* consacré à Jules Janin, Claude Burgelin voit dans ce roman 'une parodie, qui se veut cinglante mais n'est que sotte,

²⁴⁷ Jules Janin dans *La Mort de Doyen*, in *Contes fantastiques et littéraires* (Genève : Slatkine Reprints, coll. 'Ressources', 1979), p. 74.

²⁴⁸ J. Janin, *L'âne mort et la femme guillotinée* (Paris : Librairie des bibliophiles, 1876), préface, p.6.

²⁴⁹ S. de Sacy, 'J.Janin', in *Mélanges et variétés* (Paris : Jouast, 1876), I, p.III.

²⁵⁰ Janin, *L'âne mort et la femme guillotinée*, p.5.

du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo'.²⁵¹ Mais si le chapitre XXV, justement intitulé ‘Le dernier jour d'un condamné’, peut effectivement être considéré comme une parodie de l’œuvre de Hugo, c'est bien là le seul chapitre parmi les trente-neuf (plus un appendice) que comprend le roman qui ait un lien quelconque avec *Le dernier jour d'un condamné*. Réduire l'ensemble de *L'âne mort et la femme guillotinée* à une simple parodie du *Dernier jour d'un condamné* serait donc tout à fait abusif et ne donnerait, selon nous, qu'une idée fausse de la nature réelle du roman. Se pourrait-il dès lors que le roman de Janin soit la parodie d'autres œuvres caractéristiques de ce romantisme terrifiant que l'écrivain rejettait et qu'il se serait ainsi efforcé de ridiculiser ?

Si l'on s'en tient à la définition de la parodie donnée par Daniel Sangsue, définition obtenue par le critique en élargissant celle précédemment proposée par Genette, la parodie ‘serait la transformation ludique, comique ou satirique *d'un texte singulier*’.²⁵² Or, à l'exception du *Dernier jour d'un condamné*, contenu dans les limites du chapitre XXV, il n'y a pas d'autres hypotextes décelables dans le roman de Janin qui puissent nous permettre de considérer *L'âne mort et la femme guillotinée* comme une œuvre proprement parodique. Comment, dès lors, interpréter l'emploi du mot ‘parodie’ que fait l'auteur lui-même dans la préface de son œuvre ? Il faut, pour cela, considérer le sens qu'avait le mot à l'époque où Janin l'utilise. Comme le constate Sangsue, au XIX^e siècle, ‘le mot « parodie » tend à prendre un large essor et à désigner toutes sortes de phénomènes’ :

Le romantisme, dans sa remise en question de l'imitation et des hiérarchies esthétiques établies par le classicisme, valorise des notions telles que le burlesque et le grotesque. Or la mise en œuvre du bouffon, du ridicule, du caricatural [...] est désignée sous le terme général de « parodie ».²⁵³

Cette définition nous éclaire sur ce que le mot pouvait ainsi signifier pour Janin : la simple caricature d'un style ou, dans le cas de *L'âne mort et la femme guillotinée*, d'un genre, celui du roman noir. Si ce phénomène est bien, au même titre que la parodie, un mode de dérivation, il ne s'agit pas véritablement de parodie, mais plutôt, comme l'explique encore Sangsue, de ‘pastiche’ :

²⁵¹ *Encyclopédia Universalis*, version 5 (France : Ingénierie Diffusion Multimédia, 1999) [sur CD-ROM].

²⁵² Daniel Sangsue, *La parodie* (Paris : Hachette supérieur, coll. ‘Contours littéraires’, 1994), p.74. Nous soulignons.

Deux modes fondamentaux de dérivation sont [...] distingués : la « transformation » et l’« imitation ». Rappelons schématiquement que la transformation s’en prend à un *texte*, alors que l’imitation reproduit un *style*, une manière. Cette première distinction permet déjà de lever la confusion, assez répandue, de la parodie et du pastiche : le pastiche, qui imite un style [...] n’est en aucun cas assimilable à la parodie, qui transforme un texte singulier[...]. C’est donc abusivement que le terme de parodie est appliqué à des textes qui ont pour cibles une école, une manière ou un genre. On devrait plutôt parler à leur propos d’imitation caricaturale ou de pastiche satirique.²⁵⁴

Puisque *L’âne mort et la femme guillotinée* n'est pas, à proprement parler, une parodie, la question des raisons qui ont pu pousser Janin à jouer pareillement d'un genre qu'il juge lui-même comme ‘facile’ reste entière.

L’explication la plus logique serait bien entendu que cet exercice de pastiche littéraire ait été à finalité satirique. Mais, s’il est en effet possible de voir poindre, en maints endroits de l’œuvre, une intention satirique de l'auteur, la satire du genre artistique qu'il a choisi de pasticher cède rapidement le pas, comme l'a d'ailleurs vu Mario Praz, à une sérieuse ‘satire de la société et du cœur humain’,²⁵⁵ qui dénonce notamment (et paradoxalement) l'hypocrisie d'un monde plus choqué par les manifestations ou représentations impudiques de la misère sociale que par la laideur morale qui le caractérise et qui se trouve être la première cause de cette même misère.

L’horreur étant par définition un genre extrême, il semble donc que les tentatives de caricature littéraire de Janin aient fini par échouer, tant dans leur dimension comique que satirique, et que l'auteur de *L’âne mort et la femme guillotinée*, en bon prosateur qu'il était, se soit finalement laissé prendre par la puissance évocatrice du genre horrible. Comme le constate Praz, ‘l'auteur [...] adhère si visiblement aux détails scabreux, qu'il fait mourir sur les lèvres du lecteur le sourire qu'il aurait peut-être voulu y susciter’.²⁵⁶ Sans doute est-ce d'ailleurs pour cela que Janin craignait tant, dans sa préface, que l'on considérât son roman comme du ‘plagiat’ ou de la vulgaire ‘imitation’ : comme l'a en effet souligné Tzvetan Todorov, ‘lorsque la nuance critique est absente de ce deuxième discours [le discours dérivant : parodie ou pastiche], l'historien de la littérature parle de « plagiat »’.²⁵⁷ A cheval sur plusieurs genres et sur plusieurs intentions, le roman de Janin semble fuir

²⁵³ *Ibid.*, p.21.

²⁵⁴ *Ibid.*, p.65.

²⁵⁵ Praz, *La chair, la mort et le diable*, pp.124-125.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.126.

²⁵⁷ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique* (Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1968), p.43.

toute interprétation, toute définition précise possible. Jules Janin ne le déclarait-il pas d'ailleurs lui-même dans sa préface ?

C'est à peine si je sais moi-même ce que c'est que mon livre. Si, par exemple, je n'ai fait qu'un roman frivole ; ou une longue dissertation littéraire ; ou bien encore un sanguinaire plaidoyer en faveur de la peine de mort ; ou même une histoire personnelle.²⁵⁸

Lucide, dans son *Histoire de la littérature dramatique*, il se décrivait encore comme ‘hésitant, cherchant sa voie, ici, là, partout ; allant d'une école à l'autre, incertain, malheureux, haletant’²⁵⁹ et ses contemporains ne s'étaient pas non plus trompés dans les critiques qu'ils firent de lui : de Balzac, le voyant sous l'emprise de ‘cette magie du style entraînant auquel l'auteur sacrifie le drame en se laissant aller à la portée de son talent de phraséologue’²⁶⁰ ; à Alphonse Nettement, imaginant l'écrivain comme un promeneur qui ‘marche pour marcher, presque toujours au hasard, sans trop savoir où il va et fait halte’²⁶¹ ; en passant par Gautier parlant de lui comme d'un esprit ‘vagabondant’ sans cesse d'une idée à l'autre.²⁶²

L'âne mort et la femme guillotinée nous offre ainsi un parfait exemple d'une œuvre à l'origine conçue comme un pastiche satirique d'un genre fortement désapprouvé par l'auteur (on se souvient en particulier des critiques que ce dernier adressa à Hugo, par voie de presse, au sujet de son *Dernier jour d'un condamné*), d'une œuvre sans véritable prise de position sur la question de la peine de mort, mais qui, par un manque de rigueur dans l'exercice de la nuance critique (que d'aucuns jugeront plutôt comme le résultat d'un débordement d'inspiration poétique), devint finalement une des plus belles réussites du genre même qu'elle cherchait à dénoncer et, au-delà, l'un des textes les plus propres à révolter le lecteur contre l'horreur et l'injustice de la peine capitale. Comme l'écrivait Arsène Houssaye dans ses *Confessions, souvenirs d'un demi-siècle* : *L'âne mort et la femme guillotinée* apparaît finalement comme ‘un chef d'œuvre étrange qui est tout à la fois l'âme et la raillerie de la littérature romantique’.²⁶³

²⁵⁸ Janin, *L'âne mort et la femme guillotinée*, p.3.

²⁵⁹ J. Janin, *Histoire de la littérature dramatique* (Paris : M. Lévy, 1855), I, p.53.

²⁶⁰ Cité par Joseph-Marc Bailbé, in *Jules Janin, 1804-1874, une sensibilité littéraire et artistique* (Paris : Minard, coll. ‘Lettres Modernes/Situations’, 1974), p.73.

²⁶¹ A. Nettement, *Histoire de la littérature française sous la Monarchie de juillet* (Paris : Lecoffre, 1859), I, pp. 88-89.

²⁶² Théophile Gautier, *Portraits contemporains* (Paris : Charpentier, 1874), p.205.

²⁶³ Cité par M. Praz, *op. cit.*, p.124.

On le voit donc ce sont toutes les œuvres ayant exploité le thème de la peine de mort au cours de la période qui nous intéresse qui doivent être convoquées lorsqu'il s'agit de prendre la mesure de l'influence de la littérature romantique dans le débat sur la question de l'abolition de la peine capitale, et pas seulement celles dont les auteurs ont ouvertement milité pour la cause abolitionniste.

Ainsi, au vu de l'ensemble de la production romantique des années 1820-1848 est-il possible de distinguer trois types d'œuvres de la peine de mort en fonction de leurs différents degrés d'engagement. Le premier est représenté par le cas très particulier de *L'âne mort et la femme guillotinée*, de Janin. Il s'agit donc d'une œuvre émanant d'un auteur n'ayant, contrairement à Lefèvre, Nodier ou Hugo, aucune velléité abolitionniste, et par conséquent d'une œuvre ayant été écrite sans véritable intention polémique sur la question, mais qui a malgré tout participé à l'évolution des mentalités en ce sens qu'en jouant sur le sentiment d'horreur suscité par la simple représentation réaliste de l'univers de la peine de mort, elle a contribué à réduire à néant les efforts de ceux qui s'attachaient à dissimuler ou à atténuer la réalité de cette même horreur. C'est en quelque sorte, dans ce premier cas, le pastiche satirique venant involontairement à la rescoufle du militantisme social. Le deuxième est représenté par des œuvres comme *Le parricide* et *L'exécution*, de Lefèvre, ou *Le dernier jour d'un condamné* dans sa version originale de 1829. Ecrites dans le but de dénoncer la pratique de la peine de mort, mais à une époque où les velléités abolitionnistes de leurs auteurs n'étaient toutefois pas encore de notoriété publique ; ne comportant en elles-mêmes aucun jugement de valeur ni aucune prise de position sur la question, ces œuvres sont simplement suggestives : il s'agit, par l'intermédiaire de la fiction, de faire compatir le lecteur au sort d'un personnage de condamné à mort et donc de lui suggérer implicitement le caractère injuste de la peine capitale. Le troisième type d'œuvres est représenté par des textes comme la *Méditation d'un proscrit sur la peine de mort*, de Lefèvre, l'*Histoire d'Hélène Gillet*, de Nodier, ou bien encore *Le dernier jour d'un condamné* (dans sa version préfacé de 1832) et *Claude Gueux*, de Hugo. Il s'agit d'œuvres intégrant en leur sein un discours explicitement contestataire et donc témoignant du militantisme de leurs auteurs.

C'est ce dernier type d'œuvres que nous nous proposons d'étudier dans un premier temps en nous intéressant, plus précisément, à la question de l'argumentation du discours réformateur romantique. Nous reviendrons ensuite, dans un second

chapitre, sur les deux premiers types d'œuvres précédemment définis, par la mise en exergue et l'interprétation des convergences décelables dans la représentation des divers personnages composant l'univers de la mort légale au sein des textes concernés.

CHAPITRE I

L'ARGUMENTATION OU LA PAROLE MILITANTE

Nous abordons ici le troisième type d'œuvres romantiques de la peine de mort précédemment défini en fonction du degré d'évidence de leur engagement : les œuvres littéraires faisant explicitement office de plaidoyers contre la peine de mort et au sein desquelles les auteurs ont intégré un discours proprement didactique. Il va s'agir pour nous de recenser, de comprendre et de comparer les divers arguments avancés par les écrivains romantiques pour l'abolition de la peine capitale. Essais ou discours à caractère non littéraire seront parfois convoqués pour faciliter notre compréhension de ces arguments, mais seulement dans la mesure où ils émaneront précisément des mêmes auteurs dont nous avons choisi d'étudier les œuvres. Ce chapitre se composera de deux sections : dans un premier temps, nous nous intéresserons aux diverses réponses offertes par les romantiques aux arguments des partisans de la peine de mort. Dans un deuxième temps, nous verrons quelles alternatives à la peine de mort et au système pénal établi sont énoncées ou suggérées dans les œuvres.

I.1. LA CONTRE-ARGUMENTATION

Les œuvres romantiques de la peine de mort sont le lieu d'un démontage ou, si l'on préfère, d'un battage en brèche systématique des arguments avancés par les partisans du châtiment suprême.

I.1.1. LA QUESTION DE L'EXEMPLARITÉ

Un des premiers arguments pro-peine de mort auquel les écrivains romantiques s'attaquent est celui de la valeur exemplaire et dissuasive de la peine capitale.

C'est la nature perverse et corruptrice du spectacle de la peine de mort qui est alors très fréquemment opposée à sa valeur exemplaire : plutôt que de dissuader les criminels potentiels, les exécutions publiques habituent le peuple à la violence et au sang, au risque d'éveiller en lui les plus vils instincts et de lui faire prendre goût au crime. Cette inquiétude est récurrente chez tous les auteurs. On la retrouve en premier lieu évoquée par l'auteur anonyme du discours en vers *De la nécessité d'abolir la peine de mort*, en 1822 :

Souffirez-vous toujours que des arrêts tragiques
Fassent couler le sang sur nos places publiques ?
Là s'ouvre le spectacle où le peuple empressé
Dévore de ses yeux un échafaud dressé,
Le sacrificateur, le prêtre et la victime.
Le fer va-t-il frapper l'innocence ou le crime ?
Il tombe, mais le peuple ouvre l'œil sans frémir.²⁶⁴

On la retrouve ensuite, en 1823, dans *Le parricide* de Lefèvre, de manière plus critique encore à l'égard du peuple, lorsque le héros, Edgar, résigné à son sort, s'écrie à propos du spectacle de sa mort : 'J'irai, sous les regards des viles créatures, / Histrion de la mort, étaler mes tortures !'.²⁶⁵ Dans la préface de son *Dernier jour d'un condamné*, Hugo revient à son tour sur les sinistres conséquences de la vue répétée d'exécutions de condamnés à mort :

²⁶⁴ *De la nécessité d'abolir la peine de mort, discours en vers, suivi de quatre discussions en prose où l'on examine l'opinion de Malby, de J.-J. Rousseau, de Filangieri et de Montesquieu, sur la même peine* (Paris : Pélicier, Delaunay et Galignani, 1822), p.8.

²⁶⁵ Lefèvre, *op. cit.*, XII, p.23.

Nous nions que le spectacle des supplices produise l'effet qu'on en attend. Loin d'édifier le peuple, il le démoralise et ruine en lui toute sensibilité, partant toute vertu. Les preuves abondent, et encombreraient notre raisonnement si nous voulions en citer.²⁶⁶

Mais le chef de file des romantiques va encore plus loin en envisageant la curiosité malsaine du peuple pour les scènes d'échafaud comme s'il s'agissait, pour ce dernier, d'une véritable drogue dont on ne pourrait le désaccoutumer que progressivement :

Nous ne demandons cependant pas pour le moment une brusque et complète abolition de la peine de mort, comme celle où c'était si étourdiment engagée la Chambre des députés. Nous désirons, au contraire, tous les essais, toutes les précautions, tous les tâtonnements de la prudence.²⁶⁷

Hugo semble se faire ici l'écho de Charles Lucas qui, en conclusion de son essai sur une possible réforme du code pénal, déclarait, prudent :

Ce n'est donc que progressivement et par degrés, que je conseillerai en France d'arriver à l'abolition de la peine de mort. La guillotine est devenue une habitude pour le peuple, il faut commencer par en repaître moins souvent ses regards.²⁶⁸

L'angoisse face aux effets pervers de la guillotine sur le peuple se fait à l'évidence plus grande encore au moment de la révolution de 1830. Ainsi, pour Lamartine, est-ce en période de révolution que les méfaits de la fameuse théorie de l'exemple se font ressentir le plus, le spectacle de la peine de mort transformant alors le peuple en une entité bestiale, sanguinaire, inhumaine et proprement incontrôlable :

Vains efforts ! périlleuse audace !
Me disent des amis au geste menaçant,
Le lion même fait-il grâce
Quand sa langue a léché du sang ?
Taisez-vous ! ou chantez comme rugit la foule !
Attendez pour passer que le torrent s'écoule
De sang et de lie écumant !
On peut braver Néron, cette hyène de Rome !
Les brutes ont un cœur ! le tyran est un homme :
Mais le peuple est un élément²⁶⁹

²⁶⁶ Hugo, *op. cit.*, p.210.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.212.

²⁶⁸ *Du système pénal et du système répressif en général, de la peine de mort en particulier* (Paris : Charles-Bechet, 1827).

²⁶⁹ *Contre la peine de mort, au peuple du 19 octobre 1830* (Paris : Charles Gosselin, décembre 1830), p.5.

En 1832, Anne Bignan, dans son roman *L'échafaud*, dénonce également à maintes reprises l'aspect moralement corrupteur des supplices publics. A travers la bouche de son héros Arthur, il rappelle comment Beccaria contribua en son temps à ‘l’abolition de ces supplices infâmes qui [...] loin d’être une leçon utilement terrible, habituaient les regards de la foule à la volupté d’un spectacle de sang, et ne servaient qu’à perpétuer la tradition du crime et de la barbarie’.²⁷⁰ Selon Anne Bignan, ‘pour corriger le vice, pour châtier le crime, l’exemple de la vertu est plus fort que la hache du bourreau’, car ‘la mort n’engendre que la mort ; le sang appelle le sang’.²⁷¹

Tous les écrivains romantiques s'accordent donc à dire, en réponse à l'argument de la théorie de l'exemple, et à l'instar du personnage du Grand-Duc Léopold à la fin du drame *L'abolition de la peine de mort* d'Antier, Decomberousse et Brienne, ‘qu'un des plus grands maux de la peine de mort est l'exemple de cruauté qu'elle donne’, car ‘elle endurcit et corrompt les cœurs...’.²⁷²

A tous ces contre-arguments, Hugo, seul, ajoute encore celui, pourtant très pertinent, de l'inefficacité flagrante des exécutions publiques en matière de dissuasion, au regard de l'absence de hausse des actes criminels dans les pays ayant déjà pratiqué l'abolition. Voici ce qu'il en dit dans la préface du *Dernier jour d'un condamné* :

La raison est pour nous, le sentiment est pour nous, l’expérience est aussi pour nous. Dans les états modèles, où la peine de mort est abolie, la masse des crimes capitaux suit d’année en année une baisse progressive. Pesez ceci.²⁷³

Il semble là encore emprunter cette donnée au chapitre VI de la deuxième partie de l'essai de Lucas.

I.1.2. LA QUESTION DE L'UTILITÉ

Dès lors que l'exemplarité de la peine de mort est rejetée, se pose la question de l'utilité du châtiment suprême. Comme le fait remarquer Hugo dans sa préface au

²⁷⁰ A. Bignan, *L'échafaud* (Paris : Mme Charles Béchet, 1832), p.53.

²⁷¹ *Ibid.*, pp.340 et 322.

²⁷² Antier, Decomberousse et Brienne, *L'abolition de la peine de mort, drame en trois actes et six tableaux, représenté, pour la première fois, sur le théâtre de l'Ambigu-Comique, le 22 février 1832* (Paris : R.Riga éditeur, 1832), acte II, scène XIII, p.42. Antier, Decomberousse et Brienne plagiait ici Beccaria qui affirmait dans son célèbre traité que ‘la peine de mort est nuisible par l’exemple de cruauté qu’elle donne’. Voir C. Beccaria, *Des délits et des peines* (Paris : Flammarion, coll. ‘GF’, 1991), p.132.

²⁷³ V. Hugo, *op. cit.*, p.212.

Dernier jour d'un condamné, ‘ceux qui jugent et qui condamnent disent la peine de mort nécessaire’ en vertu du fait qu’il faut éliminer les éléments nuisibles à la société.²⁷⁴ Mais cet argument est également battu en brèche par les romantiques et par Hugo le premier : ‘S’il ne s’agissait que de ça, la prison perpétuelle suffirait [...]. Pas de bourreau là où le geôlier suffit’.²⁷⁵ La plupart des auteurs s’attachent en fait à mettre en exergue le manque total d’utilité matérielle de la peine de mort pour la société, reprenant en cela les idées de Beccaria et de Charles Lucas. Hugo s’insurge ainsi contre le triste sort réservé à tous ces ‘infortunés qu’avec une école et un atelier vous auriez pu rendre [...] utiles’ et qui ‘dans [leur] prison, pourra[ient] travailler encore pour les [leurs]’.²⁷⁶ Dans *Claude Gueux*, il s’empresse de bien le préciser, si l’action se déroule à la maison centrale de Clairvaux, établissement doté d’un atelier dans lequel travaillent les prisonniers, ‘ce n’est pas l’atelier [qu’il] blâme’, bien au contraire, car ce genre de peine est bien plus utile à la société (et au condamné) que la peine capitale.²⁷⁷ Il ne faut pas négliger ce qu’un individu criminel conservé en vie et ramené sur le droit chemin peut apporter à la communauté :

La tête de l’homme du peuple, voilà la question. Cette tête est pleine de germes utiles. Employez pour la faire mûrir et venir à bien ce qu’il y a de plus lumineux et de mieux tempéré dans la vertu. Tel a assassiné sur les grandes routes qui, mieux dirigé, eût été le plus excellent serviteur de la cité.²⁷⁸

La dernière phrase rappelle ici la proposition de Voltaire d’utiliser à bon escient les aptitudes des auteurs de crime plutôt que de les exécuter. Il offrait ainsi d’expédier Mandrin ‘au fond du Canada se battre contre les sauvages’ et précisait en note qu’il ne serait ‘ni dispendieux ni difficile d’employer les criminels d’une manière utile’.²⁷⁹ Voltaire avait en outre déjà exprimé cette idée dix ans auparavant dans son *Commentaire sur le livre Des délits et des peines* :

On a dit, il y a longtemps, qu’un homme pendu n’est bon à rien, et que les supplices inventés pour le bien de la société doivent être utiles à cette société. Il est évident que vingt voleurs vigoureux, condamnés à travailler aux ouvrages publics toute leur vie, servent l’état par leur supplice, et que leur mort ne fait de bien qu’au bourreau que l’on paie pour tuer les hommes

²⁷⁴ *Ibid.*, p.210.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.210.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.212.

²⁷⁷ V. Hugo, *op. cit.*, p.416.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.424.

²⁷⁹ Voltaire, *Le prix de la justice et de l’humanité* (1777) (Paris : L’Arche Editeur, 1999), article VII, p.25.

en public. Rarement les voleurs sont-ils punis de mort en Angleterre ; on les transporte dans les colonies. Il en est de même dans les vastes états de la Russie : on n'a exécuté aucun criminel sous l'empire de l'autocratrice [sic] Elisabeth. Catherine II, qui lui a succédé avec un génie très-supérieur [sic], suit la même maxime. Les crimes ne se sont point multipliés par cette humanité, et il arrive presque toujours que les coupables relégués en Sibérie y deviennent gens de bien. On remarque la même chose dans les colonies anglaises. Ce changement heureux nous étonne ; mais rien n'est plus naturel. Ces condamnés sont forcés à un travail continual pour vivre. Les occasions du vice leur manquent : ils se marient, ils peuplent. Forcez les hommes au travail, vous les rendrez honnêtes gens.²⁸⁰

Lamartine, également, tente de faire comprendre au peuple l'inutilité de la peine de mort et l'interpelle, dans sa harangue versifiée de 1830, au sujet de la condamnation des quatre ministres de Charles X : ‘Que feras-tu, réponds, du sang qu'on te demande ? / Quatre têtes sans tronc, est-ce donc là l'offrande / D'un grand peuple à sa liberté ?’.²⁸¹ Le futur chef du gouvernement provisoire de 1848 est suivi, deux ans plus tard, par Anne Bignan qui souligne l'absurdité de la peine capitale en prêtant au père d'Arthur, dans *L'échafaud*, la réflexion suivante : ‘Je vais mourir jeune encore, mourir, quand la force, la santé et la vie bouillonnent avec mon sang dans mes veines brûlantes’.²⁸² Ici transparaît à la fois la souffrance morale du condamné et l'effroyable gaspillage d'énergie et de potentiel qu'implique le châtiment suprême.

Comme pour la question de l'exemplarité, Hugo se démarque enfin par l'originalité de sa réflexion en avançant, seul, l'argument économique à l'appui de la démonstration du manque d'utilité de la peine de mort. *Claude Gueux* lui sert de tribune pour s'adresser aux députés :

Messieurs, il se coupe trop de têtes par an en France. Puisque vous êtes en train de faire des économies, faites-en là-dessus.

Puisque vous êtes en verve de suppressions, supprimez le bourreau. Avec le solde de vos quatre-vingts bourreaux, vous payerez six cents maîtres d'école.²⁸³

I.1.3. LA QUESTION DE LA JUSTICE

Pour inutile et inefficace qu'elle fut d'un point de vue dissuasif, la peine de mort était-elle pour autant injuste ? A cette question, les conservateurs répondaient bien

²⁸⁰ Voltaire, *op. cit.* (Amsterdam [s.d.], Marc-Michel Rey, 1767), §X (*De la peine de mort*).

²⁸¹ Lamartine, *op. cit.*, p.11.

²⁸² Bignan, *op. cit.*, p.191.

²⁸³ V. Hugo, *op. cit.*, p.423.

entendu par la négative, arguant de la nécessité pour la société de venger les crimes commis et de punir les coupables. Mais les romantiques, au sein de leurs œuvres, abordent la question et contrent ce nouvel argument des partisans de la peine de mort. Pour Hugo, la société ne doit ni se venger, ni punir pour la bonne et simple raison que ‘se venger est de l’individu, punir est de Dieu’.²⁸⁴ La mise en opposition du concept de justice avec celui de vengeance n’est toutefois pas le propre de Hugo et s’avère même être quasi omniprésente dans les œuvres romantiques que nous étudions, le vocabulaire de la vengeance étant toujours associé à l’idée d’injustice. Il s’agit là, bien entendu, de nier la légitimité de la vengeance en tant que pratique judiciaire, car la vengeance est de l’ordre des passions tandis que la justice doit demeurer sereine, objective et immuable. C’est, par exemple, l’avis de Lamartine, principalement en matière politique : ‘La justice politique, Messieurs, c’est quelquefois de l’apothéose, c’est quelquefois de la vengeance, c’est toujours de la passion. Tenons-nous en garde contre nous-mêmes, nous, qui voulons toujours être justes’.²⁸⁵

Pour prouver l’injustice de la peine capitale et du système dont elle est la clef de voûte, les romantiques s’appuient généralement sur deux arguments : celui de la possibilité de l’erreur judiciaire (et donc de la mise à mort d’un innocent) et celui de la souffrance infligée à la famille du condamné (et donc, là encore, une manière de porter atteinte à des innocents). L’œuvre anonyme *De la nécessité d’abolir la peine de mort* nous expose l’injustice faite à la famille d’une manière particulièrement poignante :

Orphelins malheureux, vous entend-il [le peuple] gémir ?
Entend-il les sanglots des familles mourantes ?
Voit-il du désespoir les scènes déchirantes ?
Il voit des troncs sanglants flétris par des bourreaux,
Mais verra-t-il des fruits attachés aux rameaux ?
La mère, les enfants, l’innocent, le coupable,
Tout pérît par l’abus d’une loi redoutable²⁸⁶

Hugo, dans sa préface du *Dernier jour d’un condamné* rappelle aussi qu’à travers la condamnation à mort, la soi-disant justice atteint les proches de l’exécuté :

²⁸⁴ V. Hugo, *Le dernier jour d’un condamné*, préface, p.210.

²⁸⁵ Discours prononcé par M. de Lamartine, député du nord (Bergues), à la chambre des députés, contre la peine de mort (Paris : Imprimerie Petit, 1834), p.4.

²⁸⁶ *Op. cit.*, p.8.

[...] croyez-vous que le coup dont vous l'égorgez ne blesse que lui seul ? que son père, que sa mère, que ses enfants ne saigneront pas ? Non. En le tuant, vous décapitez toute sa famille. Et ici encore vous frappez des innocents.²⁸⁷

Un an plus tard, l'argument est également repris par Lamartine, dans sa conclusion à *Contre la peine de mort*, en vue de dissuader le peuple de tuer les quatre ministres de Charles X. La vengeance est ici opposée à la victoire de la liberté :

Mais le jour où le long des fleuves
Tu reviendras, les yeux baissés sur tes chemins,
Suivi, maudit par quatre veuves
Et par des groupes d'orphelins,
De ton morne triomphe en vain cherchant la fête,
Les passants se diront en détournant la tête :
Marchons, ce n'est rien de nouveau !
C'est, après la victoire, un peuple qui se venge ;
Le siècle en a menti ; jamais l'homme ne change :
Toujours, ou victime, ou bourreau !²⁸⁸

Ce serait évidemment tout le roman d'Anne Bignan qu'il faudrait encore citer ici comme illustration de l'argumentation romantique contre 'une seule de toutes les terribles conséquences de la peine capitale', à savoir contre 'un de ces préjugés tenaces qui ont survécu à la ruine de beaucoup d'autres, [...] celui du déshonneur héréditaire qui s'attache aux fils et aux parents des condamnés'.²⁸⁹ Arthur, le malheureux héros du livre, n'est autre, en effet, qu'un fils de condamné à mort dont l'hérédité le poursuit comme une fatalité et finit par ruiner sa carrière, ruiner son amour et ruiner sa vie. Mais Anne Bignan argumente aussi contre l'erreur judiciaire et voudrait 'arracher l'innocence au glaive trop souvent égaré de la loi'.²⁹⁰ Il attire l'attention sur le caractère irrévocable de la condamnation à mort et sur les conséquences funestes que cela peut avoir sur la justice. En 1832, dans *L'abolition de la peine de mort*, le personnage du Grand-Duc de Toscane sermonne ainsi sa cour sur ce point fondamental et qui met à jour toute l'injustice de la peine capitale :

Jusqu'ici, dans le condamné je n'ai voulu voir qu'un coupable ; mais la justice n'a-t-elle jamais frappé d'innocents ? Le décret qui vous a remis son glaive n'a point agrandi votre intelligence ; il ne vous a pas investi d'un privilège contre l'erreur ! Cette pensée ne devrait-elle pas glacer sur vos

²⁸⁷ V. Hugo, *op. cit.*, p.212.

²⁸⁸ Lamartine, *op. cit.*, p.16.

²⁸⁹ Bignan, *op. cit.*, pp. 32 et 26.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.111.

lèvres un arrêt de mort, et n'est-ce pas en tremblant que vous en assumez la terrible responsabilité ?²⁹¹

Les mémoires de Sanson, enfin, en 1830, avancent pour preuve de l'injustice de la peine de mort, les profonds sentiments de révolte et de dégoût qu'inspire spontanément au peuple la personne du bourreau. Pour *Les mémoires de Sanson*, si la peine de mort était réellement ressentie comme juste, alors son principal serviteur n'aurait aucune raison d'être rejeté par la société :

Si l'exécuteur des jugements criminels est exécré, s'il est à la fois le plus universellement odieux et le plus à plaindre de tous les hommes, s'il n'a de semblables que parmi les siens, si l'opinion le rejette hors des rapports sociaux, c'est qu'inautrement la pénalité ne peut être justifiée, c'est qu'elle atteint un but tout contraire à celui que le criminaliste se propose.²⁹²

A ceux qui ne seraient point encore convaincus de l'injustice de la peine capitale, le bourreau balzacien pose encore la question suivante :

Pourquoi l'agent qui accomplit la sentence ne revêt-il pas la toge ? pourquoi n'avance-t-il pas paré d'hermine ? C'est peut-être parce que le corps social est impérissable, et que la nécessité de détruire un de ses membres, non seulement n'est pas évidente, mais encore ne saurait être démontrée, c'est sans doute que la nature, plus intelligente que la société, se révolte à l'anéantissement d'une existence réelle, au profit d'une abstraction.²⁹³

Sous-entendue ici, à travers l'allusion vestimentaire, l'idée que si la peine de mort était effectivement une peine juste, alors juge et bourreau pourraient fort bien n'être qu'une seule et même personne. S'il est noble de condamner à mort, pourquoi n'est-il pas noble d'exécuter la sentence ? Balzac stigmatisait ainsi l'hypocrisie et la mauvaise foi des décideurs, tout comme l'avaient fait, un an avant lui, Antier, Decomberousse et Brienne, par l'intermédiaire de leur personnage de Léopold,

²⁹¹ Antier, Decomberousse et Brienne, *op. cit.*, acte II, scène XIII, p.42.

²⁹² Balzac, *Souvenirs d'un paria*, pp 6-7.

²⁹³ *Ibid.*, p.3. Cette incohérence flagrante relevée par le bourreau des *Mémoires de Sanson* avait déjà été mise en exergue par Beccaria :

Quel est le sentiment général sur la peine de mort? On peut le lire dans l'indignation et le mépris qu'inspire la vue du bourreau, qui n'est pourtant que l'exécuteur de la volonté publique [...]. D'où vient cette contradiction ? Et pourquoi cette répulsion invincible qui fait honte à la raison ? Parce que, au plus secret de leur âme, où les sentiments naturels gardent encore leur forme primitive, les hommes ont toujours cru que leur vie n'est au pouvoir de personne [...].

lorsque ce dernier faisait aux partisans du maintien de la peine de mort la proposition suivante :

Eh bien, malgré ma répugnance, je me rendrai à vos avis peut-être, je pourrai m'y rendre à une seule condition, une seule. [...] Puisque vous le voulez je conserverai donc la peine de mort ; mais...je veux qu'à l'avenir, chacun de vous, à tour de rôle, soit l'exécuteur de la sentence qu'il a dictée.²⁹⁴

I.1.4. LA QUESTION RELIGIEUSE.

Bien qu'au XIX^e siècle l'Eglise ne reconnaisse pas de véritable légitimité au châtiment suprême et bien que des sociétés philosophiques comme la Société française de la Morale Chrétienne se fassent les principaux relais de la cause abolitionniste, les partisans de la peine de mort n'hésitaient pas à jouer des ambiguïtés ou des contradictions des textes sacrés pour donner un fondement religieux à leurs opinions. Aux arguments religieux des conservateurs (le plus récurrent étant la mention de la loi du talion dans l'Ancien Testament)²⁹⁵, les romantiques opposent deux contre-arguments basés sur le dogme de la souveraineté divine : celui de la sacralité de la vie humaine et celui de la primauté du jugement divin.

Ainsi Jules Lefèvre évoque-t-il, dans son poème *L'exécution*, l'incompatibilité entre la justice des hommes et la justice divine : lorsque le ciel pardonne, la justice humaine tue !

Au moment où le ciel, communiant sa sentence,
Admettait du guerrier la noble pénitence,
La lumière effleura ses boucles de cheveux,
Et la hache levée en réfléchit les feux.
De l'équité de Dieu cette lueur complice,
Ainsi montrait le crime au glaive du supplice :
Et le cœur le plus dur en fut glacé d'horreur.
Tels les peuples jadis croyaient, dans leur terreur,
Que, des débats du ciel échevelé ministre,
Se levait la comète, et que l'astre sinistre,
Comme le sceau divin des réprobations,
Sur la tête des rois balançait ses rayons.²⁹⁶

²⁹⁴ *L'abolition de la peine de mort*, acte II, scène XIII, p.42.

²⁹⁵ La loi du talion prônait de faire subir aux criminels les mêmes préjudices physiques que ceux qu'ils avaient fait subir à leurs victimes : ' Tu donneras vie pour vie, œil pour œil, dent pour dent, main pour main, pied pour pied, brûlure pour brûlure, meurtrissure pour meurtrissure', in 'Livre de l'Exode' de l'*Ancien Testament*.

²⁹⁶ Lefèvre, *op. cit.*

Hugo, en 1829, dénonce quant à lui ‘ce droit exorbitant que la société s’arroge d’ôter ce qu’elle n’a pas donné, cette peine, la plus irréparable des irréparables !’²⁹⁷ Hugo rejoignait ainsi Nodier qui, dans ses *Miscellanées*, condamnait ce qu’il désignait lui-même comme ‘une infraction sacrilège au plus universel des [...] commandements religieux : *Tu ne seras point homicide*’.²⁹⁸ En 1830, *Les mémoires de Sanson* donnent à leur tour une traduction nouvelle de ce même commandement religieux que Sanson, leur personnage-narrateur de bourreau, déclare garder ‘sans cesse présent à [sa] pensée’ : ‘de tout temps, il a été écrit : *Homicide point ne seras, de fait ni de consentement*’.²⁹⁹ La peine de mort viole donc la loi divine. Pour *Les mémoires de Sanson*, elle constitue qui plus est un double outrage à Dieu, car non seulement elle enfreint un des dix commandements, mais elle souille d’autre part l’image même du Créateur à travers la personne de l’exécuteur :

Le premier qui, pour trouver un agent de la colère publique, imagina de rendre impassible un être pensant, commit le plus monstrueux des attentats ; il dégrada le chef-d’œuvre de la Création, il fit à Dieu le plus grand des outrages, puisqu’il choisit son image pour l’avilir.³⁰⁰

Le bourreau des *Mémoires de Sanson* souligne enfin l’absurdité de la loi du Talion : ‘la vindicte qui réclame meurtre pour meurtre [n’offre au corps social] qu’une bien triste consolation : un meurtre ne remédie à rien’.³⁰¹ La même année, dans *L’échafaud*, Anne Bignan rappelle quant à lui que le Dieu suprême ‘devrait être seul arbitre de la mort, comme il est seul dispensateur de la vie’.³⁰² A son tour, il s’attaque ensuite aux fameux argument de la loi du Talion que, deux ans plus tard, Lamartine qualifiera de ‘loi des temps de barbarie’,³⁰³ :

On cite en vain la loi du Talion. Doit-on racheter le sang par le sang, expier le crime par le crime ? Si un malfaiteur a brûlé une maison ou tué un homme, le législateur deviendra-t-il aussi lui-même incendiaire ou assassin ? Non : le corps social n’a pas plus le droit de retrancher avec le glaive des lois un de ses membres, qu’un individu n’a le droit de porter la main sur ses propres jours : une exécution à mort et un suicide sont un crime égal aux yeux du créateur ; car les existences individuelles importent à la vie collective des peuples.³⁰⁴

²⁹⁷ V. Hugo, *Le dernier jour d’un condamné*, préface, p.211.

²⁹⁸ Nodier, *op. cit.*, p.30.

²⁹⁹ *Op. cit.*, p.4.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.7.

³⁰¹ *Ibid.*, p.7.

³⁰² Bignan, *L’échafaud*, p.74.

³⁰³ Lamartine, *Discours contre la peine de mort*, p.6.

³⁰⁴ Bignan, *op. cit.*, p.55.

On retrouve enfin, dans la pièce de théâtre *L'abolition de la peine de mort*, quasiment la même formulation de l'exclusivité du pouvoir divin sur la vie humaine : ‘le suprême arbitre de notre vie doit être le seul de notre mort’.³⁰⁵

On le voit donc, dans leurs œuvres littéraires aussi bien que dans les essais ou discours annexes, les auteurs romantiques ont su réfuter un à un les arguments des partisans de la peine capitale et prouver, par là-même, le caractère à la fois inutile et injuste d'un tel châtiment. Les œuvres romantiques de la peine de mort recèlent toutefois une autre forme de militantisme que la simple contre-argumentation : elles sont aussi le lieu d'un formidable élan vers le progrès social et proposent, en ce sens, toute une série d'alternatives à la peine de mort et au système pénal établi. C'est ce que nous avons choisi d'appeler *L'argumentation positive*.

I.2. L'ARGUMENTATION POSITIVE

Les écrivains romantiques s'attachent, à travers leurs œuvres, à redéfinir le concept de justice pénale et jettent les bases d'un nouveau système judiciaire essentiellement orienté vers la réhabilitation des criminels. Une fois la différence entre vengeance et justice bien établie, les divers auteurs proposent des solutions mieux adaptées et motivent leurs velléités de changement en mettant en avant, au nom de la fierté patriotique, ce que l'on pourrait appeler le devoir de progrès.

Cet appel à la fibre patriotique est observable, par exemple, chez Hugo. Dans la préface de son *Dernier jour d'un condamné*, celui-ci, en réclamant le départ de la guillotine vers d'autres contrées, fait en effet une habile et implicite comparaison entre la France et d'autres pays proches ou lointains :

Qu'elle aille demander l'hospitalité ailleurs, à quelque peuple barbare, non à la Turquie, qui se civilise, non aux sauvages, qui ne voudraient pas d'elle [en note : ‘Le « parlement » d’Otaïtî vient d’abolir la peine de mort’] ; mais qu’elle descende quelques échelons encore de l’échelle de la civilisation, qu’elle aille en Espagne ou en Russie.³⁰⁶

³⁰⁵ Antier, Decomberousse et Brienne, *op. cit.*, p.42.

³⁰⁶ V. Hugo, *op. cit.*, p.213.

Or qu'est-ce à dire ici si ce n'est, premièrement, que les Français sont un peuple barbare puisqu'ils conservent la guillotine et que, d'après Hugo, seuls des barbares ou des sauvages sont susceptibles d'accorder l'hospitalité à cette infernale machine ? N'est-ce pas là piquer au vif, de manière détournée, l'orgueil patriotique ? Qu'est-ce à dire, ensuite, si ce n'est que la France apparaît, sur ce point, comme moins civilisée que la Turquie ou même qu'Otahiti, puisque le châtiment suprême n'est plus pratiqué dans ces deux pays ? Qu'est-ce à dire, enfin, que l'Espagne et la Russie, deux pays relativement proches de la France par rapport aux autres pays cités, sont sur les derniers échelons de la civilisation ? Nul doute qu'il s'agisse là de provocation de la part de Hugo. Le but recherché est à l'évidence de faire réagir les patriotes, tout comme dans ce passage de *Claude Gueux* dans lequel Hugo dénonce le retard éducatif de la France :

Savez-vous que la France est un des pays de l'Europe où il y a le moins de natifs qui sachent lire ! Quoi ! la Suisse sait lire, la Belgique sait lire, le Danemark sait lire, la Grèce sait lire, l'Irlande sait lire, et la France ne sait pas lire ? c'est une honte.³⁰⁷

On pouvait déjà trouver une démarche similaire chez Charles Lucas, dans la conclusion de son essai, lorsque celui-ci énonce tous les pays ayant déjà aboli la peine de mort, suggérant ainsi le retard de la France en la matière. Dans *Contre la peine de mort*, Lamartine en appelait également à l'argument patriotique pour inciter le peuple à délaisser l'usage de la peine capitale :

Songe à l'Europe qui te suit
Et qui dans le sentier que ton pied fort lui creuse
Voit marcher tantôt sombre et tantôt lumineuse
Ta colonne qui la conduit !

Veux-tu que sa liberté feinte
Du carnage civique arbore aussi la faux ?
Et que partout sa main soit teinte
De la fange des échafauds ?³⁰⁸

Enfin, Anne Bignan de se lamenter dans *L'échafaud* :

Combien le philosophe ne doit-il pas rougir et s'indigner, lorsqu'après avoir visité les établissements pénitentiaires étrangers, il ose mettre le pied sur le seuil de nos prisons de France ! Combien Genève fait honte à Paris !³⁰⁹

³⁰⁷ V. Hugo, *op. cit.*, p.423.

³⁰⁸ Lamartine, *op. cit.*, p.13.

Les romantiques espèrent ainsi communiquer à leurs compatriotes un peu de la frustration et de l'indignation qu'ils ressentent à ne pas voir la France entreprendre une véritable réforme de son système judiciaire et se conformer à l'esprit de progrès qu'elle a pourtant grandement contribué à créer et qui guide déjà presque toute l'Europe et l'Amérique. Les réformes qu'ils appellent de leurs vœux sont pourtant simples et clairement énoncées : outre la suppression totale de la peine de mort, ils réclament la prise en compte par le Droit des circonstances atténuantes, l'éducation des classes pauvres, la réorganisation complète des prisons et une justice qui réhabilite plus qu'elle ne punit. Hugo le spécifie bien : 'le châtiment est au-dessus de [la société], la vengeance au-dessous. Elle ne doit pas « punir pour se venger » ; elle doit *corriger pour améliorer*'.³¹⁰ C'est là le maître mot de la pensée réformatrice romantique en la matière. Anne Bignan se prend ainsi à rêver, par l'intermédiaire de son personnage de narrateur, à une société où le rachat des fautes serait possible et où 'la mort sur l'échafaud [ne] ferm[erait] [plus] la porte au repentir et au remords'³¹¹ :

Ah ! si les lois, réconciliées avec le bon sens, n'infligeaient pas au délit ou à l'erreur d'un moment la peine capitale ou des châtiments irrévocables, que d'innocents n'eussent point été sacrifiés ! Que de criminels auraient reconquis leur innocence par les remords ! Que de familles n'auraient point gémi dans le malheur, ni rampé dans l'ignominie ! Combien la société aurait compté d'attentats de moins et de vertus de plus !³¹²

Une telle société devrait alors, bien entendu, tenir compte des circonstances atténuantes. Les œuvres romantiques contribuèrent à l'intégration de cette nouvelle donnée judiciaire par le code pénal français en 1832. *Le parricide* de Lefèvre, nous avons déjà eu l'occasion de le dire, est conçu comme un vaste exposé des circonstances atténuantes ayant entouré le meurtre de son père par Edgar. Hugo, en 1829, fut un des premiers à réclamer la distinction entre crimes de sang-froid et crimes passionnels :

[N]ous demandons que dès à présent, dans toutes les affaires capitales, le président soit tenu de poser au jury cette question : *L'accusé a-t-il agi par passion ou par intérêt ?* et que, dans le cas où le jury répondrait : *L'accusé a agi par passion*, il n'y ait pas condamnation à mort. Ceci nous épargnerait du

³⁰⁹ Bignan, *op. cit.*, p.112.

³¹⁰ V. Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, p.210.

³¹¹ Bignan, *L'échafaud*, p.132.

³¹² *Ibid.*, p.322.

moins quelques exécutions révoltantes. Ulbach et Debacker seraient sauvés. On ne guillotinerait plus Othello.³¹³

Dans les cas où l'emprisonnement du criminel ne peut être évité, alors, les romantiques exigent que les prisons changent de mode de fonctionnement. Hugo et Bignan dénoncent la prison comme un endroit corrupteur, dont on ressort plus mauvais qu'on y est entré. Pour Hugo, dans *Claude Gueux*, ‘le bagne est un vésicatoire absurde qui laisse résorber, non sans l'avoir rendu pire encore, presque tout le mauvais sang qu'il extrait’.³¹⁴ Quant à Bignan, il se révolte, par la bouche de son personnage de l'abbé Valeri, contre ‘la cruauté de ce Code Pénal qui, lorsqu'il n'égorge pas sa victime, la jette dans un cachot, l'attache à un bagne, où le frottement du crime complète trop souvent sa corruption morale. Ainsi la loi pervertit au lieu de corriger [...].³¹⁵ Inspiré par le *solitary confinement* cautionné par Charles Lucas, l'auteur de *L'échafaud* donne par contre en exemple, comme un progrès sensible, l'usage de la cellule individuelle, grâce à laquelle Valeri peut échapper à la corruption de son âme et ainsi trouver le chemin de la religion :

La prison ! quelquefois on y entre innocent ; presque toujours on en sort corrompu. Mais enfermé dans un cachot solitaire, je ne vécus qu'avec mes souvenirs.[...] C'est dans la solitude d'un cachot, c'est en méditant l'Evangile, que j'entendis au fond de mon âme les premiers retentissements de cette voix puissante qui me dit : Tu seras prêtre.³¹⁶

Enfin, les œuvres romantiques appellent de leurs vœux ce qui sera une des grandes batailles politiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle : l'éducation des masses. ‘Des écoles pour les enfants, des ateliers pour les hommes’, s’exclame Victor Hugo à la fin de *Claude Gueux*, il faut donner ‘une bonne éducation au peuple. Développez de votre mieux ces malheureuses têtes, afin que l'intelligence qui est dedans puisse grandir’.³¹⁷ Et Antier, Decomberousse et Brienne de renchérir, la même année, par le biais de leur personnage de Léopold : ‘Adressons-nous à l'esprit des peuples ; forçons-les à devenir meilleurs en les éclairant. Les lumières répandues avec sagesse seront contre les crimes de plus sûrs garants que les supplices’³¹⁸, faisant ainsi écho à Beccaria, qui, en conclusion de *Des délits et des peines*, déclarait que ‘[...] le moyen

³¹³ V. Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, p.212.

³¹⁴ V. Hugo, *Claude Gueux*, p.423.

³¹⁵ Bignan, *L'échafaud*, p.112.

³¹⁶ Bignan, *op. cit.*, p.245.

³¹⁷ V. Hugo, *op. cit.*, pp.423-424.

³¹⁸ Antier, Decomberousse et Brienne, *L'abolition de la peine de mort*, p.41.

le plus sûr, mais le plus difficile, de lutter contre le crime est de perfectionner l'éducation,³¹⁹ :

Pour prévenir les crimes, il faut aussi que la liberté s'accompagne de lumières. Plus les connaissances sont répandues, plus les inconvénients qu'elles peuvent présenter sont rares, et plus nombreux sont leurs avantages.³²⁰

³¹⁹ Beccaria, *op. cit.*, p.176.

³²⁰ *Ibid.*, p.171.

CHAPITRE II

LA RÉPRÉSENTATION : DES PORTRAITS SIGNIFICATIFS

Les romantiques ne se sont pas contentés de reprendre à leur compte l'argumentation des partisans de l'abolition de la peine capitale, afin de lui assurer la plus large diffusion possible. Ils ne se sont pas contentés de reformuler habilement le discours abolitionniste pour l'intégrer (non moins habilement) au sein de leurs œuvres de fiction. Ils se sont surtout et avant tout servis de la fiction elle-même comme d'un subtil instrument de conviction, et c'est là que réside leur véritable originalité. L'apport le plus précieux fait par le romantisme au débat sur la question de la peine de mort entre 1820 et 1848 fut *le pouvoir de la représentation*. Comme le rappelle en effet Corinne Pelta, dans *Le romantisme libéral en France*, pour les écrivains de la nouvelle école, ‘représenter c'est agir sur la réalité’ :

[L]’écriture, le théâtre [...], agissent sur la réalité comme la politique et l’économie, échangeant leur mode de représentation et d’intervention sur la réalité, montrant qu’il n’y a pour l’écrivain libéral de séparation possible entre le champ esthétique et le champ social et politique.³²¹

Ainsi les portraits dressés par les auteurs romantiques des divers acteurs de la scène judiciaire, leurs descriptions des divers rouages du vaste appareil de la mort légale, sont-ils généralement révélateurs des dysfonctionnements et des faiblesses du

système. Simplement constatée chez certains, dénoncée chez d'autres, l'horreur est partout présente. L'ironie romantique permet aux auteurs d'appréhender cette horreur et d'en faire saisir toute l'intensité au lecteur. Des fonctionnaires de l'administration judiciaire à la personne du condamné à mort, les écrivains de la jeune école inventent ou réinventent chaque personnage et modèlent de nouveaux archétypes destinés à peupler durablement l'imaginaire collectif.

II.1. L'ADMINISTRATION JUDICIAIRE

On observe de très nombreuses similarités dans la manière dont les divers auteurs s'attachent à représenter l'administration judiciaire. L'image donnée des différents personnages composant le vaste et implacable système est globalement très négative et l'on sent poindre, derrière chaque description, derrière chaque commentaire, une constante et très vive intention satirique à l'encontre de l'ordre bourgeois.

II.1.1. LES DÉCIDEURS

Les premiers visés sont ceux que l'on pourrait appeler les décideurs, ceux qui sont à l'origine de la condamnation à mort, à savoir, les présidents de tribunaux, les juges, les procureurs ou leurs substituts, les avocats généraux ou encore les jurés. La première caractéristique de ce premier type de personnages est bien entendu sa grande sévérité. Une sévérité qui n'est toutefois pas seulement envisagée par les auteurs comme une simple nécessité diégétique sans laquelle il ne saurait être question de condamnation à mort (et donc moins encore d'histoires de condamnés à mort), ni comme la marque d'un quelconque et légitime souci de rigueur morale de la part des juges, mais bien plutôt comme le fruit de certaines convenances personnelles ou politiques qui la rendent profondément injuste. *Le rouge et le noir* de Stendhal nous offre une première illustration de l'aspect pervers de la sévérité des décideurs. Le juge chargé d'interroger Julien Sorel à la suite de sa tentative d'assassinat sur Madame de Rénal est ainsi décrit comme un personnage profondément sadique, tirant une absurde jouissance à harceler le héros de questions vicieuses, en dépit du fait que ce dernier ait spontanément avoué son crime :

³²¹ Pelta, *op. cit.*, p.12.

Le petit esprit du juge ne comprenant pas cette franchise, il multipliait les questions pour faire en sorte que l'accusé se *coupât* dans ses réponses.

- Mais ne voyez vous pas, lui dit Julien en souriant, que je me fais aussi coupable que vous pouvez le désirer ? Allez, Monsieur, vous ne manquerez pas la proie que vous poursuivez. Vous aurez le plaisir de condamner. Epargnez-moi votre présence.³²²

Mais rien n'y fait, car, ainsi que l'explique le narrateur, ‘le juge était formaliste avant tout. Les déclarations de Julien n’abrégeaient nullement les interrogatoires. L’amour-propre du juge [était] piqué’.³²³ Quant aux jurés, ils sont décrits dans *Le rouge et le noir* comme ‘des bourgeois indignés’, des gens dont la sévérité excessive trouve sa source dans le refus de voir les basses classes « parvenir » socialement. Julien Sorel en donne la définition suivante :

Des hommes qui, sans s’arrêter à ce que [sa] jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en [lui] et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans un ordre inférieur, et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l’audace de se mêler à ce que l’orgueil des gens riches appelle la société.³²⁴

Un parti pris discriminatoire que l’on retrouve également chez les jurés de *Claude Gueux*. Hugo ne manque pas de le relever :

Il est certain que, dès l’ouverture des débats, plusieurs d’entre eux avaient remarqué que l’accusé s’appelait *Gueux*, ce qui leur avait fait une impression profonde.³²⁵

A travers les portraits des principaux acteurs des tribunaux, les auteurs romantiques ont ainsi voulu dénoncer une justice en partie corrompue par les terreurs et les phobies de la bourgeoisie à l’égard des basses classes de la société.³²⁶ Une angoisse sournoise que les procureurs hypocrites de nos œuvres de la peine de mort savent fort bien exploiter pour parvenir à leurs fins, comme en témoigne encore cet extrait de *Claude Gueux* :

³²² Stendhal, *Le rouge et le noir* (Paris : Librairie Générale Française, coll. ‘Le livre de poche’, 1983), chap. XXXVI, p.483.

³²³ *Ibid.*, p.491.

³²⁴ *Ibid.*, p.514.

³²⁵ V. Hugo, *Claude Gueux*, p.422.

³²⁶ Voir à ce sujet le célèbre ouvrage de L. Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle* (Paris : Plon, 1958).

La liste des témoins épuisée, monsieur le procureur du roi se leva et prit la parole en ces termes : - Messieurs les jurés, la société serait ébranlée jusque dans ses fondements, si la vindicte publique n'atteignait pas les grands coupables comme celui qui, etc.³²⁷

Le ‘etc.’ final de Hugo souligne ici le caractère redondant et bien connu de tels propos au XIX^e siècle, point que confirme d’ailleurs cet extrait du *Ministère public* de Charles Rabou, nouvelle justement publiée la même année que *Claude Gueux*, et dans laquelle des paroles quasi identiques sont prêtées au personnage principal, un substitut teigneux cherchant à convaincre un jury de prononcer une sentence de mort à l’encontre d’un pauvre paysan innocent :

Oh ! que n’étiez-vous là pour voir comme ils furent émus ces pauvres messieurs les jurés, jusqu’au plus profond de leurs entrailles, quand, dans une belle péroraison sonore, [le jeune substitut] leur fit l’effrayant tableau de la société ébranlée jusque dans ses fondements, de la société prête à entrer en dissolution, le cas échéant, de l’acquittement de Pierre Leroux !³²⁸

Le portrait dressé des instances de décision de l’administration judiciaire est donc celui d’un système rongé par l’hypocrisie et dans lequel les intérêts personnels prévalent constamment sur l’intérêt de la justice et des justiciables. Hypocrisie des jurés, à l’objectivité minée par de vils intérêts de classe, hypocrisie des juges et des procureurs, à la conscience esclave d’un orgueil et d’une ambition personnelle sans limites. Cet orgueil et cette ambition nous la retrouvons par exemple chez M. Désalleux, le substitut du *Ministère public*, un homme qui, nous dit-on, ‘comptait pour le moins aussi souvent avec son amour-propre qu’avec sa conscience’.³²⁹ Le narrateur de la nouvelle de Rabou le souligne :

Il n’était pas de haute position de la magistrature à laquelle il ne se crût appelé, et la simarre du garde des sceaux était une des visions courantes de ses nuits [...]. La gloire des d’Aguesseau, celle des autres grandes renommées des beaux temps de la magistrature parlementaire, ne suffisait pas aux étreintes de son impatient avenir ; c’était jusque dans le passé le plus lointain, jusqu’aux temps des merveilles d’éloquence de Démosthène, que son âme s’élancait [...].³³⁰

L’arme de cette ambition démesurée, l’arme de l’hypocrisie des décideurs, c’est bien entendu le verbe, le discours, l’éloquence. C’est l’arme de Désalleux,

³²⁷ V.Hugo, *op. cit.*, p.421.

³²⁸ Rabou, *op. cit.*, pp.353-354.

³²⁹ *Ibid.*, p.358.

³³⁰ *Ibid.*, p.351.

prétendant à ‘l’omnipotence de sa parole accusatrice’³³¹, c’est aussi, selon Hugo, celle du procureur royal criminel :

Un monsieur qui a des prétentions au style et aux lettres, qui est beau parleur ou croit l’être, qui récite au besoin un vers latin ou deux avant de conclure à la mort, qui cherche à faire de l’effet, qui intéresse son amour-propre, ô misère ! là où d’autres ont leur vie engagée, qui a ses modèles à lui, ses types désespérants à atteindre, ses classiques, son Bellart, son Marchangy, comme tel poète a Racine ou tel autre Boileau. Dans le débat, il tire du côté de la guillotine, c’est son rôle, c’est son état. Son réquisitoire, c’est son œuvre littéraire, [...] il faut que cela soit beau à l’audience, que cela plaise aux dames.³³²

Le langage de l’administration judiciaire bourgeoise tente ainsi de dissimuler l’atrocité de l’objectif à atteindre, il atténue en quelque sorte l’horrible réalité de la condamnation à mort et donne une aura morale à un acte profondément immoral :

Il rend M. Samson présentable. Il gaze le couperet. Il estompe la bascule. Il entortille le panier rouge dans une périphrase. On ne sait plus ce que c'est. C'est douceâtre et décent.³³³

La salle du tribunal devient alors le lieu de tout un jeu d’apparences trompeuses. Un voile d’hypocrisie langagière, mais aussi gestuelle, comportementale, rend les tenants et les aboutissants du procès incompréhensibles aux non initiés. Ainsi la forme des échanges entre les principaux magistrats du *Ministère public* aurait-elle pu faire croire, selon le narrateur, ‘qu’il s’agissait académiquement de décerner un prix d’éloquence, et point du tout d’ôter la vie à un homme !’.³³⁴ Ainsi, tout dans l’attitude des jurés et de l’audience bourgeoise du tribunal de Julien Sorel, dans *Le rouge et le noir*, ne laisse-t-il pas, de l’avis même du personnage, ‘d’être de bon augure’, jusqu’à ce que la sentence de mort soit finalement prononcée avec un ‘air contrit et patelin’ par le président du jury, puis entérinée, ‘la larme à l’œil’, par le président des assises !³³⁵ Ainsi, les intentions du juge et des jurés échappent-elles complètement au condamné du *Dernier jour*, car ‘rien, dans leur contenance, n’annonçait des hommes qui venaient de porter une sentence de mort’ et seuls ‘une

³³¹ *Ibid.*, p.353.

³³² V. Hugo, *op. cit.*, p.211.

³³³ *Ibid.*, p.211.

³³⁴ Rabou, *op. cit.*, p.354.

³³⁵ Stendhal, *op. cit.*, pp.512 et 515.

grande envie de dormir' ou un 'air satisfait [...] d'avoir bientôt fini' transparaissaient, aux yeux du personnage, 'sur les figures de ces bons bourgeois'.³³⁶

Fascinante hypocrisie de la justice que nos œuvres romantiques pastichent pour mieux la dénoncer. Les auteurs parodient le langage et les tournures de la cour d'assises, font pénétrer, comme nous le verrons plus loin, le jargon juridique dans la littérature de leur temps, en montrent le sens caché et, ce faisant, démystifient les plus nobles représentants de la morale et de l'ordre bourgeois. *L'Histoire d'Hélène Gillet* nous offre un exemple de cette explication de texte romantique engagée. Devant les hésitations du bourreau d'Hélène, le peuple et le procureur du roi s'impatientent, mais Nodier ne manque pas de relever que ce même sentiment d'impatience, cette même idée, se traduit de deux manières bien distinctes selon les individus :

« Tue ! tue ! dit le peuple. – Faites votre office », dit le procureur du roi. Et ces mots signifiaient : Tue ! comme l'autre.³³⁷

De même, dans *Le ministère public*, Charles Rabou s'étonne-t-il avec une feinte naïveté de ce curieux 'langage social' dans lequel les pires réalités se dissimulent derrière des mots en apparence anodins :

C'est une chose assez étrange que l'on puisse dire en langage social un système d'accusation, c'est-à-dire une manière absolue de grouper un ensemble de faits et de preuves en vertu duquel on s'approprie la tête d'un homme, comme on dit un système de philosophie, c'est-à-dire un ensemble de raisonnements ou de sophismes à l'aide duquel on fait triompher quelque innocente vérité, théorie et rêverie morale.³³⁸

De même, dans *Le dernier jour d'un condamné*, le malheureux héros apprend-il à discerner, derrière une marque de sympathie ou de courtoisie, l'annonce de l'imminence de son exécution :

C'est pour aujourd'hui !

Le directeur de la prison lui-même vient de me rendre visite. Il m'a demandé en quoi il pourrait m'être agréable ou utile ; a exprimé le désir que je n'eusse pas à me plaindre de lui ou de ses subordonnés ; s'est informé avec intérêt de ma santé et de la façon dont j'avais passé la nuit ; en me quittant, il m'a appelé *monsieur* !

³³⁶ V. Hugo, *op. cit.*, p.217.

³³⁷ Nodier, *op. cit.*, p.341.

³³⁸ Rabou, *op. cit.*, p.357.

C'est pour aujourd'hui !³³⁹

Le condamné du *Dernier jour* ne se laisse donc plus duper par le langage codé de la bourgeoisie : il sait désormais que ‘les égards’ d’un directeur de prison, comme ceux d’un tribunal ou d’un guichetier de cachot, ‘sentent l’échafaud’ !³⁴⁰

Le romantisme fait tomber le masque de la justice bourgeoise. Il met à nu son hypocrisie, en révèle tous les vices et les ridicules. Pastiche, caricature et ironie sont, pour la majeure partie des auteurs, les armes privilégiées de cette satire. Hugo en ajoute encore une autre, particulièrement chère à son âme de poète : la métaphore. Ce qui n’était qu’ébauché chez Stendhal, avec l’assimilation furtive du juge de Julien Sorel à un animal prédateur (‘vous ne manquerez pas la proie que vous poursuivez’), se précise et devient effectivement récurrent sous la plume de Victor Hugo : la métaphore animalière va cristalliser l’opinion critique et les sentiments négatifs de l’écrivain à l’encontre des divers acteurs de l’institution judiciaire. La salle du tribunal se transforme ainsi, dans l’imaginaire de Hugo, et par le biais de la métaphore, en une vaste et monstrueuse ménagerie : dans *Le dernier jour d'un condamné*, on sent, en pénétrant dans la salle des assises, ‘le souffle de la foule’ nous frapper le visage, on voit ‘fourmiller’ les têtes de toute ‘une nuée de spectateurs’ venant ‘s’abattre sur les bancs [...] comme des corbeaux autour d’un cadavre’, on voit ‘le fer à cheval des juges chargés de haillons ensanglantés’ et l’on se représente le bourreau sous la forme d’un chien attendant son os au pied du procureur.³⁴¹ Tout ceci constitue bien, pour Hugo, ‘cette espèce d’hippodrome que l’on appelle un procès criminel’³⁴² et dont le roman *Notre-Dame de Paris* nous fournit encore un aperçu haut en couleur, sous la forme d’un dialogue entre le personnage de Gringoire et celui d’un spectateur assistant au procès d’Esmeralda :

- Monsieur, demanda Gringoire à l’un de ses voisins, qu’est-ce que c’est donc que toutes ces personnes rangées là-bas comme prélats en concile ?
- Monsieur, dit le voisin, ce sont les conseillers de la grand’chambre [...].
- Là, au-dessus d’eux, reprit Gringoire, qu’est-ce que c’est que ce gros rouge qui sue ?
- C’est monsieur le président.
- Et ces moutons derrière lui ? poursuivit Gringoire [...].
- Ce sont messieurs les maîtres des requêtes de l’Hôtel du Roi.
- Et devant lui, ce sanglier ?
- C’est monsieur le greffier de la cour de parlement.

³³⁹ V. Hugo, *op. cit.*, p.226.

³⁴⁰ *Ibid.*, p.218.

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 216-217 et 211.

³⁴² V. Hugo, *Claude Gueux*, p.421.

- Et à droite, ce crocodile ?
- Maître Philippe Lheulier, avocat du roi extraordinaire.
- Et à gauche, ce gros chat noir ?
- Maître Jacques Charmolue, procureur du roi [...].
- Allons ! dit notre philosophe, nous allons voir tous ces gens de robe manger de la chair humaine.³⁴³

Bête monstrueuse au souffle chaud, entachée du sang de ses nombreuses victimes, mouton, chien, sanglier, crocodile, corbeau, chat noir, autant de métaphores animalières connotant tout à la fois la stupidité et la servilité, la brutalité et la férocité, mais aussi la fatalité et la létalité, caractéristiques, aux yeux de Hugo, d'une cour d'assises et de son audience. Tous les auteurs romantiques se sont attachés à dénoncer l'inhumanité des garants de l'ordre bourgeois. Victor Hugo, lui, a ainsi choisi de traduire cette inhumanité en terme de bestialité !

En 1833, dans sa nouvelle *Monsieur de l'Argentière, l'accusateur*, Pétrus Borel va encore plus loin dans la satire et l'horreur en nous narrant l'histoire d'un procureur qui, après avoir abusé d'une jeune femme, la fait condamner à mort pour avoir tenté d'abandonner le fruit de son viol et assiste, impassible, à son exécution !³⁴⁴

II.1.2. LES GEÔLIERS

Hypocrisie, corruption et inhumanité sont des défauts que les personnages de décideurs partagent également avec les personnages de geôliers, à ceci près, toutefois, qu'au raffinement bourgeois des premiers s'oppose la vulgarité des seconds. Plus l'on descend les échelons de la hiérarchie bourgeoise, plus la bassesse morale des individus devient grossière et flagrante. Plus question d'apparences trompeuses, la personnalité des geôliers, brièvement évoquée par certains auteurs, transparaît clairement dans leur aspect extérieur, laideur morale et laideur physique se reflétant l'une dans l'autre. C'est le cas du geôlier de Julien Sorel, dans *Le rouge et le noir*, décrit comme un 'être vil' ou comme 'un géant difforme', 'un homme cruel', 'bas et soumis', à 'l'hypocrisie vulgaire', prêt à vendre sa conscience pour quelques francs, mais dont le peu d'humanité s'achète à prix d'or.³⁴⁵ C'est aussi le cas du geôlier d'Henriette, dans *L'âne mort et la femme guillotinée*, présenté comme 'un être hideux', ressemblant à 'un vieux renard' avec 'ses yeux inégaux' et ses

³⁴³ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris* (Paris : Presses Pocket, 1989), p.367.

³⁴⁴ P. Borel, *Monsieur de l'Argentière, l'accusateur*, in *Champavert, Contes immoraux* (Paris : Eugène Renduel, 1832).

‘dents aiguës et noirâtres’, un individu poussant la corruption, la débauche morale, jusqu’à abuser sexuellement d’Henriette en échange du sursis de quelques mois offert par la grossesse qui s’ensuivra.³⁴⁶

Laid, à peine humain, le geôlier semble même entretenir parfois un lien consubstantiel avec son cadre de travail : la prison. Ainsi le geôlier de *L’âne mort et la femme guillotinée* semble-t-il avoir été prédestiné à vivre dans et par la prison :

Un homme ! Je ne sais pas si on peut l’appeler un homme. Il était né dans cette prison, dont son père était geôlier comme lui. Une femme des galères l’avait engendré sous le bâton, et cet être avorté était pourtant venu assez à temps et avec assez de forme humaine pour être geôlier.³⁴⁷

De même, le condamné du *Dernier jour* a-t-il l’impression que geôles et geôliers se confondent en une seule et même entité :

Ce bon geôlier, avec son sourire bénin, ses paroles caressantes, son œil qui flatte et qui espionne, ses grosses et larges mains, c’est la prison incarnée, c’est Bicêtre qui s’est fait homme. Tout est prison autour de moi ; je retrouve la prison sous toutes les formes, sous la forme humaine comme sous la forme de grille ou de verrou. Ce mur, c’est de la prison en pierre ; cette porte, c’est de la prison en bois ; ces guichetiers, c’est de la prison en chair et en os. La prison est une espèce d’être horrible, complet, indivisible, moitié maison, moitié homme.³⁴⁸

Ces deux exemples procèdent à l’évidence d’une même volonté de déshumanisation des personnages de geôliers. Une déshumanisation bien plus radicale que la simple animalisation caricaturale des personnages de décideurs observée plus haut, puisqu’il s’agit ici d’assimiler une personne, un être vivant, à de la matière inerte, à une construction. On observe un phénomène similaire dans *Claude Gueux*, où le personnage de M.D., le directeur des ateliers, est en effet décrit moins comme un être humain que comme une sorte de machine, d’être mécanique. Le champ lexical du portrait en témoigne de manière frappante :

C’était un des ces hommes qui n’ont rien de vibrant ni d’élastique, qui sont composés de molécules inertes, qui ne résonnent au choc d’aucune idée, au contact d’aucun sentiment [...], dont la capacité calorique est nulle, et qu’on dirait souvent fait de bois [...].³⁴⁹

³⁴⁵ Stendhal, *op. cit.*, pp. 482 et 484-486.

³⁴⁶ Janin, *op. cit.*, pp.161-162.

³⁴⁷ *Ibid.*, p.162.

³⁴⁸ V. Hugo, *op. cit.*, p.226.

³⁴⁹ V. Hugo, *op. cit.*, p.416.

‘Voilà donc ce que c’était que le directeur des ateliers de la prison centrale de Clairvaux. Voilà de quoi était fait le briquet avec lequel la société frappait chaque jour sur les prisonniers pour en tirer des étincelles’, commente encore le narrateur en guise de conclusion au portrait du personnage, renforçant, par le double emploi du pronom démonstratif ‘ce’ et par le biais de la métaphore du ‘briquet’, l’effet de réification du geôlier. Le but recherché est ici encore de faciliter l’identification, sur un plan symbolique, du geôlier et de la prison, du geôlier et du système carcéral en général. Dès lors que M. D. s’assimile, par ses airs de mécanique implacable, au système carcéral, l’acte meurtrier final de Claude Gueux dépasse le cadre d’un simple règlement de compte, d’un simple assassinat, pour prendre la forme d’un acte de révolte contre le système en question. De même, dans *L’âne mort et la femme guillotinée*, dès lors que le geôlier est décrit comme un pur produit du milieu dans lequel il évolue, comme un être destiné par nature à occuper la place qu’il y occupe, la responsabilité de ses actes incombe en quelque sorte au système qui l’a conçu et qui le fait vivre : enfanté par la prison, il n’est que ce que son atavisme a fait de lui. Ainsi, la scène dans laquelle le geôlier vient arracher des bras d’Henriette l’enfant né de leur union forcée, peut-elle être symboliquement interprétée comme une dénonciation d’un système judiciaire hypocrite qui, à tous ses niveaux, et au nom d’un présumé idéal de moralité, alimente la misère humaine tout en tirant un odieux profit : l’acte du geôlier vient ici rappeler que les enfants de la misère sont aussi et surtout les enfants du système...

II.1.3. LE CONFESSEUR

Le confesseur est un élément incontournable du rituel de la peine de mort. Les diverses représentations du personnage par les auteurs romantiques sont remarquablement semblables sur le fond. Le confesseur est en effet unanimement critiqué pour son incapacité à accomplir, auprès du condamné à mort, la mission de soulagement moral et psychologique qui devrait être la sienne. Chez Lefèvre, Stendhal et Hugo, les allusions au personnage du confesseur s’organisent autour d’une opposition très nette entre confesseur idéal et confesseur réel.

Dans *Le parricide* de Jules Lefèvre, l’évocation du confesseur idéal intervient lors de la visite faite au héros par Julia, sa fiancée, déguisée en moine pour la circonstance : le confesseur idéal y est alors envisagé comme un individu ayant le

pouvoir, par ses chants, ‘de briser [les] entraves’ du condamné, un ‘ministre du ciel’ caractérisé par la puissance et ‘la noblesse’ de sa voix et de son éloquence.³⁵⁰ Mais à cette représentation théorique, Lefèvre oppose une réalité bien différente : le ‘moine en oraison’ accueillant Edgar au pied de l’échafaud n’a en effet rien de réconfortant, rien de sublime ou de noble. ‘Jeune homme, je viens vous délivrer !’ sont les seuls mots que le confesseur adresse au condamné et ces paroles sont dites, précise une parenthèse, avec ‘une voix meurtrière’ et ‘avec cette gaieté qu’assaisonne le sang’.³⁵¹

Même opposition idéal / réalité dans *Le rouge et le noir*. Pris d’un accès de désespoir, dans son cachot, Julien Sorel se prend à rêver à une religion sincère et à l’existence d’un ‘vrai prêtre’, capable de remédier au terrible sentiment de solitude morale qui l’envahit. Toutefois, chaque aspiration vers cet idéal est immédiatement contredite par la propre expérience de Julien :

Où est la vérité ? Dans la religion...Oui, ajouta-t-il avec le sourire amer du plus extrême mépris, dans la bouche des Malson, des Frilair, des Castanède...Peut-être dans le vrai christianisme, dont les prêtres ne seraient pas plus payés que les apôtres ne l’ont été ?...Mais Saint Paul fut payé par le plaisir de commander, de parler, de faire parler de soi...

Ah ! s’il y avait une vraie religion...Sot que je suis ! je vois une cathédrale gothique, des vitraux vénérables ; mon cœur faible se figure le prêtre de ces vitraux...Mon âme le comprendrait, mon âme en a besoin... Je ne trouve qu’un fat avec des cheveux sales... [...]

Mais un vrai prêtre, un Massillon, un Fénelon...Massillon a sacré Dubois. Les *Mémoires* de Saint Simon m’ont gâté Fénelon ; mais enfin un vrai prêtre...alors les âmes tendres auraient un point de réunion dans le monde...Nous ne serions pas isolés...Ce bon prêtre nous parlerait de Dieu.³⁵²

Mais au lieu de ce vrai et bon prêtre, Julien se voit contraint de supporter un temps la présence d’un jeune religieux s’étant ‘mis en tête’ de le confesser pour assurer sa propre renommée auprès des jeunes femmes de Besançon.³⁵³ On retrouve chez ce premier personnage de confesseur les mêmes défauts, la même perversité caractéristiques des personnages de décideurs : il est décrit comme un ‘intrigant’, comme un individu de ‘la plus basse hypocrisie’, et Stendhal emploie pour décrire son rapport à Julien Sorel la même métaphore animalière illustrant déjà le rapport du héros à son juge : ‘le prêtre’, nous dit le narrateur, ‘s’était attaché à Julien comme à

³⁵⁰ Lefèvre, *op. cit.*, VI, p.12.

³⁵¹ *Ibid.*, XIV, p.26.

³⁵² Stendhal, *op. cit.*, p.532.

³⁵³ *Ibid.*, p.525.

une proie' !³⁵⁴ Dans un second temps, le héros condamné demande à son ami Fouquet de lui trouver un autre confesseur, mais ce deuxième personnage, manipulé par les jésuites, se montrera tout aussi hypocrite que le premier. Julien n'en est pas dupe, qui lui dit : 'Ah ! je vous y prends aussi, mon père, jouant la comédie comme un missionnaire...' !³⁵⁵

Dans *Le dernier jour d'un condamné*, Victor Hugo poursuit cette approche très critique des personnages de confesseurs. On observe toujours la même dichotomie entre idéal et réalité, avec, d'un côté, ce que le condamné appelle de ses vœux, à savoir : un confesseur 'qui émeuve et qui soit ému', dont les 'bonnes et consolantes paroles' soient tout à la fois 'senti[es]', 'attendri[es]', 'pleuré[es]', arraché[es] de l'âme' et 'pr[ennent] par l'intelligence ou par le cœur' ; 'quelque jeune vicaire' ou 'quelque jeune curé' pris 'au hasard, dans la première paroisse venue' et qui pleure avec le condamné, qui soit 'éloquent'.³⁵⁶ Et de l'autre côté, la triste réalité d'un vieillard en apparence 'bon', 'doux', 'respectable', 'excellent et charitable', certes, mais qui fait son office comme un fonctionnaire, un être qui 'a vieilli à mener des hommes mourir', qui 'vit de cela', qui 'a sa place à faire' et pour qui le condamné n'est qu'une 'ombre comme il en a déjà tant vu, une unité à ajouter à un chiffre d'exécution'.³⁵⁷ Il résulte de cela que le discours du confesseur ne comporte rien de toute l'émotion, de tout le réconfort souhaités :

Au contraire, je ne sais quoi de vague, d'inaccentué, d'applicable à tout et à tous ; emphatique où il eut besoin de profondeur ; plat où il eût fallu être simple ; une espèce de sermon sentimental et d'élegie théologique [...]. Il avait l'air de réciter une leçon vingt fois récitée, de repasser un thème, oblitieré dans sa mémoire à force d'être su. Pas un regard dans l'œil, pas un accent dans la voix, pas un geste dans les mains.³⁵⁸

A travers les personnages de confesseurs, c'est en fait l'institution religieuse bourgeoise tout entière qui est visée. Une institution corrompue par ce qu'il convient d'appeler le système bourgeois : le vœu exprimé par le condamné du *Dernier jour* en témoigne, seul un 'jeune vicaire' ou un 'jeune curé' serait à ses yeux susceptible d'un peu de compassion et de sincérité, la notion de jeunesse renvoyant ici à une certaine idée de virginité, de pureté originelle et éphémère. On l'a vu avec les personnages de

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 525, 526 et 535.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.538.

³⁵⁶ V. Hugo, *op. cit.*, pp.231-232.

³⁵⁷ *Ibid.*, p.232

³⁵⁸ *Ibid.*, p.232.

geôliers, on le voit encore avec les personnages de confesseurs : le système « systématise » les individus, il les mécanise, à l'image du vieux prêtre du *Dernier jour*, dont le regard, la voix, les gestes, ne semblent avoir plus rien de vivant, plus rien d'humain. Le condamné lui-même, à la fin de son séjour à Bicêtre, a la sensation d'être 'devenu machine', comme la voiture qui le conduit à l'échafaud !³⁵⁹ Même les meilleures natures, les êtres les moins susceptibles de corruption, se laissent contaminer, parfois à leur insu, par la perversité ambiante. C'est le cas du deuxième confesseur de Julien Sorel qui, bien que janséniste, devient malgré lui l'instrument des intrigues jésuites. C'est aussi et encore le cas du vieux prêtre du *Dernier jour d'un condamné* qui, bien qu'étant foncièrement 'bon' et 'charitable', ne semble plus capable d'une réelle compassion et paraît n'être plus guidé que par son intérêt propre, par le souci si typiquement bourgeois de 'faire sa place'. Cette thématique du système corrupteur est particulièrement présente chez Hugo : on la retrouve à nouveau lors de l'épisode de la chanson que le héros du *Dernier jour d'un condamné* entend chanter par une jeune fille sous la fenêtre de l'infirmerie, à Bicêtre. D'abord charmé par 'la voix pure, fraîche, veloutée' de la jeune fille, le condamné est rapidement dégoûté par la forme argotique et le sens des paroles de la chanson. L'épisode inspire alors la réflexion suivante au condamné :

Ah ! qu'une prison est quelque chose d'infâme ! il y a un venin qui y salit tout. Tout s'y flétrit, même la chanson d'une fille de quinze ans ! Vous y trouvez un oiseau, il a de la boue sur son aile ; vous y cueillez une jolie fleur, vous la respirez : elle pue.³⁶⁰

Tout se flétrit, donc, dans une prison, même la beauté du sentiment religieux. Car le noir portrait des personnages de confesseurs dressé par les auteurs romantiques ne doit pas être interprété comme la manifestation d'un rejet de la religion. Ce que les romantiques dénoncent dans l'institution religieuse, c'est son caractère institutionnel, sa soumission à l'ordre bourgeois, sa collusion avec le système, non le caractère religieux à proprement parler. La structure dichotomique des références aux personnages de confesseurs est à ce titre très significative : la critique se veut constructive. En esquissant un confesseur idéal en guise de contrepoids au confesseur réel, les auteurs romantiques proposent en effet une alternative et montrent la voie du salut de la religion. Si l'école romantique se présente volontiers comme l'héritière de

³⁵⁹ *Ibid.*, p.227.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.225.

la Révolution française, elle ne se réclame pas de son athéisme. Les écrivains de la nouvelle génération sont tous, à l'image de leur siècle, croyants, religieux et mystiques. Ils ont reçu une éducation catholique et certains ont même été, à leurs débuts, des défenseurs de la religion instituée (on se souvient, par exemple, que Lamartine et Hugo furent officiellement récompensés pour leur soutien à la cause de l'autel et du trône). Cependant, comme le souligne Georges Gusdorf, ‘aucun n'a maintenu jusqu'au bout cette appartenance’ :

L'exigence religieuse est puissante chez tous, y compris Vigny, George Sand, Michelet, Leroux, Quinet ; mais ils rêvent d'un nouveau monde spirituel, non compatible avec le catholicisme romain, au sein duquel ils étouffent.³⁶¹

Ce qui ressort ainsi de l'étude des personnages de confesseurs dans nos œuvres de la peine de mort, c'est le désir, frustré par le système bourgeois, d'une certaine authenticité. Une ‘authenticité romantique’, que Georges Gusdorf définit à juste titre comme une démarche ‘d'approfondissement de l'expérience spirituelle’, comme un ‘refus des conformités extérieures’, ‘une recherche religieuse plutôt que l'installation dans les formulaires d'une profession de foi’.³⁶² Un idéal de renouveau spirituel dont les œuvres de la peine de mort se font bien ici l'écho.

II.1.4. LE BOURREAU

De tous les personnages représentant l'administration judiciaire dans nos œuvres de la peine de mort, le bourreau est sans aucun doute celui dont la charge émotive est la plus intense. C'est aussi, et paradoxalement, le personnage dont les auteurs romantiques nous donnent l'image la plus floue, la plus hésitante. Bien que jouant un rôle essentiel, bien qu'intervenant au paroxysme du parcours du condamné, au moment fatidique et hautement dramatique de la scène d'exécution, le bourreau ne se voit pas toujours accorder un rôle à sa mesure. C'est par exemple le cas dans *Claude Gueux*, où ce personnage-clef du rituel de la peine de mort est tout juste mentionné une seule fois. C'est aussi et surtout le cas dans *Le parricide et L'exécution*, de Jules Lefèvre, où le bourreau est systématiquement confiné dans un rôle secondaire, indéfini et presque passif.

³⁶¹ Georges Gusdorf, *Le romantisme*, 2 vols. (Paris : Editions Payot et Rivages, coll. ‘Grande Bibliothèque Payot, 1993), vol.1, p.728.

³⁶² *Ibid.*, pp. 724 et 728.

Dans *Le parricide*, deux actions mineures seulement sont ainsi explicitement attribuées au bourreau : l'enchaînement du poing d'Edgar sur le billot ('Son poing s'est étendu sur la souche de chêne : / Aussitôt le bourreau l'y fixe avec la chaîne'³⁶³) et l'écartement du voile recouvrant le visage du condamné ('Il [le bourreau] écarte son voile [...]'³⁶⁴). Pour le reste, soit Lefèvre choisit de faire accomplir au condamné même les gestes normalement réservés au bourreau, soit l'auteur fait en sorte que le sujet des verbes d'actions relatifs au processus de l'exécution, ou la nature du locuteur des ordres régissant cette dernière, demeurent dans la plus parfaite indétermination. Plusieurs procédés stylistiques sont ainsi mis en œuvre par Lefèvre pour garantir l'effacement du bourreau de l'espace diégétique : l'utilisation du pronom indéfini 'on', pour désigner le ou les bourreau(x), dans *Le parricide* ('Tandis qu'au pied d'un bloc *on* affermit la chaîne'³⁶⁵), mais aussi dans *L'exécution* ('Tout est dit : [...] *on* le dépouille'³⁶⁶), en est un premier exemple. La citation au style direct d'une injonction faite au condamné sans mention de l'identité du locuteur ('- « A genoux ! ». Il pâlit. L'ordre se réitere'³⁶⁷), en constitue un second. Enfin, la personnification ou subjectification par synecdoque de l'arme ou de l'ordre de l'exécution est un moyen fréquemment utilisé par l'auteur pour éluder la présence du bourreau : ainsi, dans *Le parricide*, Edgar ne présente-t-il pas son poing à l'exécuteur, mais au 'fer vengeur'³⁶⁸ ; ainsi, pour Lefèvre, est-ce 'la hache' qui 'abat' le poing du héros et non le bourreau au moyen de la hache³⁶⁹ ; ainsi le condamné de *L'exécution* livre-t-il 'ses cheveux à l'affront du ciseau' et non à l'affront de celui qui les tient³⁷⁰ ; ainsi peut-on voir 's'apprêt[er] le bandeau' 'pour [...] couvrir les yeux' du jeune criminel, et non l'exécuteur présenter le morceau de tissu au condamné³⁷¹ ; ainsi, toujours pour Lefèvre, est-ce de préférence 'l'arrêt [qui] s'exécute' plutôt que le bourreau qui exécute l'arrêt.³⁷²

Lorsqu'il ne cherche pas à voiler la présence du bourreau en jouant sur les mots, Lefèvre le prive de toute initiative personnelle en laissant ses deux héros condamnés orchestrer eux-mêmes les différentes étapes de leur exécution. Ainsi, le

³⁶³ Lefèvre, *op. cit.*, strophe XVI, p.28.

³⁶⁴ Lefèvre, *op. cit.*, strophe XVIII, p.31

³⁶⁵ *Ibid.*, strophe XV, p.27, nous soulignons.

³⁶⁶ Lefèvre, *op. cit.*, p.85. Nous soulignons.

³⁶⁷ Lefèvre, *Le parricide*, strophe XV, p.27.

³⁶⁸ *Ibid.*, strophe XV, p.27.

³⁶⁹ *Ibid.*, strophe XV, p.28.

³⁷⁰ Lefèvre, *op. cit.*, p.85.

³⁷¹ *Ibid.*, p.85.

³⁷² *Ibid.*, p.85.

jeune criminel de *L'exécution* ordonne-t-il impérieusement au bourreau de ne point lui mettre de bandeau et va-t-il de lui-même placer sa tête sur le billot. En outre le héros ordonne-t-il encore lui-même à l'exécuteur de le décapiter, et ce, à deux reprises :

Le bourreau stupéfait le regarde et s'arrête :
« Allons, frappe » ; et vers lui le bourreau se courbe :
« Frappe-donc ! » crie-t-il ; et la hache tomba.³⁷³

De même, dans *Le parricide*, comme en témoigne les derniers vers du poème, Edgar dirige-t-il sa propre exécution jusqu'au bout, privant là encore le bourreau des prérogatives qui devraient être les siennes :

Son exécutable mort n'a rien dont il s'effraie.
Aussitôt de lui même il s'étend sur la claire,
Sans fatiguer le Ciel par de timides vœux.
A ses pieds, à ses bras, quatre coursiers nerveux
Bondissent attelés : mais Edgar les arrête ;
Puis, autant qu'il le peut, il soulève la tête,
Et sa voix les excite ; il retombe, un cri part...
Et bientôt du cadavre ils ont chacun leur part.³⁷⁴

Pourquoi, au sein de récits entièrement centrés sur le thème de la peine de mort, reléguer ainsi, dans un rôle très secondaire, un des personnages les plus puissamment évocateurs du rituel de l'exécution capitale ? La réponse à cette question nous est en partie donnée par Daniel Arasse, qui, dans son étude sur l'imaginaire de la guillotine révolutionnaire, relevait déjà ce paradoxe :

[L]e bourreau occupe une place à part, singulière. Premier entré en scène et dernier sorti, ouvrant la représentation et balisant l'aire de jeu, c'est [...] l'acteur que l'on remarque le moins, bien qu'il masque souvent en partie l'événement. Moitié acteur, moitié homme de main et figurant, de tous ceux qui ont l'honneur des tréteaux, c'est lui que les textes ignorent le plus, alors qu'il est le seul « permanent »[...].³⁷⁵

Selon Arasse, cet état de fait résulte de l'invention de la guillotine. En automatisant l'exécution, en réduisant le rôle du bourreau au déclenchement d'un mécanisme impersonnel, la guillotine sépare en effet ‘le couple maudit victime / bourreau’ et

³⁷³ *Ibid.*, p.85.

³⁷⁴ Lefèvre, *op. cit.*, strophe XX, p.37, nous soulignons.

³⁷⁵ Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, p.149.

‘défait leur relation prétendue trouble’.³⁷⁶ S’il n’est pas question de guillotine dans *Le parricide* et dans *L’exécution*, les deux drames étant censés se jouer dans un passé lointain, on doit garder à l’esprit que l’imaginaire de Lefèvre en matière de peine de mort et donc, en matière de représentation du bourreau, était, à l’instar de celui des auteurs romantiques et des contemporains du XIX^e siècle en général, avant tout forgé par la mémoire collective des récents événements de l’histoire révolutionnaire, dominés, on le sait, par la présence de la guillotine. Un imaginaire d’autre part alimenté par l’expérience bouleversante que la plupart des contemporains pouvaient avoir eue du déroulement d’une exécution, et du rôle joué par le bourreau, lors des exécutions publiques par guillotine qui avaient encore régulièrement lieu au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Rappelons d’ailleurs à ce propos que, selon Yves Gohin, *Le parricide* aurait été partiellement inspiré à Jules Lefèvre par le spectacle de l’exécution d’un criminel, condamné pour parricide, auquel le poète aurait assisté à Paris, en compagnie de Victor Hugo, le 23 avril 1820.³⁷⁷ Comme nous l’avons déjà évoqué au terme de notre première partie, c’est sur la guillotine que les romantiques portent principalement leurs regards, c’est sur l’instrument de mort anthropomorphisé qu’ils rejettent toute la responsabilité de l’acte commis. Dans ce contexte, le bourreau ne joue donc plus qu’un rôle secondaire, subalterne: une minimalisation du rôle offert au personnage qui transparaît d’ailleurs dans les qualificatifs qui lui sont généralement attribués : ‘esclave’ ou ‘rebut du crime’, pour Lefèvre, animal domestique ou ‘valet de la guillotine’, pour Hugo.

Le bourreau généralement représenté dans les œuvres romantiques de la peine de mort n’est autre que le bourreau tel que transformé par la Révolution française, un bourreau moderne, conçu par l’ordre bourgeois comme un simple fonctionnaire de l’administration judiciaire exerçant un métier utile à la société et, en ce sens, un métier « normal ». Il n’a plus, comme le dit Michel Foucault, ‘qu’à être un horloger méticuleux’.³⁷⁸ Mais si les romantiques représentent bien le bourreau de leur temps, s’ils choisissent souvent, à l’instar de Lefèvre, de le désacraliser et de concentrer l’attention du lecteur sur le condamné, ils n’en demeurent pas moins fascinés par le caractère absurde et paradoxal d’une telle banalisation de l’acte de mort. C’est ce goût du paradoxe et de l’absurde qui ressort par exemple chez Hugo à travers l’image donnée de Nychol Orugix, le personnage du bourreau dans *Han d’Islande*. Avec

³⁷⁶ *Ibid.*, p.150.

³⁷⁷ Gohin, ‘Les réalités du crime et de la justice pour Victor Hugo avant 1829’, *op. cit.*, p.3.

³⁷⁸ M. Foucault, *Surveiller et punir* (Paris: Gallimard, coll. ‘tel’, 1975), p.20.

Orugix, Hugo créé un personnage ambigu, intermédiaire entre la vision passée et la vision moderne du bourreau. La première apparition d'Orugix est prétexte à un portrait saisissant du personnage :

C'était un homme de proportions colossales, vêtu [...] de serge rouge. Son énorme tête paraissait immédiatement posée sur ses larges épaules [...]. Il avait le front bas, le nez camard, les sourcils épais ; ses yeux, entourés d'une ligne pourpre, brillaient comme du feu dans du sang. Le bas de son visage, entièrement rasé, laissait voir sa bouche grande et profonde, dont un rire hideux entr'ouvrail les lèvres noires comme les bords d'une plaie incurable. Deux touffes de barbe crépue, pendante de ses joues sur son cou, donnaient à sa figure, vue de face, une forme carrée.³⁷⁹

Colossal, énorme, large, épais, grand, profond, autant d'adjectifs dénotant la puissance par la démesure du personnage, de même que la couleur rouge de son habit, la pourpre cernant ses yeux, l'éclat même de son regard, suggèrent le caractère sanguinaire et presque diabolique de cette puissance (les touffes de barbe crépue sont, à ce titre, également évocatrices). Dans son apparence physique, le bourreau de *Han d'Islande* est ainsi une réminiscence de la vision traditionnelle de l'exécuteur public, longtemps perçu comme un individu bestial et foncièrement mauvais, au pouvoir corrupteur et destructeur proche de celui de l'Enfer dans lequel il était censé expédier ses victimes. Mais si Orugix suscite spontanément la peur chez les personnages en présence dans le roman de Hugo, faisant pousser 'un cri d'épouvante' à Benignus Spiagudry et 'frapp[ant] d'horreur' Ordener, son discours va rapidement intriguer le héros de *Han d'Islande* par le décalage, le contraste offert entre, d'un côté, l'horrible réalité de l'homme et de sa fonction, et, de l'autre, le déconcertant naturel avec lequel ce dernier semble concevoir sa place dans la société :

[J']exerce ici honnêtement mon métier ; je vends mes cadavres, ou Bechlie en fait des squelettes, que m'achète le cabinet d'anatomie de Bergen. [...] En somme, je suis aussi heureux qu'un autre, je bois, je mange, je pends et je dors. [...] Oui, frère ermite [...], misérable comme vous, mais certes plus heureux. Tenez, le métier serait bon si l'on ne semblait prendre plaisir à en ruiner les bénéfices [...].³⁸⁰

Ce discours reflète parfaitement la conception bourgeoise du rôle devant être joué par le bourreau. Il s'agit d'entourer sa fonction d'une certaine respectabilité : le

³⁷⁹ V. Hugo, *op. cit.*, p. 52.

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 54-55.

bourreau ne doit plus être qu'un *exécuteur*, au service de la société et de sa justice. Ses actes ne doivent plus être jugés sur le fond, en termes d'éthique et de morale, mais seulement sur la forme, en termes de rendement, de professionnalisme et parfois même, comble de l'hypocrisie bourgeoise, en termes de respect du client ! C'est ce qui ressort, par exemple, des brèves références aux bourreaux dans *Le ministère public* de Charles Rabou, où il est question de ‘la complaisance pleine d’égards’ avec laquelle ‘les valets du bourreau’ montrent au condamné comment se placer sous le couperet, et où ‘l’exécuteur’ est décrit comme accompagnant la victime sur l’échafaud ‘avec le courtois empressement d’un hôte qui sait faire les honneurs de chez lui’³⁸¹ Un professionnalisme, une courtoisie que l’on retrouve également dans *Le dernier jour d’un condamné*, au grand étonnement du héros, qui constate ironiquement que ‘[s]es bourreaux sont des hommes très doux’ et qu’‘ils mettent de l’humanité’ dans leurs actes.³⁸² L’intégration sociale du bourreau rime donc avec un certain embourgeoisement du personnage. Du bon bourgeois, l’exécuteur a les manières, les préoccupations et, parfois, l’apparence typique, à l’instar du bourreau du *Dernier jour d’un condamné* décrit comme un ‘gros homme’ à ‘face rouge’ portant redingote et chapeau.³⁸³ L’image que nous offre Janin de la demeure de Sanson, dans *L’âne mort et la femme guillotinée*, est à ce titre également édifiante. Voici la description faite du décor de cette maison aux allures de ‘sous-préfecture de province’ après que le narrateur y eut été introduit par un domestique de ‘bonne tournure’ et à la ‘physionomie polie’ :

J’entrai dans un salon fort beau [...]. Je parcourus l’appartement, il était délicieux. De frais tapis, un large sofa, et une foule de riantes gravures : Daphnis et Chloé, Bélisaire, le mariage de la vierge ; une pendule surmontée d’un amour. Un salon de jeune colonel, rien de moins. Le piano était ouvert et sur ce piano une romance de Bruguière, et les gants d’une jeune personne ; puis de chaque côté un portrait, celui d’un homme jeune encore, d’une physionomie ouverte, et pour pendant une mère de famille qui souriait à un enfant nouveau-né. C’était le maître du logis et son épouse ; je fus prêt à croire que je m’étais trompé de porte. [...] Le domestique revint, il me fit entrer dans un cabinet de style noble et sévère, des livres, des bronzes, une sphère, et devant cette sphère un enfant suivant du doigt les états de l’Europe ; son grand-père achevait de lui donner sa leçon de chaque jour. [...] Je fus reçu très poliment.³⁸⁴

³⁸¹ Rabou, *op. cit.*, p.355.

³⁸² V. Hugo, *op. cit.*, p.238.

³⁸³ *Ibid.*, p.238.

³⁸⁴ Janin, *op. cit.*, pp.193 et 194.

Tout, dans cette description, respire le raffinement et l'innocence. A travers ce décor, censé refléter la personnalité du propriétaire des lieux, Janin nous offre à l'évidence une vision caricaturale du bourreau moderne. Le cadre représenté par Janin est en effet trop uniformément beau pour être crédible : Janin, pas plus que Hugo, ne croit à la concrétisation de cet exécuteur bourgeois idéal. Dans *Han d'Islande*, si Orugix est a priori convaincu de la possibilité d'exercer ses fonctions de bourreau comme une activité honnête et socialement respectable, s'il semble satisfait de son sort, la récurrence quasi systématique des allusions à la gaieté tonitruante du personnage nous incite toutefois à prendre un certain recul : le récit revient en effet sans cesse sur ‘l'horrible et ironique gaieté’ avec laquelle Orugix répond à ses hôtes, sur le contraste entre ‘l'horreur’ des paroles du bourreau et ‘l'atroce gaieté de celui qui les prononc[e]’, ou encore sur les nombreux moments où celui-ci s'interrompt dans son discours ‘pour donner passage à sa gaieté’ par ‘de bruyantes explosions de rire’.³⁸⁵ Ce rire, que le narrateur entrevoit d'ailleurs comme quelque peu ‘ironique’, est beaucoup trop omniprésent pour être sincère et spontané. Forcé, provocateur, il dissimule en réalité un profond malaise : malaise du bourreau envers la société, malaise de la société envers le bourreau. Comme Orugix le dit d'ailleurs lui-même : ‘je ris de tout’.³⁸⁶ Il rit même, et surtout, de son malheur : ‘de [sa] pauvre femelle qui a été bohémienne et que la solitude rend folle’, de ‘[s]es trois héritiers grandiss[ant] dans la crainte du diable et de la potence’ ou encore du fait que ‘[s]on nom [soit] l'épouvantail des petits enfants du Drontheimus’.³⁸⁷ A l'instar d'un Beaumarchais, Orugix semble ainsi se presser de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer ! Cette ironique gaieté est une caricature de gaieté, comme le décor de la maison de Sanson, chez Janin, était une caricature de décor : aucun de ces deux signes extérieurs ne reflète la véritable personnalité de l'individu dont ils émanent. Si le rire d'Orugix impose au lecteur une distance vis à vis de ses propos et semble finalement vouloir à chaque instant les contredire, c'est qu'il n'est que l'écho du rire de Hugo et des autres romantiques. Il est la seule arme à opposer à l'absurdité d'un système prétendant pouvoir banaliser l'acte de mort, le signe d'un refus et d'un rejet de l'ordre bourgeois.

Les auteurs romantiques donnent donc du bourreau une image assez éloignée de son image traditionnelle. Ils ne témoignent pas d'hostilité réelle à l'égard de ce

³⁸⁵ V. Hugo, *op. cit.*, pp.52-54.

³⁸⁶ *Ibid.*, p.54.

³⁸⁷ *Ibid.*, p.54.

personnage-clef du rituel de la peine de mort et semblent plutôt le considérer comme une victime de l'ordre social absurde auquel il est constraint de se soumettre. Nos œuvres de la peine de mort montrent que tous les efforts de banalisation de la personne et de la fonction de l'exécuteur n'aboutissent au mieux qu'à faire de lui une caricature peu crédible de citoyen normal. En 1823, les frères Hugo publiaient, dans *Le conservateur littéraire*, un passage des *Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821), de Joseph de Maistre, consacré au personnage du bourreau. Bien que lui-même partisan de la peine de mort, de Maistre était sans illusion sur le caractère aberrant de la fonction de bourreau et sur l'impossibilité de la faire dans le cadre d'une quelconque normalité :

Qu'est-ce donc que cet être inexplicable, qui a préféré à tous les métiers agréables, lucratifs, honnêtes, et même honorables, qui se présentent en foule à la force ou à la dextérité humaine, celui de tourmenter et mettre à mort ses semblables ? Cette tête, ce cœur, sont-ils faits comme les nôtres ? Ne contiennent-ils rien de particulier et d'étranger à notre nature ? Pour moi, je n'en sais pas douter. Il est fait comme nous extérieurement, il naît comme nous, mais c'est un être extraordinaire ; et pour qu'il existe dans la famille humaine, il faut un décret particulier, un fait de la puissance créatrice. Il est créé, comme un monde. Voyez ce qu'il est dans l'opinion des hommes, et comprenez, si vous pouvez, comment il peut ignorer cette opinion ou l'affronter !³⁸⁸

Ce n'est pas innocemment que les frères Hugo choisirent de publier un fragment des *Soirées de Saint-Pétersbourg* qui, pris hors de son contexte, discrédite plus la fonction du bourreau qu'elle ne la justifie, et ce en dépit même de l'affirmation finale de Joseph de Maistre selon laquelle cette fonction serait nécessaire à la société.

Pour les romantiques, l'exécuteur des hautes œuvres est et demeurera toujours un paria et c'est sans doute la raison pour laquelle ils ne le condamnent en fin de compte pas aussi durement que les autres personnages de l'administration judiciaire. Le prix de ses fautes, le bourreau le paye sa vie durant par son isolement et le déshonneur qu'il fait retomber non seulement sur sa personne, mais aussi sur son entourage. Le bourreau romantique est finalement plus victime que bourreau ! C'est ainsi que nous le peignent *les Mémoires de Sanson*. L'exécuteur y est décrit comme un 'pauvre paria', issu d'une 'caste proscrite', héritier d'une 'race

³⁸⁸ J. de Maistre, 'Le bourreau (fragment)', in *Tablettes romantiques, recueil* (Paris : Persan, 1823), pp.22-23.

maudite³⁸⁹, un homme menant ‘la pire de toutes les existences’, un homme ‘réduit à un constant oubli de lui-même’³⁹⁰, un éternel prisonnier de la prédestination sociale :

Il est des hommes dont la voie est tracée ; du commencement à la fin, leur existence suit une ligne droite : ce qu’ils ont fait hier, ils le font aujourd’hui, ils le feront demain, ils le feront toujours. Telle est l’histoire de toutes les prédestinations sociales ; et les enfants subissent la loi des ancêtres, parce que la société se complaît dans ses formes, parce qu’elle a fait des cases pour des individualités, et qu’il est des individus pour lesquels elle n’a point fait de cases.³⁹¹

Dans *Un épisode sous la Terreur*, Balzac nous montre encore l’exécuteur comme un être contraint de se cacher, un être qui souffre, rongé par les remords. C’est également l’image que nous offre Nodier de Simon Grandjean, le bourreau d’Hélène Gillet, demandant pathétiquement ‘grâce’ de son rôle d’exécuteur !³⁹²

II.2. LE CONDAMNÉ

Au cours du dernier chapitre de notre deuxième partie, nous nous étions déjà intéressés aux personnages romantiques de condamnés à mort d’un point de vue narratologique et nous avions alors mis en relief leur nature anti-héroïque comme un signe révélateur de la modernité des textes en question sans toutefois nous interroger sur la justification de cette stratégie narrative et sur l’effet que les auteurs cherchaient ainsi à produire sur le lecteur. C’est ce que nous nous proposons de voir maintenant, en répondant, dans un premier temps, à la question suivante : pourquoi les auteurs romantiques se sont-ils ainsi complus à dépersonnaliser leurs condamnés à mort ou, en d’autres termes, pourquoi en ont-ils fait des anti-héros ?

II.2.1. UN CONDAMNÉ UNIVERSEL

La réponse à cette question nous est donnée par Hugo et Nodier eux-mêmes. Dans la préface que Victor Hugo ajoute en 1832 au *Dernier jour d’un condamné*, le chef de file du Romantisme revendique et justifie en effet l’absence d’identité propre,

³⁸⁹ *Souvenirs d’un paria, Mémoires de Sanson*, op. cit., p.1.

³⁹⁰ *Ibid.*, p.6.

³⁹¹ *Ibid.*, p.1.

³⁹² Nodier, *Histoire d’Hélène Gillet*, p.340.

l'apparent manque de substance de son protagoniste, par un souci d'objectivité, d'universalité de son propos. Ainsi Hugo affirme-t-il s'être borné ‘à plaider la cause d'un condamné quelconque, exécuté un jour quelconque pour un crime quelconque’ et s'être appliqué, pour ce faire, à ‘élaguer de toutes parts dans son sujet le contingent, l'accident, le particulier, le spécial, le relatif, le modifiable, l'épisode, l'anecdote, l'événement, le nom propre’.³⁹³ Le message est clair : peu importe l'identité du condamné à mort, peu importe les circonstances, il ne s'agit pas de juger de la validité de l'application de la peine de mort sur un cas en particulier, mais de juger de la conformité du principe même de la peine de mort au regard de la morale universelle.

Même objectif pour Charles Nodier dans son *Histoire d'Hélène Gillet*. Citons à nouveau ici l'ultime recommandation sur laquelle le bibliothécaire de l'Arsenal conclut son récit : ‘il ne faut tuer personne, il ne faut pas tuer ceux qui tuent. Il ne faut pas tuer le bourreau ! Les lois d'homicide, il faut les tuer !’³⁹⁴ Pour Nodier, l'exécution d'un condamné innocent ou coupable, l'exécution d'un roi (Charles Ier, dans le texte) ou l'exécution d'un bourreau sont des morts toutes aussi choquantes les unes que les autres aux yeux de la morale. Comme il le rappelait lui-même dans ses *Miscélanées* (nous avons déjà cité ce passage plus haut), ‘les condamnations capitales sont [...] un abus monstrueux de la force, un attentat qui crie vengeance sur toutes les législations, une infraction sacrilège au plus universel des principes simplement humains et des commandements religieux : *Tu ne seras point homicide*’.³⁹⁵

C'est sur ce principe de l'inviolabilité de la vie humaine que les auteurs romantiques cherchent à attirer l'attention du lecteur, pas sur le sort d'un condamné en particulier. C'est pourquoi les protagonistes de leurs œuvres doivent demeurer discrets. Ils ne sont là que pour faciliter cette prise de conscience, cet effort de réflexion critique, ils ne sont pas le véritable sujet des œuvres dont ils sont les (anti)héros. Nos œuvres de la peine de mort s'apparentent donc, d'une certaine manière, aux contes moraux classiques, à ceci près toutefois que leur morale ne vient pas seulement conclure le récit, se greffer plus ou moins habilement à la fin de ce dernier, mais en constitue l'argument, l'intérêt premier. Dépersonnalisés, vidés de leur substance, les héros des œuvres romantiques de la peine de mort cèdent ainsi le

³⁹³ V. Hugo, *op. cit.*, p.206.

³⁹⁴ Nodier, *Histoire d'Hélène Gillet*, pp. 347-348.

³⁹⁵ Voir notre troisième partie : ‘Romantisme, peine de mort et militantisme social’, I.1.4.

premier rôle, le devant de la scène, à la morale abolitionniste. En ce sens, nos récits romantiques sont plus des morales fictionnalisées que des fictions moralisatrices.

La dépersonnalisation du héros, tout en permettant à la morale de primer sur la fiction, n'a cependant pas pour but de tuer cette dernière. Ramenée à sa juste valeur, la fiction demeure nécessaire : comme nous l'avons dit, elle facilite l'assimilation du discours moral par le lecteur en le rendant moins abstrait. En effet, en revendiquant son choix d'un 'condamné quelconque, accusé d'un crime quelconque et exécuté un jour quelconque', Hugo ne faisait pas qu'affirmer sa volonté de transcender le factuel et le particulier pour l'idéal et l'universel, il suggérait en même temps à ses lecteurs son désir que chacun d'entre eux puisse se substituer, s'identifier à son condamné. Comment mieux mettre la morale abolitionniste à la portée de ses lecteurs, sinon en permettant à ces derniers de se représenter dans la peau même d'un condamné à mort ? C'est là que la dépersonnalisation du héros représente à nouveau un avantage certain : si Hugo donne aussi peu de substance à son héros, ce n'est pas seulement pour relativiser l'importance du fictionnel, c'est également en vue de faciliter le processus d'identification afin d'atteindre le plus large public possible. Le condamné du *Dernier jour* est un habit, un costume, une seconde peau, suffisamment souple, suffisamment extensible, pour que chaque lecteur puisse l'enfiler !

Et il en va de même pour Hélène Gillet. Que l'on considère cette phrase que Nodier adresse à ses lecteurs à la fin de son conte :

Mais nous vivons dans un temps de pensées sévères et de tristes prévisions, où les gens de bien peuvent avoir besoin, comme la noble populace du Morimont, de se coaliser d'avance contre le bourreau.³⁹⁶

Le sens de cette mise en garde est évident : ce qui est arrivé à Hélène Gillet peut nous arriver demain. Nodier aurait tout aussi bien pu dire : « Hélène Gillet, c'est moi, c'est vous, c'est nous ! ». En écrivant son conte, le bibliothécaire de l'Arsenal souhaitait donc que ses lecteurs s'identifient à son personnage de condamné afin qu'ils se convainquent de la nécessité d'abolir la peine de mort. L'étonnant manque de substance, la vacuité de l'héroïne éponyme de l'*Histoire d'Hélène Gillet* trouve donc ici une nouvelle justification : comme pour le condamné du *Dernier jour*, les contours du personnage d'Hélène Gillet doivent demeurer flous afin que chacun puisse s'identifier à elle.

III.2.2. LES LIMITES DE L'OBJECTIVITE CHEZ HUGO

Le souci d'objectivité et d'universalité du propos affiché par Victor Hugo dans sa préface de 1832 au *Dernier jour d'un condamné* a toutefois ses limites (et l'on n'en sera d'ailleurs guère surpris tant il paraît finalement peu compatible avec la sensibilité et la personnalité de l'écrivain romantique, avec l'énergie dont celui-ci faisait généralement montre dans la revendication de ses opinions politiques, philosophiques et morales).

Pourrait-on ainsi sérieusement envisager que *Le dernier jour d'un condamné* fût premièrement écrit sans réelle velléité polémique, en dehors de tout contexte historique et social, sans aucun autre but que de représenter de la manière la plus réaliste possible ce que devaient être les sentiments d'un condamné à mort absolument quelconque en passe d'être guillotiné ? C'est en tout cas ce que certains critiques tels que Edmond Biré ou Henri Guillemin ont pu supposer, allant même jusqu'à envisager qu'en écrivant son *Dernier jour d'un condamné* en 1828, Hugo ne faisait rien d'autre que s'adonner simplement au goût des lecteurs de son temps pour l'horrible et le morbide (le mouvement d'opinion contre la peine capitale ne remontant, selon eux, pas au-delà de 1830). Un bref regard à la littérature et à la presse de l'époque suffit pourtant à nous convaincre du peu de pertinence de cette thèse : comme nous l'avons vu dans notre introduction, et comme le souligne également Gustave Charlier, la polémique sur la peine de mort faisait rage depuis longtemps déjà en 1828.³⁹⁷ Hugo ne pouvait par conséquent pas l'ignorer et encore moins pouvait-il ignorer l'impact que son œuvre aurait sur les débats.

Si l'intention polémique ne fait aucun doute, à quelle objectivité pouvait donc bien prétendre Hugo en 1832 ? C'est un événement historique auquel l'écrivain fait référence dans sa préface qui nous éclaire sur la signification profonde de cette dernière : il s'agit de la condamnation à mort, en 1830, de quatre anciens ministres de Charles X coupables de corruption. Le rang des condamnés avait alors suscité une vive émotion et incité les milieux bourgeois à remettre en cause la légitimité d'une peine de mort dont la plupart avait jusqu'ici défendu le principe. Cette hypocrisie révolta nombre de vieux militants de l'abolition, dont Victor Hugo. Etant lui-même un bourgeois, on comprend dès lors le sens et l'importance de cette objectivité

³⁹⁶ Nodier, *Histoire d'Hélène Gillet*, p.347.

³⁹⁷ Charlier, ‘Comment fut écrit “Le dernier jour d'un condamné”’, *op. cit.*, pp.275-282.

revendiquée par l'écrivain en 1832. Il s'agissait alors pour lui de se démarquer de l'attitude subversive des membres de sa classe ne s'insurgeant contre la barbarie de la peine de mort que lorsqu'elle leur était appliquée, et ne concevant pas que 'la mécanique de Guillotin morde les hautes classes'.³⁹⁸ 'Bah ! c'est bien de cela qu'il s'agit !' s'exclame Hugo dans sa préface, soucieux de dénoncer cette hypocrisie bourgeoise, 'ce n'est pas à cause de vous, peuple, que nous abolissons la peine de mort, mais à cause de nous [...].'³⁹⁹

Compte tenu de tout cela, nous serions en droit d'attendre de Hugo qu'il fasse naître sous sa plume un personnage de condamné véritablement 'quelconque', qu'il nous fasse enfin compatir au sort d'un non-bourgeois, c'est-à-dire, en l'occurrence, d'un *misérable* au sens hugolien du mot et tel que l'auteur le décrit dans sa préface :

Si on l'avait proposée, cette souhaitable abolition, non à propos de quatre ministres [...], mais à propos [...] d'un de ces misérables que vous regardez à peine quand ils passent près de vous dans la rue, [...] dont vous évitez instinctivement le coudelement poudreux ; malheureux dont l'enfance déguenillée a couru pieds nus dans la boue des carrefours, grelottant l'hiver au rebord des quais, se chauffant au soupirail des cuisines de M. Véfour chez qui vous dînez, déterrant ça et là une croûte de pain dans un tas d'ordures et l'essuyant avant de la manger [...] ; si c'eût été à propos d'un de ces hommes que vous eussiez proposé d'abolir la peine de mort, oh ! alors votre séance eût été vraiment digne, grande, sainte, majestueuse, vénérable.⁴⁰⁰

Mais l'objectivité a ses limites. Si Edmond Biré et Henri Guillemin se trompaient en supposant que Hugo n'avait pas de véritable intention polémique lorsqu'il écrivit son *Dernier jour d'un condamné* en 1828, ils n'avaient cependant pas tout à fait tort en affirmant que la préface de 1832 ajoutait à son œuvre des prétentions qu'elle n'avait pas encore réellement en 1828. A y regarder de plus près, l'absence de personnalité du héros du *Dernier jour d'un condamné* n'est pas totale et, en réalité, le plaidoyer de Hugo contre la peine de mort tel que conçu en 1828 n'opte pas plus pour la dignité, la grandeur, la sainteté, la majesté et la vénérabilité que la séance des parlementaires en question dans sa préface. En effet, si l'on ignore bien le nom, l'apparence physique, l'histoire et le crime du héros du *Dernier jour d'un condamné*, il est au moins une chose dont on ne peut toutefois pas douter : son origine sociale. Comme nous allons le voir, l'anecdote et le particulier n'ont pas été complètement

³⁹⁸ V. Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, préface, p.207.

³⁹⁹ *Ibid.*, p.207.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.208.

élagués du texte comme le prétend Hugo en 1832 et le héros créé en 1828, loin d'être quelconque, s'avère finalement être un digne représentant de la classe bourgeoise.

L'appartenance du personnage à la bourgeoisie est tout d'abord révélée par le surprenant raffinement intellectuel transparaissant, dès les premières lignes de ce qui est censé être les mémoires d'un individu 'quelconque', dans le caractère soutenu et quasi précieux du style employé : 'Mon esprit, jeune et riche, était plein de fantaisies. Il s'amusait à me les dérouler les unes après les autres [...], brodant d'inépuisables arabesques cette rude et mince étoffe de la vie'.⁴⁰¹ Cette supériorité intellectuelle nous est ensuite confirmée, au chapitre III, par l'intermédiaire d'une naïve protestation du héros se plaignant du manque d'égard des geôliers : 'être rudoyé, moi qui suis raffiné par l'éducation'.⁴⁰² Deux chapitres plus loin, nous trouvons une autre preuve de cette éducation dans le fait que notre condamné sache s'exprimer en latin, ce qui lui permet d'ailleurs d'en imposer au concierge de la prison : 'quelques mots en latin que j'adressai au concierge, qui ne les comprit pas, m'ouvrirent la promenade une fois par semaine avec les autres détenus, et firent disparaître la camisole où j'étais paralysé'.⁴⁰³ A cela s'ajoute la condescendance aristocratique du héros à l'égard des autres prisonniers, ainsi que sa réaction de surprise et de dégoût face au langage argotique : 'je cause avec les détenus ; il le faut bien. Ils sont bonnes gens, les misérables [...]. Ils m'apprennent à parler argot, à *rouscailler bigorne*, comme ils disent [...]. Quand on entend parler cette langue, cela fait l'effet de quelque chose de sale et de poudreux'.⁴⁰⁴ Notons que l'on retrouve ici, dans la bouche du héros de Hugo, le même emploi péjoratif de l'adjectif *poudreux* qui, dans

⁴⁰¹ *Ibid.*, p.216. Pascale Gaitet, dans 'From the Criminal's to the People's : the evolution of argot and popular language in the nineteenth century', in *Nineteenth Century French studies*, 19 :2 (winter 1991), 231-246, p.232, a cru également percevoir la caractére bourgeois du héros dans la nature des rêves et des fantaisies en question dans l'incipit : 'C'étaient des jeunes filles, de splendides chapes d'évêque, des batailles gagnées, des théâtres pleins de bruit et de lumières, et puis encore des jeunes filles et de sombres promenades la nuit sous les larges bras des marronniers'(p.216). 'De telles préoccupations sont rarement celles des défavorisés', commente le critique. La pertinence de cet argument ne nous paraît cependant pas entièrement fondée : en effet, de quoi rêve le personnage ? De 'jeunes filles et de "promenades sous les marronniers" : rien ici qui ne soit hors de la portée d'un individu quelconque, même de basse condition. Les bourgeois n'avaient tout de même pas le monopole de l'amour ! De "splendides chapes d'évêques" et de "batailles gagnées" : contrairement à ce que semble suggérer Pascale Gaitet, dans la société libérale du XIX^e siècle, les carrières ecclésiastique et militaire représentaient les seules ambitions auxquelles même les plus démunis pouvaient prétendre et il suffit, pour s'en convaincre, de se souvenir d'un certain Julien Sorel et du sens des deux couleurs que Stendhal choisit comme titre de son chef-d'œuvre. De "théâtres pleins de bruit et de lumière", enfin : cette image, somme toute naïve, semble plus ici connoter l'atypisme du personnage par rapport au monde qu'il décrit, le fait que celui-ci lui soit étranger, plutôt que l'inverse.

⁴⁰² *Ibid.*, p.218.

⁴⁰³ *Ibid.*, p.218.

la préface, renvoyait à la méprisante sensation de dégoût ressentie par les bourgeois à l'égard des misérables et que l'auteur semblait alors montrer du doigt comme un terrible manque de compassion ('un de ces misérables que vous regardez à peine [et] dont vous évitez instinctivement le coudelement poudreux'). La nature fort peu quelconque du condamné est d'autre part mise en relief lors de sa confrontation, au chapitre XXIII, avec un autre condamné à mort (véritablement quelconque celui-là). La supériorité de classe sociale du personnage y est ainsi cristallisée par le sobriquet de 'marquis' instantanément attribué au héros par son compagnon d'infortune : 'Ah ! ah ! monsieur, vousailles êtes un marquis ! c'est un marquis !'.⁴⁰⁵

Quelconque, le personnage de Hugo ne l'est donc en aucune façon. Le héros du *Dernier jour* est à l'évidence sinon un aristocrate, du moins un grand bourgeois, raffiné, cultivé et complètement étranger à l'univers des misérables qui l'entourent. L'idée même de pouvoir être confondu avec les autres prisonniers préoccupe grandement le héros, au chapitre XXIV, lorsque, ayant troqué ses habits de bourgeois (sa belle redingote) contre la veste d'un autre condamné, il se lamente : 'De qui vais-je avoir l'air ?'.⁴⁰⁶

Une question se pose alors : pourquoi Hugo prétend-il en 1832 avoir écrit l'histoire d'un criminel tout à fait quelconque, et ce afin de ne pas tomber dans le piège de l'égocentrisme bourgeois, alors que, à y regarder de plus près, le héros créé en 1828 n'est autre qu'un authentique grand bourgeois ? Deux raisons peuvent selon nous justifier cette contradiction.

La première réside dans la conscience que l'écrivain pouvait avoir de son public de lecteurs en 1828. *Le dernier jour d'un condamné*, tel qu'il paraît en 1828, est une œuvre à part dans la littérature abolitionniste. Exempte de toute prise de position sur le sujet de la part de son auteur, exempte de tout argument explicite pour l'abolition de la peine de mort, exempte de tout didactisme, elle mise entièrement sur l'émotionnel, sur l'empathie du lecteur, sur sa compassion à l'égard du condamné à mort. Il s'agit donc pour l'écrivain de retourner la morale de l'exemple contre les partisans de la peine de mort en leur exposant dans le détail, en leur faisant contempler ce qu'ils se sont toujours refusé à voir : les souffrances inhumaines endurées par le condamné jusqu'à son exécution. Le texte de Hugo s'adresse donc directement aux partisans de la peine de mort, c'est-à-dire non pas à n'importe

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.218.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.230.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.230.

quelle classe de la société, non pas aux basses classes, non pas à celles qui, au XIX^e siècle, fournissaient à la guillotine son lot de têtes quotidien, mais aux classes bourgeoises, aux classes dirigeantes, celles pour qui la guillotine représentait un épouvantail contre les révoltes, celles pour qui l'échafaud représentait une garantie contre la prolifération des classes dangereuses. Il était déjà clair pour Hugo en 1828 que la bourgeoisie conservatrice en la matière ne changerait d'opinion sur la question de la peine de mort que lorsqu'elle aurait suffisamment d'affinités avec un condamné pour se représenter un instant à sa place. L'histoire donna effectivement raison à Hugo en 1830. Sans doute n'imaginait-il pas en 1828 que l'hypocrisie bourgeoise se révèlerait avec aussi peu de pudeur !

La seconde raison ayant, d'après nous, conduit Hugo à représenter un personnage de bourgeois là où il aurait été souhaitable, selon ses propres dires, de représenter un personnage tout à fait quelconque, sinon un misérable, dépend de la sensibilité et de la personnalité littéraire de l'écrivain. Hugo est avant tout un poète et, qui plus est, un poète romantique : ce n'est pas au terme d'un long effort de recherche et d'observation minutieuse, contrairement à un Zola ou même à un Eugène Sue, que Hugo trouve la matière première de ses personnages, mais en lui-même, au cœur de cet ego riche à profusion d'émotions et d'images issues tout à la fois de sa vie et de son imagination. Tout au plus l'écrivain intercalera-t-il quelques descriptions *réalistes*, tirées de ses carnets de notes ou bien de seconde main, du cadre dans lequel évolue le héros. Mais en matière de conception de son personnage, le souci d'objectivité manifesté par l'écrivain dans sa préface de 1832 ne pouvait être que rétrospectif : l'inspiration qui enfanta le héros du *Dernier jour d'un condamné* en 1828 n'était pas différente de celle qui présida à la création des autres figures de l'œuvre hugolienne dans son ensemble et cette inspiration, proprement romantique, naît avant tout de la subjectivité. Jean Raymond l'a montré dans sa compilation de textes intitulée *Victor Hugo, Ecrits sur la peine de mort*, ce sont des souvenirs d'enfance et d'adolescence qui ont conduit Hugo à rédiger *Le dernier jour d'un condamné* :

on ne s'étonnera pas que la source de ses conduites [à l'égard de la peine de mort] se soit trouvée dans les « choses vues » par son regard d'enfant ou de jeune homme [...]. [T]out petit, sur les routes d'Espagne où guerroyait son père, il avait déjà été secoué par le spectacle d'un tréteau de bois où l'on allait garrotter un homme et [...], plus tard, des exécutions publiques [...] le

marquèrent, le « traumatisèrent », pour parler comme aujourd’hui, violemment.⁴⁰⁷

Hugo s'est ainsi émotionnellement impliqué dans la représentation de son personnage de condamné à mort, il s'est mis à la place de ce dernier et, ce faisant, il lui a bien plutôt offert son identité qu'il ne s'est identifié à lui. La preuve de cela nous est donnée par le chapitre XXXIII du *Dernier jour d'un condamné*. Comme le constate Souchon dans sa biographie de Hugo, les souvenirs d'enfance décrits par le condamné ne sont autres que les propres souvenirs d'enfance de l'auteur.⁴⁰⁸ Le ‘jardin sauvage’ où le condamné nous confie avoir ‘coulé [s]es premières années’, cet ‘ancien enclos de religieuses que domine de sa tête de plomb le sombre dôme du Val-de-Grâce’⁴⁰⁹ ne sont autres que les Feuillantines et la ‘jeune fille’ décrite dans le passage n'est autre qu'Adèle Fouchet, hispanisée pour l'occasion en souvenir, sans doute, du séjour en Espagne dont le jeune Hugo revenait tout juste à l'époque des faits.

Lorsque Hugo écrit *Le dernier jour d'un condamné* en 1828, la subversivité de l'égocentrisme bourgeois n'avait pas encore été révélée à l'écrivain dans toute son ampleur. L'effort d'objectivité que Hugo appelle de ses vœux dans la préface du *Dernier jour d'un condamné*, ce n'est qu'en 1834, avec *Claude Gueux*, que le poète le fera vraiment : il lui aura fallu, pour cela, brider autant que faire se peut sa propension naturelle à créer ses personnages à son image (et donc, en un sens, à les embourgeoiser).

Ainsi, dans *Claude Gueux*, si la personnalité du protagoniste est particulièrement difficile à saisir, son origine sociale, elle, est clairement établie : Claude est un ouvrier. *Claude Gueux* vient donc en quelque sorte compenser l'ambiguité du *Dernier jour d'un condamné* quant au caractère bourgeois de son protagoniste et prouver que les motivations de Hugo dans son combat contre la peine de mort ne sont pas uniquement liées aux intérêts de la classe sociale à laquelle il appartient. Et le manque d'individualité du personnage de Claude Gueux, manque dans lequel nous avions déjà vu un excellent moyen de faciliter l'identification du plus grand nombre de lecteurs au personnage, ne fait pas pour autant oublier son origine sociale. Au contraire, la dépersonnalisation du héros, dans *Claude Gueux*,

⁴⁰⁷ Jean Raymond, *Victor Hugo, Ecrits sur la peine de mort* (Arles : Actes Sud, coll. ‘Babel’, 1992 (1979)), pp.280-281.

⁴⁰⁸ Paul Souchon, *Victor Hugo* (Paris : éditions Jules Tallandier, 1949), p. 25.

⁴⁰⁹ V. Hugo, *op. cit.*, p.233.

permet ce à quoi Sandy Petrey se réfère comme ‘la collectivisation du protagoniste romantique’ : ‘In *Claude Gueux*, principles and characters are evaluated not in themselves but in relation to a group’.⁴¹⁰ Autrement dit, le héros n’a pas réellement de consistance personnelle, car il est l’incarnation d’un groupe, d’une classe sociale, qui n’est autre, comme nous l’avons dit, que la classe ouvrière, la classe des misérables n’ayant d’autre choix, pour survivre, que de se faire criminels. Cette relation de dépendance, d’identification à un groupe, transparaît notamment chez Claude dans le besoin impérieux du héros de prendre ses congénères à témoin et de rechercher leur approbation avant de mettre son plan d’assassinat à exécution. Or, pour Sandy Petrey, ‘Such a need for communal approval is not only impossible to find but [...] impossible to imagine in any other work by Victor Hugo ; fiercely self-sufficient integrity is the *sine qua non* of a Hugolian protagonist’s identity’.⁴¹¹ Au travers de *Claude Gueux* nous voyons ainsi poindre d’une manière exceptionnellement explicite le côté socialisant de Hugo, par opposition à son côté bourgeois libéral. Avec *Claude Gueux*, Hugo crée un personnage correspondant en tout point à la définition de *l’homme réel* que Marx, inspiré par Hegel, donnera quelques années plus tard et que Georges Cottier, dans son livre *Du Romantisme au Marxisme* explique en ces termes :

L’homme réel, l’homme qui s’est réapproprié est d’abord un *être collectif*, le *Gattungswesen*, l’être générique : la *totalité humaine* ; l’individu n’est que par, dans, et pour cette totalité ; vivre comme un membre de la totalité, voilà sa vocation et son épanouissement. [...] L’homme qui s’est réapproprié est le dieu de l’homme.⁴¹²

L’assassinat du directeur par Claude Gueux est bien un acte de réappropriation de soi, de sa liberté, de sa dignité. Au travers de lui-même, le héros rend aussi justice aux autres membres de sa classe, complices de son acte. La tentative de suicide qui conclut cette réappropriation conforte l’image de l’homme-dieu, seul maître de sa vie comme de sa mort.

Claude Gueux est toutefois un héros à part dans l’œuvre de Hugo, une sorte de fantasmagorie au travers de laquelle l’écrivain a incarné, peut-être même sans le

⁴¹⁰ Petrey, ‘Victor Hugo and Revolutionary Violence [...]’, *op. cit.*, p.635. Notre traduction : ‘dans *Claude Gueux*’, explique le critique, ‘les principes et les personnages sont définis non pas en eux-mêmes mais par rapport à un groupe’.

⁴¹¹ *Ibid.*, p.633. Notre traduction : ‘un tel besoin d’approbation de la communauté n’est pas seulement impossible [...] à trouver mais impossible à concevoir dans l’ensemble des autres œuvres de Hugo ; l’indépendance d’esprit est carrément la condition *sine qua non* de l’identité des protagonistes hugoliens’.

savoir, les principes d'une idéologie extrémiste naissante dont il aurait peut-être pu se sentir proche sur le fond, mais non sur la forme. Car, comme nous l'avons vu avec Sandy Petrey, Hugo ne saurait s'accorder au principe de renoncement à l'individualité et à l'indépendance d'esprit sous-tendus par la notion marxiste d'être collectif, de même qu'il ne saurait non plus se reconnaître entièrement dans une idéologie qui, en exaltant l'acte révolutionnaire, semble donner une justification à une violence qu'il a toujours condamnée. Ainsi l'acte meurtrier de Claude ne trouve-t-il aucun écho dans l'œuvre de Hugo et s'oppose-t-il complètement aux convictions personnelles que l'écrivain exposa notamment dans ‘Le livre satirique’ des *Quatre Vents de l'Esprit* (1870):

Le bourreau, quel qu'il soit, a le pied dans l'abîme ;
Quoi qu'elle fasse, hélas ! la hache fait un crime.
[...]
La hache ? Non. Jamais. Je n'en veux pour personne,
Pas même pour ce czar devant qui je frissonne.
[...]
La misère n'a pas le droit de cruauté ;
[...]
Non ! nous n'admettons point, dans le deuil d'ici bas,
Qu'on puisse être bourreau parce qu'on fut victime.
Le meurtre fils des pleurs n'est pas plus légitime.⁴¹³

Claude Gueux ne peut donc être considéré autrement que comme un personnage hyperbolique dont le côté marxisant, loin d'être défendu par Hugo, est bien plutôt mis en avant par celui-ci comme une prémonition alarmante de ce qui pourrait advenir si la société bourgeoise n'optait pas pour une politique sociale plus juste.⁴¹⁴

II.2.3. LA SACRALISATION DU CONDAMNÉ

Comme nous l'avons vu au cours du dernier chapitre de notre seconde partie, les personnages de condamnés à mort demeurent des anti-héros jusqu'à leur confrontation avec la guillotine : à partir de ce moment précis, leur statut change radicalement, car l'iniquité du rapport de force, la puissance quasi surnaturelle qui émane de la fatale machine, font de cette confrontation le lieu d'une lutte symbolique

⁴¹² Georges M.-M. Cottier, *Du Romantisme au Marxisme* (Paris : Alsatia, 1961), p.28.

⁴¹³ V. Hugo, *op. cit.*, in *Poésie III* in *Victor Hugo, œuvres complètes* (Paris : Robert Laffont, coll. ‘Bouquins’, 1985), ‘I. Le livre satirique’, XX, pp.1148-1149.

⁴¹⁴ A la fin de son article sur Claude Gueux, Sandy Petrey s'interrogeait sur les raisons pour lesquelles Hugo avait créé un personnage en telle contradiction avec l'ensemble de son œuvre. Nous pensons ici avoir apporté une réponse possible à cette question.

d'une telle violence qu'elle transcende les éléments en présence. C'est la lutte de la vie contre la mort. De l'horreur naît ainsi une forme de sublime qui, en retombant sur la personne du condamné, le fait finalement accéder au statut de héros. Pour reprendre les termes de Daniel Arasse, 'le sublime est l'un des effets les plus forts dont est susceptible la guillotine' : les écrivains romantiques furent les premiers à s'en rendre compte et à exploiter cet effet au service de la cause qu'ils cherchaient à défendre.⁴¹⁵

Ce lien entre horreur et sublime, qui conduit à la sacralisation des personnages de condamnés à mort, est en fait la clef de voûte de l'esthétique romantique. Pour comprendre comment les auteurs en sont venus à sacrifier leurs personnages, il est donc tout d'abord nécessaire de revenir brièvement sur les différentes étapes de la formation de cette esthétique.

La première de ces étapes est l'établissement d'un lien entre horreur et beauté. Ce lien, chez les romantiques, est à double sens : l'horreur peut naître de la beauté comme la beauté peut naître de l'horreur. Dans le premier cas, l'expérience de la beauté est vécue comme une expérience angoissante, traumatisante. 'L'épouvante est le propre de l'impression que produit la beauté' déclarait Leopardi⁴¹⁶, se référant sans doute à l'emprise que celle-ci peut avoir sur les sens, à son pouvoir de fascination qui laisse l'individu sans défenses, au fait qu'elle soit une forme de perfection et que, par conséquent, elle soit étrangère au monde des hommes, mais renvoyant aussi à son caractère univoque, despote, aliénateur, en particulier lorsqu'elle se fait norme et idéal imposé par le classicisme. Dans le second cas, l'expérience de la beauté est vécue comme une révélation. L'horreur révèle la beauté par contraste. La beauté est donc mise en valeur par les choses mêmes qui sembleraient la contrarier et dès lors, la présence de l'horreur va devenir, dans l'esprit romantique, quasi nécessaire à l'éclosion de la beauté.

C'est en quelque sorte là la seconde étape dans la formation de l'esthétique romantique : du lien horreur/beauté va découler le lien horreur/sublime. Mario Praz l'a bien vu :

La découverte de l'horreur comme source de plaisir et de beauté finit par influer sur le concept même de beauté : l'horrible, de catégorie du beau qu'il était, finit par en devenir un des éléments constituants : du bellement horrible on passa, par degrés insensibles, à l'horriblement beau.⁴¹⁷

⁴¹⁵ Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, p.83.

⁴¹⁶ Cité par M. Praz, in *La chair, la mort et le diable*, p.17.

⁴¹⁷ Praz, *op.cit.*, p.45.

Flaubert reconnaissait ainsi cette beauté supérieure née de la fusion des contraires :

Cela me rappelle Jaffa, où en entrant je humais à la fois l'odeur des citronniers et celle des cadavres : le cimetière défoncé laissait voir les squelettes à demi pourris, tandis que les arbustes verts balançaien au-dessus de nos têtes leurs fruits dorés. Ne sens-tu pas que cette poésie est complète, et que c'est la grande synthèse ? Tous les appétits de l'imagination et de la pensée y sont assouvis à la fois.⁴¹⁸

Dès lors, comme le relève encore Praz, la beauté romantique devient ‘beauté médusienne, [...] imprégnée de douleur, de corruption et de mort’.⁴¹⁹ La beauté romantique naît en fin de compte de l’horreur sublimée.

Et nous en arrivons ainsi à notre troisième et dernière étape : l’invention d’une esthétique de la violence. En tant que forme extrême de l’horreur, la violence et le crime, sous toutes leurs formes, vont engendrer du beau. Pour reprendre ici les termes de Christine Marcandier-Colard, ‘le beau, terrible et énergique, rompt avec la morale, le crime est transcendé en beauté par la puissance esthétique de la violence’.⁴²⁰ La violence suggère une intensité extrême et l’intensité extrême mène à la transcendance ou, si l’on préfère, à la sublimation.

Le condamné à mort est donc, par essence, doublement sublime aux yeux des romantiques : il est sublime, tout d’abord, parce que c’est un criminel et que la violence de son crime connu ou supposé l’auréole de la beauté de l’horreur. Il est sublime, ensuite, parce qu’il est aussi la victime d’un crime, le plus horrible crime qui soit, le crime légal. La violence extrême de ses souffrances s’exprime ainsi en terme de beauté, le condamné est sublimé par sa confrontation avec l’horrible guillotine.

Du sublime au sacré, il n’y a qu’un pas à franchir et les auteurs romantiques le franchissent dans la représentation de leurs personnages de condamnés à mort. Ainsi, comme le dit encore Christine Marcandier-Colard, ‘la décollation sanctifie, même, les plus coupables’ et suscite par conséquent la pitié du lecteur-spectateur à l’égard du condamné.⁴²¹ Chateaubriand observait déjà ce phénomène dans son *Essai sur les révolutions* : ‘Quand un scélérat marche à l’échafaud, la pitié alors compte les souffrances et non les crimes du coupable’.⁴²² Michel Foucault le rappelle quant à lui

⁴¹⁸ G. Flaubert, *Correspondances*, 2 vol. (Paris : Gallimard, coll. ‘Bibliothèque de la Pléiade’, 1991), t.II, p.16.

⁴¹⁹ Praz, *op.cit.*, p.65.

⁴²⁰ Marcandier-Colard, *op.cit.*, p.1.

⁴²¹ *Ibid.*, p.23.

⁴²² Chateaubriand, *op. cit.*, p.285.

dans *Surveiller et punir* : ‘On a vu des condamnés devenir après leur mort des sortes de saints, dont on honorait la mémoire et respectait la tombe’.⁴²³ Le premier stade de la sacralisation du condamné à mort par les auteurs romantiques est ainsi de l’ordre de la sanctification : à travers sa propre souffrance, le condamné est en quelque sorte épuré des souffrances qu’il a pu causer et fait donc figure de martyr.

Le second stade est le rapprochement avec la personne du roi. Nous avons déjà vu que, dans *Claude Gueux*, Hugo n’avait pas hésité à comparer son héros tour à tour à un roi et à un pape : ‘Il devait douter lui-même par moment s’il était roi ou prisonnier. C’était une sorte de pape captif avec ses cardinaux’.⁴²⁴ Dans *Le dernier jour d’un condamné* et dans *l’Histoire d’Hélène Gillet*, c’est l’échafaud qui rapproche en premier lieu le roi et le condamné : les deux textes semblent par là nier la dissociation que la bourgeoisie du XIX^e siècle s’était appliquée à faire entre la guillotine révolutionnaire et « l’autre guillotine ». Dans *Le dernier jour d’un condamné*, tout d’abord :

Et puis, on ne souffre pas, en sont-ils sûrs ? Qui le leur a dit ? Content-on que jamais une tête coupée se soit dressée sanglante au bord du panier, et qu’elle ait crié au peuple : Cela ne fait pas mal !

Y a-t-il des morts de leur façon qui soient venus les remercier et leur dire : c’est bien inventé. Tenez-vous en là. La mécanique est bonne.

Est-ce Robespierre, est-ce Louis XVI ?...⁴²⁵

Dans *l’Histoire d’Hélène Gillet*, ensuite :

Ces jours de festivité [ceux au cours desquels Louis XIII octroya à Hélène ses lettres de grâce], dont l’allégresse fut si propice à l’innocence, étaient consacrés aux cérémonies de noces de Charles I^{er}, qui concourraient jour pour jour avec l’exécution d’Hélène sur la place du Morimont. Vingt-quatre ans après, la tête de Charles I^{er} tombait à Whitehall sous une hache plus assurée que celle de Simon Grandjean.⁴²⁶

Hugo et Nodier font ici clairement le rapprochement entre le destin de leur héros et celui d’un roi, entre le sort d’un simple condamné de droit commun et celui d’une victime des débordements révolutionnaires. Ce faisant, les deux auteurs reportent implicitement le caractère sacrilège et hyperbolique de l’exécution d’un roi sur l’exécution de leur personnage. C’est ainsi, pour eux, une manière de contrer

⁴²³ M. Foucault, *Op. cit.*, p.80.

⁴²⁴ V. Hugo, *Claude Gueux*, p.416.

⁴²⁵ V. Hugo, *op. cit.*, p.235.

⁴²⁶ Nodier, *op. cit.*, p.346.

l'hypocrisie bourgeoise et de dire, en quelque sorte, que ce qui vaut pour l'un, vaut pour l'autre : le rejet de la guillotine révolutionnaire devrait entraîner celui de la guillotine de droit commun. Le parallèle établi entre le roi et le condamné va cependant encore plus loin. Au chapitre XL du *Dernier jour d'un condamné*, on peut lire en effet cette remarque du héros :

Il est singulier que je pense sans cesse au roi. J'ai beau faire, beau secouer la tête, j'ai une voix dans l'oreille qui me dit toujours :

- Il y a dans cette même ville, à cette même heure, et pas bien loin d'ici, dans un autre palais, un homme qui a aussi des gardes à toutes ses portes, un homme unique comme toi dans le peuple, avec cette différence qu'il est aussi haut que tu es bas [...]. Eh bien ! cet homme est de chair et d'os comme toi !⁴²⁷

La frontière entre le condamné et le roi s'estompe ici grâce à l'énumération de leurs particularités communes et à la réduction de toutes leurs différences à une simple question de niveau social. Ce phénomène d'assimilation de deux figures en apparence totalement antinomiques peut surprendre. Il s'explique pourtant fort bien si l'on considère que le roi comme le héros hors-la-loi est en marge de la société : les deux sont, par nature, au dessus des lois, l'un parce qu'il les crée, l'autre parce qu'il les viole. Pour justifier la mort de Louis XVI, le révolutionnaire Grégoire affirmait en 1792 que 'les rois sont dans l'ordre moral ce que les monstres sont dans l'ordre physique'. Il aurait tout aussi bien pu dire que les rois sont dans l'ordre moral ce que les hors-la-loi sont dans l'ordre social.⁴²⁸ Mais, au XIX^e siècle, l'une comme l'autre de ces affirmations n'aurait pu, en aucune façon, servir à justifier l'exécution d'un roi, quel qu'il fût. C'eût été, à nouveau, commettre un sacrilège. Loin de justifier que l'on s'en prenne à la personne du roi, le rapprochement fait par les auteurs romantiques entre roi et hors-la-loi ne pouvait que faire retomber sur la personne du condamné un peu du sacré de nouveau attaché à la personne royale depuis la Restauration (et même l'Empire) et rendre ainsi la mort du condamné moins tolérable encore. Mais ce rapprochement allait permettre d'aller plus loin encore dans la sacralisation du condamné.

La personne du roi ayant acquis, depuis la Révolution et l'exécution de Louis XVI, une dimension véritablement christique, c'est également au Christ que le condamné va finalement être assimilé par l'intermédiaire du roi. C'est là le stade ultime de la sacralisation du condamné à mort et c'est chez Hugo, dans *Claude*

⁴²⁷ V. Hugo, *op. cit.*, p.235.

⁴²⁸ Cité par Lamartine, in *Histoire des Girondins* (Paris : 1884), vol. 2, p.297.

Gueux, que l'on en trouve la preuve la plus flagrante avec le parallèle quasi explicitement établi entre la mort de Claude et la mort du fils de Dieu, par le truchement de l'emploi impertinent du mot ‘gibet’ pour désigner la croix du Christ : ‘Il monta sur l'échafaud gravement, l'œil toujours fixé sur le gibet du Christ’.⁴²⁹ Comme le dit Chrisitine Marcandier-Colard, ‘ici s'inaugure, sur un mode christique, le rachat du criminel qui sera une des grandes batailles romantiques’.⁴³⁰

‘L’abject est bordé de sublime’, nous dit Kristeva, ‘ce n’est pas le même moment du parcours, mais c’est le même sujet et le même discours qui les font exister’.⁴³¹ Les romantiques le prouvent donc dans la représentation de leurs personnages de condamnés à mort. Mais ici le sublime, issu de l’horreur, se retourne contre celle-ci pour la dénoncer. La démarche des auteurs n’est donc pas purement esthétique : il ne s’agit plus pour eux de simplement défendre l’existence de cette beauté née de l’horreur, mais de l’utiliser au service d’une cause : celle de l’abolition de la peine de mort. C’est là la leçon à tirer de la mort sublime de leurs personnages, car, ne l’oubliions pas, comme le notait Michel Picard, ‘la mort du personnage principal comporte nécessairement quelque chose comme une leçon’.⁴³²

⁴²⁹ V. Hugo, *op. cit.*, p.422.

⁴³⁰ Marcandier-Colard, *op. cit.*, p.23.

⁴³¹ Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p.19.

⁴³² M. Picard, *La littérature et la mort*, (Paris : PUF, coll. ‘Ecriture’, 1995), p.16.

CONCLUSION

Entre 1820 et 1848, la littérature s'empare du thème de la peine de mort. Personnages de condamnés à mort, guillotine et scènes d'exécution envahissent subitement l'espace littéraire non seulement romanesque, mais aussi théâtral et poétique. Ce phénomène s'explique tout d'abord d'un point de vue historique : la Restauration sonne l'heure du bilan de plus de dix ans de crise révolutionnaire et de près de quinze ans d'un régime, l'Empire, qui bien qu'ayant été envisagé par beaucoup comme une ‘révolution à l'envers’, demeurait l'héritier direct de 1789. Jamais, au cours de toute cette période de l’Histoire de France, la peine de mort ne fut plus pratiquée, en matière politique comme en droit commun. Les contemporains de la Restauration, qu'ils aient vécu cette sombre période révolutionnaire et post-révolutionnaire ou qu'ils la découvrent à travers les témoignages de leurs prédecesseurs, ont la mémoire et l'imaginaire encombrés de têtes coupées. Parmi ces têtes, une en particulier les obsède : celle de Louis XVI. Cette obsession est le signe d'un véritable traumatisme psychologique à la fois collectif et intime, le régicide révolutionnaire ayant été généralement perçu comme une effroyable faute, comme la pire des fautes imaginable : le crime de parricide. C'est naturellement à l'art, et plus spécifiquement à la littérature, alors conçue comme ‘l'expression de la société’⁴³³, qu'incombait la tâche d'exorciser les démons du passé, de résoudre, grâce à son pouvoir cathartique, ce qu'il convient bien de définir comme un complexe de culpabilité à l'égard de l'autorité paternelle, complexe né de l'histoire récente et dont toute l'étendue reste encore à mesurer.

Mais, nous l'avons vu, l'art littéraire ne se serait pas livré avec autant de passion à cette nécessaire entreprise d'introspection collective, si sa sensibilité du moment n'avait pas été particulièrement propice au traitement d'un thème aussi original que celui de la peine de mort. Ce n'est en effet pas un hasard si l'époque de l'émergence de ce thème dans la littérature (les années 1820) correspondait également à celle de l'essor officiel de l'école romantique. La peine de mort, en tant que *topos* littéraire, a offert aux écrivains romantiques un défi à relever, une cause artistique à défendre. Ce défi et cette cause consistaient en l'invention de nouveaux moyens d'expression propres à rendre toute la violence et toute l'horreur des exécutions capitales, démarche impliquant elle-même une libération esthétique et un renouveau à la fois thématique et formel. Aussi est-ce chez des auteurs comme Nodier, Lamartine, Balzac, Dumas, Stendhal et surtout Hugo, dont *Le dernier jour d'un condamné* fait figure, sous bien des aspects, de précurseur du roman moderne, mais aussi chez des romantiques moins connus comme Charles Rabou, Alexis Decomberousse ou Jules Lefèvre-Deumier que l'on trouve, entre 1820 et 1848, les pages les plus bouleversantes de la littérature du XIX^e siècle consacrées à ce sujet.

Enfin, en tant que thème de société, la peine de mort a offert aux artistes romantiques une cause historique pour laquelle se battre, celle de l'abolition d'un châtiment barbare et en complète contradiction avec leur idéal de progrès social. La présence récurrente de ce thème dans la littérature romantique est en effet également indissociable de la résurgence du débat sur la question de l'abolition de la peine de mort que l'on observe très nettement à partir de 1820. Si tous les auteurs de l'époque n'étaient pas ouvertement engagés dans cette polémique, tous en avaient du moins connaissance et beaucoup d'entre eux reprirent à leur compte nombre des arguments abolitionnistes, ajoutant à cette rhétorique argumentative toute la puissance émotionnelle et suggestive de la représentation artistique.

Immédiatement à la suite de cette conclusion, figure une quatrième partie intitulée *Romantisme et peine de mort : Textes rares* et que nous invitons nos lecteurs à découvrir maintenant. Cette quatrième partie, placée en annexe par souci de commodité et pour ne pas interrompre le fil de notre démonstration par de trop longues citations, est constituée de quelques-uns des textes méconnus que notre recherche nous a permis de sortir de l'oubli et à la lumière desquels nous avons pu

⁴³³ Pour reprendre le mot célèbre de Bonald.

mener à bien notre étude. Ces textes sont tous accompagnés de commentaires et de notes fournis.

Pour conclure par une éventuelle piste de recherche à explorer en prolongement de la présente étude, il nous a paru qu'au-delà de la littérature il serait sans doute intéressant, à l'avenir, de considérer également la manière dont l'art pictural traita le thème de la peine de mort au XIX^e siècle. En avant-goût des œuvres qu'une telle recherche permettrait d'admirer, l'on trouvera en couverture une photographie d'un tableau du peintre Odilon Redon (1840-1916), dont une grande partie de l'œuvre révèle une étrange et angoissante fascination pour les représentations de têtes coupées. On comprendra le choix de ce tableau, sélectionné parmi les fameux *noirs* du peintre, lorsqu'on saura qu'il s'intitule fort à propos : *Tête de martyr...*

ANNEXE

ROMANTISME ET PEINE DE MORT : TEXTES RARES

Deux raisons ont présidé à l'ajout de cette partie annexe. La première est liée à un souci d'honnêteté intellectuelle à l'égard de nos lecteurs qui, sans cela, se seraient trouvés dans la délicate position de devoir juger de la valeur et de la pertinence de nos arguments, privés de la possibilité, s'ils le désiraient, de résister dans leur contexte précis les nombreux extraits d'œuvres littéraires venant les légitimer. En marge des parties les plus analytiques de notre thèse, une présentation de ces textes et de leurs auteurs s'imposait donc clairement. Chaque texte sera ainsi précédé d'indications biographiques et bibliographiques sur son ou ses auteur(s), et accompagné de commentaires et de notes relatifs aussi bien au fond qu'à la forme.

La deuxième raison ayant présidé à notre démarche est liée au souci de mettre en valeur le fruit d'une part importante de notre travail : la découverte, la saisie rigoureuse et l'annotation de ces textes désormais introuvables sur le marché du livre, ceux-ci n'ayant plus été édités depuis le XIX^e siècle. Il nous a en effet semblé qu'au-delà de la mise en perspective de notre sujet avec les travaux d'autres chercheurs, qu'au-delà de la démarche de rationalisation de ses enjeux à la fois philosophiques, artistiques et historiques, qu'au-delà même de l'étude approfondie d'œuvres littéraires connues ou, du moins, encore éditées de nos jours, l'intérêt d'une recherche doctorale, comme de toute autre recherche universitaire, résidait également dans la redécouverte et la réhabilitation de certains éléments constitutifs d'un patrimoine culturel, en l'occurrence ici, du patrimoine littéraire français.

Jules LEFÈVRE-DEUMIER

Méditation d'un proscrit sur la peine de mort

(1819)

*

Le parricide

(1823)

*

Parisina

(1823)

Parmi les écrivains que notre thèse nous a permis de (re)découvrir, Jules Lefèvre-Deumier est sans aucun doute le plus intéressant, tant par sa vie et sa personnalité que par ses œuvres. La vie de Lefèvre nous est principalement connue grâce à l'imposante notice biographique que Paul Lacroix (le bibliophile Jacob) plaça en tête de l'édition de la majeure partie des œuvres du poète qu'il fit publier par Firmin-Didot entre 1884 et 1887, soit vingt-six ans après la mort de l'auteur.⁴³⁴ En 1924, dans son introduction à un choix de textes de Lefèvre publié dans la collection ‘La bibliothèque romantique’ et intitulé *Les vespres de l'Abbaye du Val*, Georges Brunet vint compléter la notice de Lacroix par quelques informations supplémentaires

⁴³⁴ *Oeuvres d'un désœuvré*, 2 vol..

gleanées dans la presse et divers ouvrages du XIX^e siècle faisant allusion à l'écrivain.⁴³⁵ En 1953, Frédéric Jones, auteur d'une thèse de doctorat non publiée et qui constitue, aujourd'hui encore, la seule étude d'ensemble consacrée à Lefèvre, s'attacha à vérifier, à partir des sources disponibles, les renseignements biographiques compilés par Lacroix et Brunet : certains d'entre eux provenant de témoignages oraux ou manuscrits parfaitement anonymes, une partie des données sur la vie de Jules Lefèvre demeure cependant, à l'heure actuelle, toujours sujette à caution. Nous ne retiendrons donc ici que les faits avérés et renvoyons le lecteur, pour plus de détails, aux travaux sus-cités.

C'est à Paris, le 14 juin 1797, que naît celui qui n'était alors inscrit à l'état civil que sous le nom de Jules Lefèvre. Le jeune Jules passe une enfance heureuse dans le cadre bourgeois de la petite maison familiale de Passy où son père, Denis, fonctionnaire dévoué au ministère des Finances et digne héritier de la tradition de l'honnête homme, veille très tôt à en faire un lettré. Une fois au collège, Lefèvre, bien que doué, ne manifeste cependant pas un grand intérêt pour les études, qu'il délaisse en conséquence assez vite pour se consacrer à ce qui s'était affirmé très tôt chez lui comme une véritable passion : la poésie. Son père, qui bien que lui-même poète et écrivain à ses heures n'envisageait l'écriture autrement que comme un simple passe-temps, le fait alors entrer comme surnuméraire au ministère des Finances, sans se douter que son fils profiterait de cette implantation parisienne pour fréquenter assidûment le jeune cénacle romantique, alors regroupé autour d'Alexandre Soumet.

C'est ainsi qu'entre 1813 et 1823, Lefèvre, d'un naturel sociable, se lie rapidement d'amitié avec, entre autres, les frères Deschamps, Henri de Latouche, Guiraud, Pichat, puis, à partir de 1820, Soumet, Victor Hugo et Lamartine. Prenant une part active aux réunions de la nouvelle école, il y partage son goût pour les lakistes et les romans noirs à l'anglaise et y découvre, avec enthousiasme, la littérature allemande ainsi que les œuvres d'André Chénier. C'est au cours de cette période que le jeune homme décide de se lancer dans la composition d'un vaste poème qu'il intitule provisoirement *Reizenfelt*, mais dont il n'achèvera finalement jamais qu'un seul fragment, publié au mois de novembre 1819 sous le titre de *Méditation d'un proscrit sur la peine de mort*. En 1821, paraît dans *Le conservateur littéraire* un nouveau poème de Lefèvre intitulé *Les nymphes sur la neige*, mais c'est

⁴³⁵ (Paris : les presses françaises).

en 1823 que l'écrivain connaît son premier vrai succès d'estime auprès de ses amis romantiques avec la publication, à ses frais, du recueil *Le Parricide, poème, suivi d'autres poésies*. Outre le poème-titre, *Le Parricide*, et *Parisina*, deux compositions très sombres d'inspiration byronienne et dont les héros respectifs finissent exécutés, le recueil inclut également un vibrant *Hommage aux mânes d'André Chénier*, dont même les plus sévères détracteurs du poète lui concèderont la valeur. Mais en dépit d'un certain succès médiatique, le livre se vend mal. Lefèvre en est profondément affecté. La renommée dont commencent à bénéficier certains de ses amis, comme Lamartine et Hugo, exacerbe le sentiment de son échec personnel et l'éloigne du petit groupe. Le décès de sa mère, quelques mois auparavant, au terme d'une longue maladie, une brouille avec son père, dont il se sépare temporairement, ajoutés à une sérieuse déception amoureuse viennent alorsachever de miner le moral du jeune écrivain. Il choisit de s'isoler, retourne un temps à son poème de *Reïzenfelt*, puis en conçoit un autre, plus ambitieux encore, intitulé *L'univers*, mais qui n'aboutira pas plus que le premier. Apprenant l'engagement de Byron dans la guerre d'indépendance grecque, il décide alors de rejoindre son idole, ne songeant qu'à mourir héroïquement à ses côtés. Il s'embarque à Marseille, en direction de l'Italie, au mois de mars 1823, mais son expédition tourne court. A la suite d'un naufrage, il se retrouve retardé en Italie par toute une série de tracasseries administratives. Il en profite cependant pour visiter ce pays mythique, sous le charme duquel il ne tarde pas à tomber. Ayant finalement renoncé à sa mission grecque, il s'en retourne petit à petit vers la France en passant par le nord de l'Italie, la Suisse et l'Alsace. Il est encore à Venise, sur les traces de Byron, lorsqu'il apprend la mort de son héros et la prise de l'île d'Ipsara par les Turcs.

De retour en France, il se remet à l'écriture, collabore activement au *Mercure du XIX^e siècle*, repris depuis peu par Latouche, remanie un passage de *Parisina* qu'il fait paraître en 1825 dans les *Annales romantiques* sous le titre *L'exécution*⁴³⁶, et publie, la même année, un nouveau recueil de poèmes intitulé *Le clocher de Saint-Marc*.⁴³⁷ En novembre 1825, à l'occasion de la mort du général Foy, il rencontre à nouveau le succès avec une ode dédiée au grand homme et intitulée *Sur la mort du*

⁴³⁶ *Op. cit.*, pp. 84-86.

⁴³⁷ (Paris : Urbain Canel).

*général Foy, député français.*⁴³⁸ Il s'essaye ensuite au drame et voit sa pièce *Les Mexicains* reçue à la Comédie Française le 24 mai 1827, sous le patronage de Talma.

Lefèvre connaît enfin une certaine renommée : il fréquente le salon de l'Arsenal et reçoit, chez lui, bon nombre des jeunes talents de la génération romantique. Mais une souffrance secrète hante le cœur du poète : la femme qu'il aime (toujours la-même depuis 1823) ne cesse de le désespérer. Lorsqu'en 1831 il apprend l'appel lancé aux volontaires étrangers par la Pologne révoltée contre l'oppression russe, c'est par dépit autant que par idéalisme qu'il choisit de s'engager dans le corps sanitaire destiné à Varsovie. Il part donc, mais ne possédant aucun diplôme médical justifiant de son incorporation, est arrêté et interné en cours de route par le gouvernement prussien. Le seul moyen pour lui de sortir de cette mauvaise passe étant d'obtenir les qualifications nécessaires, il prépare en catastrophe l'examen d'officier de santé grâce à l'aide miraculeuse offerte par un médecin suisse. Après seulement quelques mois de préparation, il réussit ainsi à obtenir son diplôme et, fort de la légitimité conférée par son nouveau titre, rejoint alors aussitôt la Pologne. Arrivé à Varsovie au mois de juin 1831, au sixième mois de la campagne, il y est extraordinairement nommé aide de camp du général Henryk Dembinski, aux côtés duquel il combat courageusement. Blessé, contraint de fuir avec les restes de l'armée polonaise, il est finalement fait prisonnier en Autriche où il devra passer six mois avant que sa famille ne puisse obtenir sa libération, au prix d'une forte rançon, au mois d'avril 1832.

Sur les conseils du bienveillant Soumet, il produit alors son troisième recueil de poèmes, *Les confidences*, réunissant des textes à l'origine destinés à l'ex-élue de son cœur et d'autres dédiés à ses récentes aventures polonaises.⁴³⁹ Suit, un an plus tard, en 1834, *Sir Lionel d'Arquenay*⁴⁴⁰, la première œuvre en prose de Jules Lefèvre. Il s'agit d'un roman d'amour en grande partie inspiré par les propres déboires sentimentaux de l'auteur et qui fut à juste titre bien reçu par la critique.

Deux circonstances n'allait pas tarder à affadir quelque peu l'inspiration du poète. Après tant d'années de fructueuse mélancolie et de sombres et douloureuses passions, Jules Lefèvre allait enfin connaître le bonheur et l'équilibre de la vie conjugale, le confort et l'aisance de la vie bourgeoise. En février 1836, il

⁴³⁸ (Paris : Urbain Canel), puis reproduite dans *Couronne poétique du général Foy* (Paris : Chamerot, 1826). Maximilien Foy (1775-1825) : général français qui couvrit la retraite d'Espagne en 1814 et qui devint député libéral en 1819. Ses obsèques furent l'occasion d'une manifestation contre le régime de Charles X.

⁴³⁹ (Paris : Henry Dupuis et L.Tenré, 1833).

épouse en effet la jeune Azalaïs Marie-Louise Roulleaux-Dugage, la fille d'un riche conseiller général, rencontrée quelque temps auparavant par l'intermédiaire d'un ami et qui se fera bientôt connaître elle-même du monde des arts par ses talents de sculptrice. La jeune femme lui donnera deux fils : Maxime, en 1837, et Lazare Eusèbe, en 1841. En 1842, survient le deuxième événement qui allait transformer la vie de Lefèvre : suite aux décès successifs de son père et d'une tante richissime ayant fait de lui son légataire universel, l'écrivain se retrouve du jour au lendemain à la tête d'une considérable fortune. En hommage à cette généreuse tante nommée Deumier, il obtient alors du Conseil d'État le droit de faire accolter à son nom celui de sa parente.

Cette période faste d'un point de vue personnel, le fut malheureusement moins d'un point de vue artistique. Le second roman de Lefèvre, publié en 1839 sous le titre *Les martyrs d'Arezzo*⁴⁴¹, fut en effet loin d'égaler le premier. Quant aux *Œuvres d'un désœuvré*, *Les vespres de l'Abbaye du Val*, nouveau recueil de prose et de poésie mêlées publié en 1842⁴⁴², si l'on y retrouvait bien un peu du génie passé du poète, il se vendit si mal que Lefèvre dut en retirer la plupart des exemplaires pour les envoyer au pilon. En 1844 et 1845, l'écrivain parvient pourtant à retrouver les faveurs de la critique avec une version remaniée des *Œuvres d'un désœuvré*, *Les vespres de l'Abbaye du Val*, en deux volumes toujours, mais séparant cette fois prose et poésie.⁴⁴³

Depuis 1842, Lefèvre a toutefois quelque peu délaissé les muses pour une vie sociale active. Dans son luxueux hôtel de la place Saint-Georges, il réceptionne régulièrement à peu près tout ce que Paris compte d'artistes et d'hommes de lettres. Il se fait également mécène et contribue notamment à subventionner *l'Artiste*, une des plus grandes revues de l'époque consacrée à la littérature et aux arts. Par l'intermédiaire de *l'Artiste*, Lefèvre renoue alors avec la critique littéraire, à laquelle il s'était déjà essayé avec talent vingt ans auparavant dans le *Mercure du XIX^e siècle*. En 1848, il s'engage ensuite en politique et après avoir tenté en vain de se faire élire député à l'Assemblée constituante, soutient la candidature à la présidence de la République de Louis-Napoléon Bonaparte qui, une fois élu, le fait en retour nommer

⁴⁴⁰ 2 vol. (Paris : Henry Dupuis et Charles Allardin).

⁴⁴¹ 2 vol. (Paris : Ambroise Dupont, 1839).

⁴⁴² 2 vol. (Paris : H. Delloye).

⁴⁴³ *Poésies, Œuvres complètes de Jules Le Fèvre-Deumier* (Paris : Comptoir des imprimeurs réunis, 1844), pour le volume de vers, *Œuvres d'un désœuvré, Les vespres de l'Abbaye du Val, Œuvres complètes de Jules Le Fèvre-Deumier, Prose* (Paris : Comptoir des imprimeurs, 1845), pour le volume de prose.

bibliothécaire à l’Elysée, puis, sous le Second Empire, aux Tuileries. Il faut cependant reconnaître ici à Lefèvre cette qualité rare qu’il ne profita jamais de sa fortune ou de ses relations pour soutenir sa carrière d’écrivain.

Les dernières années de sa vie furent surtout marquées par une intense production d’articles et d’essais de critique littéraire, en grande partie réunis dans ses *Célébrités d’autrefois* et ses *Études biographiques*, respectivement publiées en 1853 et 1854.⁴⁴⁴ Jules Lefèvre-Deumier, atteint de lithiasme depuis plusieurs années, meurt le 11 décembre 1857. La veille de sa mort était publié son ultime recueil de poèmes, sur lequel il travaillait depuis une dizaine d’années. Il avait symboliquement choisi de l’intituler : *Le couvre-feu*.⁴⁴⁵

Nous n’avons mentionné ici qu’une partie de la production littéraire de Lefèvre. Une bibliographie extrêmement précise de l’ensemble des éditions et rééditions de ses œuvres peut être trouvée à la fin de l’introduction de Georges Brunet.⁴⁴⁶ L’on trouvera ci-après trois poèmes aujourd’hui presque introuvables. Pour chacun d’entre eux, nous avons pris soin de conserver l’orthographe, la ponctuation et la présentation d’origine. Les variantes et corrections offertes en notes nous révèlent un Lefèvre perfectionniste, aimant à remanier ses textes en prenant toujours garde à ce que les contraintes syntaxiques de la forme versifiée ne portent en rien atteinte à la clarté des idées exprimées. Ce constant souci de l’intelligibilité, ce refus systématique de tout hermétisme transparaissent bien dans l’attention vétilleuse que Lefèvre porte à la ponctuation : la moindre virgule a ici sa raison d’être. La maîtrise du sens passe chez Lefèvre par la maîtrise du rythme.

En ce qui concerne la *Méditation d’un proscrit sur la peine de mort*, nous reproduisons ici la version originale imprimée à Paris, au mois de novembre 1819, par l’imprimeur Belin. Nous offrons de plus, en notes, toutes les variantes de la version remaniée de ce poème, publiée en 1842 dans le tome second des *Œuvres d’un désœuvré*, *Les vespres de l’Abbaye du Val*⁴⁴⁷ sous le nouveau titre de ‘Méditation d’un solitaire sur la peine de mort’. C’est également sous ce titre et dans la version de 1842 que le poème sera réédité une dernière fois, en 1887, dans le tome second de l’édition des *Œuvres d’un désœuvré* dirigée par Lacroix.⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ (Paris : Amyot, 1853) et (Paris : Hachette, coll. ‘Bibliothèque des chemins de fer’, 1854).

⁴⁴⁵ (Paris : Amyot).

⁴⁴⁶ Voir également les quelques entrées supplémentaires indiquées par Maria Walecka-Garbalińska dans son intéressante étude thématique intitulée *Jules Lefèvre-Deumier et le mythe romantique du génie* (Stockholm : Almqvist och Wiksell, coll. ‘Studia romanica Upsaliensia, 1987), p.8.

⁴⁴⁷ (Paris : H.L. Delloye, 1842), pp. 464-474.

⁴⁴⁸ *Op. cit.*, pp.202-211.

Du fait de la nature fragmentaire de ce texte, nous ignorons tout de l'identité du personnage de Reïzenfelt. Les quinze premiers vers de la version de 1819, en nous le présentant comme un écrivain injustement ignoré, laissent cependant aisément entrevoir en Reïzenfelt un double de Lefèvre, obsédé qu'il fut, sa vie durant, par la conscience de son propre génie et par son incapacité à lui donner corps afin d'en faire saisir toute l'intensité à ses contemporains...

L'idée de publier un fragment de poème peut surprendre : toutefois, comme l'a notamment expliqué Hélène Lowe-Dupas, la forme fragmentaire constitue une ‘forme d’expression [typiquement] romantique alliant les notions d’individualité et de pluralité à celle de totalité, et ce dans un contexte esthétique [...]. [L]e fragment devient un mode *positif* de représentation du tout, totalité qui n’est atteignable que par l’œuvre artistique, à la fois singulière et plurielle’. Hérité du romantisme allemand, le choix du genre fragmentaire aurait ainsi parfaitement correspondu ‘à un état d’esprit refusant l’enfermement et la clôture’ et revendiquant l’incomplétude des êtres et des choses comme une qualité essentielle, synonyme à la fois de liberté et de perfectibilité.⁴⁴⁹

Toute référence au personnage de Reïzenfelt disparaît dans la version de 1842. La nouvelle strophe introductive n’attribue plus la paternité de la *Méditation* qu’à un ‘Lycurgue inconnu’ et ‘proscrit’, auteur de quelques ‘ouvrages’ de philosophie, et désormais décédé.

Pour ce qui est du *Parricide* et de *Parisina* nous reproduisons ici le texte intégral de l’unique édition jamais réalisée de ces deux poèmes, celle de 1823.

On trouvera en notes les deux fragments remaniés de *Parisina* parus respectivement sous le titre *L’exécution* (1825) et ‘Imitation d’un passage de Lord Byron’ (1844). Le *Parisina* de Lefèvre est en effet une traduction libre (ce que l’on appelait à l’époque une ‘imitation’) d’un poème homonyme de Byron publié à Londres en 1816.⁴⁵⁰ Le poète anglais précisait, en tête de son poème, tirer son sujet d’un passage des *Antiquities of the House of Brunswick* [*Antiquités de la maison de Brunswick*] dans les *Miscellaneous Works* [*Œuvres diverses*] de l’historien Edward Gibbon (1737-1794) et citait l’extrait suivant :

⁴⁴⁹ Poétique de la coupure chez Charles Nodier (Amsterdam/Atlanta : Rodopi, coll. ‘Faux titre’, 1995), p.24.

⁴⁵⁰ George Gordon (lord) Byron, *The Siege of Corinth, a poem. Parisina, a Poem. (By lord Byron)* (Printed for John Murray), pp.58-90.

Under the reign of Nicholas III. Ferrara was polluted with domestic tragedy. By the testimony of an attendant, and his own observation, the Marquis of Este discovered the incestuous loves of his wife Parisina, and Hugo his bastard son, a beautiful and valiant youth. They were beheaded in the castle by the sentence of a father and husband who published his shame, and survived the execution.⁴⁵¹

Lefèvre conserve le même nombre de strophes que Byron et respecte l'organisation narrative d'ensemble, mais il réécrit le poème original plutôt qu'il ne le traduit, gardant juste ça et là quelques images. Nous avions 585 vers chez Byron, il y en a 594 chez Lefèvre.

⁴⁵¹ Traduction : ‘Sous le règne de Nicolas III, Ferrare fut souillée par une tragédie domestique. Averti par une servante, le marquis d’Este découvrit de ses propres yeux les amours incestueuses de sa femme Parisina et d’Hugo, son fils naturel, beau et vaillant jeune homme. Ils furent décapités dans le château par ordre d’un père et d’un époux qui rendit ainsi sa honte publique et survécut à l’exécution’. Byron donnait de plus la référence suivante : ‘*Gibbon’s Miscellaneous Works*, vol. 3d., p.470, new edition’.

MÉDITATION D'UN PROSCRIT
SUR LA PEINE DE MORT,
FRAGMENT D'UN POÈME DE REÏZENFELT.

Le bonheur, quel qu'il soit, quand on l'a rencontré,
Ne peut remplir le cœur qui l'avait imploré,
Et, brûlé d'une soif que rien ne peut éteindre,
Il cherche un autre but, pour mourir sans l'atteindre.
Le mal, dont Reïzenfelt souffrait alors le plus,
C'était d'aimer la gloire, et de s'en voir exclu ;
Il ne l'estimait pas, mais son génie avide
Voulait avoir le droit d'en proclamer le vide,
Et sur sa jouissance en fonder le mépris.
Ses pensers [sic], qu'il jetait à flots dans ses écrits,
Dans leur obscurité se sentaient à la gêne :
Comme un fleuve, captif sous un mont qui l'enchaîne,
Impatient d'un lit, veut briser sa prison,
Et dans la mer au moins se perdre avec un nom,
Son talent inconnu demandait des rivages.⁴⁵²

⁴⁵² En 1842, Lefèvre remplace ces quinze premiers vers par les suivants :

Pour estimer le monde, il faut lui dire adieu :
Se séparer de lui, c'est s'approcher de Dieu.
Le vain savoir de l'homme aux cités tient école ;
Mais c'est dans le désert que Dieu prend la parole.
On y devient plus juste auprès d'un tel témoin,
Car en voyant de haut, on voit aussi plus loin.
Le désert nourricier alimente l'étude :
Tout ce qu'on voit de grand sort de la solitude ;
Et ce Numa*, qui marche à la tête des rois,
S'absentait des Romains, pour leur donner des lois.
Ainsi pensait jadis, loin du bruit retirée,
D'un Lycurgue** inconnu la sagesse ignorée.
Proscrit par les humains, quand il veillait pour eux,
Il voulait se venger, en les rendant heureux.
Maintenant qu'il est mort, parlons de ses ouvrages !

* Numa : second roi de Rome, successeur de Romulus, personnage pacifique et généreux, il consacra son règne à l'établissement d'une législation civile et à la fondation d'institutions religieuses (Cf. *GDU*, t.XI, p.1158).

** Lycurgue : orateur et homme politique, né à Athènes vers 396 avant J.-C., mort dans la même ville en 323. Intendant du Trésor public d'Athènes, puis chargé de la police de la ville, il mena pendant près de quinze ans une brillante politique de gestion caractérisée par un constant souci de la justice sociale. Il se distingua tout au long de sa vie par son dévouement à la cause publique ainsi que par une probité et une moralité sans failles. Après sa mort, Démosthène dut rappeler ses mérites aux Athéniens oublieux (Cf. *GDU*, t.X., p.821).

Pour étudier l'homme exhument tous les âges,
Coutume par coutume il en suivait le cours.
Frappé du désaccord, qu'il remarquait toujours⁴⁵³
Entre un mal à guérir et son remède même,
L'univers social lui parut un problème,
Qu'on avait cru résoudre, en s'en débarrassant,
Et que l'on n'expliquait encor qu'avec du sang.

Las bientôt d'explorer, conduit par sa mémoire,
Le dédale uniforme, où circule l'histoire,
Son œil mâle et perçant cessa d'y voyager,⁴⁵⁴
Et l'interrogateur s'arrêta pour juger.⁴⁵⁵
« A quoi bon, disait-il, tourner vingt fois la page !⁴⁵⁶
« Qu'y voir ? la liberté, grosse de l'esclavage,⁴⁵⁷
« Accoucher de la guerre, au profit des tyrans !⁴⁵⁸
« Mille forfaits pareils sous des noms différens [sic] !
« La royauté du meurtre environne le globe :
« Et comment espérer que l'homme s'y dérobe,
« Quand on le voit partout, pour mieux s'en prémunir,
« L'installer dans les lois, qui doivent le punir,⁴⁵⁹
« Quand on le voit partout, de ses bourreaux complice,
« D'une loque de pourpre habiller la justice ! »⁴⁵⁹

Consterné des malheurs, dont le monde est captif,⁴⁶⁰
Faudra-t-il s'étonner, si ce cœur maladif

⁴⁵³ 1842 : rajout d'une virgule à la fin du vers.

⁴⁵⁴ 1842 : la virgule finale est remplacée par deux points.

⁴⁵⁵ 1842 : après ce vers débute une nouvelle strophe portant le chiffre romain 'I.'. Les guillemets sont supprimés.

⁴⁵⁶ Depuis la fin du XVIII^e siècle s'est développé en France un fort courant anti-esclavagiste. Après une tentative ratée d'abolition de l'esclavage en 1794 (loi abrogée en 1802 par Bonaparte), la France finit par interdire la traite des esclaves le 29 mars 1815. Les anti-esclavagistes poursuivent cependant la lutte tout au long de la Restauration jusqu'à l'obtention de l'abolition totale en 1848 (Cf. 'esclavage', in *GLU*, t.VI, p.3881).

⁴⁵⁷ 1842 : le point d'exclamation final est remplacé par deux points.

⁴⁵⁸ 1842 : la virgule finale est remplacée par un point-virgule.

⁴⁵⁹ 1842 : le point d'exclamation final est remplacé par un point d'interrogation.

⁴⁶⁰ 1842 : cette strophe est supprimée (à l'exception d'un seul vers : voir note suivante) et remplacée par de nouveaux vers venant directement à la suite du dernier vers de la strophe précédente :

[D'une loque de pourpre habiller la justice ?]
Si c'est là que le monde arrive, en s'éclairant,
Mieux vaudrait, en troupeaux, dans les forêts errant,
Au lieu de redresser un front noble et superbe,
Le pencher vers le sol, en y broutant son herbe.
Jean-Jacque [sic]* a, je le crains, dit vrai pour l'avenir !
Ce n'est pas que je veuille avec lui maintenir,
Que l'on est dépravé par cela seul qu'on pense :
Ce serait avilir un don que Dieu dispense ;
Mais j'ai peur qu'il n'ait eu raison de l'avancer :
C'est en se dépravant, qu'on apprend à penser.
Le crime et le malheur, qu'à sa suite il amène,
Sont du même âge, hélas ! que la pensée humaine.

* Jean-Jacques Rousseau. Toute cette strophe, ainsi que la strophe originale de 1819, est placée sous l'égide du *Contrat social* de l'écrivain genevois.

Mêlait le paradoxe aux élans du génie,
Et regrettant l'époque, à peine définie,
Où, comme leurs forêts, végétaient nos aïeux,
Il crut à leurs vertus, en les croyant heureux !
Ses rêves, affranchis d'un moule héréditaire,
Aux lueurs du sophisme examinaient la terre.

« Lorsqu'en se dépravant, l'homme apprit à penser,⁴⁶¹
« Et qu'en ses vieilles mœurs, il eût laissé glisser⁴⁶²
« Cet instinct d'union, que, dans la solitude,
« De son morne bonheur étouffait l'habitude,
« Il n'usa de ce don que pour s'en attrister.
« Du pacte social prompt à se dégoûter,
« Il s'aperçut bientôt, dans sa raison sauvage,
« Qu'il venait de forger son collier d'esclavage,
« Et voulut, par les lois, retourner pas à pas⁴⁶³
« Vers ces temps primitifs, où l'on n'en avait pas.
« Que l'homme vers ce but s'est bien trompé de route !
« Au lieu de consulter la sagesse du doute,
« Il a marché toujours, sans se rien demander,
« Toujours les yeux ouverts, ...pour ne rien regarder !⁴⁶⁴
« Quelque chemin qu'il prenne, on le voit dans sa rage⁴⁶⁵
« Y dresser de ses dieux l'autel anthropophage,
« Et, mettant une hache aux mains de l'équité,
« Contrefaire le crime avec sécurité.

« Pauvres mortels ! vos lois, avec leurs représailles,⁴⁶⁶
« Vous coûtent plus d'enfants [sic] qu'un siècle de batailles !⁴⁶⁷
« Et que sert, dites-moi, la mort d'un assassin !⁴⁶⁸
« Qui ressuscitez-vous, en lui perçant le sein ?
« Personne : c'est greffer un forfait sur un autre.
« Il a frappé son frère, et vous frappez le vôtre ;
« Lui, la nuit – vous, le jour : - que m'importe ! le sang,⁴⁶⁹
« Quand je le vois couler, est toujours innocent.
« Se peut-il que la terre, unanime en démence,

⁴⁶¹ 1842 : cette nouvelle strophe porte le chiffre romain 'II.'. Les guillemets sont supprimés, de même que le premier vers (on en retrouve la trace, sous une forme remaniée, dans les nouveaux vers ajoutés à la fin de la strophe précédente) : Lefèvre le remplace par les cinq vers suivants :

Quand nous redescendons vers ces jours sourcilleux,
Où comme des forêts végétaient nos aïeux,
Nous n'y retrouvons pas les traces de nos larmes :
Mais naît-il à l'esprit, l'homme naît aux alarmes ;
En songeant au malheur, il l'a vu commencer.

Le second de ces cinq vers est le seul subsistant de la strophe précédente de 1819.

⁴⁶² 1842 : ce vers devient : 'Lorsqu'en ses vieilles mœurs il eut senti glisser'.

⁴⁶³ 1842 : 'pas à pas' est précédé et suivi d'une virgule.

⁴⁶⁴ Les points de suspension sont supprimés. Le point d'exclamation final est remplacé par un simple point.

⁴⁶⁵ 1842 : 'dans sa rage' est précédé et suivi d'une virgule.

⁴⁶⁶ 1842 : cette nouvelle strophe porte le chiffre romain 'III.'

⁴⁶⁷ 1842 : ce vers devient : 'Empiètent, sans remords, sur l'horreur des batailles.'

⁴⁶⁸ 1842 : ce vers devient : 'Et que sert, répondez, la mort d'un assassin ?'

⁴⁶⁹ 1842 : le premier tiret est remplacé par deux points. Le second tiret est supprimé.

« Du code universel ait rayé la clémence !⁴⁷⁰
 « Il est des murs pieux, où la divinité⁴⁷¹
 « Au chevet du délire assied sa charité,⁴⁷²
 « Où la religion, surveillant la folie,
 « Relève à la pensée une tête qui plie :
 « Et celui, dont le crime égara la raison,⁴⁷³
 « Vous n'avez que du fer, pour toute guérison !⁴⁷⁴
 « Vous craignez qu'un coupable, échappé du supplice,⁴⁷⁵
 « N'éparpille, en marchant, la gangrène du vice !
 « De la contagion il faut se préserver !
 « C'est un membre pourri d'un corps qu'il faut sauver !
 « Retranchez-le du monde, et non de l'existence.
 « Contre un vaincu sans arme, armé d'une sentence,
 « Ne l'avez-vous vaincu que pour le poignarder ?⁴⁷⁶
 « C'est tuer son captif, pour ne pas le garder.
 « C'est empêcher, dit-on, qu'il ne rompe ses chaînes !
 « Sous vos tonneaux dorés, lugubres Diogènes,⁴⁷⁷
 « Vous avez plutôt peur qu'on ne lève un impôt,
 « Pour acheter ses fers, ou payer un cachot :⁴⁷⁸
 « Des trésors de l'état, ministres économies,⁴⁷⁹
 « Vous n'osez largement dépenser que des hommes !⁴⁸⁰
 « Cessez d'en égorger, pour épargner du pain :
 « Le globe, à moitié vide, est plus grand que leur faim.
 « Quand c'est l'humanité qu'il faut que l'on y fonde,
 « Devient-il trop étroit pour contenir le monde !

« Au lieu d'en dépeupler, fécondez des déserts !⁴⁸¹
 « Fermez-moi ces marchés et ces bazars de chairs,⁴⁸²
 « Où, comme du bétail, vous vendez vos semblables !
 « Forcez vos condamnés à défricher vos sables.
 « Leur nombre vous effraie !...arrêtez ces vaisseaux,⁴⁸³
 « Qui, partis commerçans [sic] pour aborder tombeaux,⁴⁸⁴

⁴⁷⁰ 1842 : le point d'exclamation final est remplacé par un point d'interrogation.

⁴⁷¹ 1842 : virgule à la fin du vers.

⁴⁷² 1842 : Virgule après ‘délire’. La virgule finale est remplacée par deux points.

⁴⁷³ 1842 : La virgule finale est remplacée par trois points de suspension.

⁴⁷⁴ 1842 : Plus de virgule après ‘fer’. Après ce vers commence une nouvelle strophe portant le chiffre romain ‘IV.’.

⁴⁷⁵ 1842 : ce vers et le suivant deviennent :

Vous craignez que rentré dans la commune lice,
 Il n'y sème, en marchant, les miasmes du vice !

⁴⁷⁶ 1842 : virgule après ‘vaincu’.

⁴⁷⁷ Diogène (dit Diogène le Cynique) : philosophe grec, né à Sinope vers 404 avant J.-C. et mort vers 323. Fidèle aux préceptes philosophiques qu'il dispensait et qui prônaient notamment de réduire ses besoins au minimum et de supprimer tout bien superflu, il vivait, selon Platon, dans un tonneau (Cf. *GLU*, t.V, p.3267).

⁴⁷⁸ 1842 : les deux points finaux sont remplacés par un point.

⁴⁷⁹ 1842 : plus de virgule après ‘état’.

⁴⁸⁰ 1842 : largement est mis entre deux virgules.

⁴⁸¹ 1842 : cette nouvelle strophe porte le chiffre ‘V.’. Le premier vers devient ‘Apprenez au commerce à vous coûter moins cher !’.

⁴⁸² Cette strophe montre que Lefèvre ne réclame pas seulement l'abolition de la peine de mort, mais aussi l'abolition de l'esclavage, le poète présentant ici la première abolition comme permettant la seconde. 1842 : virgule après ‘marchés’.

⁴⁸³ 1842 : majuscule à ‘arrêtez’.

« Vont, de leurs cargaisons insultant l'Amérique,
 « Replanter sur son sol leurs cadavres d'Afrique
 « Vous courez sur les mers, corsaires dégradés,⁴⁸⁵
 « Voler autant de pleurs que vous en marchandez :
 « Vous faites travailler, sous le fouet du supplice,
 « L'Innocence, qui marche au pas de l'Avarice .⁴⁸⁶
 « Et quand ses remplaçans [sic] sont presqu'à votre choix,⁴⁸⁷
 « Quand leurs bras, maniant la bêche au nom des lois,
 « Comme expiation, peut labourer vos îles,⁴⁸⁸
 « Quand le soc pénitent, qui les rendait fertiles,
 « Peut réhabiliter tant d'injustes moissons,⁴⁸⁹
 « Et des sueurs du nègre absoudre vos sillons ;
 « Vous aimez mieux trancher qu'utiliser des têtes !⁴⁹⁰
 « Vous aimez mieux, blanchis dans d'ignobles conquêtes,
 « En pirates d'humains écumer les climats,
 « Que de vous dégrevier d'un cours d'assassinats !⁴⁹¹
 [double espace]

 « Etats civilisés, que vous êtes sauvages !⁴⁹²
 « Le sang d'un criminel entretient vos rouages !
 « Eh ! quel droit avez-vous de lui donner la mort ?
 « Vous l'immolez !... - sa vie appartient au remord [sic] ! -⁴⁹³
 « Pourquoi donc détrôner la vengeance suprême,
 « Des pleurs du repentir lui voler le baptême,
 « Et devançant le ciel, sans avoir son aveu,⁴⁹⁴

⁴⁸⁴ 1842 : 'commerçants'.

⁴⁸⁵ 1842 : 'mers' devient 'flots'.

⁴⁸⁶ 1842 : suppression des majuscules d' 'Innocence' et 'Avarice'. Suppression de la virgule après 'innocence'. Les deux points finaux sont remplacés par un point d'exclamation.

⁴⁸⁷ 1842 : 'remplaçants' et 'presque à votre choix'.

⁴⁸⁸ 1842 : la virgule finale est remplacée par deux points.

⁴⁸⁹ 1842 : ce vers et le suivant deviennent :

Peut réhabiliter tant de sillons pervers,
Et des sueurs du nègre absoudre vos déserts,

⁴⁹⁰ 1842 : 'trancher' devient 'couper'. Virgule après 'couper'.

⁴⁹¹ 1842 : ce vers devient 'que de vous dégrevier de vos assassinats !'. Le double espace suivant est supprimé.

⁴⁹² 1842 : ce vers et le suivant deviennent :

L'Etat se sert de sang, pour graisser ses rouages :
Pays civilisés, que vous êtes sauvages !

Commence ensuite une nouvelle strophe portant le chiffre 'VI.' et introduite par les quatre nouveaux vers suivants :

Le crime est une tache : et pour la corriger,
Vous étendez le meurtre, au lieu de l'éponger !
Le remède, avec vous, vaut le mal qu'il réprime ;
Tout homme, quand il meurt, prend le rang de victime.
[Eh ! quel droit avez-vous de lui donner la mort ?]

⁴⁹³ 1842 : nouvelle ponctuation : 'Vous l'immolez... ! Sa vie appartient au remord [sic].'.

⁴⁹⁴ 1842 : ce vers et le suivant deviennent :

Et subrogés du ciel, sans avoir son aveu,
Nous mettre un couperet à la place de Dieu ?

« Mettre la guillotine à la place de Dieu !
 « Ce Dieu, que savez-vous les ordres qu'il vous donne ?
 « Vous massacrez peut-être, au moment qu'il pardonne.⁴⁹⁵
 « Celui qui fit la vie a seul droit de l'ôter,
 « Et vous l'usurpez, vous, pour vous en désister,⁴⁹⁶
 « Pour en armer la main du plus vil des sicaires,⁴⁹⁷
 « Qui tue, à tant par jour, ceux qui furent vos frères !
 « Qui vous a conseillé d'inventer le bourreau,
 « Cet assassin légal, qui vous sert de manteau,
 « Protecteur, qui répugne à celui qu'il protège,⁴⁹⁸
 « Et que protège l'opprobre qui l'assiègue,⁴⁹⁹
 « Un être de rebut, nommé par son métier,
 « Qu'on ne peut pas comprendre, et qu'on ose payer,⁵⁰⁰
 « Des ulcères du monde effrayant exutoire,
 « Qui, sans guérir vos maux, empoisonne l'histoire ?⁵⁰¹
 « Vous, qui l'avez créé, ne le reniez pas.
 « Si la mort des méchants [sic] fait la paix des états,⁵⁰²
 « Pourquoi couvrir d'honneurs le juge qui l'ordonne,⁵⁰³
 « De boue et de mépris le vassal qui la donne :⁵⁰⁴
 « Pourquoi, s'il est du peuple un des plus sûrs soutiens⁵⁰⁵
 « Lui refuser sa place au corps des citoyens ?
 « Vous aiguisez le fer, vous voulez que l'on tue,
 « Et quand on obéit, vous détournez la vue !
 « Egorgez donc vous-mêmes, ou cessez d'égorger.
 « Quelque brigand de moins semble vous alléger,⁵⁰⁶
 « Son pays, quand il meurt, se croit plus sûr de vivre,⁵⁰⁷

⁴⁹⁵ 1842 : plus de virgule après ‘peut-être’.

⁴⁹⁶ 1842 : ce vers devient ‘Et vous, l'usurpez-vous, pour vous en désister,’.

⁴⁹⁷ 1842 : ce vers et les trois suivants deviennent :

Pour qu'un mauvais semblant d'humaine créature
 Devance effrontément l'ordre de la nature ?
 Faire, en l'ouvrant vous-même, un égout de tombeau,
 C'est chasser Dieu du ciel, pour y mettre un bourreau.

Commence ensuite une nouvelle strophe portant le chiffre ‘VII.’ et introduite par les six vers suivants (les quatre premiers étant en fait extraits d’un passage de la suite du poème de 1819 remplacé par d’autres vers dans la version de 1842. Seul le mot ‘monstre’, au quatrième vers, introduit une variante par rapport aux vers originaux de 1819 – voir note 407) :

Jusqu'à quand voulez-vous, esclaves fanatiques,
 Respirer à l'abri des billots domestiques,
 Et, sous vos bastions bâties sur un cercueil,
 Dormir ensanglantés, un monstre sur le seuil ?
 Sentinelle et laquais de votre métropole,
 Qui garde vos maisons, son couteau sur l'épaule,
 [Qui vous a conseillé d'inventer le Bourreau,]

⁴⁹⁸ 1842 : plus de virgule après ‘protecteur’.

⁴⁹⁹ 1842 : ce vers devient ‘Et que protège seul l'opprobre qui l'assiègue :’.

⁵⁰⁰ 1842 : la virgule finale est remplacée par deux points.

⁵⁰¹ 1842 : ce vers devient ‘Qui, sans guérir vos maux, en gangrène l'histoire ?’.

⁵⁰² 1842 : ‘méchants’.

⁵⁰³ 1842 : ‘honneurs’ est mis au singulier.

⁵⁰⁴ 1842 : les deux points finaux sont remplacés par un point d’interrogation.

⁵⁰⁵ 1842 : rajout d’une virgule en fin de vers.

⁵⁰⁶ 1842 : la virgule finale est remplacée par deux points.

« Et de ce grand péril celui qui vous délivre,
 « Plus utile que vous, n'est pas au même rang !
 « Pourquoi se contredire ? est-il différent⁵⁰⁸
 « De commander le meurtre, ou frapper la victime !⁵⁰⁹
 « C'est se mettre plusieurs, pour ne faire qu'un seul crime :
 « Vous craignez seulement de vous tacher les mains.

« Déchirez donc vos lois, et non plus les humains.
 « Jusqu'à quand voulez-vous, esclaves fanatiques,⁵¹⁰
 « Respirer à l'abri des billots domestiques,
 « Et sous vos bastions, bâties sur un cercueil,
 « Dormir ensanglantés, un bourreau sur le seuil !
 « Arrachez, il est temps, vos digues meurtrières,⁵¹¹
 « D'un monde émancipé décrépites barrières.
 « Et ne sentez-vous pas, qu'en plaçant, hors de vous,
 « L'être ignoble et passif qui vous vend son courroux,
 « Vous placez avec lui votre loi hors nature ?
 « Que la hache à la fin perde sa dictature.⁵¹²
 « Du temple social le dôme vieillissant
 « Se démolit lui-même, en se reconstruisant :
 « L'échafaud, qui l'étaie, est un poids qui l'écrase.⁵¹³
 « Gardiens de vos cités, qui tremblent par la base,
 « Vos gibets permanens [sic] font-ils fuir les forfaits ?⁵¹⁴
 « Leur nombre tous les jours grossit sous vos arrêts :⁵¹⁵
 « Il croît par la terreur que la justice imprime ;⁵¹⁶
 « La rigueur de la peine est l'aliment du crime.
 « N'est-il aucun moyen propre à le conjurer !⁵¹⁷
 « Ah ! du moins qu'on l'essaie avant de l'assurer,⁵¹⁸

⁵⁰⁷ 1842 : la virgule finale est remplacée par deux points.

⁵⁰⁸ 1842 : le point d'interrogation est remplacé par une virgule.

⁵⁰⁹ 1842 : ce vers et les trois suivants deviennent :

De faire ou d'ordonner une œuvre meurtrière ?
 C'est se mettre plusieurs, pour frapper par derrière ;
 Quand le poignard est prêt, c'est venir le pousser :
 Vous craignez seulement de vous éclabousser.

Commence ensuite une nouvelle strophe portant le chiffre 'VIII.'

⁵¹⁰ 1842 : ce vers et les trois suivants ont été déplacés et utilisés plus haut dans la version de 1842 (voir note 394).

⁵¹¹ 1842 : ce vers et le suivant sont supprimés et remplacés par les six nouveaux vers que voici, constituant donc l'incipit de la strophe VIII :

Pourquoi tant vous cabrer contre l'idolâtrie,
 Qui brûle des humains aux dieux de la patrie ?
 Chevaliers du Seigneur, n'avez-vous pas, chrétiens,
 Vos fétiches de sang, tout comme les païens ?
 D'un monde émancipé décrépites barrières,
 Quand donc fermerez-vous vos charniers judiciaires ?
 [Eh ! ne sentez-vous pas, qu'en plaçant, hors de vous,]

⁵¹² 1842 : 'à la fin' est mis entre deux virgules.

⁵¹³ 1842 : 'qui l'étaie' n'est plus mis entre deux virgules.

⁵¹⁴ 1842 : 'permanents'.

⁵¹⁵ 1842 : 'tous les jours' mis entre deux virgules.

⁵¹⁶ 1842 : virgule après 'terreur'.

⁵¹⁷ 1842 : le point d'exclamation final est remplacé par un point d'interrogation.

« Et nos lois répondront, lorsque leur indulgence
 « Aura duré le temps qu'a duré la vengeance.⁵¹⁹
 « Tâchez, jusqu'au pardon, d'élever l'équité :⁵²⁰
 « La pitié, même au ciel, n'est pas l'impunité.
 « Pardonnez, et vos mœurs vont dater d'une autre ère,⁵²¹
 « Et vieil enfant, sevré de son lait funéraire,
 « L'homme, qui rampe encor, pourra bientôt bondir,
 « Sans glisser dans le sang, qu'il a bu pour grandir.

« Vous pleurez tous les jours sur les maux de la guerre,⁵²²
 « Dont la tempête armée enveloppe la terre,
 « Et n'attend, pour tomber, que le signal des rois !⁵²³
 « La guerre aura son frein dans la douceur des lois.
 « Qu'on vante, si l'on veut, ce fléau magnanime !
 « Pour moi, je n'y vois rien qu'une lèpre unanime,
 « Dont on se guérira sous des codes meilleurs.
 « C'est le crime, passé dans les mains de plusieurs,
 « Le meurtre organisé, déclaré légitime⁵²⁴
 « Sur la foi d'un traité signé par la victime,
 « Et qui nous fait verser, à nous et nos enfans [sic],⁵²⁵
 « Plus de pleurs en un jour, que le crime en vingt ans.
 « Est-ce un bout de laurier, qui le métamorphose ?⁵²⁶
 « L'attentat est le même aussi bien que sa cause.⁵²⁷
 « Que mimporte de voir, au front du meurtrier,
 « Le bonnet d'un esclave, ou celui d'un guerrier !
 « Attifez son orgueil des haillons de la gloire :
 « Le nom d'assassin perce à travers la victoire.
 « Ces cris d'amour, ces fleurs, qu'on jette sur ses pas,
 « Décorent son forfait, et ne le cachent pas.
 « Tranchez, ou couronnez sa tête fratricide,⁵²⁸
 « En est-il moins Caïn ? et n'est-il pas stupide,⁵²⁹
 « Quand on a fait des lois pour s'en débarrasser,⁵³⁰
 « D'en destiner une autre à le récompenser ?

« Providence terrestre, il faut que la justice⁵³¹

⁵¹⁸ 1842 : la virgule finale est remplacée par deux points.

⁵¹⁹ 1842 : virgule après ‘temps’.

⁵²⁰ 1842 : dans ce vers et le suivant, les virgules sont supprimées.

⁵²¹ 1842 : deux points au lieu d'une virgule après ‘pardonnez’.

⁵²² 1842 : cette nouvelle strophe porte le chiffre ‘IX.’. Le premier vers devient ‘Qui de nous n'a gémi sur les maux de la guerre,’.

⁵²³ 1842 : le point d'exclamation final est remplacé par un point d'interrogation.

⁵²⁴ 1842 : rajout d'une virgule en fin de vers.

⁵²⁵ 1842 : ‘enfants’.

⁵²⁶ 1842 : plus de virgule après ‘laurier’.

⁵²⁷ 1842 : virgule après ‘même’.

⁵²⁸ 1842 : virgule après ‘couronnez’.

⁵²⁹ 1842 : quatre nouveaux vers sont introduits à la suite de celui-ci :

Quand on se lève en corps contre l'assassinat,
 De le prendre à sa solde, en l'appelant soldat ?
 N'est-ce pas à vos yeux le comble du délire,
 D'applaudir aux forfaits qu'on prétend interdire ;

⁵³⁰ 1842 : ce vers devient ‘Et quand on fait des lois, pour s'en débarrasser,’

« N'ose pas d'un coupable offrir le sacrifice,
« Et l'on craindra bientôt d'immoler, sans raison,
« Des milliers d'innocens [sic] à la gloire d'un nom.⁵³²
« Respectons dans la vie un bien, qu'on peut défendre,⁵³³
« Mais qu'un autre que nous a seul droit de reprendre :⁵³⁴
« Que l'homme, en sa faveur, daigne, au moins d'un côté,
« Faire acte de respect envers l'humanité !
« Quand il aura fermé quelqu'une de ces tombes,⁵³⁵
« Soyez sûrs que bientôt cessant leurs hécatombes,⁵³⁶
« Des rois n'osent plus commander à ses mains
« De couper, comme l'herbe, une moisson d'humains ;⁵³⁷
« Et l'arbre social, qui doit couvrir le monde,
« Grandira, délivré de la faulx [sic] qui l'émonde.

Paris, novembre 1819.⁵³⁸

⁵³¹ 1842 : cette nouvelle strophe porte le chiffre 'X.'

⁵³² 1842 : 'innocents'.

⁵³³ 1842 : plus de virgule après 'bien'. 'dans la vie' est mis entre deux virgules.

⁵³⁴ 1842 : les deux points finaux sont remplacés par un point d'exclamation.

⁵³⁵ 1842 : 'ces' devient 'ses'.

⁵³⁶ 1842 : virgule après 'bientôt'.

⁵³⁷ 1842 : 'faucher' remplace 'couper'. Le point virgule final est remplacé par deux points.

⁵³⁸ 1842 : plus de précision ni de date ni de source.

LE PARRICIDE

Cum scelus admittunt, superest constantia...
Juv., sat. XIII.⁵³⁹

Il y a des caractères élevés qui portent jusque dans le crime je ne sais quoi de fier et de généreux, qui laisse voir au dedans encore quelque étincelle de ce feu céleste fait pour animer les belles âmes.

J.J. Rousseau, *Réponse au roi de Pologne*.⁵⁴⁰

⁵³⁹ Extrait de la treizième satire de Juvénal : ‘Alors même qu’ils commettent un crime, ils conservent leur dignité...’ (notre traduction). Dans leur édition franco-latine des *Satires* (Paris : Les Belles Lettres, coll. ‘des Universités de France’, 1964), Pierre Labriolle et François Villeneuve donnent de cette phrase de Juvénal la mauvaise traduction suivante : ‘Au moment de l’action scélérate, ils ont de l’énergie de reste’ (p.166). Notre traduction nous paraît à la fois moins absconse et plus fidèle à la version originale. Au vu de la citation de Rousseau constituant la deuxième épigraphie au poème de Lefèvre, c’est à l’évidence ainsi que ce dernier en comprenait également le sens.

⁵⁴⁰ Extrait du passage de la *Réponse de J.-J. Rousseau au roi de Pologne, duc de Lorraine, sur la réfutation faite par ce prince de son discours* [le *Discours sur les sciences et les arts*] dans lequel Rousseau réitère sa condamnation de l’hypocrisie qui règne dans les rapports sociaux, notamment sous la forme de ‘notre vaine et fausse politesse’. En réponse à l’étonnement du roi de Pologne, l’écrivain genevois déclare en substance préférer la franchise à la fourberie, même dans le crime. Aux ‘caractères élevés qui portent dans le crime je ne sais quoi de fier et de généreux’, Rousseau oppose ainsi ‘l’âme vile et rampante de l’hypocrite [...] semblable à un cadavre où l’on ne trouve plus, ni feu, ni chaleur, ni ressource à la vie’. Les deux citations mises en exergue par Lefèvre reflètent bien l’importance attribuée par les romantiques à ‘l’idée d’énergie’ telle que définie par Michel Delon (in *L’idée d’énergie au tournant des Lumières, 1770-1820* (Paris : PUF, coll. ‘Ecriture’, 1988)), et leur fascination pour les personnages de criminels.

I.

« Vous voyez, à l'habit qui couvre mon cilice,⁵⁴¹
« Le prêtre qui console, et prépare au supplice... »
- « Mon père, passez donc, » dit au saint aumônier,
Le soldat qui gardait la tour du prisonnier.
Il entre : du cachot, dont l'escalier s'efface
Sous le lierre touffu qui rampe à sa surface,
La grille, tout à coup, l'arrête, et sur ses pas
S'offre le noir geôlier, qui ne sommeille pas.
« Je suis un desservant du prochain monastère,
« Et des pardons du ciel l'humble dépositaire ;
« J'arrive de sa part... » On ouvre au confesseur,
Et des portes sur lui se ferme l'épaisseur.

II.

D'une lampe de fer les clartés défaillantes,
Jetaient sur les piliers leurs teintes vacillantes,
Et de là retombaient sur les yeux endormis
D'un chevalier coupable, à la hache promis.
Jeune, il offrait pourtant, sur sa noble figure,
D'un âge anticipé la pâle flétrissure.
Des fers presque aussi lourds que le poids du malheur,
Sur un chevet de pierre attachaient sa douleur ;
Et les eaux qui filtraient le long de la muraille,
De sa honteuse couche avaient pourri la paille.

III.

L'arbre, avant de tomber, vieillit dans ses rameaux ;
Le vent peut d'une tour renverser les créneaux,
Et la tour demeurer debout dans ses racines ;
La voûte d'un château croule, et de ses ruines
Elle encombre long-temps [sic] les plafonds écrasés ;
Le vaisseau vogue encor quand ses mâts sont brisés ;
Et l'homme que dévaste une longue infortune
N'en achève pas moins sa carrière importune.
Ainsi vivait Edgar. On l'admirait jadis ;
Il était fier et beau : mais dans ses traits hardis

⁵⁴¹ Cilice : ceinture faite de matière rude et piquante portée sur la peau par mortification (Cf. *GDU*, t.IV, p.296).

Se sont des passions imprimés les ravages,
Et sur son large front ont passé les orages.
Exilé de sa sphère au milieu des humains,
Il semblait à regret marcher dans leurs chemins ;
Il se sentait gêné dans le cercle du monde.
« Que ne suis-je semblable à la foudre qui gronde ?
« Disait-il emporté par son propre mépris,
« Semblable à l'ouragan qui sème les débris ;
« Ou que ne suis-je enfin la foudre et la tempête ?
« Flots qui mouillez mes pieds, vents qui battez ma tête ;
« Nuit, qui de mon bonheur semblez porter le deuil ;
« Vous, Ciel inaccessible au vol de mon orgueil,
« Dites-moi vos secrets que je ne puis surprendre ;
« Parlez-moi, j'en suis sûr, je saurai vous comprendre ;
« J'entendrai votre langue ou la devinerai.
« Parlez donc à ce cœur, de mystère altéré,
« Qui languit d'une soif sans remède et sans terme,
« Et bat trop à l'étroit dans le sein qui l'enferme. »

Il avait combattu : mais une longue paix
Avait paralysé l'essor de ses hauts faits,
Et, passé de la guerre au calme d'une ville,
L'ennui le dévora comme un glaive inutile
Que la rouille consume au fond de son fourreau.
La paix pour un soldat est un premier tombeau.
On ne peut contester le fait d'une victoire ;
Mais chacun de penser vous dispute la gloire,
Et toujours quelque ver vient piquer vos lauriers.
Aussi se trouvait-il, loin de ses champs guerriers,
Accablé d'être seul à sentir son génie ;
Tourment insupportable, égal à l'insomnie,
Qui rongerait un cœur affamé de repos,
Tandis qu'autour de lui, comme de vils troupeaux,
La plupart des humains dormiraient sans relâche.
Si vivre c'est penser, le sommeil est leur tâche.
Pour dormir à son tour, ce jeune homme agité,
Aspirait par la mort à la tranquillité ;
Et disant qu'à la tombe une fois asservie,
Dieu ne renouait pas notre insipide vie,
Du fardeau de la sienne il était soulagé.
Ainsi, dans un navire à demi naufragé,
Le pâle matelot, sur le pont qui chancelle,
S'enivre, en blasphémant, d'une liqueur mortelle.
Il essaya de tout pour guérir ses maux :
Il chercha des amis, et trouva des rivaux
Qui voulurent en vain lui pardonner sa gloire.
Quand on ne peut soi-même aspirer à l'histoire,
On poursuit jusqu'au seuil ceux qu'on y voit entrer ;
Et l'homme, en haïssant, se venge d'admirer.
S'il rencontra des cœurs à l'aimer plus dociles,
Dans leurs épanchemens [sic], ces cœurs mous et faciles
Ne le comprenaient pas ; et leur froide amitié,
Parce qu'il était grand, le voyait en pitié.

IV.

Il descendait, dit-on, de ces bardes antiques,
Qui chantaient les yeux bleus de leurs vierges celtiques,
Que la nuit rencontrait au fond des bois errant,
Ou sur la mousse épaisse, aux rives d'un torrent.
Pour les hommes de marque, en mensonges féconde,
Cette langue sans corps, cette voix vagabonde,
La Renommée, enfin, répandait sur ses jours
Des bruits si singuliers qu'on les croyait toujours.
On contenait qu'enrichi de sombres découvertes,
Il rappelait les morts dans leurs tombes désertes,
Et savait les secrets de l'enfer consulté.
On disait qu'aux accens [sic] du tonnerre irrité,
Au bruit du flot qui gronde, et ronge son rivage,
Il accordait sa voix et sa lyre sauvage ;
Et que ses vers, empreints du tumulte des camps,
Se révélaient à lui sur le front des volcans.
Comme l'oiseau frappé d'un effroi léthargique
Ne peut fuir du serpent le prestige magique,
Chacun, sous son regard, se sentait tressaillir ;
Des éclairs accablans [sic] avaient l'air d'en jaillir.
Quiconque avait, un jour, pu le voir ou l'entendre,
De son long souvenir ne pouvait se défendre ;
Ses traits, dans la mémoire, allaient se dessiner,
Et l'accent de sa voix semblait y résonner :
Tel un globe de feu qui vient du haut des nues
Eteindre en un marais ses clartés inconnues,
Dans la nuit d'un cachot il fut précipité.
Mais là par un fantôme il était visité ;
Car vingt fois, disait-on, la pâle sentinelle
Avait vu, comme une ombre à son heure fidèle,
(Lorsque le soir tardif brunissait l'horizon)
Une femme passer autour de la prison.

V.

L'homme que malgré lui sa conscience opprime,
Ressemble au scorpion qui se fait sa victime,
Quand, de charbons ardens [sic] cerné de toutes parts,
Il tourne contre lui le poison de ses dards ;
Cet homme, environné des taches de sa gloire,
Se consume lui-même et meurt de sa mémoire.
Son cœur mêlé, pressé par un double fardeau,
Les tourmens [sic] de la vie aux horreurs du tombeau.
S'il s'endort, la terreur vient peupler ses ténèbres ;
Son âme le poursuit par des songes funèbres.
Tel est Edgar : il dort et ne repose pas.
Loin des clans écossais précipitant leurs pas,

Quand fuyaient les Bretons sous les coups de Wallace,⁵⁴²
De Fingal dans son cœur portant toute la race,⁵⁴³
Edgar se fit connaître au sang qu'il répandait.
L'épouante, à son nom, dans les rangs s'étendait,
Comme, au souffle des vents, le rapide incendie
Enveloppe les toits de son aile agrandie.
Rien n'égalait l'éclat de ses jeunes travaux ;
Il tomba par un crime au rang de ses rivaux,
Et le glaive dès lors a quitté sa ceinture.
Mais il n'est pas privé de toute son armure,
On ne l'a pas encor dépouillé de son nom ;
Quelque respect encor le suit dans sa prison,
Et l'on voit à côté d'un casque sans crinière,
Le luth de Balclutha gisant dans la poussière.⁵⁴⁴

VI.

Le confesseur s'avance à pas silencieux,
Prend la lyre profane ; et, de son doigt pieux,
Sur un mouvement lent touchant les cordes graves,
Il chante de ces chants qui brisent nos entraves,
Qui des liens du corps dégagent les esprits,
Et font au droit chemin rentrer les cœurs surpris.
Toutefois sa voix tendre, empreinte de faiblesse,
D'un ministre du ciel n'avait pas la noblesse.
Tandis que la prison répète ses accens [sic],
La lampe obscure éteint ses rayons pâlissans [sic] ;
Et semblable à ce roi qu'attendaient les abîmes,⁵⁴⁵
Qui, brûlé par sa haine, assiégié par ses crimes,
Sentait près de David et du Nébel en pleurs,
Dans son cœur amolli s'engourdir les douleurs,
Edgar, le front tendu vers les sons de la lyre,
Sent en lui du sommeil expirer le délire.

VII.

Plus d'accords, tout se tait. Le jeune condamné
Promène dans la nuit son regard étonné.

⁵⁴² Héros populaire écossais (1270-1305) qui orchestra l'insurrection de son peuple contre l'occupation anglaise et combattit avec bravoure les troupes d'Edouard Ier.

⁵⁴³ Fingal : roi de Morven (Ecosse), valeureux guerrier et père du barde écossais Ossian. Fingal repoussa à la tête de ses Calédoniens l'invasion tentée par l'empereur Sévère et remporta une belle victoire sur Caracalla, le fils de ce dernier (Cf. *GDU*, t.XI, p.1538).

⁵⁴⁴ Balclutha : d'après Ossian (Macpherson), ville fortifiée de l'ancienne Bretagne construite sur les bords de la rivière Clyde. Balclutha fut entièrement détruite par Comhal, le père de Fingal, lors d'une expédition contre les Bretons.

⁵⁴⁵ Le roi en question est Saül. Ce vers et les suivants font allusion à l'épisode de l'Ancien Testament (2^{ème} livre de Samuel, chap ;XVI) dans lequel David, jeune berger choisi par Samuel pour succéder à Saül, vient jouer de sa harpe auprès du roi malade.

« Qu'ai-je entendu, dit-il, quelle rare merveille
 « Vient au milieu d'un songe émuvoir mon oreille ?
 « Est-ce un prêtre qui parle, ou n'est-ce point un Dieu,
 « Qui, dans la profondeur de cet horrible lieu,
 « Vient d'un nouvel enfer m'ouvrir enfin la route ?
 « O qui que vous soyez, votre fils vous écoute !
 « Venez d'une âme ardente apaiser les transports,
 « Et pour les amortir diriger mes remords. »
 Retombant à ces mots sous les fers qu'il soulève,
 On dirait qu'il reprend la suite de son rêve.
 Il entendit alors la lyre soupirer
 Ces sons que Malvina sut jadis en tirer
 Quand Ossian disait : « Ma fille, voici l'heure ;⁵⁴⁶
 « Epouse de mon fils, descends ton luth et pleure » ;
 Et que tous deux pleuraient sur le même tombeau.
 La voix accompagnant ce prélude nouveau
 N'essaya plus ses chants sur d'austères paroles :
 « O fleurs, qu'aiment les nuits, entr'ouvrez vos corolles,
 « Voilà ma bien-aimée ; et, le long du coteau,
 « J'entends fuir le satin de son léger manteau.
 « Oui, c'est ma bien-aimée, et ma bouche fidèle
 « Reconnaît les baisers que je n'attends que d'elle. »

VIII.

- « Où suis-je ? dit Edgar ; oui, c'est elle, c'est moi !
 « Venez, ma souveraine, approchez-vous de moi.
 « Oui, je te reconnais à ta mélancolie,
 « A ma chanson d'amour, par ta bouche embellie.
 « Et comment, par le monde et le Ciel rejeté,
 « Puis-je donc vivre encor dans ta fidélité ?
 « Mais en vain je te cherche à travers la nuit sombre :
 « Es-tu ma bien-aimée, ou n'es-tu que son ombre ?
 « Ta présence m'épure ; et, Julia, pourtant,
 « Je ne respire pas ton souffle que j'entend [sic].
 « Que tu sois ma maîtresse ou l'ange d'elle-même,
 « Viens sur mon front brûlant poser ta main que j'aime ;
 « Ta main le calmera : que sa sainte froideur
 « De mon cœur desséché rafraîchisse l'ardeur ;
 « Du Ciel, si tu le veux, je craindrai la colère,
 « Car j'aurai des remords seulement pour te plaire.
 « Vers ce Ciel inconnu conduis mes derniers pas.

⁵⁴⁶ C'est au littérateur écossais Macpherson que l'on doit la soi-disant découverte des textes d'Ossian, grâce à la publication en 1760 d'un recueil de pseudo-traductions de manuscrits gaéliques. Les poésies de Macpherson (adaptées en prose française dès 1777 par Letourneur) connurent un succès prodigieux et lancèrent la mode de la poésie ossianique. L'enthousiasme manifesté à l'égard d'Ossian à la fin du XVIII^e siècle témoigne d'un effort de rajeunissement de la littérature par l'appropriation des formes et de la sensibilité antiques. On se reconnaît alors dans cette mélancolie rêveuse, cette religiosité vague, empreinte de tristesse et de nostalgie, cette poésie païenne et animiste rapprochant l'homme d'une nature devenue trop lointaine. Les romantiques firent naturellement d'Ossian leur aïeul et trouvèrent dans sa prétendue œuvre une importante source d'inspiration et de renouveau poétique.

« Toi qui me répondais, tu ne me réponds pas !
« Ah ! dis-moi si mon crime a tué mon amie,
« Ou si, fuyant le seuil qui vit mon infamie,
« Tu viens dans mes tourmens [sic] me demander ta part ? »
« - C'est ton épouse, ami, qui t'apporte un poignard. »

IX.

A ces discours succède un morne et long silence ;
Des chaînes, dont le poids retient sa violence,
Le fatal chevalier n'agit plus le bruit ;
Et l'écho des prisons se rendort dans sa nuit.
La jeune femme émue, et respirant à peine,
Auprès de son amant à pas tardifs se traîne,
Et se jette à genoux : « Edgar ! éveille-toi,
« Je veux te dire adieu, ne t'en vas pas sans moi ;
« Edgar ! à mes sanglots ne ferme plus l'oreille,
« C'est moi qui pleure, Edgar ! » et le guerrier s'éveille.
« - Tu m'aimes donc toujours ! dis-le moi bien long-temps [sic] ;
« Remplis de ce seul mot tous mes derniers instans [sic]...
« Non...non...je ne veux pas ; il est un dieu sans doute...
« Un monde plus heureux...dont j'ignore la route...
« Où je n'irai jamais...où je ne puis aller ;
« Du bonheur, Julia, je pourrais t'exiler ;
« Je ne veux pas te perdre. » - « Edgar, tu m'abandonnes !
« - Quitte moi pour le Ciel. » - « C'est toi qui me le donnes. »
« - Je suis un criminel. » - « Je suis coupable aussi,
« Et puisque je t'y vois, tout le Ciel est ici ;
« Tout le Ciel est aux lieux où je pleure ton crime. »
Il étendit les bras vers sa jeune victime,
Et sentant dans sa main une autre main trembler,
Et des larmes d'amour entre ses doigts couler :
« Julia, tu le veux, reste avec moi, demeure,
« Touche mes yeux ardents [sic], car je crois que je pleure. »

X.

Sans doute est il affreux de se dire : je vis ;
Mes jours de bien longs jours pourraient être suivis,
Et pourtant, je le sais, je mourrai dans une heure ;
Point d'espoir, de calcul, d'amitié qui nous leurre ;
Je meurs, sans qu'un long mal ait daigné pas à pas
Me conduire affaibli jusqu'au bord du trépas ;
Il faut franchir d'un coup un intervalle immense,
Et mourir, en un mot, sans que la mort commence !
Mais peut-être qu'alors occupé d'autres soins,
On la voit de si près, qu'on la redoute moins !
Pour s'acquitter du temps que l'on avait à faire,
Le mouvement vital peut-être s'accélère,
Et dévorant la vie, avant de la quitter,
Sans secousse peut-être on cesse d'exister... !
Comme un flambeau qui meurt jette plus de lumière,
Edgar, d'un œil plus vif, embrassant sa carrière,
Veut vivre, en un instant, son reste d'avenir.

Plein d'un feu délivrant qu'il ne peut contenir,
Il semble, contre un dieu, disputer sa maîtresse ;
Dans ses bras force-nés, dans ses fers il la presse ;
Son front d'un sang fiévreux sent bouillonner les flots
Son cœur bouleversé s'échappe en longs sanglots,
La mort dans ses baisers se mêle sur sa bouche ;
Ce n'est plus un amant, c'est un soldat farouche...
Un seul mot cependant fit tomber sa fureur :
C'était un cri d'amour, poussé par la terreur.
Alors il supplia d'une voix inquiète :
« Ne me fuis pas, dit-il, que ta bouche muette
« S'ouvre encore une fois, pour un mot de pardon ;
« Ne m'abandonne pas dans mon triste abandon ;
« Instruis-moi de ton Dieu, que j'aime si tu l'aimes.
« Prodigue-moi long-temps [sic] tes paroles suprêmes,
« Nourris-moi de ton nom, redis-moi ta beauté,
« Couvre mon désespoir d'un nuage enchanté,
« Transporte-moi la vie aux jours de l'innocence,
« Ou de mon repentir réchauffe l'impuissance ;
« Tu n'as qu'à me parler, je comprendrai le Ciel.
« Sur mes lèvres déjà je sens mourir mon fiel ;
« Un Dieu m'avait maudit, mais toi tu le désarmes,
« Je pense ta pensée, et je pleure tes larmes.
« Viens avec ta vertu, viens avec ta douceur,
« Viens, comme le remords, reposer sur mon cœur. »

XI.

L'amour, si près du crime, étonnera peut-être !
Mais, quand d'un cœur d'airain il s'est rendu le maître,
L'amour, de son pouvoir, jamais ne l'affranchit ;
Le traité dure autant que l'airain qu'il flétrit.
Et puis, qui n'eut, Edgar, partageant ta faiblesse,
Abandonné son âme au bonheur qui te blesse !
Qui de ta Julia n'eût adoré l'amour !
Au pays des humains pèlerine d'un jour,
Dieu ne la forma pas de la même poussière.
Pure comme un enfant, ou comme sa prière,
Elle avait dans les traits quelque chose des cieux.
A travers la langueur qui voilait ses beaux yeux,
De son regard d'azur brillaient les étincelles.
Comme une eau que les vents soulèvent de leurs ailes,
Sa chevelure d'or jusqu'à ses pieds tombait,
Et ses pieds que la soie à peine dérobait,
Étaient comme la neige, en nos vallons couchée.
Avant que de ses pas un pasteur l'ait touchée.
Voilà ce qu'elle était, la maîtresse d'Edgar,
Qui jadis de sa gloire a partagé le char,
Et qui vient à présent, dévouée et sublime,
Supporter avec lui la moitié de son crime ;
Que son nom soit sacré, qu'il soit doux aux mortels,
Comme l'est pour les cieux l'encens de nos autels.

XII.

Fier dans son désespoir, indigné que la vie
Lui dût devant le peuple être bientôt ravie,
Hier encore Edgar s'agitait de fureur ;
Messagère de paix, dans ces momens [sic] d'horreur,
Son épouse a calmé l'orgueil de sa colère.
Ainsi du Dieu sauveur la virginale mère
Paraît, et d'un orage épure l'horizon.
Dans sa cage enfermé voyez-vous ce faucon,
Qui s'était fait des airs une noble demeure ?
Esclave encor rebelle, il voit s'éveiller l'heure
Où de ses ennemis il dépeuplait les cieux ;
Il frappe les barreaux de son bec furieux,
Jusqu'à temps que sa force ou son courroux s'éteigne,
Les bat à coups pressés de son aile qui saigne,
Et tombe fatigué de ne pouvoir mourir.
Avant que Julia ne vînt le secourir,
Tel fut Edgar. La veille, une horrible tempête
Avait roulé long-temps [sic] au-dessus de sa tête,
Et la foudre, à travers les étroits soupiraux,
Avait distrait la nuit de ces sombres caveaux :
Lui, soulevant ses bras chargés de lourdes chaînes,
Appelait le tonnerre au secours de ses peines :
Le tonnerre passa, sans daigner le frapper.
« Enfin, s'écria-t-il, je n'y puis échapper !
« J'irai, sous les regards de viles créatures,
« Histrion de la mort, étaler mes tortures !
« Le fer et le poison, tout a fui de ma main ;
« Pas un ami qui veuille être mon assassin ! »
Il le tient ce poignard, qu'appelait sa souffrance,
Il y semble attacher sa dernière espérance ;
Mais sous ses vêtements il le cache avec soin,
Et paraît le garder pour un plus grand besoin ;
Il n'en fait point usage, et sa jeune maîtresse
N'ose à le conseiller hasarder sa tendresse.
Son regard lui dit bien : Qu'attends-tu, mon époux ?
Mais sa voix ne dit pas : Ami, délivre-nous.
Elle hésite, et son âme approuve en elle-même
Tous les futurs desseins du coupable qu'elle aime.

XIII.

Cependant de la nuit le char obscur et lent
De l'aube fuit déjà le char moins indolent ;
Les fleurs ne dorment plus, et de leurs beaux calices
L'abeille matineuse entr'ouvre [sic] les délices ;
L'oiseau sous la ramée essaie un chant d'amour,
Et la cime [sic] des monts se couronne de jour ;
C'est l'heure où doit périr un jeune parricide.
Pour accroître sa mort, la justice décide
Qu'il ne doit la subir qu'au lever du soleil.
On veut de la nature, admirant le réveil,
Qu'il sente de ses jours s'envenimer la perte.
Déjà toute la plaine est de monde couverte.

Chacun tout bas raconte Edgar et ses exploits :
Que forcé de plier sous la verge des lois,
Edgar se renfermant dans l'orgueil du silence,
Dédaigna les détours d'une adroite défense :
Qu'à son arrêt de mort il n'a rien répondu,
Mécontent seulement de l'avoir attendu ;
Et chacun disait : il va bientôt paraître ;
Chacun, sans l'avoir vu, comptait le reconnaître ;
Et ces bruyans [sic] propos interrompaient l'effroi
Que jetait dans les cœurs le son lourd du beffroi.

XIV.

Sous les longs corridors le bruit des clefs qui crient,
Se mêle aux cris confus des guichetiers qui rient,
C'est la mort. Aux lueurs du sapin embrasé,
On voit un malheureux, sous ses fers écrasé,
D'un moine en oraison écouter la prière.
« Jeune homme (dit alors une voix meurtrière,
Avec cette gaîté qu'assaisonne le sang),
« Je viens vous délivrer ! » - « J'en suis reconnaissant »,
Dit froidement Edgar, qui se soulève à peine,
Sans daigner voir la main qui détache sa chaîne.
Il en allait déjà gourmander la lenteur,
Quand enfin de ses fers tombe la pesanteur.
Il se lève, en tremblant, non pas d'inquiétude,
Mais son corps d'être libre a perdu l'habitude.
« Viens, confesseur d'un Dieu moins adoré que toi,
« Viens me prêter ton bras, et puis exhorte-moi » ;
Et le prêtre lui-même aurait eu besoin d'aide.
Une hache à la main le bourreau les précède,
Edgar ne laisse ouïr ni plainte ni sanglot,
Et pour n'y plus rentrer il sort de son cachot.

XV.

On franchit de la tour les marches écroulées.
Sur le plateau du nord les gardes rassemblées
Attendaient le coupable, et tous ces vétérans
Devant leur général, qui passait dans les rangs,
Inclinèrent les yeux, pour dérober leurs larmes,
Et, comme par instinct, lui portèrent les armes.
Autour d'un vieux billot, grossièrement taillé,
Et d'une couleur rouge en quelqu'endroit souillé,
Le coupable trois fois lentement se promène,
Tandis qu'au pied du bloc on affermit la chaîne,
Qui doit d'un de ses bras saisir l'extrémité,
Et sous le fer vengeur le tenir arrêté.
- « A genoux ! » Il pâlit. L'ordre se réitère :
Ses genoux résignés s'abaissent sur la terre.
De l'Écosse à ses yeux on cache l'étendard,
Qui flottait sur la tour, souillé de son regard ;
A sa botte guerrière une main infamante
Ote l'éperon d'or qu'attachait son amante ;

Indigne pour jamais de la gloire et des arts,
On brise devant lui son casque, ses cuissards,
L'acier qu'il honora du nom de son armure,
Et sous un vil marteau sa lyre qui murmure.
Une pourpre honteuse autour de lui descend,
Et semble avec ses plis l'envelopper de sang.
Son poing s'est étendu sur la souche du chêne :
Aussitôt le bourreau l'y fixe avec la chaîne,
Et la hache l'abat. Edgar n'a pas bronché ;
Mais son front, malgré lui, sur le coup s'est penché ;
Le sang bouillant s'élançait, et le bourreau l'arrête.
Edgar tranquillement a relevé la tête ;
Des gouttes de sueur tachent ses traits glacés ;
Il porte en même temps des regards courroucés
Vers l'endroit où jadis pendait son cimenterre,
Et semble s'absorber en regardant la terre,
Où peut-être son corps ne descendra pas seul.
Le bourreau sur son front jette le noir linceul,
Et la trompette éclate. Il sort comme d'un rêve.
Le signal répété, le criminel se lève ;
Il entend qu'on le plaint, et marche avec l'appui
De ce moine pensif, qui priaît près de lui.

XVI.

L'instant, où le guerrier regardait la poussière,
Lui fit dans le passé ressaisir sa carrière.
De son sang qui coulait, chaque goutte, à ses yeux,
En rappelait sans doute un bien plus précieux ;
Et de ses jours, d'un trait, refeuillettant [sic] le livre,
Il vivait pour sentir qu'il finissait de vivre.
Le sablier du temps ne l'aura pas compté,
Ce moment qui pour lui fut une éternité !
Que n'éprouva-t-il pas ! Comment dire l'espace,
Qu'au moment de la mort la conscience embrasse,
Si du sang répandu l'accablant souvenir
Doit la poursuivre encore au fond de l'avenir !

XVII.

Le parricide enfin paraît devant la foule,
Qui, pareille à la mer, s'ouvre, en grondant, et roule.
L'un cherche sous le voile à deviner ses traits ;
L'autre, de ses gardiens perçant les rangs épais,
Voudrait voir ses pieds nus que le sable déchire ;
Coutume inexplicable, et qui semble nous dire :
Qu'à la terre qu'il foule étroitement fixé,
Vivant, sa sépulture a déjà commencé ;
Rien ne sépare plus son corps de la poussière.
Sur le lieu du supplice il s'avance, et soudain,
Pour demander silence il élève la main.
En ce temps, quand la mort punissait un coupable,
La loi lui permettait, de vengeance incapable,

D'adresser aux vivans [sic] son discours de départ.
Ce n'est point à dessein d'un moment de retard
Qu'à ce discours d'adieu le criminel s'apprête,
Son âme en a besoin, et le bourreau s'arrête.
Il écarte son voile : oh, qu'on est consterné
Au visage imprévu du jeune condamné !
Jamais rien de plus beau n'habita sur la terre ;
Son visage, où jadis étincelait la guerre,
D'un sentiment pénible avait l'air occupé,
Et son front criminel, de honte enveloppé,
Laissait par intervalle entrevoir sa noblesse.
Ses regards, par degrés, s'ombrageaient de faiblesse,
Semblables au soleil dont la flamme s'endort,
Et qui n'échauffe plus ceux qu'il éclaire encor.
Il était toujours fier ; on voyait que le crime
N'avait pas dégradé cette jeune victime ;
On sentait, à le voir si grand dans ses malheurs,
Que de ses yeux altiers ne sortaient point les pleurs
Dont son visage pâle offrait encor la trace ;
Qu'il était digne enfin d'avoir servi Wallace.

XVIII.

Regardez ce château par le temps dévasté :
Ses salons sont déserts, il n'est plus habité
Que par le vent qui glisse, à travers leurs crevasses.
Jadis des beaux tournois on y voyait les passes,
Et le cri des combats circulait à l'entour ;
Les bannières flottaient aux créneaux de la tour,
Et la mousse qui rampe au pied de ses murailles,
Couvre avec ses guerriers le nom de leurs batailles ;
Il ne conserve plus l'orgueil de ses drapeaux,
Et ses murs maintenant ignorent les assauts ;
Mutilé, comme Edgar, il résiste à sa chute.
Mais ils auront bientôt achevé cette lutte,
Et tombés, on verra le siècle indifférent
Passer sur leurs débris comme l'eau d'un torrent.

XIX.

La foule, à voir Edgar, espère, sans y croire,
Qu'on va lui faire grâce, en faveur de sa gloire.
Alors d'une voix forte : « Il faut mourir, dit-il.
« Nourri, dès mon enfance, à braver le péril,
« Peu m'importe : je laisse une horrible mémoire ;
« Soldat, je ne meurs pas sur un champ de victoire :
« Et voilà quels chagrins, sur mon front détesté,
« Ont gravé les sillons de la caducité.
« Je sais que j'ai commis un forfait exécutable ;
« J'ai voulu le pleurer : le ciel inexorable,
« Des pleurs que j'enviais me fermant les trésors,
« N'a pu sur mes besoins mesurer mes remords.
« J'étais aimé : jamais, dans une âme mortelle,
« Ne s'alluma le feu dont j'ai brûlé pour elle ;

« Mon cœur n'avait jamais battu que sur le sien,
« Jamais d'autre regard n'avait compris le mien ;
« L'amour me dévorait comme une lave ardente.
« Ah, mon père ! pourquoi ta vieillesse imprudente
« Voulut-elle arrêter ce torrent dans son cours ?
« Il accablait mon cœur du joug de ses discours,
« Lançait à Julia le sarcasme et l'injure,
« Et m'ordonnait à moi de descendre au parjure.
« J'oubliais, disait-il, la guerre et les combats,
« Et j'appelai la guerre : on n'y répondit pas.
« C'est peu d'avoir maudit ma désobéissance ;
« Mon père, outre-passant sa funeste puissance,
« Un poignard à la main, menaça mes amours.
« J'entendis ma maîtresse invoquer mes secours,
« Mourante...sur mon front on peut lire le reste.
« Eh bien, oui, j'ai sauvé cette femme céleste !
« Mais ne m'accusez pas de ma fatalité ;
« La voilà devant vous cette divinité ! »
Et loin d'elle soudain rejetant cette bure,
Qui servit à l'amour d'éguide et de parure :
« C'est elle, la voilà ! je mourrai sous ses yeux,
« Elle est venue à moi comme un ange des cieux ;
« Les cieux m'ont refusé de connaître ma mère ;
« Mon épouse près d'eux la remplace, j'espère ;
« Elle priera pour moi. Je ne demande pas
« A vivre quelque part au delà du trépas ;
« Je ne veux que dormir, et mon âme indocile,
« Qui fut parfois heureuse, et ne fut pas tranquille,
« Préfère le repos à la félicité.
« Si parmi tout ce peuple en ces lieux agité,
« Il se trouve un ami qui n'ose me connaître,
« Je lui fais mes adieux, dont il rougit peut-être.
« Et toi, rebut du crime, à tes coups réservé
« Et dont l'œil complaisant a sans doute observé
« Ce qu'il faut de douleurs pour m'arracher la vie :
« Crois-tu qu'à ta bassesse elle soit asservie ?
« Je puis, si je le veux, te frustrer de ma mort.
« Mais ne crains rien de moi, je subirai mon sort ;
« Sans doute il fera naître un effroi salutaire,
« Et peut-être un plaisir...Tant mieux ! » Et sur la terre
Il jette son poignard. Un long étonnement
Dans la foule interdite éteint le mouvement ;
Mais lui, presque à genoux : « O ma belle maîtresse !
« Seule et dernière amour de ma triste jeunesse,
« O que par ta présence un mal est adouci !
« Je t'aime, et pour tes pleurs mon cœur te dit merci ;
« Car moi, ma Julia, je n'en sais pas répandre.
« Dans des lieux inconnus tu placeras ma cendre,
« Sans y graver mon nom, sans y semer de fleurs,
« Sans y planter la croix, emblème des douleurs ;
« D'un tombeau consacré ma dépouille est indigne ;
« Je ne mérite point cette faveur insigne.
« Adieu, car on m'attend ; et, lui dit-il plus bas,
« Survis-moi, si tu peux, je ne l'exige pas. »

Son exécable mort n'a rien dont il s'effraie.
Aussitôt de lui-même il s'étend sur la claie,
Sans fatiguer le Ciel par de timides vœux.
A ses pieds, à ses bras, quatre coursiers nerveux
Bondissent attelés : mais Edgar les arrête ;
Puis, autant qu'il le peut, il soulève la tête,
Et sa voix les excite ; il retombe, un cri part...
Et, bientôt du cadavre ils ont chacun leur part.
Est-ce toi, Julia, dont le pieux courage
Sut mettre sa dépouille à l'abri d'un outrage ?
Un tombeau, par tes soins, lui fut-il érigé ?
On se souvient qu'Edgar n'avait rien exigé.

Paris. Novembre 1820.

PARISINA

Vous l'avez arrachée de mon sein, et je n'ai
pu cacher le sang de ma blessure.
OTWAY, *Don Carlos*.⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ *Don Carlos, prince of Spain* du poète dramatique anglais Thomas Otway (1651-1685). Il est intéressant de constater que Lefèvre n'a pas tiré cette phrase de la première traduction française de la pièce d'Otway [*Don Carlos, prince d'Espagne*], incluse dans le tome II des *Chefs -d'œuvre des théâtres étrangers* (Paris : Ladvocat, 1822), et due à Jules Saladin, mais qu'il a lu cette pièce directement dans le texte original et en offre ici une autre traduction, moins fidèle toutefois que celle de Saladin. Lefèvre a pu lire *Don Carlos* en anglais dans l'édition des principales œuvres théâtrales et poétiques d'Otway publiées à Londres, en 4 volumes in-12, en 1813. La phrase citée en épigraphe est inspirée de deux vers prononcés par le personnage de Don Carlos à l'acte III, scène XI :

I came, and saw, and lov'd, and bless'd you for't.
But then when Love had seal'd her to my Heart,
You violently tore her from my side:
And 'cause my bleeding wound I could not hide,
But still some Pleasure to behold her took,
You now will have my Life but for a Look.

I.

C'est l'heure où sur la branche on entend Philomèle⁵⁴⁸
Ravir l'air de ses chants que la plainte entremêle ;
Où l'amant, introduit dans un furtif séjour,
Fait d'éternels sermens [sic] qui ne durent qu'un jour ;
Où par ceux du zéphyr la Naïade attendrie⁵⁴⁹
Fait, en se débattant, naître la rêverie.
La fleur pompe du soir la molle humidité,
Le ciel, d'étoiles d'or, sème l'obscurité,
Et cet or, réfléchi dans une onde courante,
Reproduit le Pactole et sa richesse errante.⁵⁵⁰
Des nuages foncés qui bordaient l'horizon,
La lune, en se levant, a franchi la prison ;
L'azur bruni des cieux descend sur la verdure ;
Une nuit transparente a voilé la nature ;
C'est l'heure où le poëte [sic] y commence à régner ;
Dans une ombre limpide il semble se baigner ;
Sous le vague endormi chaque objet se réveille,
Et s'éclaire des feux de sa brûlante veille ;
Et des astres lointains la bénigne clarté
Semble éclairer sa route à la postérité.

II.

Parisina, ta couche est-elle donc malade ?
Vas-tu, mélancolique, écouter la cascade,
Ou regarder comment la nuit blanchit les cieux
Du lait qui de son char a mouillé les essieux ?
Vas-tu de Philomèle épier l'harmonie,
Ou de la fleur qui dort l'essence rajeunie ?
Non, des parfums plus doux et de plus purs concerts
Sont par elle attendus sous les berceaux déserts.⁵⁵¹
Un bruit qui glisse alors le long de leur feuillage
Jette, avec la pâleur, l'effroi sur son visage,
Et son cœur agité double ses battemens [sic] :
Mais une voix connue éteint ces mouvemens [sic] ;
Sa pâleur se dissipe, et sa crainte s'achève,
Et son cœur rassuré doucement se soulève.
Un buisson séparait leurs pas irrésolus ;
Mais déjà le buisson ne les sépare plus.

⁵⁴⁸ Philomèle (du grec *philos*, ami, et *mélodis*, mélodie) : nom poétique du rossignol.

⁵⁴⁹ Naïade : divinité fluviale. Selon la tradition mythologique grecque, les Naïades étaient les nymphes des rivières, mais aussi des sources et des fontaines (Cf. *DMU*, p. 331).

Zéphyr : nom poétique du vent, d'après le nom donné par les grecs à la divinité personnifiant le vent d'occident.

⁵⁵⁰ Pactole : fleuve aurifère de l'antiquité qui prenait sa source sur les frontières de la Lydie, passait à Sardes et se jetait dans l'Hermus (Cf. *GDU*, t. XII., p. 13).

⁵⁵¹ Berceau : terme d'horticulture désignant une voûte de feuillage au-dessus d'une allée (Cf. *GDU*, t. II., p. 568).

III.

Le temps, de qui la marche est malgré nous la nôtre,
Qui fauche d'une main ce qu'il sème de l'autre,⁵⁵²
Que leur fait-il le temps ! Le spectacle des cieux
Du charme de se voir ne distrait point leurs yeux ;
En vain leur avenir est voilé d'ignorance,
Tant de félicités leur défend l'espérance.
Comme si dans le monde ils n'étaient plus que deux,
Ils ne respirent plus qu'ensemble et que pour eux ;
Leurs soupirs confondus accablent leur faiblesse.
Suspendez du bonheur le poids qui les oppresse,
Grand Dieu ! l'homme est trop faible à tant de volupté,
Et ne peut sans mourir caresser la beauté.⁵⁵³
Ainsi quand une fleur, pour rafraîchir ses charmes,
De l'aurore prochaine implore quelques larmes,
Elle meurt, si long-temps [sic] à ses jeunes couleurs
Le matin trop humide a prodigué ses pleurs.
Mais du rêve attrayant, où l'amour nous engage,
L'exil de la vertu trop souvent est le gage,
Et le crime dès lors, à sa place accouru,
Au chevet du plaisir comme un spectre a paru.
Parisina, ton rêve est-il bien légitime ?
N'est-il point rembruni par une ombre de crime ?
N'est-il point de péril qui puisse le troubler ?
Est-ce en de tels momens [sic] qu'on s'occupe à trembler !
De ses bienfaits cruels quand l'Amour nous enivre,
Le remords perd toujours les combats qu'il nous livre ;
Jamais à la frayeur on ne s'est arrêté :
On semble croire, hélas ! vers l'amour emporté,
Qu'en ne le craignant pas le péril nous évite ;
Puis l'heure où l'on jouit, elle passe si vite !
On dort, on se réveille, et nos songes si doux,
Hélas ! on ne sait pas s'ils reviendront pour nous.

IV.

Bientôt, se dégageant d'une noirceur humide,
Paraîtra du matin la courrière timide,⁵⁵⁴
Et le jour ne doit pas, à des yeux étrangers,
Révéler des plaisirs qu'assiègent les dangers ;
Il faut, comme la nuit, se résoudre à la fuite.
On croit qu'on va mourir, hélas ! quand on se quitte,
Et la lune, en partant, n'éclaire que des pleurs.
Leurs soupirs sont fréquens [sic] et mêlés de douleurs.
Tandis que du matin l'indécise lumière
Vient de la jeune femme effleurer la paupière,
Elle croit que des cieux, la trahissant de loin,
Chaque étoile pour elle est un muet témoin,
Et que, pour l'accuser de sa coupable flamme,
Elle en sent les rayons se glisser dans son âme.

⁵⁵² Nous avons ici une expression typique du thème de la fuite du temps, si cher aux romantiques.

⁵⁵³ Un bon exemple ici d'un autre *topos* romantique, celui de la beauté fatale.

⁵⁵⁴ Courrière : féminin de 'courrier', personne qui porte des nouvelles. Employé ici par Lefèvre comme synonyme poétique d'annonciatrice, de précurseur (Cf. *GDU*, t.V., p.368).

Leur bouche, qu'un baiser fermait au repentir,
Prolongeait le bonheur qui défend de partir.
Eh ! quel adieu jamais n'est trempé d'amertume !
Quand on prend de s'aimer la facile coutume,
On se dit que l'amour ne peut jamais finir,
Et l'on ne pense plus qu'un moment doit venir
Qui nous dira : Partez, cette heure est la dernière.
Mais déjà l'orient se revêt de lumière,
Chacun s'éloigne triste, et traînant sur ses pas
Ce frisson dont le poids s'attache aux attentats.

V.

Hugo s'est retiré dans son lit qu'il tourmente
Du besoin d'y trouver son adultère amante ;
Tandis qu'elle, tremblante et lasse de plaisirs,
Près de l'époux trompé s'endort dans les désirs.
Mais un sommeil fiévreux la repaît de mensonges ;
Son visage rougit du trouble de ses songes ;
Son repos inquiet ne parle que d'amour,
L'amour, que la pudeur n'ose invoquer le jour.
Son cœur plein se débat sous le feu qui l'agit,
Elle serre en ses bras son époux qui palpite,
Et son époux s'étonne à cet embrasement.
Heureux dans sa pensée, il bénit ardemment
Cette naïve amour qu'un songe lui révèle,
Et pleure en regardant celle qu'il croit fidèle.

VI.

Il baise le sommeil sur ses yeux endormis,
Puis il rouvre l'oreille à des discours amis ;
Il écoute, joyeux...et soudain son front change,
Comme s'il entendait le clairon de l'Archange.
J'aimerais mieux le voir à ce jour redouté ;
Il sera moins ému, quand le bronze irrité
Affranchissant ses os d'un repos séculaire,
Leur fera du Très-Haut aborder la colère.
Un arrêt sans appel a proscrit son bonheur ;
Un sommeil corrompu [sic] redit son déshonneur,
Et le nom qu'il prononce est à lui seul un crime.
Tout l'orgueil de son rang contre ce nom s'abîme ;
C'est un écueil mortel où se heurte son cœur.
Des plaines de la mer quand l'ouragan vainqueur,
Au sein d'un naufragé pousse avec violence
Le reste du vaisseau, vers lequel il s'élance,
Le malheureux soudain s'enfonce et s'engloutit ;
Telle, au choc imprévu du nom qui retentit,
Se brise de Raymond la dernière espérance.⁵⁵⁵
A-t-on jamais connu cet excès de souffrance !

⁵⁵⁵ Lefèvre choisit de nommer le personnage inspiré par Nicholas III, Raymond. Byron, lui, avait choisi de le nommer Azo, jugeant ce nom 'as more metrical' (Cf. Byron, *Parisina*, avertissement, p.61).

Ce nom qui le terrasse est celui de son fils ;
Tous les genres de mort s'offrent à ses esprits.
C'était son fils ! Hugo, l'enfant de sa jeunesse,
De celle que choisit sa première tendresse,
Son premier fils, Hugo, l'enfant de ses amours,
Quand Blanche trop crédule au feu de ses discours
L'espéra pour époux, et crut, faible vassale,
Qu'elle pouvait orner une couche royale.

VII.

D'un geste irréfléchi Raymond tire au hasard,
Et laisse, en même temps, retomber son poignard.
On mérite la mort quand on est infidèle ;
Mais comment immoler une femme si belle,
Qui sourit d'un air tendre en dormant près de nous ?
Il ne l'interrompt pas ; il retient son courroux ;
Mais son regard de plomb, d'où s'échappe son âme,
Semble de tout son poids s'attacher sur sa femme.
Si du sommeil alors fût tombé le bandeau,
Et qu'à l'éclat tremblant du nocturne flambeau
Elle eût vu de Raymond le teint blême et farouche :
Le trépas tout à coup fût entré dans sa couche.
Oh, dors, Parisina ! tremble de voir Raymond ;
La colère en sueur ruisselle sur son front.
Parisina, tu dors ! ta jeunesse sommeille,
Et tes jours sont comptés par ton époux qui veille.

VIII.

Raymond, impatient de ses chagrins nouveaux,
Interroge avec art la peur de ses vassaux,
Et sa honte respire en leur bouche muette ;
Il croit ne pas savoir ce que tout lui répète,
Dans le présent un crime, au delà son malheur.
Du front des courtisans il traduit la pâleur,
Et les dames d'atour [sic], de longue connivence,
Qui pensent que déjà leur châtiment s'avance,
Après avoir d'Hugo protégé les amours,
Osant à leur terreur imputer leur secours,
Font rejoaillir leur faute au front de leur maîtresse.
Personne n'osera défendre la princesse ;
Le malheur est près d'elle : et Raymond torturé
S'indigne que sa honte ait déjà tant duré.

IX.

Tout retard désormais ulcère sa disgrâce.
Dans le palais témoin des honneurs de sa race,
Le prince de Ferrare entouré de soldats
Convoque sans délai l'élite des états ;
Le tribunal se forme, il s'assied, et livide,
Fait amener le couple à sa justice avide.

Ils sont jeunes tous deux, tristes, mais la douleur
N'a point de leur beauté décoloré la fleur.
Oh ! que je plains les yeux qui n'auront point de larmes,
Voyant un chevalier dépouillé de ses armes,
Comme ce jeune Hugo s'avancer enchaîné
Devant le trône ému d'un père consterné !
Hugo, d'aucun effroi n'a la bouche avilie,
Et sa voix dans son cœur demeure ensevelie.

X.

Aussi pâle qu'Hugo, le front silencieux,
Sa complice attendait. Qu'ils sont chargés les yeux,
Qui, promenant partout leur séduisant langage,
Ouvraient à la douceur l'âme la plus sauvage.
Ils ne sont plus ces jours d'hommage et de respect,
Où sa cour sur le sien composait son aspect ;
Sa cour, dont les beautés que la sienne condamne,
Copiaient son regard, sa pose et son organe.
Elle était reine alors, et les nobles barons,
Orgueilleux de porter ses couleurs sur leurs fronts,
A sa première larme auraient pris sa défense,
Et tous de son injure eussent fait leur offense ;
Maintenant elle pleure, et tous inattentifs,
LaisSENT dans le fourreau dormir leurs fers captifs.
Des yeux baissés, des fronts, où le dédain respire,
Des lèvres s'appliquant à contraindre un sourire,
Un maintien glacial, pas un regard d'amour,
Le silence, l'effroi, le deuil, voilà sa cour.
Et lui, seul chevalier qu'avait choisi son âme,
Qui n'aimait d'autre nom que celui de sa dame,
Qui souvent devant elle, au retour des combats,
Inclina son épée, en lui parlant tout bas,
Et qui dans les tournois, dans les jeux héroïques,
Brisait en son honneur des lances pacifiques,
Qui, rien que pour lui plaire, eût cherché le danger,
A perdu son armure, et ne peut la venger.
L'amant qui séduit l'épouse paternelle,
Elle sait, sans le voir, qu'il est à côté d'elle.
Elle qui le connaît dans toute sa fierté,
Voudrait porter les fers dont il est insulté,
Et de son cœur aimant la tristesse attentive,
Plaint pour lui seul le mal, qui tous deux les captive.
Sa peau blanche, où jadis les lèvres d'un amant,
De baisers en baisers, poursuivaient mollement
Les détours violettes d'une veine égarée,
N'a plus de ces détours la finesse azurée.
Sans tomber sur sa joue, entre ses cils baissés,
Goutte à goutte roulaient quelques pleurs commencés ;
Ses yeux semblaient pâlir, et sa lourde paupière
Voilait de son regard la muette prière.

XI.

Hugo, qui sentait bien qu'elle versait des pleurs,
Au fond de ses pensers [sic] comprimait ses douleurs :
Car il sentait aussi, dans sa fière attitude,
Qu'il ne pouvait pleurer devant la multitude.
Vers celle que son sort pouvait seul consterner,
Son regard déchirant n'ose point se tourner.
La vertu qu'il aimait attaque sa mémoire ;
Il voit bien qu'avec elle il a tué sa gloire.
Ici-bas, dans les cieux, eh, que deviendra-t-il !
Puis, elle, son amante, il l'a mise en péril !
Remplaçant ses baisers, quel baume, quel dictame,
Va porter après lui la fraîcheur dans son âme !
Alors il sent en lui bouillonner ses transports ;
S'il avait moins d'orgueil, il aurait des remords.

XII.

Bientôt Raymond : « Hier je répétais encore,
« Je m'estime en ma femme, et mon fils que j'honore ;
« Mais ce n'était qu'un songe, et j'ai vu ce sommeil
« Passer, quand ce matin se levait le soleil ;
« Et je n'aurai plus rien, je vivrai solitaire,
« Avant que ses rayons abandonnent la terre.
« Ma main n'a pas brisé les liens que j'aimais,
« Je puis les regretter ! les renouer...jamais.
« Ils l'ont voulu...Soit donc, que le sort s'accomplisse.
« Déjà le prêtre attend à côté du supplice,
« Hugo : c'est vers le ciel qu'il faut tourner tes vœux ;
« Ce monde ne peut plus nous porter tous les deux.
« Tâche de t'élever à l'humble pénitence,
« Je n'empêche pas Dieu d'avoir de la clémence.
« Offre-lui, si tu peux, l'encens d'un vrai remord [sic] ;
« Va-t-en, je ne veux pas assister à ta mort.
« Fils, pour te voir mourir j'épargne ta maîtresse ;
« Femme, réjouis-toi du jour que je te laisse. »

XIII.

On dit qu'en achevant son courroux succomba,
Mais sous son manteau noir son front se déroba ;
Car ses veines alors sur son front tressaillirent,
Et d'un sang convulsif tout à coup se remplirent.
Comme pour en ôter une ombre de chagrin,
Plusieurs fois sur ses yeux il repassa la main ;
Sa haine aurait voulu paraître insouciante.
Tendant alors vers lui sa chaîne impatiente,
Et d'une voix sonore où régnait la fierté,
Le jeune Hugo demande à son maître irrité
S'il veut le laisser vivre assez pour se défendre :
Son seigneur fait un signe, il consent à l'entendre.

« Je ne crains pas la mort : tu peux te souvenir⁵⁵⁶
 « Que j'ai souvent gémi de ne pas l'obtenir,
 « Lorsque sous tes regards échauffant le carnage,⁵⁵⁷
 « L'espoir de la trouver stimulait mon courage ;
 « J'avais le glaive alors qui sauva tes états.
 « Tu me l'as fait ravir par d'indignes soldats
 « Ce glaive, qui versa plus de sang pour mon père,
 « Que ne m'en peut tirer la hache mercenaire !
 « Tu m'as donné la vie, et tu me la reprends !
 « C'est un don de m'ôter le jour que je te rends :⁵⁵⁸
 « Mais je pouvais au moins mourir avec mes armes...⁵⁵⁹
 « Je n'ai point oublié ma mère ni ses larmes.
 « Son amour délaissé, son précoce tombeau,
 « Avait à la douleur condamné mon berceau :
 « Et je ne suis sorti des langes de l'enfance,
 « Que pour porter tout seul le poids de son offense ;
 « Je devais m'en venger, et je ne sais pas bien
 « Si je fus ton rival, ou si tu fus le mien.
 « J'ai séduit ton épouse ! et pourquoi ta vieillesse,⁵⁶⁰
 « La voyant par son père offerte à ma tendresse,
 « Et m'opposant ton crime à qui je dois le jour,⁵⁶¹
 « M'a-t-elle ôté mon bien, sans m'ôter mon amour ?
 « J'étais par ma naissance indigne de ses charmes !⁵⁶²
 « Tes rivaux que la guerre a jetés sous mes armes,

⁵⁵⁶ Ce vers marque le début du fragment de *Parisina* que Lefèvre publia en 1844, dans une version légèrement remaniée, dans le livre premier ('La Crédence') du recueil *Poésies* (Paris : Comptoir des Imprimeurs Unis), sous le titre 'Imitation d'un passage de Lord Byron'. Ce fragment était précédé de la notice synoptique suivante : 'Hugo, fils naturel de Nicolas III, duc de Ferrare, a été convaincu du crime dont Philippe II d'Espagne accusa D. Carlos : il adresse ce discours à son père, qui vient de le condamner à mort'. Ce même fragment sera à nouveau publié dans le tome second de l'édition posthume des *Oeuvres d'un désœuvré* (Paris : Librairie Firmin-Didot), pp.118-120.

⁵⁵⁷ 1844 : ce vers et les cinq suivants deviennent :

Alors que sous tes yeux, chevauchant au carnage,
 Son cortège d'effroi stimulait mon courage.
 Je n'avais pas pour glaive un joujou de palais,
 Je pense : et je l'ai vu souiller par tes valets,
 Ce glaive, qui versa, pour t'acheter la gloire,
 Plus de sang que ta hache aujourd'hui peut en boire.

⁵⁵⁸ 1844 : les deux points finaux sont remplacés par un point d'exclamation.

⁵⁵⁹ 1844 : ce vers et les cinq suivants deviennent :

Assassin de ma mère, achève ta conquête,
 Et finis de payer ta dette à ma tête.
 Tu ne t'en souviens plus de ma mère ! mais, moi,
 Je n'ai pas oublié qu'il me faut, grâce à toi,
 Porter sur mon front d'homme une tache d'enfance.
 J'ai failli ! c'est ta faute : offense pour offense.

⁵⁶⁰ 1844 : 'épouse' devient 'compagne'.

⁵⁶¹ 1844 : rajout d'une virgule après 'crime'.

⁵⁶² 1844 : ce vers et les deux suivants deviennent :

J'étais d'un noble hymen exclu par mon lignage !
 Demande aux ennemis, qui bravaient ton grand âge,
 S'ils m'ont trouvé trop vil, pour leur donner la mort.

« M'ont-ils trouvé trop vil, pour leur donner la mort ?
 « Du crime d'être né suis-je comptable au sort ?
 « Ton nom m'est interdit ! je le sais, mais ma gloire,⁵⁶³
 « Pourrait des Princes d'Est éclipser la mémoire,
 « Si je vivais : et seul me fondant la maison,
 « A la pointe du fer j'irais gagner mon nom.
 « Mon casque s'est montré sur la route guerrière⁵⁶⁴
 « Plus beau que ceux des tiens de sang et de poussière ;⁵⁶⁵
 « Mes éperons d'airain piquaient mieux mon coursier⁵⁶⁶
 « Que vos molettes d'or, vos étoiles d'acier,
 « Quand cherchant les combats comme des jours de fêtes,⁵⁶⁷
 « J'allais chez l'ennemi promener la défaite ;⁵⁶⁸
 « Et quand, les effrayant d'un nom que je n'ai pas,
 « Leurs escadrons épars se fondaient sous mes pas ;
 « Qui des tiens eût osé devant ces funérailles
 « Opposer ma naissance à mon cri de batailles ?
 « Ne pense pas pourtant que sous ton œil glacé
 « Je veuille, par faiblesse, étalant le passé,
 « Retarder le cercueil, où j'ai soif de descendre,
 « Et le Temps qui demande à marcher sur ma cendre.
 « Déjà vers l'avenir je n'étends plus mes soins,
 « Les jours qu'on m'ôtera sont des larmes de moins.
 « De l'avenir d'ailleurs s'allonge en vain l'espace .⁵⁶⁹
 « Il devient tôt ou tard le passé qui s'efface ;
 « Tu l'avances pour moi : c'est bien, je suis tout prêt.
 « Une autre mort sans doute aurait eu plus d'attrait ;
 « Le Ciel ne le veut pas ! honneur à ta justice...⁵⁷⁰

⁵⁶³ 1844 : ce vers et les trois suivants deviennent :

Ton rang m'est interdit ! Je le sais : mais l'histoire,
 Près de tes princes d'Est inscrirait ma mémoire,
 Si je vivais ; et seul, me fondant ma maison,
 Je n'aurais, pas plus qu'eux, de barre à mon blason.

⁵⁶⁴ 1844 : virgule après 'montré'.

⁵⁶⁵ 1844 : le point-virgule final est remplacé par deux points.

⁵⁶⁶ 1844 : rajout d'une virgule finale.

⁵⁶⁷ 1844 : virgule après 'Quand'.

⁵⁶⁸ 1844 : ce vers et les huit suivants deviennent :

J'allais, chez tes rivaux, promener la défaite :
 Et quand, suivant ton nom comme un drapeau vivant,
 La victoire, avec moi, galopait en avant,
 Qui des tiens eût osé, m'accusant de blasphème,
 A mon cri de bataille opposer mon baptême ?
 Mais ne va pas penser qu'aiguisant tes remords,
 Je veuille, par faiblesse, atténuer mes torts,
 Et, dans ma tombe ouverte hésitant à descendre,
 Faire attendre, en poltron, le temps après ma cendre !

⁵⁶⁹ 1844 : ce vers et les trois suivants deviennent :

Cet avenir, c'était quelques heures d'automne :
 Tu l'avances ! c'est bien : mon printemps te pardonne ;
 Je suis prêt. Mieux vaudrait mourir d'un javelot,
 Que de s'aller coller le front sur le billot ;

« J'ai déjà tant souffert que je ris du supplice ;⁵⁷¹
 « Car enfin, qui ne sait que tu me haïssais !⁵⁷²
 « Tu t'approchais de moi quand j'avais des succès,⁵⁷³
 « Et méprisant bientôt mes armes et leur maître,⁵⁷⁴
 « Qui ne pouvaient nommer que l'honneur pour ancêtre.
 « Je n'étais votre fils qu'une fois par hasard !
 « N'ai-je donc tant vécu que pour rester bâtard ?
 « Va, je suis bien ton fils, j'ai ton âme farouche.
 « La liberté du cœur est toujours sur ma bouche ;
 « Mais le Ciel, dont je tiens ton âme et ta valeur,
 « Le Ciel pour mieux venger ma mère, et son malheur,
 « A porté dans ton lit ma flamme illégitime.
 « Je suis né dans la honte et je meurs dans le crime :⁵⁷⁵
 « Oui, le crime ; et l'arrêt prononcé contre moi,⁵⁷⁶
 « Est juste, je le sens, quoiqu'il advienne de toi.
 « Coupables tous les deux, j'ai le moins de puissance ;
 « Que ma mort te punisse au moins de ma naissance ! »⁵⁷⁷

XIV.

Il dit, et de ses fers repliés sur ses bras,
 Le bruit blesse en passant le cœur de ces soldats
 Qu'avait jadis instruits son précoce courage.
 De ce regret bientôt le taciturne hommage
 Ne se détache plus de l'être infortuné,
 Pour qui leur général vient d'être condamné.
 Elle était, je l'ai dit, toute pâle, immobile,
 S'accusant d'être faible, à mourir inhabile ;

⁵⁷⁰ 1844 : Le point d'exclamation est remplacé par deux points. Les points de suspension finaux sont remplacés par un point d'exclamation.

⁵⁷¹ 1844 : virgule après ‘souffert’.

⁵⁷² 1844 : plus de virgule après ‘enfin’.

⁵⁷³ 1844 : virgule après ‘moi’. La virgule finale et remplacée par un point-virgule.

⁵⁷⁴ 1844 : ce vers et les huit suivants deviennent :

Mais, méprisant bientôt mes lauriers de fortune,
 Où pour vous autres ducs les aïeux font lacune,
 Je n'étais plus ton fils qu'une fois par hasard.
 Légitime à la guerre, et dans la paix bâtard,
 Maintenant que je meurs, reconnais-toi mon père :
 Et dis-le hautement, pour que je désespère.
 Va, tu ne l'es que trop, et tu m'as tout donné,
 Tout, ton âme, tes traits, ton sang désordonné,
 Tout, jusqu'à ces fureurs, dont tu fus la victime.

⁵⁷⁵ 1844 : virgule après ‘honte’.

⁵⁷⁶ 1844 : ce vers et les deux suivants deviennent :

Oui, le crime ; et ta main, qui tient le couperet,
 Ne m'empêchera pas d'approuver ton arrêt.
 Enfant déshérité, qui n'eus [sic] pas d'innocence,

⁵⁷⁷ 1844 : ce vers est suivi des deux nouveaux vers suivants (la mention ‘Août 1819’ conclut le fragment) :

La force t'appartient, sers-t'en pour te venger :
 Frappe, et que Dieu se charge après de nous juger !

Ses yeux chargés de pleurs qu'ils ne répandent pas,
Y nagent engourdis des ombres du trépas ;
Une terne blancheur entoure leur orbite,
Et le regard vitreux sous sa paupière habite.
Les guerriers affligés ne pouvaient concevoir
Qu'une femme sur eux eût pris tant de pouvoir.
Elle veut essayer, et sa bouche se glace,
D'excuser son amant pour mourir à sa place :
On dirait que les pleurs ont obstrué sa voix ;
Et de cent traits aigus déchirée à la fois,
Son âme articulant une sourde prière,
Semble en un long soupir s'écouler tout entière.
Plus tard, voulant encor essayer de parler,
Elle crie ; aussitôt on la vit chanceler,
Et tomber, comme un marbre enfant de Praxitèle,
Qui fait flétrir sa base, et s'écroule avec elle.
A voir ses traits voilés d'une longue pâleur,
On eût dit qu'à la vie empruntant la douleur,
L'épouse de Raymond, à Niobé semblable,
Expiat sous la pierre un sentiment coupable.
Pourtant elle vivait : hélas ! trop peu de temps,
Cette espèce de mort a suspendu ses sens.
De rêves douloureux une suite incertaine,
De son cerveau brisé ne s'échappe qu'à peine ;
Tel un arc amolli par un ciel pluvieux,
Semble amollir les traits qui demandaient les cieux.
Sa raison laisse fuir le passé qui s'efface ;
L'avenir est pour elle un vaste et sombre espace,
Qui d'un rayon perfide éclairé par hasard,
En laisse le spectacle effrayer son regard.
Tel est dans un désert, surpris par les ténèbres,
Un voyageur en proie à des pensers [sic] funèbres ;
Si des vapeurs du sol le phosphore léger,
D'un abîme à ses pas révèle le danger,
Il s'arrête : et long-temps [sic.] un œil pusillanime,
En rentrant dans la nuit, se souvient de l'abîme.
Elle sent sur son cœur s'appuyer lourdement
Un poids dont il ne peut repousser le tourment ;
Sent-elle que ce poids, c'est le crime et la honte ?
Elle sait bien qu'au Ciel elle doit rendre compte,
Et qu'avant qu'elle ne meure, un autre doit mourir.
Mais qui ? son cœur s'oublie. Elle se sent souffrir,
Et n'est pas cependant certaine qu'elle existe ;
Est-ce la terre encor qui sous ses pieds résiste,
Au-dessus de sa tête est-ce toujours le Ciel ?
Et quels sont ces regards qui distillent le fiel,
Elle qui, dans ses jours de bonheur et d'empire,
N'a jamais à ses yeux vu que des yeux sourire ?
Tout était discordant, confus dans son esprit,
Sans tristesse elle pleure, et sans joie elle rit ;
Un délire assidu la meut et la dirige ;
On dirait que d'un songe écartant le vertige,
Son âme se débat contre un affreux sommeil.
Puisse-t-elle lutter sans hâter son réveil !

XV.

Des cloches du couvent le bruit lent se balance,
 Et de la tour grisâtre habitant le silence,
 Le nocturne hibou prend la fuite en criant ;
 Et chacun s'inquiète ; et d'un cœur suppliant
 On écoute chanter ces vêpres et ces psaumes,
 Que l'on chante aux élus des célestes royaumes,
 Comme à ceux qui bientôt vont entrer dans la mort.
 Un homme va partir, et la voix du remord [sic]
 Semble par le tocsin parler à son oreille.
 Un pieux confesseur l'exhorté et le conseille.
 Quel spectacle ! un guerrier à genoux, le col nu,
 D'un vieux moine écoutant le breviaire inconnu,
 Pour la première fois répond à la prière !
 Préparant avec soin sa fête meurtrière,
 On voit près du billot, qu'il couvre d'un drap noir,
 Le bourreau d'un coup sûr qui médite l'espoir ;
 Et qui d'un nouveau fer ayant orné sa hache,
 Regarde s'il vacille entre une double attache ;
 Autour de cette scène un cercle de soldats.
 Hugo, d'un œil serein, voit venir son trépas,
 Contemple l'échafaud et le Ciel qui pardonne ;
 Puis méprisant des yeux tout ce qui l'environne,
 Il observe le peuple en tumulte rangé,
 Pour voir mourir un fils que son père a jugé.

XVI.⁵⁷⁸

C'était l'heure agréable, où le jour qui décline⁵⁷⁹
 Ramène la fraîcheur de la brise marine,
 Où l'on respire en paix : c'était un soir d'été.
 Le soleil semblait fuir avec rapidité,
 Et prêt à se cacher, le soleil qui peut-être⁵⁸⁰
 Dans ce funeste jour n'aurait pas dû paraître,
 Eclaira tout à coup d'un rayon solennel⁵⁸¹
 Le front humilié du jeune criminel.
 Au moment où le Ciel, communiant sa sentence,⁵⁸²
 Admettait du guerrier la noble pénitence,
 La lumière effleura ses boucles de cheveux,
 Et la hache levée en réfléchit les feux.
 De l'équité de Dieu cette lueur complice,
 Ainsi montrait le crime au glaive du supplice :
 Et le cœur le plus dur en fut glacé d'horreur.
 Tels les peuples jadis croyaient dans leur terreur,⁵⁸³
 Que, des décrets du Ciel échevelé ministre⁵⁸⁴
 Se levait la comète, et que l'astre sinistre,⁵⁸⁵

⁵⁷⁸ Cette strophe et une partie de la suivante constituent le fragment de ‘Parisina’ publié en 1825 sous le titre *L'exécution* dans les *Annales romantiques* (pp.84-86).

⁵⁷⁹ 1825 : plus de virgule après ‘agréable’.

⁵⁸⁰ 1825 : rajout d'une virgule après ‘Et’ et ‘soleil’.

⁵⁸¹ 1825 : ‘tout à coup’ devient ‘tout d'un coup’.

⁵⁸² 1825 : plus de majuscule à ‘Ciel’.

⁵⁸³ 1825 : rajout d'une virgule après ‘terreur’.

⁵⁸⁴ 1825 : plus de majuscule à ‘Ciel’. ‘échevelé ministre’ est mis entre deux virgules.

Comme le sceau divin des réprobations,
Sur la tête des rois balançait ses rayons.

XVII.⁵⁸⁶

Tout est dit : il est temps que l'arrêt s'exécute ;
Ses heures vont passer leur dernière minute ;⁵⁸⁷
Ses crimes sont absous : pour la dernière fois,⁵⁸⁸
Les grains du chapelet ont tourné sous ses doigts.
Tranquille et sans orgueil, il demande au vieux prêtre
Ce que Dieu peut lui dire en le voyant paraître ;
Et puis de son épaulé arrachant son manteau,
Il livre ses cheveux à l'affront du ciseau.
On le dépouille : il perd cette écharpe charmante,⁵⁸⁹
Qu'en pleurant ses amours lui broda son amante,⁵⁹⁰
Qu'il crut comme aux combats emporter au tombeau.
Pour lui couvrir les yeux s'apprétait le bandeau,
Quand son superbe front repousse un tel outrage ;
Dans son cœur indompté ramassant son courage,
Et d'un profond dédain soulevant la fierté :
« Esclave à mes regards laisse la liberté.⁵⁹¹
« Le crime est une dette, un peu de sang l'acquitte ;
« Je te donne le mien, prends tout, que je sois quitte.
« Devant ce bras captif si la mort ne peut fuir,
« Je veux qu'au moins mes yeux puissent la voir venir ; »⁵⁹²
Et sur le noir billot il va poser sa tête.
Le bourreau stupéfait le regarde et s'arrête.⁵⁹³
« Allons, frappe : » Et vers lui le bourreau se courba.⁵⁹⁴
« Frappe donc, » cria-t-il ; et la hache tomba.⁵⁹⁵
Le tronc recule et meurt, le sang jaillit et coule,
La tête convulsive au loin bondit et roule ;
L'œil terne agite encore un regard effacé,
Puis la bouche se serre et la vie a cessé.⁵⁹⁶
Ainsi mourut Hugo, sans faste, sans parade,
Non comme un criminel que l'échafaud dégrade ;
En homme, dont les yeux n'avaient pas dédaigné
De tourner vers le Ciel un regard résigné.
Il s'était repenti : de pieuses paroles
Avaient sevré son cœur d'attachements frivoles.
Plus de reproche amer à son père outragé ;
De ce monde terrestre il s'était dégagé,

⁵⁸⁵ 1825 : le point-virgule est remplacé par une virgule.

⁵⁸⁶ 1825 : pas de nouvelle strophe ici : ‘Tout est dit : il est que l'arrêt s'exécute ;’ vient tout de suite après ‘Sur la tête des rois balançait ses rayons’.

⁵⁸⁷ 1825 : ‘Ses’ devient ‘Les’.

⁵⁸⁸ 1825 : suppression de la virgule finale.

⁵⁸⁹ 1825 : suppression de la virgule finale.

⁵⁹⁰ 1825 : rajout d'une virgule après ‘amours’.

⁵⁹¹ 1825 : rajout d'une virgule après ‘Esclave’.

⁵⁹² 1825 : le point-virgule final est remplacé par un point.

⁵⁹³ 1825 : le point final est remplacé par deux points.

⁵⁹⁴ 1825 : suppression des deux points après ‘frappe’. ‘frappe’ est suivi d'un point-virgule au lieu d'un point. Le point final est remplacé par deux points.

⁵⁹⁵ 1825 : la virgule après ‘donc’ est remplacée par un point d'exclamation.

⁵⁹⁶ 1825 : rajout d'une virgule après ‘serre’. Le point final est remplacé par trois points de suspension.

Ici se termine le fragment publié dans les *Annales romantiques*.

Pour aller habiter celui de la prière.
Plus de ressentiment, ni de pensée altière ;
Plus de fiel, plus d'orgueil et plus de désespoir ;
Il ne souhaita pas même de la revoir,
Elle... ! Rien que sa vue, hélas ! sitôt ravie,
L'eût par trop de regrets rapproché de la vie ;
Il valait mieux mourir, oublieux de son sort.
Si le bourreau soigneux de lui cacher la mort,
N'eût pas montré pour lui cette pitié grossière
Qui met des criminels les yeux à la lisière,
Il n'eût pas dit un mot. Le peu qu'il prononça,
Ce fut le seul adieu qu'au monde il adressa.

XVIII.

Muets comme celui dont les lèvres glacées
Sous le sceau de la mort sont à peine fixées,
Les spectateurs d'abord n'osaient pas respirer :
Mais chacun d'eux sentit dans ses veines entrer
D'un frisson spontané le pouvoir électrique,
Quand le coup descendit. L'épouante publique
Dans un gémissement fut près d'exhaler :
La crainte au fond des cœur alla la refouler ;
Et rien n'interrompit dans sa course sanglante
Le retentissement de la hache tremblante,
Qu'un cri terrible et long, un lamentable cri.
Au bord du froid berceau de son enfant cheri
Une mère n'a pas cet accent de détresse.
Un homme qui, rêvant la mort de sa maîtresse,
La verrait en sursaut s'accomplir sous ses yeux,
Ne pourrait pas jeter d'autre cri vers les cieux.
C'est celui d'une femme : et jamais âme humaine
N'eut d'accent plus poignant pour révéler sa peine.
Il semblait s'élancer du palais de Raymond ;
Cependant nul tumulte à ce cri n'y répond.
Derrière les vitraux de la longue fenêtre
Personne ne vit rien passer et disparaître ;
Et chacun souhaita, croyant y compatir,
Que ce gémissement fût un dernier soupir.

XIX.

Le fils avait péri par l'ordre de son père ;
Pour la cour de Raymond plus de moment prospère.
Parisina ! ce nom par un époux maudit,
Jamais depuis Hugo, la cour ne l'entendit.
Du palais opulent, au long silence en proie,
Hugo par son supplice a fait taire la joie ;
Et les sombres jardins, par l'amour désertés,
N'offrent que son absence aux esprits attristés.
Hugo n'existe plus même dans le langage ;
Comme ces mots chargés d'un triste présage,
On eût, en le nommant, inspiré la terreur.
Raymond, sur la mort même étendant sa fureur,

Défendit aux tombeaux de s'ouvrir pour le crime.
D'un cercueil indigent l'asile légitime
N'a point reçu les os du jeune infortuné ;
Aux insectes de l'air son corps abandonné
Fut perdu dans ces lieux d'ignoble sépulture,
Où cherche le vautour sa putride pâture.
Quant à Parisina, nul monument de mort
N'a révélé l'asile où sa dépouille dort.
Rien n'a fait découvrir ce qu'elle est devenue ;
Aussi bien que son sort, sa tombe est inconnue.
A-t-elle au fond d'un cloître, expiant ses amours,
Du Ciel par ses remords mérité les secours ;
Et sa coupable flamme a-t-elle été bannie
Par la rigueur du jeûne, ou la sainte insomnie ?
Le fer ou le poison a-t-il vengé l'hymen ?
Le Ciel n'aurait-il pas, moins que nous inhumain,
Brisé ce faible corps au moment du supplice
Qui n'était destiné qu'à son jeune complice ?
Quoi qu'il en soit, sans doute, elle a dans les douleurs
Vu s'achever des jours commencés dans les pleurs.

XX.

Raymond prit les liens d'une épouse nouvelle,
Et vit de nouveaux fils s'élever autour d'elle ;
Mais il voyait leurs jeux sans prévoir leurs combats :
Le glaive et le coursier ne les connaissaient pas,
Comme ce jeune fils dont il punit la flamme.
Il refusait ces pleurs qui nous délassent l'âme,
Le consolant sourire ; et de son front d'airain
Les sillons se creusaient sous le soc du chagrin ;
Et ses traits se perdaient dans ces précoces rides,
Des blessures du cœur cicatrices arides.
Les veilles du remords attaquaient sa raison.
Errant sur les débris de sa triste maison,
Désabusé de tout même de la vengeance,
De ses émotions il sentait l'indigence,
Secouait son esprit, sans pouvoir l'agiter,
Et cherchait à se fuir sans jamais s'éviter.
Après avoir long-temps [sic] combattu sa mémoire,
S'il paraissait enfin remporter la victoire,
Son chagrin retiré n'était que plus profond ;
Son âme démentait le calme de son front.
Quand un fleuve fougueux est saisi par la glace
Cette froide épaisseur n'atteint que la surface ;
L'eau vive, un peu plus bas, coule et court librement.
Son cœur, comme scellé par l'excès du tourment,
Se retournait toujours sur la même pensée,
Dont la racine alors trop avant enfoncee,
Malgré tous ses efforts, n'aurait pu s'extirper.
Pourquoi, lorsque nos pleurs cherchent à s'échapper,
Suspendre par orgueil le bienfait de leur course ;
On ne les tarit point, ils rentrent à leur source ;
Ils retombent dans l'âme, et leur baume divin,
Au lieu de l'apaiser, s'aigrit de son chagrin ;

Pour ne jamais la perdre il en prend l'amertume,
Et des pleurs qu'on bannit le poison nous consume.
Toujours de plus en plus miné par ce poison,
Insensible à la gloire, à son rang, à son nom,
Et n'ayant plus pour tout qu'une âme indifférente,
Raymond n'éteignit point la flamme dévorante,
Dont les replis rongeurs environnaient ses jours.
Souvent de sa tendresse il sentait des retours,
Pour ceux qu'avait punis sa justice homicide.
S'il avait espéré, pour combler un tel vide,
Rejoindre un jour le fils qu'il avait fait périr,
Bientôt Raymond peut-être eût cessé de souffrir.
Mais il n'espérait rien, et toute sa vieillesse
Ne fut qu'un long tissu d'ennuis et de tristesse.
Quand d'un arbre souffrant nos soins ont détaché
Les branches que noircit un mal lent et caché,
Il peut nous rendre encor les fleurs de son jeune âge,
Et la fraîche épaisseur de son large feuillage.
Mais si le feu du Ciel frappe de ses carreaux
Et la verdure en deuil, et les nobles rameaux :
Une incurable mort descend dans les racines,
Et le tronc vigoureux périt dans ses ruines

Morfontaine, Crécy, août 1819.

Auguste Hilarion de KÉRATRY

Frédéric Styndall, ou la fatale année

[Extrait du chapitre XI.]

(1827)

Tout ce que l'on sait d'Auguste Hilarion de Kératry nous vient de la notice que lui consacre le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*⁵⁹⁷, ainsi que de l'article de Claude Billy publié en 1976 dans *Les cahiers de l'Iroise* (23^e année) sous le titre ‘Le comte de Kératry, pair de France’.⁵⁹⁸ C'est principalement à partir des informations recueillies par Billy que fut rédigée la notice de T. de Morembert dans le tome XVIII du *Dictionnaire de biographie française*.⁵⁹⁹

Auguste Hilarion de Kératry, né à Rennes le 28 décembre 1769, est issu d'une ancienne famille de noblesse bretonne possédant la terre de Kératry en Ploaré dans le Finistère.⁶⁰⁰ Après une éducation au collège jésuite de Quimper, il fait des études de droit dans sa ville natale jusqu'en 1790. A cette date, il s'installe un temps

⁵⁹⁷ (Paris : Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1873), t. IX, p. 1190.

⁵⁹⁸ *Op. cit.*, pp. 40-46 et 104-113.

⁵⁹⁹ (Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1954), col. 1119-1120.

⁶⁰⁰ Cf. Henri Jouglé de Morenas, *Grand armorial de France* (Paris : Société du Grand Armorial, 1939), t. IV, p. 368.

à Paris où il fréquente l'intelligentsia de l'époque et publie un premier recueil de compositions intitulé *Contes et idylles*.⁶⁰¹

De retour sur ses terres bretonnes pendant la Terreur, en 1792, il est arrêté et manque par deux fois de se faire exécuter par des fanatiques révolutionnaires (au rang desquels le tristement célèbre Jean-Baptiste Carrier) le soupçonnant, notamment, de fédéralisme. Moins chanceux que lui, son frère, Jean-Marie François, lieutenant de maréchaussée, est quant à lui guillotiné le 17 avril 1794, à Paris, sous le prétexte d'avoir fabriqué de faux assignats.

Chargé de l'administration de sa commune sous le Directoire et l'Empire, Auguste Hilarion est nommé conseiller de préfecture à Quimper en 1815 avant d'être élu député libéral du Finistère en 1818. Il conservera son siège jusqu'en 1824 et presque sans interruption de 1827 à 1851. Ayant signé la protestation contre les ordonnances de Charles X, puis l'acte de nomination du duc d'Orléans comme Lieutenant général du Royaume, il est nommé conseiller d'Etat en 1830 et fait pair de France en 1837. Apportant alors un soutien inconditionnel à la monarchie de juillet, il évolue progressivement de libéral à conservateur.

Kératry est l'auteur de quelques brochures politiques d'opposition au gouvernement de Charles X, de quelques essais de considérations d'ordre esthétique, religieux ou moral, et d'un certain nombre d'œuvres littéraires parmi lesquelles des romans, comme *Le voyage de vingt-quatre heures* (1800), inspiré par Sterne⁶⁰², *Mon habit mordoré, ou Joseph et son maître* (1802)⁶⁰³, suite du précédent, inspiré par Diderot, *Saphira ou Paris et Rome sous l'Empire* (1835)⁶⁰⁴ ou bien encore *Clarisse* (1854)⁶⁰⁵; et des poèmes, comme *Lusus et Cydippe, ou Les voisins d'Arcadie* (1801) et *Ruth et Noëmi, ou Les deux veuves*.⁶⁰⁶ Il écrivit également quelques articles dans *Le Mercure* et *Le Publiciste*, sous l'Empire, et le *Courrier français*, sous la Restauration.⁶⁰⁷

⁶⁰¹ (Paris : Didot le jeune [s.d.], 1791).

⁶⁰² Pas de lieu ni de nom d'édition. Signalons ici l'intéressant article de François Moureau intitulé ‘“Le voyage de vingt-quatre heures” d'Auguste Hilarion de Kératry, ou Sterne en Bretagne’, in *Bretagne et Lumières, mélanges offerts à Jean Balcou*, textes réunis par Pierre Dufief, Jean Garapon et Gaël Milin (Brest : Université de Bretagne occidentale et CNRS – UMR 6563, 2001), pp. 85-101.

⁶⁰³ 2 vol. (Paris : Maradan).

⁶⁰⁴ 3 vol. (Paris : Ladvocat).

⁶⁰⁵ (Paris : Veuve Comon, 1854).

⁶⁰⁶ Le *Dictionnaire de biographie française* indique la date de 1802, mais la plus ancienne édition figurant dans le catalogue de la Bnf est datée de 1811, imprimée à Paris chez Saintin.

⁶⁰⁷ Cf. ‘Kératry’, in Paul Ginisty, *Anthologie du journalisme du XVII^e siècle à nos jours* (Paris : Delagrave, coll. ‘Pallas’, 1922).

La lecture des œuvres de Kératry montre clairement qu'il n'est pas à proprement parler un écrivain romantique. De formation et de goût classiques, ce disciple de Bernardin de Saint-Pierre conserva toute sa vie un style plus proche de celui des auteurs du XVIII^e siècle que de ceux de la nouvelle école. Pour traditionnels que demeuraient sa prose et ses vers et pour critique qu'il fut souvent à l'égard de certains excès du romantisme, et notamment à l'égard de la littérature dite frénétique, Kératry n'était toutefois pas un réactionnaire en matière d'art et savait apprécier à leur juste valeur nombre des auteurs revendiqués comme modèles par les partisans de la modernité. Ainsi, dans sa préface de *Frédéric Styndall, ou la fatale année*, roman publié à Paris, chez Delaunay, en 1827, Kératry ne dissimule-t-il pas son admiration pour les romans d'Anne Radcliffe, de Walter Scott ou de Fenimore Cooper et va-t-il même jusqu'à qualifier Goethe et Schiller de 'génies'. C'est d'ailleurs au *Wilhem Meister* de Goethe qu'il prétend emprunter la 'coupe' d'ensemble de son roman.⁶⁰⁸ Tout en demeurant attaché à certaines bienséances, tout en exprimant son inquiétude face à une littérature trop souvent 'noire' et 'outrée', 'faisant la société plus mauvaise qu'elle ne l'est'⁶⁰⁹, Kératry admet donc volontiers la nécessité d'un changement de forme et d'inspiration dans le genre romanesque :

En vain on le contesterait : l'esprit du roman a changé avec le siècle que nous parcourons. Comme lui, il est devenu grave. Les nouveaux besoins qui se sont fait sentir l'ont soumis à leur influence ; en deux mots, ce genre de composition s'est épuré, du moins quant aux ouvrages accueillis de l'estime publique.⁶¹⁰

En libéral convaincu qu'il était encore en 1827, Kératry ne pouvait que se rendre à l'évidence de l'inadéquation des formes artistiques héritées de l'Ancien Régime avec la nouvelle société engendrée par la Révolution. A nouvelle société, nouveau public, et à nouveau public, nouvelles formes. C'est sans difficulté qu'il reconnaît les limites du roman classique et qu'il accepte l'essor de la littérature populaire :

De quel droit se plaindrait-on des romans publiés, en France, jusqu'à la fin du dernier siècle ? Ils n'étaient faits que pour la cour ; ils ne mettaient en scène que des mœurs de cour. Le marquis d'Urfé, en demandant d'étudiés

⁶⁰⁸ '[le roman que je hasarde aujourd'hui] est bien le produit de mon attention la plus soutenue et d'un courage qui n'a pas reculé devant de grandes difficultés ; mais il a aussi une étrangeté, du succès de laquelle je serais loin de répondre à mon meilleur ami. La coupe n'en est pas française ; à quelques égards, il tient du *Wilhem-Meister* de Goëthe, autant que j'en puisse juger par mes souvenirs ; car il y a bien trente ans que j'ai lu cette composition, alors peu accueillie parmi nous, mais qui a fait fureur en Allemagne', *Frédéric Styndall*, préface, p. XIV.

⁶⁰⁹ *Saphira*, t.I, p. VIII-IX, cité par F. Moureau, *art. cit.*, p.90.

⁶¹⁰ *Op. cit.*, p. V.

mensonges à la vie champêtre, n'a peint autre chose. Mademoiselle Scudéri [sic] a marché sur ses traces ; madame de La Fayette, mesdames de Tencin et Ricoboni ont payé leur tribut au même goût ; avec beaucoup de talent, à peine madame de Genlis s'en est affranchie : aujourd'hui on écrit pour le peuple, car le peuple lit, et il n'y aura bientôt plus de succès qu'il n'ait sanctionnés. Ce mouvement, malgré la tendance réactionnaire des dix années qui viennent de s'écouler, est très sensible. La partie agréable de notre littérature, en première ligne de laquelle se range le roman, n'y a pas été étrangère...⁶¹¹

Cette ouverture de principe à la modernité artistique, combinée à un esprit alors complètement acquis à la cause libérale, a ainsi naturellement permis, en 1827, le temps d'une œuvre (ou plutôt d'un simple chapitre), un éphémère flirt entre la production d'un écrivain somme toute classique (au sens que pouvait avoir ce mot au XVIII^e siècle) et celle de la nouvelle école romantique. De ce flirt est né le chapitre XI de *Frédéric Styndall*, consacré par l'auteur à la brûlante question de la peine de mort. C'est la quasi totalité de ce chapitre que nous citons ici, d'après l'édition de 1827. Nous avons simplement corrigé l'orthographe et les fautes de ponctuation. L'initiative de Kératry eut un impact considérable sur ses contemporains. Pour preuve, outre l'hommage rendu par la *Gazette des tribunaux* (que nous avons déjà mentionné dans notre introduction générale), celui rendu, cinq ans plus tard, par Antier, Decomberousse et Brienne, dans leur mélodrame *L'abolition de la peine de mort*, avec la reprise de passages entiers du chapitre XI du roman de Kératry venant alimenter certains dialogues entre les personnages de la pièce. Nous renvoyons le lecteur, pour comparaison, aux annotations accompagnant le mélodrame en question, dont nous offrons, plus loin, le texte intégral.

Nous faisons d'autre part précéder l'extrait du chapitre XI de *Frédéric Styndall* d'un résumé permettant de situer le passage dans le contexte du roman...

⁶¹¹ *Op. cit.*, pp. VI-VII.

CHAPITRE XI.

Une grande question d'ordre social.

Le 29 juillet 1767, à Vienne, en Autriche, Archangéli, l'ancien maître d'hôtel du comte de Cataldo, est conduit au supplice pour des motifs mystérieux. Un jeune anglais du nom de Frédéric Styndall, traversant la ville à cheval en compagnie de son domestique, se retrouve bloqué dans une impasse par la foule affluant au spectacle de l'exécution. Les deux hommes ne tardent pas à y être rejoints par une calèche dans laquelle se trouvent la princesse d'Oedenbourg, la baronne de Steim et le baron de Sperges, de hauts dignitaires de l'Empire. Lorsque la princesse d'Oedenbourg et la baronne de Steim apprennent, de la bouche du baron de Sperges, la nature de l'événement en préparation et l'identité du condamné, les deux femmes décident de tout faire pour obtenir sa grâce auprès de l'impératrice Marie-Thérèse. C'est alors que Frédéric Styndall, qui a suivi malgré lui la conversation animée des trois personnages, offre son cheval et l'assistance de son domestique au baron de Sperges afin que celui-ci arrive à temps à la résidence impériale. Le geste du jeune anglais lui attire les faveurs de la princesse. Celle-ci est rapidement intriguée par ce bel inconnu qui semble souffrir d'un mal étrange. Quelques instants après le départ du baron, Frédéric, dont l'état de santé semble empirer de minute en minute, choisit et perd complètement connaissance. Paniquées, la princesse et la baronne se portent immédiatement à son secours et le confient aux bons soins du chevalier de Van-Swiéten, un des médecins les plus réputés de l'empire. Pendant ce temps, le baron de Sperges, aidé du domestique de Frédéric, parvient à sauver Archangéli. Quelque temps plus tard, Frédéric, toujours convalescent, se retrouve chez la princesse d'Oedenbourg. Van Swiéten répond ici au baron de Sperges après que ce dernier lui eût narré l'épisode du sauvetage in-extremis du condamné :

« De sorte, Monsieur le baron, que vous ignorez si le coquin que vous avez sauvé de la corde, à vous deux (la princesse et vous), vaut seulement la centième partie de la fatigue que vous vous êtes donnée pour le ravir à la potence ?

- Docteur, reprit Charlotte d'Oedenbourg (tandis que le baron de Sperges restait étourdi de l'apostrophe), vous eussiez pu dire *à vous trois* ; car, en ne nous comptant encore ma cousine et moi que pour une seule personne, vous savez très bien que M. Styndall était au moins en troisième dans cette bonne œuvre. Elle lui coûte assez cher pour ne l'en pas retrancher.

- Madame, répondit le convalescent (dont la remarque du docteur semblait avoir accru l'émotion pénible, occasionnée déjà par les réflexions inconvenantes du comte de Torontal), Madame, c'est votre bienveillance qui a tout fait. Quand la loi est cruelle, quand elle copie le crime dans la manière de le punir, si même elle ne le provoque, il est bon qu'elle trouve quelque part son correctif, et qu'une voix plus puissante que la sienne, celle de l'humanité, retentisse à l'oreille des princes. Peut-être convient-il encore que, pour être mieux écoutées, les prières, ainsi qu'il est arrivé cette fois, empruntent l'organe d'une femme aimable et vertueuse. Tout mon mérite, Madame, si j'en ai le moindre, a donc été de me trouver près de Votre Altesse, d'avoir peut-être un peu inconsidérément recueilli ses paroles et d'avoir fourni, à monsieur le baron, un moyen de se conformer avec plus de promptitude à vos généreux désirs.

- Nous ne savons trop, répliqua Van-Swiéten, si le sujet auquel tant de braves gens ont témoigné leur intérêt, le justifiera par sa conduite. Les habitudes bonnes ou mauvaises se perdent difficilement. Notre nature est coutumière de fait au moral comme au physique. Les

mauvais penchants ne se détournent pas plus que les humeurs, quand une fois elles ont pris leur cours. Le corps social succomberait bientôt, s'il n'avait ses émonctoires, et le parti le plus sûr en pareil cas est de laisser l'exécuteur des hautes-œuvres terminer son opération médicale.

A ces mots, le mécontentement se manifesta sur quelques physionomies. La princesse, entre autres, eût voulu donner une direction moins grave à la conversation. Pour mieux y parvenir, elle pria galement le président universitaire de remarquer en sa qualité de médecin, sur quelle ligne il se rangeait, et quel nouvel Hippocrate il venait de s'adoindre. Le docteur en rit lui-même, mais il ne fut point désarçonné.

« Au surplus, poursuivit-il en se tournant vers le conseiller Holger qui, ainsi que lui, avait dîné à l'hôtel, alors qu'on eût mis en usage le moyen en question, eût-on fait autre chose que continuer pour l'affaire la direction qu'elle avait reçue du principal intéressé ? Les bandits commencent toujours contre eux-mêmes, et à la vérité avec fort peu de sagesse, ce qu'achève encore plus dextrement Nicolas.

- C'est-à-dire, répliqua vivement M. Styndall, que vous comptez pour peu de chose de fixer irrévocablement la destinée présente et future d'un homme !

- Il y a temps pour tout, poursuivit le praticien. Je ne fais pas ici de la dévotion, mais de la médecine légale.

- Soit, dit l'insulaire ; encore ne faut-il pas qu'elle soit fondée sur le mépris de l'humanité. La société n'est pas une simple agrégation de corps et de membres : elle a aussi son sens moral qu'il ne faut pas blesser.

- C'est ce dont je m'abstiens, repartit Van-Swiéten ; je crois seulement que la société a le droit d'enlever, à une volonté mal dirigée, l'instrument avec lequel on lui porte dommage. A tout prendre, dans une juste acceptation, la vie de chacun ne saurait être envisagée autrement que par rapport à tous.

- Je le sais, reprit le convalescent qui s'échauffait par degrés, telle est la manière reçue d'en parler ; tel est le grand argument. Mais ne traite-t-on pas ainsi avec bien de la légèreté ce qu'il y a de plus réel dans un monde et dans l'autre ? Les accidents journaliers étant d'un ordre divin, puisqu'ils sont le résultat d'éventualités comprises dans le plan général, la mort, la terrible mort ne devrait-elle pas aussi dépendre de la seule volonté par laquelle la vie existe ? L'infliger par simple calcul, n'est-ce pas empiéter témérairement sur un domaine sacré ? Si Dieu avait voulu que l'assassin ne survécût pas à sa victime, il eût armé contre lui toutes les forces de la nature ; il l'eût mis au ban de l'univers. Dès l'instant où la terre eût été abreuvée de sang, elle eût repoussé le meurtrier, ou se fût entr'ouverte sous ses pas !... L'impunité n'est pas ce que je demande : la société a son droit de conservation, je n'ai garde de le contester ; qu'elle l'exerce ! mais qu'elle n'aille pas au-delà ! »

VAN-SWIETEN : « Mon cher malade, apprenez-moi s'il existe au monde des moyens efficaces pour ramener à la morale celui qui, dans son seul intérêt propre, l'a foulée aux pieds ? En attaquant son semblable, en le mettant au dehors de la vie, il s'est mis en dehors de l'humanité. N'est-il pas vrai que le malheureux qui a succombé, s'il pouvait se relever de terre, à l'instant même frapperait à son tour son assassin, et lui plongerait un poignard dans la poitrine ? Qui oserait blâmer cet acte ou en punir l'auteur, à moins de proclamer que tous les droits ici-bas sont du côté des scélérats ? Eh bien ! la société est tout naturellement placée aux droits de l'opprimé. Elle constate le crime, elle emploie des formes juridiques dans la recherche du coupable, parce qu'elle en a le temps ; elle le punit pour s'en remettre à l'abri, encore plus que pour s'en venger, pour effrayer, encore plus que pour infliger une peine ; elle veille aux intérêts de son existence future, parce qu'elle n'a même pas le droit de les oublier ; elle se décime pour se préserver de la mort ; elle a du mauvais sang, comme le disait un prince d'un pays voisin, et elle présente le bras à la lancette. »

M. STYNDALL : « Vous avez dit vrai, en avançant que la victime, si elle était rendue à la vie, tôt après l'instant où elle a succombé, aurait le droit de frapper son assassin au cœur, et vous avez vous-même résolu la question en précisant si bien le cas, car votre raisonnement ne saurait s'appliquer qu'à la catastrophe même. L'attaqué, en exterminant son ennemi, agirait alors en vertu de la loi de conservation ou dans la chaleur du ressentiment ; mais je doute qu'il pût le lendemain disposer de sang-froid des jours de celui-ci. Homme honnête, j'atteste même qu'il ne le ferait pas ! Ainsi le prétendu droit de la société s'efface ;

elle ne peut plus tuer ni par procuration ni par substitution. Du reste, j'ignore encore s'il appartient à la seule morale des intérêts de régir notre espèce là, où elle pourrait adopter des règles plus dignes de conduite. Si on respectait davantage l'humanité, même dans ses égarements les plus déplorables, soyons-en persuadés, le règne de la force brute cesserait sur la terre, et les notions de justice finiraient par entrer dans l'esprit des peuples ; mais qui ne sait que, les intérêts étant susceptibles d'extension entre les mains des hommes qui s'en prétendent les conservateurs, il y a un grand péril à y chercher des règles suprêmes de conduite ; quant à moi je tremble, tant la matière est élastique, et, de degrés en degrés, je ne vois pas au juste où s'arrêteront vos coups de lancette ! »

VAN-SWIETEN, d'un ton brusque : « Mes coups de lancette au moins ne vous ont pas fait de mal, vous en conviendrez, quoique vous en portiez encore les stigmates. Certes, sans eux, vous courriez les risques d'une maladie grave : ma conscience me disait d'ouvrir la veine. Voudriez-vous que la société seule, faute d'une pareille opération, restât désarmée contre le mal qui la travaille ? Laissez-lui ses sûretés, elle n'en a que trop de besoin. »

M. STYNDALL : « Des sûretés, soit ! mais vont-elles jusqu'à égorger tranquillement un homme par la main d'un autre homme que cette mort avilit ? Notez bien que voilà trois victimes qui résultent d'un meurtre ; et, de ces trois victimes, à votre compte même, il y en a deux d'innocentes ! Ces sûretés, dites-le moi encore, vont-elles jusqu'à donner à tous un spectacle propre à endurcir les caractères, s'il ne les corrompt ? enfin doivent-elles aller jusqu'à fermer la porte au repentir ?

Je parle sans doute à des croyants, continua M. Styndall d'une voix pleine et dont la force étonna la princesse d'Oedenbourg ; je parle, Messieurs, à des hommes qui savent le prix d'une éternité pour la faible créature appelée dès ici-bas à préluder à ses destins ; et je vous demande quelle ne doit pas être la hardiesse du tribunal qui assume ainsi la terrible responsabilité d'envoyer un malheureux devant le juge du passé et l'arbitre d'un avenir irrévocable ! »

VAN-SWIETEN : « La justice outragée, monsieur le philosophe, permet à la religion de s'asseoir à côté du coupable pour le consoler, pour le purifier par le repentir et pour le réconcilier avec son Dieu ; cette religion l'escorte dans le grand trajet d'une vie à l'autre ; elle devient même suppliante pour celui que les supplications n'ont point ému. A lui la faute, s'il ne profite de cette faveur qu'on lui accorde bien généreusement, puisqu'il l'a refusée à sa victime. Si vous avez vu ce coquin d'Archangéli marcher vers un théâtre sur lequel il n'est probablement pas fâché de n'avoir point achevé sa représentation, vous avez pu vous convaincre, par vos yeux, qu'il n'était pas abandonné à lui-même ; il avait près de lui le bon père Cyrille ; il en a été visité dans sa prison, et on lui a donné, comme à tous ses pareils, le temps de la résipiscence : les délais qui s'écoulent entre la condamnation et l'exécution ne leur en laissent que de reste, car ils sont tous appellants.

M. STYNDALL avec feu : « Vous avez donné, dites-vous, le temps de la résipiscence au coupable ! Eh bien ! pourquoi le frapper ensuite s'il est purifié ? mais non, vous n'avez rien donné ! Comment supposer, en effet, que des semaines, des mois, si vous insistez, écoulés au fond d'un cachot, aient amené le calme dans ses esprits ? Toujours sous le coup de votre justice, il cherche, n'en doutez pas, à lui échapper par violence en brisant ses fers, ou judiciairement en palliant ses forfaits. Le soin de sa conservation physique est trop pressant pour que les salutaires pensées dominent un être longtemps en guerre contre la société, et qui ne sortira pas de cet état de révolte réelle, tant qu'il croira les hommes avides de sa destruction ; pour lui il n'y a plus d'équilibre moral, par conséquent de libre arbitre. Dès qu'il s'agit d'être ou de n'être pas, toute amélioration prétendue aboutit à de la frayeur ou à de l'impuissance. C'est presque toujours une âme toute palpitante de son crime que vous traînez du tribunal à l'échafaud ; c'est du sein d'une prostration abjecte ou d'un désespoir hideux, que vous la lancez dans un monde dont ni elle, ni vous, n'avez le secret. Vous savez pourtant qu'il n'est possible d'arriver à une bonne mort que par une bonne vie : ainsi vous torturez, mais vous n'amendez pas ; vous tuez, mais vous ne convertissez pas. Quand vous versez le sang ou que vous étouffez en place publique, vous familiarisez vos peuples avec une scène atroce, sans leur donner un exemple ! Voyez comme la nature est là toute prête à se venger de vos calculs inhumains : cette foule que vous avez rassemblée autour d'un appareil patibulaire en lui criant, à son de trompe, qu'on va détruire un homme,

au lieu de prendre le crime en horreur, plaint le criminel ! c'est le bourreau qu'elle maudit et qu'elle poursuit de ses injures et de ses coups ! Elle a raison, car il n'y a rien de plus horrible que de faire de la cruauté à froid. Vous avez voulu de la terreur (singulier ressort, il faut l'avouer, pour conduire à la morale la plus noble des créations sorties de la main de Dieu !) et, pour peu que le patient montre un caractère énergique ou disposé aux larmes, vous n'aurez obtenu que l'intérêt accordé aux âmes fortes ou la compassion réservée à la faiblesse ; cependant vous lui aurait fait tout le mal que vous pouviez lui faire. S'il vous était donné d'anéantir son existence future, comme vous brisez les ressorts de son existence présente, il n'aurait peut-être que des grâces à vous rendre ; mais qui sait si, à l'instar des anciens qui sacrifiaient des victimes humaines aux dieux infernaux, vous n'aurez pas voué un être de votre espèce à une éternité de douleur ?

Je vous le répète, Messieurs, pour peu que vous croyez, il y a moins de barbarie à frapper de mort l'homme vertueux que le coupable, Socrate qu'Anytus ! Oui, dans le sens de la justice des siècles, le tort eût été plus grand d'envoyer à l'échafaud le duc d'Albe ou notre chancelier Jeffries que don Carlos ou notre digne Algernon ! »

Van-Swiéten répliqua ; il s'échauffait à son tour sans voir que la vigueur avec laquelle son antagoniste venait de manier la parole pouvait lui devenir funeste dans les premiers jours d'une convalescence. Les suffrages, surtout ceux des femmes, s'étant évidemment prononcés en faveur de M. Styndall, le docteur prétendait les ramener de son côté ; mais le baron Holger, employé à la réforme du code criminel d'Autriche par l'impératrice Marie-Thérèse, crut devoir intervenir dans la discussion d'une matière qui était de sa compétence. Peut-être aussi y fut-il invité par un signe non équivoque échappé à la princesse d'Oedenbourg ; témoin d'une altération sensible dans les traits de l'étranger, et dont l'effet était de l'offrir à ses regards tel qu'elle le vit au moment où il allait être renversé sous les roues de sa calèche, Charlotte était bien aise de mettre fin aux débats, ou au moins d'y voir entrer un nouvel athlète, dont la présence fit cesser, entre les deux champions, une lutte qui, par le caractère opiniâtre de Van-Swiéten, courrait le risque de devenir trop personnelle.

Comme on pouvait s'y attendre, le baron Holger envisagea la question de divers points de vue. S'attachant moins à son côté moral, il discuta le droit ancien et le droit moderne, les positions respectives du coupable et de la société. Après avoir pris l'un dans l'état de nature, il le trouva soumis à la loi du talion ; remontant à l'origine de l'autre, il la jugea existante par l'accord public ou tacite des volontés : de ce seul fait, il se crut fondé à conclure qu'une peine, quelque sévère qu'elle fût, dès que sa publication préexistait au délit, était justement infligée. Il n'en cita pas moins sur le même sujet diverses opinions de Grotius, de Puffendorf, de Burlamaki, et même du marquis de Beccaria, avec lequel il était en relation, et qui venait de mettre au jour son fameux *Traité des délits et des peines*. La concordance était assez difficile à établir entre ces publicistes. Cependant, incliné vers le sentiment de ce dernier, en faveur duquel Marie-Thérèse se proposait déjà de fonder une chaire d'économie publique à Milan, il laissa entrevoir que l'opinion particulière de l'archiduc Joseph était tellement conforme à celle de Styndall que, probablement, la peine de mort serait abolie en Autriche, dès que ce prince accèderait à la couronne.

« Je ne sais, ajouta-t-il, si on aura à se louer de cette mesure, dont les chances ne sauraient être exactement prévues, par cela même qu'elle est une innovation ; car les lois ne peuvent guère être appréciées que par leurs effets. Suivant qu'elles sont en rapport avec les mœurs et qu'elles y entrent, leur application est bonne ou mauvaise. Il est tel pays où l'abolition de la peine de mort, accompagnée de dispositions préparatoires, peut avoir des conséquences salutaires, tandis que, dans tel autre, il serait possible qu'elle amenât un bouleversement social. Quant à moi, je crois cette peine injuste, exagérée et pernicieuse, comme châtiment du vol. Je sais que le rejet qu'en fait mon noble ami Beccaria a bien plus de latitude, et qu'il voudrait l'effacer absolument du Code criminel, si ce n'est en cas de conspiration politique. L'expérience sera le meilleur juge de cette théorie, dont, ce me semble, les peuples légers du Midi, même ceux de la France, s'accommoderaient mieux que les peuples d'un esprit calme et penseur. Les uns, en effet, méprisent trop la vie pour être émus par le danger de la perdre : il faut donc, en la leur conservant malgré eux, leur apprendre à en connaître le prix. Pour ce qui est des autres, leurs crimes sont généralement

plus étoffés, leurs scélérats sont d'une complexion plus robuste ; c'est froidement qu'ils exécutent ce qu'ils ont médité froidement, et je n'oserais affirmer qu'il fût facile de les ramener à la réforme par un régime de correction et de travail.

Cependant, continua le baron Holger, les considérations de M. Frédéric Styndall renferment de beaux et nobles aperçus qui, sans devenir la mesure exacte de la législation, doivent être toujours présents à la pensée du publiciste. En l'écoutant, j'ai cru entendre ou lire mon ami Beccaria ; quant à la réforme, dont on s'occupe actuellement pour les Etats héréditaires, je crains qu'elle ne soit très imparfaite par la trop grande multiplicité de détails qu'elle embrasse, des cas qu'elle a inutilement particularisés, et des anciens édits impériaux auxquels elle renvoie, soit pour la classification des délits, soit pour la détermination de la peine, tandis que ce travail ne pouvait trouver son mérite que dans l'unité et la simplicité d'ensemble. »

[...]

**Benjamin ANTIER, Alexis DECOMBEROUSSE
et J-S RAFFARD-BRIENNE.**

L'abolition de la peine de mort
(1832)

Des trois auteurs de ce mélodrame, deux seulement étaient bien connus des contemporains du XIX^e siècle : Benjamin Antier et Alexis Decomberousse. Pour ce qui est du mystérieux J.-S. Raffard-Brienne, il n'apparaît dans aucune des biographies que nous avons consultées et l'on ignore aujourd'hui jusqu'à son prénom exact. Outre *L'abolition de la peine de mort*, le catalogue de la Bibliothèque nationale de France, se référant lui-même, prudemment, au catalogue Soleinne, lui attribue deux autres pièces de théâtre mineures : *Le Retour du père Gérard à sa ferme : comédie en un acte et en prose* représentée à Paris, sur le Théâtre de Molière, le 31 octobre 1791, puis éditée en 1792 au ‘bureau du Patriote françois [sic.]’ ; et *Les volontaires en route ou L'enlèvement des cloches : comédie en un acte mêlée de vaudevilles*, représentée au Théâtre du Vaudeville, le 3 pluviôse an II (22 janvier 1794).⁶¹² La lecture de ces deux textes ne nous a malheureusement guère plus renseignés sur leur auteur : tout au plus pouvons-nous dégager quelques similitudes dans la manière d'insérer des intermèdes musicaux au milieu des dialogues et constater, d'autre part, l'anticléricalisme émanant nettement de *L'enlèvement des*

⁶¹² (Paris : chez le libraire, 1794). On en trouve une reproduction numérisée dans la base de données électronique de la BnF, sous la cote NUMM- 48362.

cloches et dont un lointain écho se fait encore entendre dans *L'abolition de la peine de mort*.

Benjamin Antier, de son vrai nom Benjamin Chévrillon, est quant à lui surtout connu pour son *Robert Macaire* (1834)⁶¹³, comédie dont le héros éponyme, joué et amplifié par Frédéric Lemaître, apparaissait déjà en 1823, sous une forme dramatique, dans *L'auberge des Adrets*, un de ses tout premiers succès.⁶¹⁴ Né à Paris, le 21 mars 1787, Antier n'eut jamais pour seule véritable profession qu'un emploi de chef du bureau des engagements au Mont-de-Piété. Il débuta sa carrière d'écrivain comme critique littéraire et composa sa première pièce, un vaudeville intitulé *Haguenier ou l'Habit de cour*, en 1818.⁶¹⁵ Doué d'une peu commune puissance de travail et d'un sens aigu des goûts et des préoccupations du public, il écrivit de 1818 jusqu'à sa mort (le 25 avril 1870), que ce soit seul ou, le plus souvent, en société, plus d'une centaine de pièces de théâtre, dont 79 furent publiées. Il travailla notamment en collaboration avec son ami Béranger pour des vaudevilles comme *La maison de plaisir* (1823)⁶¹⁶, *Attila et le troubadour* (1824)⁶¹⁷, *Les femmes ou le mérite des femmes* (idem)⁶¹⁸; avec Pixérécourt, pour des drames comme *Guillaume Tell* (1828)⁶¹⁹ et *La muette de la forêt* (idem)⁶²⁰; ou encore avec Scribe, pour *L'Irlandais ou l'Esprit national* (1831)⁶²¹, et avec Frédéric Lemaître, pour *Robert Macaire*, bien sûr, mais aussi pour *Le chasseur noir* (1828)⁶²² et *Les policiers* (idem).⁶²³ Antier puisait à diverses sources, copiait nombre des sujets de ses pièces dans la littérature de son temps et s'efforçait sans cesse de coller à l'actualité sociale,

⁶¹³ Réprésenté pour la première fois à Paris, aux Folies-dramatiques en 1834 et repris au théâtre de la Porte Saint-Martin en septembre 1835. Édité la même année chez Barba (Paris).

⁶¹⁴ *L'auberge des Adrets*, pièce écrite en collaboration avec Jean Armand Lacoste (dit Saint Amand) et Alexandre Chapponier (dit Paulyanthe) fut représentée le 2 juillet 1823 sur la scène de l'Ambigu-Comique et éditée la même année chez Pollet (Paris). Elle était à l'origine conçue comme un drame. C'est Frédéric Lemaître qui, conscient du potentiel comique du personnage de Robert Macaire, incita Antier à s'associer avec deux nouveaux auteurs et à le ré-exploiter dans la pièce de 1832.

⁶¹⁵ Pièce citée dans la notice consacrée à Antier dans le tome II du *Dictionnaire de biographie française*, col. 1505.

⁶¹⁶ Réprésenté pour la première fois à Paris, au théâtre du Vaudeville, le 8 octobre 1823 et édité la même année chez Mme Huet (Paris).

⁶¹⁷ Réprésenté pour la première fois sur la scène du théâtre du Vaudeville, le 7 février 1824. Publié la même année chez Mme Huet (Paris).

⁶¹⁸ Réprésenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté, le 20 avril 1824 et édité la même année chez Pollet (Paris).

⁶¹⁹ Réprésenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté, le 3 mai 1828 et édité la même année chez Lami (Paris).

⁶²⁰ Réprésenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté, le 29 janvier 1828 et édité la même année chez Barba (Paris).

⁶²¹ Réprésenté pour la première fois à Paris, au théâtre du Gymnase, le 6 septembre 1831 et édité la même année chez Quoy (Paris).

⁶²² Réprésenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 30 janvier 1828 et édité la même année chez Bezou (Paris).

politique ou culturelle. Ainsi le débat sur la question de la peine de mort et la publication du *Dernier jour d'un condamné* dans sa version préfacée lui inspirent-ils, en 1832, la pièce *L'abolition de la peine de mort*, tout comme, auparavant, la mort héroïque du capitaine Bisson, celle de Benjamin Constant ou bien encore les émeutes parisiennes de février 1831 lui avaient tour à tour inspiré le mélodrame à grand spectacle *Bisson* (1828)⁶²⁴, la pièce-revue *Benjamin Constant* (1831) et, en collaboration avec Decomberousse déjà, *L'incendiaire ou la cure et l'archevêché* (idem).⁶²⁵

Son confrère et ami Alexis Barbe Benoît Decomberousse est quant à lui né le 13 janvier 1793 à Vienne, dans l'Isère. Ce que l'on sait de ce dernier nous vient principalement de la *Biographie du Dauphiné* d'Adolphe Rochas⁶²⁶ et, comme pour Benjamin Antier, du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*⁶²⁷, ainsi que du *Dictionnaire de biographie française*.⁶²⁸ Après des études au lycée de Versailles, il fait son droit à Paris où il devient avocat à la cour royale en 1818, puis se lance dans la carrière littéraire, à la fois sur les traces de son père, Benoît Michel, auteur de quelques tragédies et d'une version versifiée du *Code Napoléon* (!)⁶²⁹, et sur celles de son frère, François Isaac Hyacinthe, dont plusieurs pièces avaient à l'époque déjà été jouées au théâtre de l'Odéon. Alexis Decomberousse produira ainsi lui-même, au cours de sa vie, plus de soixante-dix pièces de théâtre dont la plupart connurent un certain succès auprès du public et parmi lesquelles on peut citer *Le fou* (1829), écrite avec Gustave Drouineau et Antoine Béraud⁶³⁰; *Le capitaine de vaisseau* (1834)⁶³¹ et *Le marché de Saint-Pierre* (1839)⁶³², un vaudeville nautique et un drame colonial écrits à nouveau en collaboration avec Benjamin Antier; *L'espion du mari*, comédie qui fut jouée au Théâtre-Français en 1832⁶³³; *Vouloir, c'est pouvoir*, vaudeville

⁶²³ Voir *Dictionnaire de biographie française*, t. II, col. 1506.

⁶²⁴ Réprésenté pour la première fois le 13 juin 1828 au Cirque Olympique et édité la même année chez Barba (Paris).

⁶²⁵ Réprésenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 24 mars 1831 et édité chez Didot l'aîné, à Paris (Sans date).

⁶²⁶ 2 vol. (Paris : Charavay, 1856-1860).

⁶²⁷ *Ouv. cit.*, t. VI, p. 250.

⁶²⁸ *Ouv. cit.*, t. X, col. 492.

⁶²⁹ *Le code Napoléon mis en vers français, par D***, ex-législateur* (Paris : Clément frères, 1811), réédité en 1932, par les Éditions d'art de l'Intermédiaire du Bibliophile (imprimerie de C. Jacoub), 2 vol. (Paris).

⁶³⁰ Réprésenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu comique, le 12 mars 1829 et édité la même année chez Barba (Paris).

⁶³¹ *Le capitaine de Vaisseau ou la Salamandre*, représenté à Paris, au théâtre du Gymnase, le 24 juillet 1834 (Paris : Marchant, 1834).

⁶³² Réprésenté pour la première fois à Paris, au théâtre de la Gaîté, le 20 juillet 1839 et édité à l'imprimerie de la veuve Dondey-Dupré, à Paris (Sans date).

⁶³³ Voir *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. VI, p. 250.

conçu avec Ancelot (1837)⁶³⁴, ou bien encore *Frétillon ou la bonne fille* (1834), comédie en cinq actes inspirée par une chanson de Béranger et qui fut un des plus grands succès de Mlle Déjazet au théâtre du Palais-Royal.⁶³⁵ Deux ans après la mort de Decomberousse, survenue le 22 avril 1892 à Paris, le meilleur de sa production théâtrale fut réuni par sa femme et ses enfants dans un volume préfacé par Jules Janin.⁶³⁶

Tandis que l'on trouvera ici la version de 1832 de *L'abolition de la peine de mort*, une version remaniée de cette pièce fut jointe au *Théâtre* de Decomberousse en 1864. Ceci nous laisse à penser que c'est à ce dernier, plus qu'aux deux autres auteurs, que revient la paternité de la majeure partie de *L'abolition de la peine de mort*.

Dans la version de 1864, un tableau est ajouté au tout début de l'acte premier.⁶³⁷ Il représente la chambre de Sarpi, près du Dôme, à Florence. Cinq nouvelles scènes composent ce tableau : on y voit Francesca aux prises avec le duc de Santa-Croce, qui tente d'abuser d'elle. Survient Sarpi qui blesse grièvement le duc d'un coup de poignard pour sauver Francesca, elle même légèrement blessée par l'épée du duc. Francesca fait prévenir le médecin Aldini. Les deux amants lui expliquent la situation et celui-ci, compatissant, leur conseille de quitter Florence. Aldini ne révèle pas l'identité de Sarpi au chef de la police arrivé sur les lieux, mais celui-ci soupçonne immédiatement l'implication du propriétaire de la chambre. A ce moment-là le duc reprend un instant connaissance, mais, par perfidie, refuse de reconnaître avoir provoqué Sarpi en duel et meurt en accusant Sarpi et Francesca de l'avoir assassiné.

Dans cette nouvelle version de la pièce, Francesca ne meurt pas, secrètement épargnée par le bourreau grâce à l'intervention d'Aldini. Quant à Sarpi, il tire sur Ludgi en le prenant pour Léopold et se repent immédiatement de son acte. Ludgi, soigné par Aldini, survit à sa blessure. Lors du petit débat entre Castel-Forte et le cardinal, on apprend que le duc de Santa-Croce était le neveu de Castel-Forte. Les propos du débat sont remaniés dans une orientation plus didactique et manichéenne. Aldini y apparaît farouchement opposé à la peine de mort. L'acte trois compte

⁶³⁴ Réprésenté pour la première fois à Paris, au théâtre du Vaudeville, le 24 juin 1837 et édité la même année chez Marchant (Paris).

⁶³⁵ Réprésentée pour la première fois à Paris, au Palais-Royal, le 13 décembre 1834 et éditée la même année chez Marchant (1834).

⁶³⁶ A. Decomberousse, *Théâtre* (Paris : L. Hachette, 1864).

⁶³⁷ *Op. cit.*, pp. 253-257.

également un tableau supplémentaire montrant l'intérieur du cabinet d'Aldini.⁶³⁸ Ce dernier y cache Francesca (déguisée en religieuse) et y soigne Ludgi. Lors d'une visite que lui fait Léopold, Aldini révèle au grand-duc avoir sauvé Francesca. Celui-ci le remercie.

Cette nouvelle version, moins tragique, fait cependant perdre beaucoup de valeur à la pièce. Une partie de l'intérêt de la version originale de *L'abolition de la peine de mort* résidait en effet dans la réflexion morale qui y était conduite sur les différentes circonstances pouvant conduire un être humain à mettre à mort un de ses congénères: au début de la pièce, nous voyons ainsi Sarpi « mettre à mort » le duc de Santa-Croce, par légitime défense. Nous voyons ensuite le tribunal condamner injustement à mort Sarpi et Francesca pour l'assassinat du duc: la mort de Francesca devenait alors la parfaite illustration du problème posé par la possibilité d'un faux témoignage (en l'occurrence, celui du serviteur du duc) et de l'irréversibilité de la peine de mort. La mort de l'innocent Ludgi, tué par Sarpi dans un moment d'égarement, soulevait encore, de manière particulièrement dramatique et donc marquante pour le public, la question des circonstances atténuantes et le problème de l'altération de la conscience du coupable au moment des faits. L'arrestation et l'exécution de Randzo venaient enfin conclure cette réflexion en soulevant la question de l'intention criminelle (Randzo souhaitait la mort de l'innocent Ludgi), question déjà traitée par Beccaria, et pour laquelle le juriste milanais avait tranché qu'une simple intention ne pouvait ni ne devait en aucun cas être sanctionnée, et offraient d'autre part une nouvelle cause possible d'erreur judiciaire : l'intime conviction et le manque de preuves.

En choisissant d'éduquer sa pièce et en cédant à la tentation du didactisme avec la nouvelle forme qu'il donne au débat entre ses personnages, Decomberousse a, selon nous, commis l'erreur grossière de mésestimer l'importance du pouvoir émotionnel de la fiction comme instrument de propagande abolitionniste et ainsi fait perdre beaucoup d'intensité à *L'abolition de la peine de mort* dans sa version remaniée.

⁶³⁸ *Op. cit.*, septième tableau, pp. 280-284.

L'ABOLITION
DE
LA PEINE DE MORT.
Drame en trois actes et en six tableaux ;
PAR
MM. BENJAMIN, ALEXIS ET BRIENNE,
MUSIQUE DE M. ADRIEN.
REPRESENTÉ, POUR LA PREMIÈRE FOIS,
SUR LE THÉÂTRE DE L'AMBIGU-COMIQUE,
LE 22 FÉVRIER 1832

Personnages.

Acteurs.

SARPI, habitant de Florence.
FRÉDÉRIC, son ami
FRANCESCA, sa maîtresse.
MARGUERITE, mère de Francesca.

RANDZO, habitant des environs de Florence.
THÉRÉSA, sa femme.
BÉNÉDICT, leur mère.
LÉOPOLD, grand-duc de Toscane.
LUDGI, son aide de camp.
MAFFEY, chef du conseil ducal.
ALDINI, médecin du prince.

LE PRINCE CASTEL-FORTE.
UN CARDINAL.
UN CONSEILLER.

(membres du conseil.)

DEUX COMPAGNONS ARMURIERS, parlant.
BOURGEOIS, PAYSANS.
COURTISANS, PEUPLE, ARMURIERS.

M. ALBERT.
M. ANDRÉ.
Mme GAUTIER.
Mme ÉLISA-JACOBS.
M. MONTIGNY.
Mlle MARTIN.
Mlle MINAR.
M. CONSTANT.
M. FOSSE.
M. EUGÈNE.
M. CUDOT.

M. CHARLES.
M. HERVEY.
M. DELASSON.

M. FRANCISQUE J^e
M. LAMOTTE.

*

*La scène se passe au premier acte dans les environs de Florence,
et à Florence même aux deux derniers.*

*

ACTE PREMIER.

*

PREMIER TABLEAU.

Le théâtre représente une petite chambre à coucher très simplement meublée. Une table couverte d'un tapis rouge. Au fond, une alcôve dont les rideaux sont fermés.

*

SCÈNE PREMIÈRE.

SARPI ; PUIS FRANCESCA.

(Sarpi à moitié assis sur la table ; des pistolets hors de leur boîte ; il nettoie ses armes, les resserre à mesure, et regarde de temps en temps du côté de l'alcôve.)

SARPI.

Je n'entends plus rien. (*Il suspend son travail.*) Elle m'avait pourtant dit qu'elle allait se lever. (*Il écoute.*) Elle se sera rendormie. (*Il quitte la table, ouvre le rideau de l'alcôve avec précaution, et voit Francesca à genoux au pied du lit, et dans l'attitude d'une personne qui fait sa prière.*) Elle prie l'insensée ; elle prie encore ! Crédule enfant, implore donc la bonté d'une providence vers laquelle j'ai longtemps, comme toi, élevé mon cœur, et qui ne sait que jeter sur nous le mal à pleines mains

FRANCESCA, *se relevant comme pour lui fermer la bouche.*

Ne blasphémez pas, je vous en conjure, au nom de ce Dieu qui nous entend !

SARPI.

Et que peux-tu demander encore à ce Dieu sourd et sans pitié ?

FRANCESCA.

Je lui demande sans cesse de consoler ma pauvre mère de mon absence.

SARPI.

Ah ! Tu as raison ; elle doit être bien affligée.

FRANCESCA, *timidement.*

Et aussi je lui demande qu'il ne fasse pas retomber sur notre tête le sang versé.

SARPI.

Retomber sur notre tête, Francesca ! lorsque je plonge le poignard dans la poitrine de l'infâme ; lorsque tu l'as vu tomber à tes pieds comme une lourde masse, sans pousser un cri, n'avait-il donc pas mérité son sort ? n'avait-il pas tiré l'épée contre moi sans armes ? et lorsque tu t'étais jetée entre nous deux pour détourner le coup qu'il me portait...n'avais-je pas vu du sang tomber de ta main déchirée ?...Dans mon désespoir, dans ma rage de tant de lâcheté, vois-tu ?...pour arriver jusqu'à son cœur, j'aurais tué...mon père, qui m'aurait barré le passage.

FRANCESCA.

Malheureux ! tais-toi par pitié !...

SARPI.

Me taire, lorsque cette idée funeste rallume en moi toutes les fureurs de l'amour outragé ! de la jalouse ! Tu ne te souviens donc déjà plus que tu te débattais dans ses bras ; que sa bouche impure allait flétrir tes lèvres quand j'ai paru ? L'insolent ! chez moi...dans ma propre chambre !...Quand ce souvenir me saisit, je regrette sa mort trop rapide ; je voudrais qu'il existât encore pour le tuer plus lentement...Il ne s'est pas senti souffrir...

FRANCESCA.

Laisse en paix son âme ; c'est assez d'avoir payé de la vie...

SARPI.

Non, ce n'est pas assez de la vie pour un pareil crime. T'aimer, c'était naturel : te le dire !...j'aurais frémi de l'entendre...pourtant, j'aurais contenu peut-être mes transports...Mais après que tu as rejeté ses offres avilissantes, te faire suivre depuis le logis de ta mère jusque chez moi ! certain de mon absence, s'y présenter lui-même insolemment, t'y surprendre !...attenter à ma vie, et faire couler ton sang !...(Après un silence.) Ces hommes de race !...ils s'imaginent que tout doit céder à leurs titres, à leur audace !...Cette main lui a fait sentir rudement qu'une épée et des broderies ne mettent pas à l'abri d'une lance bien acérée.

FRANCESCA.

Assez, assez, tu m'épouvantes !

SARPI, avec douceur et regret.

Pauvre enfant, tu n'avais jamais vu la mort ! (*Elle cache sa tête dans ses mains.*) Et moi, je n'avais jamais versé le sang de mon semblable, même en duel...le mien seul avait coulé.

FRANCESCA.

Pourquoi revenir toujours sur cette affreuse aventure ?

SARPI.

Parce qu'elle a fait notre position affreuse, et que je ne peux l'oublier...parce qu'elle nous a violemment arrachés à la vie paisible que nous menions, que tu m'avais fait retrouver plus douce que jamais !...Sans les odieuses tentatives de cet infernal duc, tu serais retournée comme de coutume auprès de ta vieille mère infirme ; car tu sais bien que jamais je ne t'aurais arrachée de ses bras, tu le sais. (*Elle lui tend la main.*) Mais t'abandonner au hasard de quelqu'autre tentative !...t'avoir sauvée des mains d'un misérable pour te livrer aux espérances d'un autre...A chaque minute d'absence, ma vie eut été un supplice, une agonie continue...le pas d'un cheval, un bruit de roues, des voix lointaines eussent porté l'inquiétude, le désordre dans tout mon être...j'aurais vu partout des ravisseurs...c'eut été ma mort...

FRANCESCA.

Je ne te fais pas de reproches...Il n'y a pas de ta faute pas plus que de la mienne.

SARPI.

Ange de bonté !

(Il s'appuie et finit par s'asseoir sur un siège, et l'entraîne sur ses genoux.)

FRANCESCA, avec tendresse en passant les mains
dans les boucles de ses cheveux.

J'aime à te rendre cette justice, que jamais tu n'avais abusé de mon attachement, pour m'engager à rien de mal...aujourd'hui encore, je n'ai pas de remords, car ma situation, je ne l'ai pas faite ni toi ; elle s'est trouvée telle que Dieu me l'a voulu donner, et je l'accepte...avec ton amour, je peux tout supporter, parce que je t'aime plus que tout au monde.

(Elle jette ses bras autour du cou de Sarpi qui la presse contre son cœur ; après un moment de silence et d'attendrissement, il se lève avec colère.)

SARPI.

Et voilà celle que le jugement des hommes a flétrie ! car ils t'ont condamnée...condamnée à mourir !.

FRANCESCA, passant ses bras à son cou avec amour.

Oui...je le sais, avec toi !

SARPI.

Que le valet du misérable dise seulement : Je reconnais cette femme !...et l'odieuse sentence est exécutée à l'instant ! (*Frappant du pied et parcourant vivement la chambre.*) Mon Dieu ! mon Dieu que j'implore maintenant pour elle ! montre-toi donc une fois juste, pour que j'aie confiance en ta bonté, comme cette angélique créature. (*Il s'arrête devant elle avec égarement.*) Ils t'ont condamnée !...Ils ont osé la dire complice d'un crime d'accord avec moi, pour entraîner un noble dans un piège, le voler, l'assassiner ! Elle et moi, les victimes !...Ils en ont fait des assassins ; et des témoins se sont trouvés là pour le dire, un peuple pour le croire, des juges pour nous condamner !...

FRANCESCA.

Sarpi, tu te révoltes à tort, les apparences étaient contre nous.

SARPI.

Non pas contre toi ; et qu'est-ce que les apparences auprès de la vie d'un homme ? des preuves ne sont point encore assez ! quand la vérité ne leur apparaît pas claire comme le jour, pourquoi prononcent-ils ? Qu'ils laissent donc à ce Dieu qu'ils adorent à prononcer pour eux. (*Avec exaltation.*) Mais tu ne resteras pas davantage exposée aux chances incertaines d'une pareille existence. Tu t'éloigneras de ces lieux, tu franchiras la frontière.

FRANCESCA.

Et ma mère ?

SARPI.

Avec elle.

FRANCESCA.

Et toi ?

SARPI.

Avec vous.

FRANCESCA.

Ah ! c'est tout ce que je demande.

(un bruit d'arme à feu se fait entendre.)

SARPI, à part.

Serions-nous découverts ?

FRANCESCA, effrayée.
Oh ! mon Dieu ! le cœur m'en a battu d'effroi. Qu'est-ce que ce bruit !

SARPI, qui a prêté l'oreille.
Quelque chasseur sans doute.

FRANCESCA.
Tu parais inquiet, tu veux me tromper.

SARPI.
Ne t'effraie point.

FRANCESCA.
Non, non.

SARPI.
Tu me le promets. Eh bien ! je vais te dire la vérité, d'ailleurs il le faut. Notre unique confident, Gitano, le garde forestier, qui risque en ce moment sa place et sa liberté, pour nous donner asile, a convenu d'un signal avec moi, pour m'avertir de me tenir sur mes gardes, lorsque quelqu'un approchera de sa demeure. Mais il est possible que le hasard seul ait dirigé les pas de celui qu'il m'annonce.

FRANCESCA.
Si l'on venait pour t'arrêter ?...

SARPI.
Silence !...*(Il prend des armes ; ouvrant une petite porte.)* Nous pourrions fuir encore par ici. *(On frappe à la porte.)* Qui va là ?...

UNE VOIX, en dehors.
Gitano !

SARPI, allant ouvrir.
Nous n'avons rien à craindre !...

SCÈNE II.

SARPI, FRANCESCA, LE GARDE.

LE GARDE, entrant.
Pour cette fois...ou du moins le danger est passé.

SARPI.
Explique-toi !...

LE GARDE.
Voilà ce que c'est. J'étais tranquillement devant ma porte, à caresser mon chien, quand j'ai aperçu de loin un homme qui se dirigeait de ce côté, avec l'air d'examiner très-attentivement la maison. Prudemment, j'ai lâché mon coup de fusil sur un lapin qui se trouve toujours là tout à point...l'étranger avançant, m'a demandé si je n'avais pas des relations avec le fils aîné des Sarpi...Il savait que j'étais l'ancien serviteur de la famille...Cet aîné

était en fuite : je pouvais connaître son asile...on avait des nouvelles importantes à lui communiquer !...j'ai répondu que je ne savais pas ce qu'il voulait dire.

SARPI.

Tu as bien fait.

LE GARDE.

Alors, il s'en est allé à petits pas, en jetant ce billet à mes pieds. Je n'ai pas eu seulement l'air d'y prendre garde ; mais le voilà.

SARPI, *lisant.*

Frédéric Tossa ! mon véritable, mon seul ami...cours, Gitano !

FRANCESCA.

N'aurait-on pu se souvenir de ce nom ?...

SARPI.

C'est son écriture !...et de la part de mon frère...Cours.

GITANO.

Il ne sera pas difficile de le rattraper.

SARPI.

Ramène-le donc ! ajoute ce nouveau service à tous ceux que je te dois déjà !

(Le garde sort.)

SCÈNE III.

SARPI, FRANCESCA.

SARPI.

Sois sans inquiétude ; va, celui-là ne nous trahira pas. Peut-être lui devras-tu d'embrasser ta mère quelques jours plus tôt.

FRANCESCA.

Ah ! s'il était vrai...Mais je ne veux pas qu'il me voie.

SARPI.

Entre là dans cette chambre, tu pourras tout entendre, et savoir aussitôt que moi-même les nouvelles qu'il vient me donner.

(Francesca entre dans la chambre, Sarpi va ouvrir.)

SCÈNE IV.

SARPI, FRANCESCA, *cachée* ; FRÉDÉRIC.

FRÉDÉRIC, *courant l'embrasser.*

Mon cher Sarpi !

SARPI.

Frédéric...comment as-tu découvert ma retraite ?

FRÉDÉRIC.

Ton frère l'a soupçonnée ; mais comme il sait que la police suit tous ses mouvements, dans la crainte de te livrer par une démarche imprudente, il m'a prié de venir à tout hasard, et me voilà.

SARPI, *lui prenant la main.*

Que je te remercie !

FRÉDÉRIC.

Pour arriver jusqu'à toi, je n'ai pas pris en droite ligne...car à l'aspect de certaines figures douteuses que je rencontre habituellement sur mon passage, j'imagine qu'on peut bien me faire suivre aussi...Cependant, il faut bien que tu connaisses l'état de tes affaires. Ton vieil oncle est mort après ta malheureuse condamnation ; ton frère a recueilli toute la succession, mais comme un dépôt pour t'en faire offrir le partage sitôt que tu le désireras.

SARPI.

Frédéric, mon cher Frédéric...tu m'apportes la vie...Riche, moi...riche de cinquante mille ducats...car mon oncle en avait cent mille et plus en patrimoine !...Moi !...tout à l'heure rêvant à mendier à mon frère ces secours que ta bourse épuisée ne pouvait plus m'offrir ! Riche de la moitié des biens du premier commerçant de Florence, que m'importe à présent l'injustice des hommes et ma condamnation ?...Riches ! nous sommes riches !...mon pauvre ami, tu ne sais que penser ? tu crois que l'amour de l'or me tourne la tête ?...Non, non...je ne suis pas fou...mais stupéfait...enivré...Enfin le sort plus juste que les hommes, m'offre donc les moyens d'aller vivre heureux, loin d'un pays où la misère seule pouvait me retenir encore !

FRÉDÉRIC.

Ce dernier parti, j'aillais te le conseiller ; la famille du défunt duc de Belmont est furieuse du mémoire hardi et moqueur lancé par toi dans Florence en réponse aux considérants qui motivent ta condamnation.

SARPI.

Tant mieux !

FRÉDÉRIC.

Et pour atténuer l'effet de ton scandaleux *factum*, tous les meurtres qui ont été commis depuis celui du duc te sont imputés ; on fait croire que tu es à la tête d'une troupe de bandits qui désole nos provinces.

SARPI.

Les infâmes !

FRÉDÉRIC.

Aussi, la police a-t-elle été mise sur pied. Mille florins sont promis à qui te livrera vivant, cinq cents à qui t'apportera mort.

SARPI.

Ni vivant, ni mort, mes seigneurs. Grâce au changement opéré sur mon visage par un peu d'artifice, et surtout par le malheur, le brillant Sarpi de Florence a paru plus d'une fois à leurs regards sans attirer sur ses traits leur minutieuse attention. Indique-moi seulement le moyen de toucher les premiers fonds dont j'aurai besoin.

FRÉDÉRIC.

Ton frère a dû se rendre incognito ce matin même à sa villa Crispi... Si tu peux l'y rejoindre cette nuit, tout sera bientôt réglé entre vous.

SARPI.

A l'instant même ; je n'ai que des bois à traverser.

FRÉDÉRIC.

D'ailleurs, j'ai promis de t'accompagner jusque chez lui.

SARPI.

Toujours le plus dévoué des amis. Pendant que je vais faire quelques préparatifs, apprends à Gitano que j'abandonne sa demeure jusqu'à demain. Le pauvre homme ! si dévoué lui-même rajeunira de dix ans lorsqu'il en saura la cause.

FRÉDÉRIC.

Je vais le lui faire connaître.

SARPI.

Je te demande deux minutes seulement.

SCÈNE V.

SARPI, FRANCESCA.

SARPI.

Francesca, ma Francesca ! viens donc ! viens donc ! Eh bien ! te l'avais-je dit ? en crois-tu mes pressentiments ? sommes-nous heureux ! mon amie adorée ! ma femme chérie ?... Plus de misère, plus d'inquiétude ! de l'or, des plaisirs, une félicité sans bornes !... Dans la joie, dans le désordre de mes idées... as-tu entendu comme j'ai manqué de nous trahir ?

FRANCESCA, *avec émotion et tristesse.*

Je n'ai entendu qu'une chose : c'est que tu vas me quitter !

SARPI.

Te quitter... ah ! pour moins d'un jour.

FRANCESCA.

Pourquoi ne m'emmènes-tu pas avec toi ?

SARPI.

Tu supporterais difficilement la fatigue de la course rapide, et tu en augmenterais le danger. Songe d'ailleurs que ce n'est que jusqu'à demain matin.

FRANCESCA.

C'est bien long ! Oh ! emmène-moi, je t'en prie, toi, ou ma mère ; jamais je ne suis restée seule.

SARPI.

Cette retraite est sûre.

FRANCESCA.

S'ils allaient t'arrêter ! si je ne te voyais plus revenir ?...Non...je ne veux pas que tu partes...je ne veux pas !

SARPI, *suppliant*.

Il s'agit d'assurer notre avenir par ce peu d'heures d'absence...

FRANCESCA, *après un moment d'hésitation, se décidant tout à coup.*
Tu le veux ?...Ne perds pas de temps.

SARPI.

Tu as raison, pour nous retrouver au plus vite.

FRANCESCA, *lui donnant son manteau.*

Prends, au sortit d'ici, par le petit sentier couvert dont tu m'as parlé.

SARPI.

C'est mon habitude.

FRANCESCA.

Allons ! (*Avec regret.*) Puisqu'il le faut ! ce sera la dernière fois du moins.

SARPI.

Oui ! passée cette courte séparation...

FRANCESCA.

Plus d'absence ?...

SARPI.

Jamais ! jamais ! ensemble toujours...

FRANCESCA.

Ah ! oui, toujours...Embrasse-moi encore.

SARPI.

Adieu, chère âme.

FRANCESCA.

Pas adieu, à revoir.

SARPI.

Tu as raison ; à revoir !

(Il la presse dans ses bras et s'éloigne.)

SCÈNE VI.

FRANCESCA, seule, le regardant aller.

Le voilà parti...me voilà seule...(courant à la fenêtre.) Il faut que je le voie encore, que je lui dise encore adieu...Il a eu la même pensée, il se retourne aussi...comme il est déjà loin. Adieu ! adieu ! (*Elle lui envoie des baisers.*) A bientôt, à toujours. (*Elle agite son mouchoir.*) Je ne le vois plus...si...il se retourne encore...(Pendant ce temps, le garde qui est monté rapidement, arrive essoufflé dans la chambre ; mais deux soldats qui le suivent, l'arrêtent au moment où il va s'écrier ; lui mettent la main sur la bouche, et lui font signe qu'ils vont le tuer s'il laisse échapper un mot. Ils s'approchent doucement de Francesca, et regardent par-dessus son épaule pour voir à qui elle fait des signes. Au moment où se laissant tomber sur une chaise, elle dit avec tristesse :) Plus rien ! il a disparu !

LE CHEF.

Au nom de la loi, je vous arrête.

FRANCESCA, effrayée.

M'arrêter !...(Elle les considère, et dit en tombant à genoux :) O mon Dieu, je te remercie, Sarpi, du moins, est sauvé.

(Tableau.)

*

DEUXIÈME TABLEAU.

La cour d'une riche ferme italienne, fermée au fond par un mur d'appui avec une grille au milieu qui laisse voir la route. Petit pavillon ouvert, à gauche, avançant sur la scène, et dans lequel on voit un secrétaire. Du même côté, en dehors, une table de jardin. A droite, un autre bâtiment.

*

SCÈNE VII.

RANDZO, THÈRÈSA, BÈNÈDICT, VALETS.

RANDZO, d'abord seul, appelant.

Allons, Pétro, Paolo, Ludovico, dépêchons. (*Les valets paraissent.*) Qu'on songe aux apprêts de mon départ.

(Il se met à une table et prépare ses papiers.)

THÈRÈSA, arrivant à la sortie des valets.

Bonjour, mon ami.

RANDZO.

Ah ! c'est vous ! déjà levée ! pourquoi ?

THÉRÉSA.

Vous m'avez dit hier que vous vous mettiez en route dès le lever du soleil, je veux m'assurer que vous avez tout ce qu'il vous faut.

RANDZO.

J'avais donné mes ordres à vos valets pour cela.

THÉRÉSA.

Et vous seriez parti sans me dire un mot ?

RANDZO.

Je croyais inutile de troubler votre sommeil.

BÉNÉDICT, *qui entre en se frottant les yeux.*

Tiens ! moi qui devait éveiller tout le monde, je suis la dernière debout. (*A Thérésa.*)
Bonjour, ma cousine. (*Au mari.*) Bonjour, mon cousin.

THÉRÉSA ET RANDZO.

Bonjour, Bénédict, Bonjour.

(Un valet apporte une arme.)

BÉNÉDICT, *la prenant.*

Ah ! le joli fusil de chasse !

THÉRÉSA.

Vous tâcherez, mon ami, de revenir ce soir, n'est-ce pas ? pour ne pas me donner d'inquiétude ?

BÉNÉDICT.

Si mon cousin couchait à la ville, ce serait la même chose.

RANDZO, *avec humeur.*

Vous ne savez ce que vous dites.

BÉNÉDICT.

Mon Dieu ! mon cousin, on ne peut pas dire une parole, sans que vous vous mettiez en colère.

RANDZO.

En colère ! ce mot m'y mettrait véritablement. Je sais bien que dans le pays je passe pour un homme brusque, bourru, sauvage ; mais dans ma maison aussi !

THÉRÉSA.

Vous êtes injuste, Randzo ; dans votre maison tout le monde vous respecte, vous affectionne. Ceux qui vous jugent sur les apparences ont pu prendre pour de la rudesse la mélancolie habituelle de votre caractère. Elle m'a effrayée moi-même, dans les premiers jours de notre mariage. Souvent elle m'intimide encore.

RANDZO.

Vous ne m'en avez jamais tant dit.

THÉRÉSA.

C'est que bien des fois, au moment où je voulais vous parler, votre œil sévère retenait les paroles sur mes lèvres, et refoulait la confiance dans mon âme. La confiance, on l'appelle, ce n'est point un reproche ; oh non ! je n'en ai point à vous faire, je bénis mon sort, et je serais tout à fait heureuse...

RANDZO, *se retournant.*

Vous seriez...

THÉRÉSA.

Si je vous croyais heureux.

RANDZO, *se remettant à ses papiers.*

Ah ! oui...

THÉRÉSA.

Mais lorsque je vous vois plus sombre que de coutume, je me demande qu'elle peut en être la cause.

RANDZO.

Et, vous ne la devinez jamais ?

THÉRÉSA.

Aujourd'hui, je comprends que l'issue du procès que l'on va juger, vous préoccupe fortement ! il s'agit de la moitié de notre bien être !...

RANDZO.

Non ! ce n'est pas la perte d'un peu d'or qui tourmente ma vie, car elle est tourmentée.

THÉRÉSA.

Et c'est aujourd'hui seulement, à l'instant de votre départ, que vous m'en faites l'aveu...Expliquez-vous de grâce.

SCÈNE VIII.

LES MÊMES, SARPI.

BÉNÉDICT, *qui n'a fait qu'aller et venir pendant cette scène,*
entrant suivie de Sarpi.

Tenez monsieur voilà les maîtres de la maison, mon cousin (*montrant Thérésa.*) et ma cousine.

SARPI, *enveloppé d'un manteau entrant vivement.*

Pardon, monsieur et vous madame, je ne vous dérangerai pas longtemps, je vous demande seulement la permission de m'asseoir un peu pour reprendre haleine...le pauvre animal que je montais...est tombé la bas, au coin de la route...mort sur le coup.

BÉNÉDICT.

Oh mon Dieu !...

SARPI.

C'est ma faute...je brûlais d'arriver, la malheureuse bête n'avait pas assez de jambes pour mon impatience : les flancs déchirés, la bouche sanglante, couverte d'écume, elle allait toujours, et jamais assez vite...aussi me laisse-t-elle en chemin ! dans mon cruel embarras, votre maison s'est offerte, j'y suis entré dans l'espoir que je trouverais peut-être ici, le moyen de continuer ma course.

RANDZO.

Commencez par vous reposer, et vous rafraîchir.

THÉRÉSA, avec une bouteille, et un verre sur une assiette que tient un valet.
Voilà du vin, buvez-en un peu.

SARPI.

Volontiers...mais surtout...c'est un autre cheval qu'il me faut. (à Randzo.) Si vous pouvez m'en procurer un, peu importe le prix...pourvu qu'il aille, et que je reparte sur le champ.

THÉRÉSA.

Fatigué comme vous devez l'être.

SARPI.

Un repas prolongé me tuerait.

RANDZO.

Je vais moi-même donner des ordres.

SARPI.

Combien je vous devrai de reconnaissance.

(Randzo sort, Thérésa donne du linge ; Bénédict aide à mettre un petit couvert.)

SARPI, à lui-même.

Pauvre Francesca ! je juge de son impatience par la mienne, tremblante au moindre bruit ! demandant à Dieu mon retour !...une heure de différence va lui paraître un siècle ! l'attente...c'est l'enfer.

BÉNÉDICT.

Tenez, monsieur.

SARPI.

Je n'ai pas faim...j'ai hâte de repartir.

(Il se promène de long en large.)

SCÈNE IX.

LES MÊMES, MARGUERITE

BÉNÉDICT, l'apercevant.

Tiens, la bonne Marguerite !

SARPI, étonné, s'arrêtant pour l'examiner.

Marguerite !

BÉNÉDICT.

Entrez, entrez, vous voilà bien matin.

MARGUERITE.

J'ai voulu arriver avant la grande chaleur mon enfant.

SARPI, à part.

La mère de Francesca !...Pauvre femme...comme le chagrin l'a vieillie !

MARGUERITE, à *Thérésa*.

Bonjour, signora, je vous apporte le lin que vous m'avez donné à filer hier ; le trouvez-vous bien comme cela ?...

THÉRÉSA.

Oui, oui, c'est très bien ; mais vous avez oublié des fuseaux.

MARGUERITE.

Oh mon Dieu ! bien des pardons ! c'est depuis mon malheur, je crois que je perds tout à fait la mémoire.

THÉRÉSA.

Vous n'avez toujours eu aucune nouvelle de votre fille ?

MARGUERITE.

Mon Dieu, non...je suis toujours seule...Oh ! elle ne reviendra pas...

SARPI, à *part*.

Malheureuse mère ! il faut que je la détrompe...

MARGUERITE.

Les cartes que je consulte tous les jours...me l'ont dit.

SARPI, vivement.

Ma bonne mère, permettez à un étranger de vous assurer que les cartes mentent, et que vous reverrez votre fille.

MARGUERITE, *elle se lève*.

Ah ! si vous disiez vrai, mon bon monsieur ! (*se rassseyant.*) Mais bien d'autres me l'ont dit comme vous pour me consoler...et cela ne fait qu'ajouter à mes chagrins...car elle ne me revient jamais...Si vous l'aviez connue ; c'était toute ma joie ; il n'y a pas à dire, je n'avais pas le temps de désirer...Mon repas, mon travail, c'était elle qui préparait tout cela. Etendue dans mon grand fauteuil, je n'avais qu'à me laisser vivre tout doucement comme une princesse. Eh bien ! mon bon monsieur, un soir, c'était en automne...il faisait un vilain brouillard froid...elle ne rentrait pas...je l'attendais...j'étais inquiète...au moindre bruit...je me disais la voilà !...Alors j'allais voir, et puis je revenais consulter mes cartes, ensuite je retournais...et puis encore...et puis la nuit comme ça...et tous les jours suivants...la vieille Marguerite était abandonnée. Abandonner sa mère !...(A *Thérésa*.) vous ne l'en eussiez pas cru capable, n'est-ce pas ?

SARPI, ému.

Attendez...attendez pour juger la pauvre enfant...Consultez encore vos cartes, et si elles ne vous disent pas que vous embrasserez votre fille avant trois jours...vous pourrez croire que je suis plus sorcier qu'elles, car je le prédis.

MARGUERITE.

En vérité ?

SARPI.

Oui, en vérité...

MARGUERITE.

Vous savez donc ?...

SARPI.

Ayez confiance en mes paroles...

THÉRÉSA, *bas*.

N'abusez pas de la crédulité d'une pauvre mère.

SARPI.

Ah ! signora, je me le reprocherais toute ma vie. (*Randzo reparait.*) Eh bien ! monsieur ?

RANDZO.

Vous pourrez vous remettre en route avant trois minutes...

SARPI.

Je dois vous paraître bien importun ?...

BÉNÉDICT.

Pourquoi êtes-vous si pressé ?

RANDZO.

Que vous importe ?...

SARPI.

Laissez, laissez, mon enfant, quand vous saurez qu'à quelques lieues d'ici une femme, qui m'est bien chère...m'attend...compte les heures...les minutes. Vous ne vous étonnerez plus de mon empressement...Je lui porte le bonheur !...

BÉNÉDICT, *se retournant du côté de la fenêtre.*

Voilà votre monture.

SARPI, *vivement à Marguerite.*

Ma bonne mère, comptez sur ma prédiction, elle s'accomplira ; vous, mes chers hôtes, recevez tous mes remerciements, et puissiez-vous m'offrir l'occasion de vous rendre votre bon accueil...Adieu, mes amis.

RANDZO.

Allez, monsieur, allez, je ne vous retiens pas, puisque votre présence porte le bonheur avec elle.

(Sarpi sort reconduit par Randzo.)

MARGUERITE, *à elle-même.*

Les paroles de ce voyageur m'ont toute émue !

THÉRÉSA.

Bénédict, elle est fatiguée...elle a peut-être faim...emmène-la, paie-lui son fil, donne-lui du lin, fais-lui servir quelque chose, et qu'elle ne parte que tantôt, après qu'elle aura fait son petit somme comme de coutume.

BÉNÉDICT, *à Marguerite qui a tiré ses cartes de sa poche,
et s'est mise à les consulter.*

Voyons, bonne mère, prenez mon bras...et puisque vous tirez les cartes, vous me direz si j'aurai un joli mari ; mais je ne veux pas qu'il soit jaloux comme mon cousin, d'abord !

(Elle l'emmène à la rentrée de Randzo.)

SCÈNE X.

RANDZO, THÉRÉSA.

RANDZO.

Ah ! l'ivresse de ce voyageur peut faire envie : il est aimé ! une âme comprend la sienne !

THÉRÉSA, *l'écoutant.*

Eh bien ! pensez-vous donc qu'on ne vous aime point ? que votre âme n'est pas comprise ?

RANDZO, *revenant à lui.*

Tout est prêt pour mon départ sans doute.

THÉRÉSA, *le retenant.*

Vous ne me quitterez pas, sans m'avoir répondu vous alliez me dire...vous me direz ce qui trouble votre vie !

RANDZO, *avec force.*

Ah ! vous y pensez encore ! eh bien ! c'est votre indifférence...votre dissimulation.

THÉRÉSA.

Oh ! je n'ai rien à vous cacher.

RANDZO.

Et Ludgi ?

THÉRÉSA.

Ludgi !...

RANDZO.

Oui, pourquoi avoir laissé à d'autres le malin plaisir de m'apprendre sans pitié les circonstances d'une liaison.

THÉRÉSA.

Jamais ! jamais ! ma vie est innocente, mon cœur est pur, il faut le croire, et vous le croirez : car ma conduite de tous les jours vous en a donné la preuve.

RANDZO.

Mais vous vous aimiez.

THÉRÉSA.

Nous avions l'un pour l'autre ce penchant naturel, ordinaire à deux enfants élevés ensemble.

RANDZO.

Il dut vous épouser.

THÉRÉSA.

Il en exprima le désir. Cependant dès que mon oncle eut déclaré qu'il avait d'autres vues pour son fils, je n'eus pas besoin d'efforts, pour ne lui conserver qu'une amitié de sœur.

RANDZO.

Si je pouvais me le persuader.

THÉRÉSA.

Lui-même, attaché à la personne du grand-duc, avec un grade élevé que lui fit obtenir un [sic.] action d'éclat, m'a sans doute oubliée...moi, je ne songe qu'à mériter l'affection de l'homme qui s'est chargé de mon sort, et lorsque j'aurai vu sur son visage l'expression du bonheur, je n'aurai plus rien à désirer...

RANDZO, ému.

Thérésa, vous m'aimez donc !...

THÉRÉSA.

De toute mon âme !

RANDZO.

Grand Dieu ! quel chagrin je me serais épargné si j'eusse provoqué plus tôt cette explication...car je t'ai toujours soupçonnée...Oui, j'ai épié toutes tes démarches ; j'aurais été capable, pour surprendre ton secret, des actions les plus lâches...les plus viles...Si tu savais ce que j'ai souffert !...

THÉRÉSA.

Mon ami, vous ne souffrez plus !...

RANDZO.

Oh ! non, maintenant ! un mot a tout changé, tu m'aimes...(*Il lui prend les mains.*) Je m'éloigne avec cette délicieuse certitude.

SCÈNE XI.

LES MÊMES, BÉNÉDICT.

BÉNÉDICT, *accourant.*

Ma cousine ! ma cousine, grande nouvelle !

THÉRÉSA.

Eh bien ! quoi ! voyons ?

BÉNÉDICT.

Notre prince Léopold couche ce soir au château de l'Ermitage.

THÉRÉSA.

Qui t'a dit cela ?

BÉNÉDICT.

Qui ? Quelqu'un qui m'a dit bonjour par la fenêtre de la grange ; quelqu'un qui vient de recevoir une lettre d'un autre quelqu'un que tu aurais bien envie de voir, et que nous verrons bientôt.

RANDZO.

C'est Ludgi !

BÉNÉDICT, à *Thérésa*.
Eh bien ! tu devines pas ?

THÉRÉSA.
Non !

BÉNÉDICT.
Un beau jeune homme du pays.

RANDZO, à *part*.
Elle ne veut pas avoir l'air de comprendre...

BÉNÉDICT, *la tirant par sa robe*.
Ah ! tu fais semblant de chercher ; mais tu sais bien que c'est notre cousin qui t'aime tant...

THÉRÉSA, *troublée*.
Ah !...eh bien ! c'est bon...

BÉNÉDICT.
Voilà comme tu reçois ma nouvelle ! je lui dirai.

RANDZO, à *Thérésa, l'examinant*.
Je suis fâché que mon départ se rencontre aussi mal ; mais vous voudrez bien témoigner à votre parent Ludgi tous mes regrets, n'est-ce pas ?...si toutefois vous avez l'occasion de le voir.

BÉNÉDICT.
Oh ! je suis bien sûre que c'est ici qu'il fera sa première visite.

RANDZO, *avec effort*.
Entre parenthèses [sic], c'est bien naturel ! Vous m'avez entendu, Thérésa ?...

THÉRÉSA.
Oui, mon ami !

RANDZO, à *part*.
Elle le recevra ! (*Haut.*) Cette nouvelle ne saurait me retenir davantage.

THÉRÉSA.
Je vais chercher votre manteau.

BÉNÉDICT.
Et moi, votre poudrière.

(Elles sortent toutes les deux.)

SCÈNE XII.

RANDZO, *seul*.
Elle n'a pas compris...elle n'a pas voulu comprendre que le seul moyen de me prouver sa tendresse, c'était de m'offrir de ne pas voir ce...Le nom me ferait mal à

prononcer encore...Ah ! qu'elle n'ignorait pas la prochaine arrivée de son cousin !...Elle ne m'a parlé avec tant d'abandon que pour mieux endormir ma jalousie...Il faut que cet odieux soupçon soit éclairci !...L'absence de l'époux est commode ; mais nous verrons cette fois si c'est l'époux qui sera dupe. (*Il court au secrétaire et l'ouvre.*) Prenons toujours mes papiers. (*Il cherche à ouvrir un tiroir.*) Pourquoi donc fermé ? (*Il l'ouvre de force.*) Ah ! oui...le tiroir aux bijoux...les parures de noces...qu'elle n'a jamais portées depuis...elles venaient de moi !...des cheveux !...des cheveux de lui sans doute...Ah ! c'est trop, c'est trop !...

(Il jette à terre le médaillon qui renferme les cheveux et le foule aux pieds.)

BÉNÉDICT, *qui reparaît en ce moment.*

Oh bien ! il arrange joliment les bijoux de ma cousine ! ah ! il a fouillé dans son tiroir...Elle le saura par exemple !

SCÈNE XIII.

RANDZO, BÉNÉDICT, THÉRÉSA.

BÉNÉDICT, *s'avançant vers lui.*

Non, cousin. (*Musique.*) Voilà votre poudrière.

RANDZO, *brusquement.*

Merci.

THÉRÉSA, *entrant.*

Mon ami, voilà votre manteau...

RANDZO.

Allons, je m'en vais. Adieu...

(Il fait quelques pas pour s'éloigner.)

THÉRÉSA.

Vous nous quittez ainsi ?...

RANDZO.

Adieu !

(Il repousse sa femme, saisit son fusil et s'éloigne.)

SCÈNE XIV.

THÉRÉSA, BÉNÉDICT.

BÉNÉDICT, *après l'avoir suivi.*

Ah ! le voilà parti !

THÉRÉSA.

Eh bien ! Bénédict ?

BÉNÉDICT.

C'est que tu ne sais pas...*(Elle ramasse le médaillon.)* Tiens, regarde...comme il arrange ce qui t'appartient...

THÉRÉSA.

Quoi ! c'est lui ?...Les cheveux de ma pauvre tante...de ma seconde mère...c'est tout ce qui me restait d'elle...Aurait-il supposé ?...

BÉNÉDICT.

Il était furieux !

THÉRÉSA.

Pourquoi ?

BÉNÉDICT.

Parce qu'il s'en va, et qu'un autre arrive...Tout le pays sait qu'il ne peut pas souffrir qu'on lui parle de Ludgi...aussi, je suis bien fâchée d'être venu annoncer tout haut son arrivée...

THÉRÉSA.

Et moi je le serais bien davantage, si vous aviez songé à mettre du mystère dans cette circonstance.

BÉNÉDICT.

Pourquoi alors as-tu rougi, si cela t'est égal ?

THÉRÉSA.

Moi !

BÉNÉDICT.

Je l'ai bien vu peut-être...et ton mari aussi.

THÉRÉSA.

Vous ne savez pas ce que vous dites...Laissez-moi ! que je suis malheureuse ! Je suis certaine maintenant qu'il s'éloigne de désespoir !...

(En ce moment on voit à travers les fenêtres des femmes se réunir, causer entre elles, et des hommes venir les joindre.)

BÉNÉDICT, *regardant le mouvement.*

Ah ! tout ce monde !...On avait bien dit que c'était pour aujourd'hui.

THÉRÉSA.

Quoi donc ?

BÉNÉDICT.

L'exécution de cette jeune femme qu'on a trouvée dans la maison du garde-chasse, à deux lieues d'ici...J'ai oublié de te dire ça, moi...On va la conduire sur le haut de la montagne, où l'on exécute les malfaiteurs.

THÉRÉSA.

La malheureuse !

BÉNÉDICT.

Une pauvre jeune fille qui a à peine vingt ans...Elle passera sur la route, devant la fenêtre...On dit qu'elle pouvait sauver sa vie en faisant connaître la retraite d'un assassin ; mais elle l'aime, et elle a mieux aimé mourir.

THÉRÉSA.

Son dévouement aurait dû toucher les juges !...

BÉNÉDICT.

Certainement...C'est une grande lâcheté de punir de mort une femme pour une action généreuse ! (*La porte s'ouvre avec bruit ; un militaire se présente ; Thérésa se retourne, et pousse un cri.*) Ah !...mon cousin Ludgi !

BÉNÉDICT.

Mon cousin Ludgi ! Ah ! que je suis contente !

(Elle court au-devant de lui.)

SCÈNE XV.

THÉRÉSA, BÉNÉDICT, LUDGI.

LUDGI, *courant embrasser Thérésa.*

Ma chère Thérésa !...

BÉNÉDICT.

Et moi ?

LUDGI, *l'embrassant aussi.*

Bonne petite Bénédict !

BÉNÉDICT.

Nous ne t'attendions pas sitôt...Comment, tu arrives à pied ?

LUDGI.

J'ai laissé mon cheval à la porte du garde au bout du sentier...Mais qu'as-tu donc, ma chère Thérésa...Ma présence te serait-elle pénible ?...Tu crains peut-être mes reproches ? oh ! je ne t'en ferai pas...Si tout espoir de bonheur est détruit pour moi ; si tu appartiens à un autre, je n'en accuse que mon père, et peut-être mon absence...

THÉRÉSA.

Je n'ai point voulu être un obstacle à la brillante carrière qui s'ouvrira devant vous.

LUDGI.

Vous !...

THÉRÉSA.

Un honnête homme a demandé ma main, j'ai juré de faire son bonheur ; et je crois vous connaître assez pour être sûre que vous m'aiderez dans l'accomplissement de ma promesse.

LUDGI, *étonné.*

Moi !...

THÉRÉSA.

Oui !... Vous...

LUDGI.

Toujours vous !... Oh ! Thérésa, vous avez oublié jusqu'à notre amitié d'enfance !...

THÉRÉSA.

Non, Ludgi ! je n'ai rien oublié ; mais des récits envenimés de nos sentiments d'autrefois, ont troublé le repos de mon mari.

LUDGI.

Il est jaloux ? ah ! ma pauvre Thérésa, que je te plains !

THÉRÉSA.

Eh bien ! oui, Ludgi, il est jaloux ; et j'obtiendrai de vous le seul moyen de le guérir !

LUDGI.

Explique-toi !...

THÉRÉSA.

Il faut ne plus venir nous voir !

LUDGI.

Eh bien ! ma bonne cousine, pour assurer ta tranquillité, je ne reparaîtrai plus ici, que sur l'invitation de Randzo lui-même !

BÉNÉDICT, *à part.*

En ce cas, il a le temps d'attendre !

THÉRÉSA, *émue.*

Ce n'est pas tout...

LUDGI.

Que puis-je encore ?...

(Ici Randzo paraît.)

THÉRÉSA.

Si le hasard nous fait nous rencontrer chez votre père, ou ailleurs, je vous prie, Ludgi, je vous le demande en grâce... j'en souffrirai moi-même... mais il le faut... ne me tutoyez jamais...

LUDGI.

J'obéirai, Thérésa, puisque c'est l'unique preuve que je puisse vous donner encore de mon affection.

THÉRÉSA, *lui tendant la main.*

Ah ! Ludgi !... la mienne est à vous pour la vie.

(Randzo fait un geste et disparaît. On entend dans le lointain le roulement du tambour.)

LUDGI.

Quel est ce bruit ? on dirait une marche funèbre.

THÉRÉSA, écoute et l'on voit par les croisées une foule de paysans
se presser sur la route.
C'est sans doute le cortège de la malheureuse qu'on va exécuter !...

LUDGI.
Une femme ?...qu'a-t-elle donc fait ?...grand Dieu !

THÉRÉSA.
Elle n'a pas voulu faire saisir l'auteur d'un assassinat dont on la dit complice.

BÉNÉDICT, *revenant*.
Entendez-vous !...entendez-vous !...c'est la condamnée...
(Le bruit du tambour se fait entendre plus distinctement.)

THÉRÉSA.
Et des gens se foulent, se précipitent pour assister à de pareilles horreurs !

SCÈNE XVI.

LES PRÉCÉDENTS, FRANCESCA.

(Elle est précédée du tambour voilé, et suivie par des soldats.)

FRANCESCA, *elle tourne la tête vers la maison, et s'approchant de la porte s'écrie d'une voix lamentable*.
J'ai soif !...

THÉRÉSA.
L'infortunée! (*Elle va vers elle.*) Que vois-je !...Francesca ?

FRANCESCA, *étonnée*.
Vous me connaissez ? Oh oui ! c'est la maison de Randzo ; vous êtes la bienfaitrice de ma mère. Où est-elle à présent ?

THÉRÉSA.
Paix ! paix ! infortunée, elle est ici.

FRANCESCA, *agitée*.
Ma mère ici ! vous avez raison, qu'elle ne m'entende pas ! qu'elle ne me voie pas dans cet état. Mon Dieu ! je suis coupable, mais envers elle seulement. Je n'ai pas mérité...oh non ! je ne mérite pas la mort ! je l'accepte avec courage, elle sauve tout ce que j'aime ! Adieu ! adieu ! vous qui avez pitié de moi, consolez ma pauvre mère.
(Elle s'éloigne.)

LUDGI.
Ah ! si Léopold est arrivé au rendez-vous, il défendra que cette scène d'horreur s'accomplisse.

THÉRÉSA.
Pourrez-vous le joindre à temps ?

BÉNÉDICT.
La petite porte du clos donne justement de ce côté.

THÉRÉSA.

Elle a raison, vous n'arriverez pas trop tard.

LUDGI.

Dieu le veuille ! Puissé-je arriver assez à temps pour sauver cette malheureuse femme !

(Il sort avec rapidité. Bénédict le suit.)

SCÈNE XVII.

THÉRÉSA, puis BÉNÉDICT.

THÉRÉSA *s'assied, la tête dans ses mains, et pleure à chaudes larmes.*

Périr par la main du bourreau ! une jeune fille que j'ai connue si douce ! si bonne ! Et sa mère ! sa vieille mère endormie ! là ! à deux pas d'elle ! Et ce voyageur qui la flattait ce matin !...Pauvre mère ! la cruauté du sort envers elle me fait presque oublier mes propres chagrins !...

BÉNÉDICT, *entrant.*

Il est en route, et il court ! Mais tu n'sais pas, tu n'sais pas ? ton mari...

THÉRÉSA.

Eh bien ?

BÉNÉDICT.

Eh bien ! il n'est pas parti.

THÉRÉSA.

Tu es folle.

BÉNÉDICT.

Je l'ai vu comme je te vois, adossé contre un arbre, pendant que Ludgi montait à cheval.

THÉRÉSA.

Que peut-il méditer ? Je tremble !

BÉNÉDICT, *regardant par la fenêtre.*

Ah ! le cousin Ludgi a rencontré le prince, car je vois là-bas des cavaliers qui accourent à bride abattue. (*Elle regarde.*) Pourvu qu'ils arrivent à temps ! Ils ont le même uniforme.

THÉRÉSA.

Ah ! bénis soit le Seigneur !

BÉNÉDICT.

Eh bien ! ils s'arrêtent à présent ! ah mon Dieu ! Et la pauvre fille ! comme ils l'emmènent vite !...Ah ! il y en a un qui est tombé de cheval, il fait signe aux autres d'aller toujours. Mon cousin n'est pas avec eux ! Tiens ! les voilà qui approchent ! qu'ils se dépêchent donc ! Ah ! les beaux uniformes !

SCÈNE XVIII.

THÉRÉSA, BÉNÉDICT, LÉOPOLD, MAFFEY, DEUX OFFICIERS.

LÉOPOLD, *sur le seuil de la porte, cherchant à se dégager de ceux qui le soutiennent.*

Ne vous arrêtez pas, messieurs, courez, tous, courez...j'attends ici votre retour...arrachez cette infortunée au supplice...allez, que la présence du souverain porte grâce...

BÉNÉDICT.

C'est le grand-duc.

(Des officiers sortent.)

LÉOPOLD, *à Thérésa.*

Madame, je vous demande asile pour quelques instants.

THÉRÉSA.

Vous pouvez disposer de cette maison.

MAFFEY.

Prince, n'êtes-vous pas blessé ?

LÉOPOLD.

Est-ce de moi qu'il faut s'occuper...quand cette femme expire peut-être !

MAFFEY.

La secousse que vous avez éprouvée a été si violente !

LÉOPOLD.

Ah ! monsieur, il ne m'en restera que la douleur d'être peut-être arrivé trop tard.

DES VILLAGEOIS.

C'est le prince !...c'est le prince !...

MAFFEY.

Mes amis, grâce au ciel, il ne lui est rien arrivé de fâcheux !

LES VILLAGEOIS.

Vive Léopold !

SCÈNE XIX.

LES PRÉCÉDENTS, MARGUERITE.

(Elle sort de l'intérieur et s'arrête sur le seuil de la porte. Elle écoute avec étonnements les acclamations.)

MARGUERITE

Léopold ! où est-il, où est-il ?...*(Se précipitant aux genoux de Léopold.)* Prince, justice...on m'a enlevé ma fille bien-aimée.

LÉOPOLD.

Levez-vous, bonne mère...tout à l'heure. *(Il regarde.)* L'inquiétude absorbe toutes mes pensées...tenez, venez me voir à mon palais, vous n'aurez qu'à présenter ces tablettes, à l'instant vous serez introduite. Je veux vous écouter plus à loisir, et je vous promets.

THÉRÉSA, *l'arrêtant vivement.*

Prince ! ne promettez rien encore ! sa fille est l'infortunée...

LÉOPOLD, *vivement.*

Sa fille !...

MARGUERITE.

Qu'est-ce que vous dites de ma fille ?...est-ce que vous sauriez où elle est ? Oh ! dites...dites-le moi, je vous en prie !

BÉNÉDICT.

Voilà les cavaliers qui reviennent, ah ! comme ils courent.

LÉOPOLD, *marchant vers la porte.*

Que j'apprenne le premier...est-elle sauvée ?...

MARGUERITE.

Qui donc sauvé ? ma fille ?...

(Tout le monde s'élance vers le fond, en dehors, sur la route à la suite de Léopold ; Marguerite les suit avec peine et la toile baisse sur ce tableau.)

FIN DU PREMIER ACTE.

ACTE II.

*

TROISIÈME TABLEAU.

Le théâtre représente un fourré de bois bien sombre, des rochers çà et là, un ciel orageux.

*

SCÈNE PREMIÈRE.

SARPI, assis sur un tertre, la tête dans les mains, insensible à l'orage. Francesca étendue à ses pieds et couverte du manteau de son amant.

Ils l'ont tuée, les monstres, ils l'ont tuée !...oui, devant une population affamée de supplice...un misérable bourreau, moins misérable encore que les juges, a posé ses pieds hideux sur ses épaules si blanches et si délicates...et des milliers de brutes sans entrailles ont applaudi à sa dextérité ! et tout cela s'est passé en plein air, au soleil, à la face du ciel, sous l'œil de Dieu ! (*Il se lève avec rage.*) Et moi, qui revenais plein d'espoir, rêvant l'amour, créant l'avenir, un avenir tout de joie et de bonheur, une vie de délices !...Je ne sentais rien, pas un serrement de cœur, pas un frisson qui vînt m'avertir...et pourtant avant que j'atteignisse notre demeure, avant qu'on m'eût dit : elle est dans les mains de la justice, la malheureuse était morte !...voilà tout ce qui me reste d'elle...une froide dépouille...encore a-t-il fallu tromper leur vigilance, ils voulaient la priver de sépulture...qu'elle restât attachée au gibet, pour que la pauvre Marguerite en passant, et les yeux presque éteints dans les pleurs, allât se heurter contre les restes flottants de sa fille...(*Penché sur elle et la plaçant dans le creux qu'il a fait.*) Non, ma bien-aimée, non, je n'ai pas voulu qu'on te retrouvât exposée aux outrages de l'air ; tu reposeras sur un lit de feuilles, dans le manteau qui nous préserva tant de fois de l'orage ; j'irai voir ta bonne mère, pleurer avec elle ; je lui dirai mes derniers soins...que dans la crainte de meurtrir cette tête chérie, ou de laisser aux branches des dépouilles de tes cheveux...je t'ai prise dans mes bras, à l'entrée de la forêt ; que je t'ai portée avec précaution, comme un enfant endormi sur le sein de sa mère...(*Avec désordre.*) Francesca ! Francesca !...je t'ai quittée ! moi ! je ne voulais pas la laisser aller chez sa mère, parce que je ne pouvais plus supporter son absence !...et je l'ai quittée pour quelques poignées d'or !...je suis un monstre ! (*Il pleure.*) Ah ! plutôt je suis un malheureux !...bien à plaindre...Francesca, les barbares...ah ! pour apaiser ma soif de sang, il me faudrait un cœur de juge, un cœur de prince à déchirer. (*Il tombe anéanti, et un moment après avec plus de calme.*) Tous ces gens-là ne savent pas ce que sa perte peut leur coûter. (*Résolu.*) Je les suivrai dans la carrière du meurtre, ils me l'ont fait large et belle...ils l'ont assassinée la loi à la main. (*S'animant de plus en plus.*) Périsse leur loi ! et celui qui l'a rendue...et ceux qui l'ont exécutée. (*Avec force.*) Le sang doit payer par le sang...la mort appelle la mort !...Francesca, tu seras vengée !...je veux que le coup que je frapperai épouvante toute la Toscane...(*Musique de chasse. Le cor se fait entendre. Au bruit du cor, avec un rire convulsif.*) La chasse ! il parcourt encore la forêt...elle est de ses domaines...Oh ! si c'était lui ! Francesca, tu n'attendrais pas longtemps...(*Il écoute.*) On vient de ce côté...qui que ce soit, c'est son malheur qui l'amène.

SCÈNE II.

SARPI, LUDGI.

LUDGI.

Vous n'auriez pas vu le prince ?

SARPI, *avec égarement.*

Le prince ?

LUDGI.

Oui, l'orage a forcé sa suite de reprendre le chemin du château ; on y croyait le grand-duc, il n'y a pas encore reparu.

SARPI.

Le grand-duc !

LUDGI, *continuant.*

Et mon amitié s'inquiète.

SARPI.

Ah ! vous êtes son ami...moi j'avais une amie aussi ! savez-vous ce qu'il a fait pour elle, votre grand-duc ?...elle est morte ! et c'est lui qui l'a tuée.

LUDGI.

Léopold ! quel discours...avez-vous perdu la raison ?

SARPI, *l'arrêtant avec force.*

Il l'a tuée, te dis-je, et je veux la venger par le meurtre. (*Il lève son poignard.*) Et je commencerai par toi.

LUDGI, *le repoussant.*

Insensé que faites-vous ?

SARPI.

Non, non, pas ainsi, tu n'es pas le prince. (*Il prend son épée.*) Défends-toi.

LUDGI, *tirant la sienne.*

Malheureux, arrêtez...ne me forcez pas...

SARPI, *l'attaquant.*

Défends-toi donc.

(On entend au loin un air de barcarolle.)

LUDGI, *l'épée à la main et pressé vivement.*

Mais j'ignore...écoutez !...

SARPI.

Non.

(Il fait fauter l'épée de Ludgi.)

LUDGI.

Misérable !

(Il tire un coup de pistolet.)

SARPI.

Ah ! (*Il saisit sa carabine, l'ajuste et le renverse.*) Au prince maintenant...au prince.
(Il s'enfonce dans la forêt et disparaît.)

SCÈNE III.

LUDGI, *seul avec un violent effort.*

Au prince dit le scélérat...Ah ! sauvons-le. (*Il se relève droit et retombe aussitôt.*)
C'est près du cœur qu'il m'a frappé. (*Il étend les mains.*) Et Léopold ! ah ! mon Dieu, et pas
de secours...si je pouvais appeler. (*Poussant un cri inarticulé.*) Ah ! le sang remonte dans
ma poitrine, il m'étouffe.

(Il reste étendu sans mouvement.)

SCÈNE IV.

LUDGI, *sans mouvement*, COMPAGNONS, ARMURIERS,
RANDZO.

(Les compagnons entrent en scène par deux bandes en se tenant par le bras et en
chantant.)

CHŒUR.

Pour abréger d'autant l'absence,
Les arquebusiers de Florence
Conduisent gaîment les amis
Qui vont faire un tour de pays.

(Ils disparaissent.)

SCÈNE V.

LUDGI, *sans mouvement*, RANDZO.

RANDZO.

Que la foudre les écrase avec leur joie ! Dans la retraite la plus écartée, il faut que le
bonheur des autres hommes vienne insulter mon désespoir. J'ai beau me jeter à travers les
fourrés les plus sombres pour échapper à mes projets sinistres, ils m'obsèdent, ils me
poursuivent, je les retrouve à chaque détour de cette forêt...elle me trompe, moi ! oui, je suis
trahi ! et mon fusil était chargé lorsque je les ai vus...Qui m'a empêché !...ah ! c'est que tuer
une femme, c'est une atroce lâcheté !...mais le malheureux qui venait la séduire ! Oh ! je le
sens, la main me brûle encore...s'il se présentait là, seul, sans défense, je l'étendrais sans
pitié. (*Dans sa marche, il heurte le corps de Ludgi qui soulève le bras, et semble vouloir se
rattacher à Randzo qui recule surpris.*) Hem ! un homme ! (*Il se baisse.*) Blessé !...sans
secours...Ludgi !...Qui donc a rempli ma tâche ?...Si je pouvais cependant...(*Il met la main
sur sa poitrine.*) Il ne respire plus, c'était la fin...Ah ! je n'avais demandé à personne de me

venger...et ce cadavre m'épouante, comme si...(*Reprise du refrain des armuriers.*) Du monde ! ah ! fuyons...on pourrait penser...ce n'est pas moi !...ce n'est pas moi !

SCÈNE VI.

LUDGI, *inanime* ; PAYSANS, COMPAGNONS.

PREMIER COMPAGNON, à *Randzo*.

Hé ! camarade, ou diable court-il ? nous prendrait-il pour des voleurs ?...Eh bien ! le prince ?

DEUXIÈME COMPAGNON.

Le prince ? on le cherche toujours. (*Il voit Ludgi.*) Un homme mort !

PREMIER COMPAGNON.

Oh !oh ! et un vivant là-bas, qui se sauvait à notre approche ? (*A ses camarades.*) Il faut le poursuivre.

(Plusieurs sortent, d'autres secourent Ludgi.)

SCÈNE VII.

LES MÊMES, THÉRÉSA, BÉNÉDICT, *puis Randzo*.

BÉNÉDICT.

Tu vois bien que ton mari n'est pas dans cette vilaine forêt.

THÉRÉSA.

J'entends du monde, demandons encore.

BÉNÉDICT.

Nous ne faisons que ça depuis que nous sommes en route, malgré le tonnerre et la pluie. Avez-vous vu mon mari ? ils répondent : avez-vous vu le prince ? Et dans tout ça on n'a vu personne.

THÉRÉSA.

On relève un homme ; il est couvert de sang !

BÉNÉDICT.

Ah ! mon Dieu, c'est mon cousin Ludgi.

THÉRÉSA.

Ludgi ! J'ai peur de ma pensée.

PREMIER COMPAGNON, *accourant*.

Voilà, voilà le meurtrier, nous le tenons, quoiqu'il dise que ce n'est pas lui, la justice verra ce qu'elle doit en penser.

THÉRÉSA, reconnaissant Randzo.

Mon mari...quelle horreur ! J'hésitais à le croire. (*A Randzo.*) Ah ! malheureux, qu'avez-vous fait ?...

RANDZO, *indigné*.

Tu le regrettas donc ? tu revenais le chercher jusque dans cette forêt ?...Eh bien ! le voilà, tiens, regarde.

THÉRÉSA.

Laissez-moi, laissez-moi ; vous avez tué le meilleur, le plus généreux des hommes, le plus digne d'être aimé.

RANDZO, *avec fureur*.

Tu avoues enfin que tu l'aimais ; tu le pleures devant moi...femme indigne ! (*On le retient.*) N'ayez pas peur, je ne lui ferai pas de mal, et je ne me sauverai point : je veux jouir de ses larmes...Pleure, pleure-le ; eh bien, oui, oui, c'est moi qui l'ai assassiné.

(Les paysans ont placé le corps de Ludgi sur un brancard fait de branches d'arbres ; les compagnons se sont emparés de Randzo ; Thérésa reste anéantie appuyée sur Carlo [sic].)

QUATRIÈME TABLEAU.

*

Maison de plaisance.

*

SCÈNE VIII.

LE PRINCE DE CASTEL-FORTE, LE CARDINAL, ALBANO.

LE CARDINAL.

Le prince de Castel-Forte, hier à la chasse ! et aujourd'hui au palais du grand-duc !

CASTEL-FORTE.

Au jour de la fête du souverain, n'est-ce pas un devoir pour tout sujet fidèle de venir présenter ses hommages ?

LE CARDINAL.

Je vois avec plaisir que vous ne boudez plus contre la cour.

CASTEL-FORTE, *avec ironie*.

La cour ! en existe-t-il une sous notre prince populaire.

LE CARDINAL.

Vous en retrouverez quelque ombre dans les jours de cérémonie ; mais elle est presque effacée par les bourgeois, les artisans et les gens de toute espèce que vous rencontrerez.

CASTEL-FORTE.

Oui, des gens qui semblent sortir de dessous les dalles. Que voulez-vous, mon cher cardinal, les basses classes sont les seules qu'aime Léopold ; il déteste notre aristocratie.

LE CARDINAL.

Dites-mieux, il la méprise.

CASTEL-FORTE.

Il devrait pourtant se souvenir qu'il y a parmi nous des hommes...

LE CARDINAL, *bas*.

Mon prince, ce n'est pas le lieu...soyez prudent. (*Haut.*) Puisque vous êtes ici, vous allez assister au conseil.

CASTEL-FORTE.

Pour quelle grave question est-il convoqué ?

LE CARDINAL.

Sans doute quelque nouveau projet de réforme dans les lois.

CASTEL-FORTE.

Quelle fureur de changer des institutions sous lesquelles nous avons vécu si longtemps heureux.

LE CARDINAL.

Le désir de la célébrité nous tourmente : nous en voulons à tout prix ; en attendant mieux, nous faisons de la popularité.

CASTEL-FORTE.

Le goût de la popularité passe vite aux princes...Léopold nous reviendra.

LE CARDINAL.

Le comte Maffey s'approche, silence.

SCÈNE IX.

LES MÊMES, MAFFEY.

MAFFEY, à *Castel-Forte*.

Soyez le bienvenu, prince Castel-Forte ; on se plaint ici de la rareté de vos visites.

CASTEL-FORTE.

C'est me faire trop d'honneur que de vouloir bien le remarquer.

SCÈNE X.

LES MÊMES, LE DOCTEUR ALDINI ; CONSEILLERS,
COURTISANS, *qui remplissent peu à peu la galerie.*

ALDINI.

Comte Maffey, pourriez-vous me dire où je rencontrerai le grand-duc ?

MAFFEY.

Il n'est pas au palais, docteur.

ALDINI.

Comment, à peine remis de la chute et des émotions d'hier...

LE CARDINAL.

Que lui est-il donc arrivé ?

MAFFEY.

Il avait voulu faire suspendre l'exécution d'une très jeune femme, condamnée à mort ; mais ses ordres sont arrivés trop tard, et le prince a éprouvé une commotion telle qu'il est tombé dans un profond évanouissement.

ALDINI.

Et ce matin il songe à travailler avec son conseil ; et il va courir la ville au point du jour... il n'y a pas de bourgeois à Florence qui n'ait plus soin de sa santé ! Et sans doute, il est sorti à pied ?

MAFFEY.

Oui, suivi d'un seul officier.

ALDINI.

Il a tort.

MAFFEY.

La simplicité de ses habits protège son incognito.

ALDINI.

Cela ne l'empêche pas d'être parfois reconnu, et il ne faudrait qu'un mauvais sujet.

MAFFEY.

Docteur, vous avez beau dire, vous ne changerez pas ses habitudes, il aime à se rapprocher des classes laborieuses, au surplus, voici l'heure qu'il a indiquée pour le conseil, attendez un moment, vous allez le voir.

ALDINI.

A quoi bon, il ne voudrait pas m'écouter, je reviendrai.

MAFFEY.

Aussi bien, je doute que malgré sa confiance en vos lumières, le grand-duc vous admette au conseil aujourd'hui.

ALDINI.

Pourquoi pas ?

MAFFEY, *en riant.*

C'est que vous êtes partie intéressée.

ALDINI.

Moi ?

LE CARDINAL.

Oui, vous. Le corps de la faculté, et si le grand-duc exécute son projet, c'est aux médecins que sera réservé à l'avenir le droit de faire mourir méthodiquement dans leurs lits les honnêtes gens que maître Nicolas a l'habitude d'expédier plus lentement pour l'autre monde.

ALDINI.

Bah ! la peine de mort, et toutes ses rêveries philosophiques ! ainsi, nobles seigneurs, graves magistrats, vous voilà tous réunis pour agiter une question déjà tant débattue et cela, sans vous enquérir d'abord si les mauvais sujets que vous voulez ravir à la potence valent la centième partie de la peine que vous allez prendre pour eux.⁶³⁹

MAFFEY.

Que dites-vous donc là docteur ?

ALDINI.

Savez-vous si les coquins justifieront par leur repentir l'intérêt que vous leur portez ? Au physique, comme au moral, notre nature est coutumière et les mauvais penchans [sic] ne se détournent pas plus que les mauvaises humeurs quand une fois elles ont pris leur cours.⁶⁴⁰

MAFFEY, *en riant.*

Voilà un argument nouveau et digne d'un médecin.

ALDINI.

Vous riez, comte, mais le corps social est comme le corps humain, il succomberait bientôt s'il ne purgeait de temps en temps. Que diable ! quand on a du mauvais sang, on présente son bras à la lancette, c'est là moralement la fonction de l'exécuteur des hautes œuvres ; et le plus sûr, pour la société, est de lui laisser continuer ses exécutions médicales.⁶⁴¹

CASTEL-FORTE, *riant.*

Ah ! maître Nicolas un hippocrate !

LE CARDINAL.

Docteur, vous vous adjoignez là un singulier confrère.

⁶³⁹ Cette phrase est directement inspirée de celle attribuée par Kératry à son personnage du chevalier de Van-Swiéten dans le chapitre XI de son roman *Frédéric Styndall, ou la fatale année*. Van-Swiéten y lance en effet le débat sur la question de la peine de mort par cette remarque : ‘De sorte, Monsieur le baron, que vous ignorez si le coquin que vous avez sauvé de la corde, à vous deux (la princesse et vous), vaut seulement la centième partie de la fatigue que vous vous êtes donnée pour le ravir à la potence ?’. Cf. *op.cit.*, p.77.

⁶⁴⁰ Egalement plagié sur le discours de Van-Swiéten dans le chapitre IX du roman de Kératry : ‘Nous ne savons trop, répliqua Van-Swiéten, si le sujet auquel tant de braves gens ont témoigné leur intérêt, le justifiera par sa conduite. Les habitudes bonnes ou mauvaises se perdent difficilement. Notre nature est coutumière de fait au moral comme au physique. Les mauvais penchans ne se détournent pas plus que les humeurs, quand une fois elles ont pris leur cours.’, *op.cit.*, pp.78-79.

⁶⁴¹ *Idem* que pour les deux notes précédentes. Il s'agit là, à quelques mots près, de la suite du discours de Van-Swiéten : ‘Le corps social succomberait bientôt, s'il n'avait ses émonctoires, et le parti le plus sûr en pareil cas est de laisser l'exécuteur des hautes œuvres terminer son opération médicale.’, p.79.

ALDINI, *aux conseillers.*
Eh ! messieurs les rieurs ! il me semble qu'il vous touche d'assez près.

CASTEL-FORTE, *d'un ton moqueur.*
Ma foi, le docteur a raison ! maître Nicolas, les juges, les médecins sont tous gens très propres à éclaircir les rangs ici bas.

ALDINI, *brusquement.*
Sans compter l'aristocratie, mon prince, dont l'ambition ne s'entend pas mal à décimer notre pauvre espèce.

LE CARDINAL.
Dans sa brusque humeur, le docteur n'épargne personne.

CASTEL-FORTE, *au cardinal.*
Eminence, c'est dommage qu'il n'y ait pas ici un père de l'Inquisition.

ALDINI.
Je lui dirais son fait ; ce serait un beau chapitre que le secret de ses cachots et le luxe des autodafés...de tout cela, je conclus que puisque le commun des hommes, pour satisfaire ses passions (les médecins, par erreur de la science ; l'aristocratie, par ambition ; les prêtres, pour la plus grande gloire de l'église) s'arroge un droit de mort sur ses semblables, on ne doit pas contester aux hommes en masse le pouvoir d'en faire autant.

LE CARDINAL, *souriant.*
Bien raisonné, docteur.

MAFFEY.
Quand le grand-duc va venir, il trouvera la discussion bien avancée.

ALDINI.
Messieurs, faites votre profit de ce que j'ai dit, si vous pouvez : voici l'heure de me rendre à l'académie. Je vous salue.

MAFFEY, *voyant entrer Marguerite.*
Que veut cette vieille ?

SCÈNE XI.

CASTEL-FORTE, LE CARDINAL, MAFFEY, CONSEILLERS,
COURTISANS, MARGUERITE.

MAFFEY, *à Marguerite.*
Que venez-vous faire ici, bonne femme ?

MARGUERITE.
Je veux parler au prince.

LE CONSEILLER.
Ce n'est pas jour d'audience, il faut vous retirer

MARGUERITE.

Ah mes beaux messieurs, je suis une malheureuse mère, que le grand-duc lui-même...

MAFFEY.

Oui, mais il ne peut vous entendre aujourd’hui. Comment les gardes de la porte vous ont-ils laissés arriver ici ?

MARGUERITE, *montrant les tablettes de Léopold.*

En leur présentant les tablettes.

MAFFEY, *changeant de ton.*

Ah ! restez.

LE CARDINAL.

Il permet donc à tout le monde d’approcher de sa personne ?

MAFFEY.

Trois jours de la semaine consacrés aux affaires des malheureux ne suffisent pas à son active bienfaisance. Il croit n’avoir rien fait tant qu’il reste des larmes à essuyer.

UN CONSEILLER.

Il ressemble à Titus, il ne veut pas perdre une journée.

CASTEL-FORTE, *au cardinal.*

J’espère que la courtisanerie va son train. (*Au cardinal en lui montrant Sarpi qui se présente à l’une des portes de la galerie.*) Encore un nouveau visage, on se croirait sur la place publique.

UN HUISSIER, *annonçant.*

Le grand duc.

SCÈNE XII.

LES MÊMES, LÉOPOLD, SARPI.

SARPI, *à part.*

Le grand duc ! je vais donc le voir...celui qui m'a donné le moyen d'arriver jusqu'à lui ne m'a pas trompé.

LÉOPOLD, *à sa cour qui s'empresse autour de lui.*

Messieurs, je vous salue. (*Allant à Marguerite.*) Ah ! c'est vous, bonne vieille ?

SARPI.

Marguerite à la cour !

MARGUERITE, *lui rendant les tablettes.*

Je me rends aux ordres de mon protecteur.

SARPI, à part.

Lui ! le grand-duc, le même homme qui sur la place publique tout à l'heure !...Ah, si je l'avais connu !

LÉOPOLD, à ses courtisans. (*D'un ton de reproche.*)

Eh quoi ! messieurs, cette femme est accablée de douleur et vous la laissez là, debout, isolée et tremblante devant vous. (*Il approche un siège et fait asseoir Marguerite.*) Asseyez-vous, bonne mère.

MARGUERITE, en lui baisant la main avec transport.

Mon excellent prince ! c'est trop de bonté.

SARPI, à part.

Il est humain, quoique prince !

LÉOPOLD, à ses courtisans.

N'avez-vous donc jamais éprouvé combien quelques marques de bienveillance peuvent soulager un cœur brisé par la douleur ? Et qui aura des droits à la pitié, si ce n'est le deuil d'une mère. (*A Marguerite.*) Voilà celle de l'infortunée...qu'un malheureux instant de retard m'a empêché hier d'arracher à la mort.

SARPI.

Il voulait la sauver ! (*Reprenant sa colère.*) Ah ! qu'importe une tardive intention.

LÉOPOLD, debout, appuyé sur le fauteuil de Marguerite.

Pauvre mère ! je n'ai pas de consolation à vous offrir contre une perte irréparable ; mais levez les yeux vers le ciel, c'est là que vous trouverez de la résignation. On vous conduira chez l'intendant de mes domaines pour qu'il vous indique un asile où vous vivrez au moins tranquille et sans craindre la misère. Je vous fais sur ma cassette une pension de cent ducats. (*Lui donnant une bourse.*) En voici la première année.

MARGUERITE, voulant se jeter à ses pieds. Il l'en empêche.

Une année ! ah ! je n'irai pas jusque là ; mais ce sera pour faire éllever une tombe à ma pauvre enfant où je puisse aller pleurer et mourir.

LÉOPOLD.

Allons, ma mère, du courage, demandons-en à Dieu ! il adoucira peut-être les regrets que nous éprouvons, vous de l'avoir perdue, moi d'être arrivé trop tard pour la sauver...cette pauvre Francesca. (*A Marguerite.*) Allez, ma mère, allez...j'irai vous visiter demain.

MARGUERITE, lui baisant la main.

Que le ciel répande sur vous ses bénédictions.

LÉOPOLD.

Adieu.

(Elle sort. Léopold la conduit jusqu'à la porte de la galerie en la soutenant ; il la remet aux mains d'un huissier ; tous les courtisans suivent en exprimant leur respect pour la bonté du prince.)

SARPI, seul vers la petite porte vers le devant de la scène.

La bénédiction d'une pauvre mère te sauve en ce moment, Léopold. (*Il fait un mouvement en tirant son poignard.*) Non...je ne pourrais...non, non, je ne pourrais frapper.

(Il va pour mettre le poignard dans sa ceinture en s'éloignant. L'arme mal posée tombe.)

SCÈNE XIII.

LES MÊMES, *hors* MARGUERITE ET SARPI.

MAFFEY, *qui se retourne au bruit qu'a fait le poignard en tombant, vient le ramasser.*

Une arme ! (*Un officier des gardes de Castel-Forte s'approche.*) Ici même...n'ébruitez rien...(*A l'officier.*) Qu'on ferme les passages. (*L'officier sort. A Castel-Forte.*) Est-ce un avertissement ? une menace ?

CASTERL-FORTE.

C'est un vigoureux argument contre les projets du grand-duc.

MAFFEY.

Attendons.

(Il cache le poignard sous son manteau.)

LÉOPOLD, *revenu en scène.*

Messieurs, la douleur de cette mère, le supplice de sa fille, dans cet âge où le retour de la vertu est encore si facile, ont dû, vous le pensez, rendre plus pressant mon désir d'être fixé sur la grande question qui nous occupe. Dans ce jour où tout mon peuple s'empresse à me fêter, il me serait doux, pour prix de l'amour qu'il me témoigne, de lui offrir le grand bienfait de l'abolition de la peine de mort.

MAFFEY.

Prince, j'ai examiné l'instruction du procès de Francesca. Quelque sévère que soit la peine, elle a été justement appliquée. Que Votre Altesse se tienne en garde contre des sentiments généreux, le sang doit payer le sang.

LÉOPOLD.

Mais songez donc, Maffey, que vous donnez à l'action de la justice les mêmes motifs, les mêmes passions qu'au malfaiteur.

MAFFEY.

L'homme assez cruel pour égorer son semblable, en le mettant hors de la vie, ne se met-il pas lui-même hors de l'humanité ?

LÉOPOLD.

Non messieurs. Il est temps de substituer au règne de la force brute celui de la force morale. Adressons-nous à l'esprit des peuples, forçons-les à devenir meilleurs en les éclairant. Les lumières répandues avec sagesse seront contre les crimes de plus sûrs garants que les supplices.

MAFFEY.

Cet espoir d'une législation plus douce que Votre Altesse a laissé transpirer à dessein n'a exercé jusqu'à présent aucune heureuse influence. Le nombre des crimes est toujours le même, et peut-être la perspective de l'impunité a-t-elle fait naître l'idée du plus odieux projet.

LÉOPOLD.

Que voulez-vous dire ?

MAFFEY, *montrant le poignard.*

Cette arme trouvée en ce lieu, presque aux pieds de Votre Altesse...

LÉOPOLD.

Cet incident m'étonne, mais il ne m'ébranle pas. Je ne mêlerai jamais rien qui me soit personnel à ce qui touche aux intérêts de mon peuple. Et si je dois tomber sous le poignard, loin d'appeler la vengeance sur la tête d'un coupable, je ne pourrai que le plaindre et lui pardonner.

LE CARDINAL.

Quelle imprudente générosité !

MAFFEY.

Craignez d'enhardir...

LÉOPOLD.

Et qui sait si ce poignard m'était destiné ? Qui sait encore si au moment de frapper le souvenir de quelque acte de clémence n'a pas fait tomber l'arme des mains du meurtrier ? Croyez-moi, Maffey, il y a loin du fer d'un assassin au cœur d'un honnête homme. N'en parlons plus, et que dorénavant une prison perpétuelle remplace toutes les condamnations capitales.

MAFFEY.

Une prison perpétuelle !...C'est la mort tous les jours, la plupart la préféreraient.

LÉOPOLD.

Donnez-leur le choix et ils vous répondront...messieurs, le suprême arbitre de notre vie doit l'être seul de notre mort. (*Aux conseillers.*) Vous, messieurs, à qui les lois ont remis leurs pénibles pouvoirs, n'avez-vous jamais reculé devant leurs conséquences funestes ? – Jusqu'ici, dans le condamné je n'ai voulu voir qu'un coupable ; mais la justice n'a-t-elle jamais frappé d'innocents ? Le décret qui vous a remis son glaive n'a point agrandi votre intelligence ; il ne vous a pas investi d'un privilège contre l'erreur ! Cette pensée ne devrait-elle pas glacer sur vos lèvres un arrêt de mort ; et n'est-ce pas en tremblant que vous en assumez la terrible responsabilité ?

CASTEL-FORTE.

Prince, à Dieu seul appartient le secret de nos consciences ; et c'est toujours les yeux élevés vers le ciel que nous rendons nos arrêts.

MAFFEY, *avec feu.*

Mais, vous-même, craignez l'effet de l'*édit* de l'abolition, pour les coupables endurcis. Craignez que ce brevet d'impunité d'une main et le poignard de l'autre, ils n'inondent de sang ces paisibles contrées.

LÉOPOLD.

Assez, assez, ne chargez pas à plaisir cet affreux tableau. (*Il réfléchit.*) Ainsi vous seriez d'un avis contraire au mien ?

(Les conseillers s'inclinent.)

MAFFEY.

Vous le voyez, tous.

LÉOPOLD.

Eh bien, malgré ma répugnance, je me rendrai à vos avis peut-être, je pourrai m'y rendre à une seule condition, une seule. (*Tout le monde prête attention.*) Un des plus grands maux de la peine de mort est l'exemple de cruauté qu'elle donne. Elle endurcit et corrompt les coeurs...Emu de compassion, ou indigné, c'est toujours sur l'exécuteur de vos sentences que le peuple fait retomber le poids de sa malédiction ou de sa colère...Eh bien, puisque

vous le voulez je conserverai [page 43] donc la peine de mort ; mais...je veux qu'à l'avenir, chacun de vous, à tour de rôle, soit l'exécuteur de la sentence qu'il a dictée.

MAFFEY.

Qu'entends-je ?

LÉOPOLD.

La hache et le billot au pied de votre tribunal figureront au nombre de vos insignes, à côté de la balance et de la main de justice.

MAFFEY.

Quoi, prince ?...

CASTEL-FORTE.

La pensée ne s'arrête pas sans frémir...

LÉOPOLD.

Vous frémissez !...Mais ce malheureux qu'on traîne au supplice n'est-ce pas vous qui l'égorguez ? N'est-ce pas votre bras qui dirige le coup fatal ?...Ah ! si en descendant de votre tribunal le soin de votre repos ne vous faisait pas détourner les yeux, moins prompts à condamner, tremblant devant l'épreuve à laquelle je prétends vous soumettre, vous hésiterez plus longtemps. (*Clameurs, bruit au dehors.*) Que veulent dire ces cris ?

SCÈNE XIV.

LES PRÉCÉDENTS, UN OFFICIER DE LA MAISON DU GRAND-DUC.

L'OFFICIER.

Prince, on amène au palais l'officier Ludgi blessé, privé de sentiment, mort peut-être.

LÉOPOLD.

Que dites-vous, juste ciel !

L'OFFICIER.

Il a été assassiné.

MAFFEY.

Vous le voyez, mon prince !...

LÉOPOLD.

Respectez ma douleur !...malheureux et cher Ludgi...Que les hommes sont méchants ! Comme ils se sont hâtés de justifier votre triste prévoyance !

(Il reste anéanti.)

LE CARDINAL.

En frappant Votre Altesse d'un coup si rude, le ciel, sans doute...

CASTEL-FORTE.

C'est une leçon. Elle montre le danger d'innovations, peut-être généreuses, mais...

MAFFEY.

Mais dont les hommes ne sont pas dignes. Oui, prince, ils sont méchants, et c'est avec un sceptre de fer qu'il faut les gouverner. (*A l'officier.*) L'assassin est-il connu ?

L'OFFICIER.

Oui, monseigneur ; il est arrêté. Des ouvriers affirment l'avoir aperçu une arme à la main... parcourant la forêt quelques minutes après le crime.

MAFFEY.

Qu'il soit jugé sur le champ avec toute la rigueur des lois.

L'OFFICIER.

La femme de ce misérable demande à se jeter aux genoux de Votre Altesse.

MAFFEY.

Qu'on l'éloigne, sa présence ajouterait à la douleur du grand-duc. (*Aux conseillers.*) Messieurs, rendez-vous au tribunal.

(La toile tombe.)

FIN DU DEUXIÈME ACTE.

ACTE III.

*

CINQUIÈME TABLEAU.

Petite chambre de garçon très simple. Une petite fenêtre au fond de la chambre : la porte au milieu. A l'avant-scène, une table chargée d'une corbeille de fruits, d'une carafe d'eau et d'un verre.

*

SCÈNE PREMIÈRE.

SARPI, écrivant à la table ; FRÉDÉRIC, debout devant son ami,
et le considérant avec surprise.

FRÉDÉRIC.

Je ne me lasse point de te regarder. C'est comme un rêve pour moi. Après quinze jours que je te croyais parti pour l'Allemagne ou pour l'Angleterre, je reçois une lettre de toi, datée de Florence, je te retrouve sous cet habit, logé sur la place du Palais, au milieu de la ville où ta condamnation a été proclamée hautement, affichée sur toutes les murailles.

SARPI.

D'autant plus à l'abri qu'on soupçonne moins tant d'audace.

FRÉDÉRIC.

Ouvrier chez l'armurier du Prince, toi ?

SARPI.

J'ai des raisons pour cela. Mais comment va-t-il le prince ? Sa santé se rétablit-elle ?

FRÉDÉRIC.

Depuis la mort de son aide de camp, il n'a point reparu en public.

SARPI.

Je le sais bien.

FRÉDÉRIC.

Cet événement a été un coup affreux pour lui.

SARPI.

Oui, oui, la perte inattendue des objets qu'on aime déchire l'âme. Et quand les princes en ont une, il est bon qu'ils sentent qu'elle est vulnérable comme celle des autres hommes. Aussi n'est-ce pas Léopold que je plains, mais la victime qui peut-être ne méritait pas son sort.

FRÉDÉRIC.

Tout le monde en faisait l'éloge.

SARPI, à lui-même.

Tout le monde aussi faisait l'éloge d'une jeune fille, un ange d'innocence et de beauté qui a péri bien plus misérablement encore.

FRÉDÉRIC.

Que veux-tu dire ?

SARPI.

Je ne voulais rien dire...et dans ma préoccupation, je pensais tout haut malgré moi.

FRÉDÉRIC.

Tu m'étonnes et tu m'affliges ! Ton meilleur ami t'inspirerait-il des craintes ?

SARPI.

Je n'ai pas de craintes, et je n'aurai bientôt plus d'amis.

FRÉDÉRIC.

Il y a dans tes paroles et dans l'expression de ton visage je ne sais quoi de funeste, Sarpi, au nom de notre amitié, ne me cache point tes peines secrètes !

SARPI.

Tu n'y pourrais rien.

FRÉDÉRIC.

Ne repousse point un vieil attachement dont je t'ai donné tout récemment des preuves !

SARPI, *lui prenant le bras.*

Tais-toi, Frédéric, tais-toi ; je n'ai pas besoin d'amollir encore mon cœur, de resserrer des liens qui peut-être dans huit jours, demain, ce soir, seraient brisés pour jamais.

FRÉDÉRIC.

Voudrais-tu mourir ?

SARPI.

Je veux être libre pour accomplir une mission que je me suis donnée à remplir. Après...*(Il va à la table.)* Ces papiers t'expliqueront ce qui m'occupe. Je ne pouvais les confier qu'à la probité d'un ami fidèle ; c'est pourquoi je t'ai fait prévenir. Je te recommande de ne les ouvrir que lorsqu'une vieille femme appelée Marguerite, et que j'attends ici, se présentera chez toi de ma part. *(Il lui montre les papiers.)* Tu vois qu'ils sont à ton adresse ! mais je te prie de n'en prendre connaissance qu'avec elle.

FRÉDÉRIC.

Je n'ai pas besoin de te promettre de faire ce que tu désireras. Mais au nom de notre affection d'enfance, tire-moi d'une incertitude cruelle...

SARPI.

Frédéric, il est des projets qu'on ne confie pas ; il est des positions dont on n'offre pas le partage, même à ceux qu'on aime et qu'on estime le plus, sous peine de passer pour un lâche à ses propres yeux. *(Il lui prend la main.)* Adieu.

FRÉDÉRIC.

Adieu, je ne veux pas t'importuner davantage.

SARPI.

C'est encore une preuve de ton amitié, je t'en remercie.

(Ils se séparent, Frédéric sort.)

SCÈNE II.

SARPI, *seul*.

Je me croyais insensible à tout désormais, et j'ai senti mon cœur battre plus vivement lorsque j'ai pressé, pour la dernière fois peut-être, mon ami sur mon sein. Je m'en étonne !...je me suis bien laissé attendrir aussi par quelques grimaces du prince...L'occasion était belle pourtant ! j'aurais pu frapper dix fois, et il ne fallait qu'un coup bien d'aplomb...point du tout, voilà qu'à l'aspect de cette vieille femme en pleurs, qu'il appelait sa mère, je suis resté faible comme un enfant...Béni soit le retard qui a prolongé de quelques semaines une existence qui me pèse ! on n'attribuera pas mon action à un transport au cerveau...à un accès de rage ; la maladie de Léopold m'a donné le temps de réfléchir. Et je me suis armurier pour m'introduire sans danger dans Florence et pour me procurer un autre poignard, comme je m'étais fait peindre en des temps plus heureux pour ne devoir qu'à moi seul l'image d'une femme adorée. Les arts auront servi toutes mes passions, la haine comme l'amour...J'ai retrouvé mon talent pour retremper ma rage. (*Il découvre un portrait de Francesca.*) La voilà, oui, la voilà ! ma mémoire a été fidèle ! ce front si pur, ce regard si doux, tout cela vivait pour moi, tout cela s'animait des feux de mon amour...et la mort a tout détruit. La mort ! (*Il s'approche de la fenêtre.*) Elle te suit des yeux, elle épie ta convalescence de l'angle de la lucarne où je plonge sur la place du palais...(*Il revient.*) Parce q'un frisson, un mal de tête, un accès de fièvre l'a retenu quelques jours au lit, les églises sont pleines, toute la ville est en émoi : vive Léopold !!! haine à Léopold. Il m'a frappé au cœur, c'est aussi là que je le frapperai...Je me demande chaque jour, est-ce aujourd'hui que j'en finirai !...Après tout, l'instant n'y fait rien. Un peu plus tôt, un peu plus tard, il suffit que mon idée me reste fixe et inébranlable...(*Il marche vivement.*) J'ai chaud. (*Il ouvre tout à fait la fenêtre.*) L'air fait du bien ; quel beau temps !...J'aperçois d'ici le drapeau qui flotte au-dessus du palais !...L'autre semaine, le tonnerre l'a renversé ! Il n'en faut pas autant pour renverser le maître de la Toscane...Mon bras suffit. (*Il prend un poignard.*) Avec cela. (*Il passe plusieurs fois le doigt sur la lame.*) Je crois qu'il commence à s'émousser. (*Il prend une petite pierre dans le tiroir de la table et le repasse.*) Là...maintenant il faut que je prenne un peu de nourriture, j'ai besoin de toutes mes forces.

(Il s'approche de la table et remplit un verre d'eau.)

SCÈNE III.

SARPI, COMPAGNONS, ARMURIERS.

PREMIER COMPAGNON, *appelant ses camarades.*

Venez, venez, le hibou n'est pas encore déniché.

SARPI, *se levant.*

Qu'est-ce ?

DEUXIÈME COMPAGNON.

Nous venons un peu voir ce que fait l'ours dans sa tanière.

SARPI.

Va-t-il vous troubler dans la vôtre ?

PREMIER COMPAGNON.

On ne nous trouble jamais, nous ; la compagnie nous égaie.

SARPI.

Elle m'ennuie, moi.

DEUXIÈME COMPAGNON.

Mais Ludovic, il s'agit de vous prier d'un repas.

SARPI.

Je vous remercie, je mange comme je travaille : seul.

PREMIER COMPAGNON, *examinant la carafe.*

Je crois, Dieu me pardonne, qu'il ne boit que de l'eau !

SARPI.

Je n'ai rien autre chose à vous offrir.

PREMIER COMPAGNON.

De l'eau claire ! ah ! fi donc, à moins que ce ne soit pour nous laver les mains.

DEUXIÈME COMPAGNON.

Oui, le jour qu'il paiera sa bienvenue.

PREMIER COMPAGNON.

Il y a quinze jours qu'il nous fait attendre.

SARPI.

J'entends, vous venez me donner une leçon : soit. Je vous en donnerai une autre, moi, en vous apprenant qu'il vaut mieux employer son argent à soulager un malheureux qu'à remplir son estomac... Si quelqu'un d'entre vous est dans la gêne, j'ai des économies à lui offrir ; je propose en bon camarade qu'il accepte de même.

PREMIER COMPAGNON, *aux autres.*

Nous nous étions joliment trompés sur son compte.

SARPI.

Voyons, vous autres, si celui qui a besoin n'ose parler, désignez-le.

DEUXIÈME COMPAGNON.

Dame, le pauvre Anio. Sa femme est en couche du sixième, et souvent il faut qu'il travaille, même le dimanche, pour nourrir tout ça.

SARPI.

Eh bien ! Anio, tenez. (*Il lui donne une poignée de pièces.*) Voilà de quoi mettre un peu de bien-être dans le ménage.

ANIO.

Oh ! monsieur Ludovic...

SARPI.

Donnez-moi la main, et faites-moi grâce du reste. Des remerciements...de la reconnaissance, c'est toujours la même chose...

PREMIER COMPAGNON.

C'est égal. Si jamais j'entends dire à présent un mot plus haut que l'autre sur votre compte !...

DEUXIÈME COMPAGNON.

Et moi aussi, soyez tranquille ! Mais pas de fierté, voyons, venez avec nous...quoique vous n'ayez pas été assigné dans le procès de Randzo...

SARPI.

Qu'est-ce que c'est que ce Randzo ?

PREMIER COMPAGNON.

Celui qui a tué l'aide de camp du prince.

SARPI.

Randzo !...Comment, on instruit ce procès et quelqu'un est accusé ! et vous êtes mêlés là-dedans, vous ?

PREMIER COMPAGNON.

Sans doute, nous...C'est l'indemnité que la loi accorde aux témoins qui va faire aujourd'hui les frais d'un fameux déjeuner.

SARPI.

Vous étiez témoin...à décharge donc.

DEUXIÈME COMPAGNON.

A charge au contraire. Puisque c'est nous qui avons arrêté Randzo dans le bois après le crime.

SARPI, *indigné*.

Et vous avez dit que vous le lui aviez vu commettre, peut-être ?

PREMIER COMPAGNON.

Non, parce que nous ne sommes arrivés qu'après, comme il prenait la fuite.

SARPI.

En ce cas, vos dépositions ne signifient rien...les preuves manquent.

PREMIER COMPAGNON.

Ça n'empêche pas que le tribunal l'a condamné.

SARPI.

Condamné ! Les misérables !...

PREMIER COMPAGNON.

Mais s'il est coupable.

SARPI.

Et s'il ne l'est pas. L'avez-vous pris sur le fait ?

DEUXIÈME COMPAGNON.

Ma foi, c'est tout comme.

SARPI.

Non. Vous me l'avez avoué vous-même. Et cependant parce que vous aurez déposé légèrement ; parce que, sans examen, vous aurez dit : puisque cela peut être, cela est, vous aurez décidé du sort d'un de votre semblable.

PREMIER COMPAGNON.

C'est pourtant vrai.

SARPI.

Si ce Randzo était innocent, quels seraient vos regrets.

PREMIER COMPAGNON.

Ah Ludovic ! vous dites cela d'un air...c'est à faire frémir.

SARPI.

Et que serait-ce donc, si j'ajoutais : oui, cet homme est innocent ! je vous l'affirme sur l'honneur.

PREMIER COMPAGNON.

Ah ! nous le sauverions...

SARPI.

Le pourriez-vous, malheureux ! brise-t-on des verrous et des portes de fer ?

PREMIER COMPAGNON.

A la sortie de la prison...

SARPI.

La garde vous repousserait.

DEUXIÈME COMPAGNON.

Nous ameuterions le peuple...

SARPI.

Cela suffirait-il ?

PREMIER COMPAGNON.

Alors, comment donc nous y prendre !...Nous serions prêts à tout pour réparer...

TOUS.

Oui, oui...

SARPI.

Il faudrait...Ecoutez bien, mes amis, les corporations doivent se soutenir...Il faudrait prévenir tous les compagnons armuriers de la ville...qu'ils aient des armes cachées sous leurs vêtements...qu'ils se rendent à l'auberge de Naples, vous vous y rendriez vous-mêmes...et si l'on était obligé d'employer la force...

DEUXIÈME COMPAGNON.

Oh ! pour sauver un innocent, nous nous ferions plutôt tous tuer.

SARPI.

A la bonne heure, j'aime à voir que des cœurs d'homme battent sous la veste de l'ouvrier. Allez donc faire vos préparatifs, de peur que le sang injustement versé ne retombe sur votre tête et sur celles de vos enfants. (*On entend frapper à la porte.*) On vient ! Au revoir, et surtout le plus profond secret.

PREMIER COMPAGNON.

Soyez sans inquiétude.
(On frappe à nouveau.)

SARPI.

Entrez. (*Marguerite paraît à la porte.*) C'est elle !

(A l'aspect de la vieille les compagnons se rangent, chapeau bas, avec tous les signes du respect, et sortent.)

SCÈNE IV.

SARPI, MARGUERITE.

MARGUERITE.

Vous êtes bien le monsieur Ludovic qui m'avez fait dire de passer chez vous ?

SARPI.

Oui, ma bonne mère. (*Il lui approche un siège.*) Asseyez-vous.

MARGUERITE.

Qu'est-ce que vous me voulez donc, mon bon monsieur ; je ne vous connais pas ?

SARPI.

Vous m'avez vu...quelques minutes seulement...Mais j'ai à vous parler de ce qui vous intéresse le plus au monde.

MARGUERITE.

Rien ne m'intéresse...il n'y avait que ma pauvre fille !...

SARPI.

C'est d'elle aussi...

MARGUERITE.

Oh ! vous l'avez connue.

SARPI.

Oui, ma mère.

MARGUERITE.

Elle était innocente, n'est-ce pas ?

SARPI.

Innocente...c'était un ange ! qu'ils ont tué, les indignes !

MARGUERITE.

Indignes ! oh oui !...vous avez bien raison...Je leur ai demandé au moins des cheveux de ma fille, quelques lambeaux de ses vêtements...Croiriez-vous qu'ils ont eu la barbarie de me les refuser...ils m'ont dit qu'on avait dérobé son corps.

SARPI.

Oui, ma mère, oui ! on l'a soustrait aux regards insolents, aux outrages de ses assassins... Vous voulez de ses cheveux ? (*Il tire un médaillon.*) En voilà... Sa croix aussi, son chapelet... qu'il vous serve à prier pour elle et pour moi... Tenez.

MARGUERITE, *joignant les mains.*

Oh !

SARPI, *découvrant le portrait.*

Et cela aussi vous appartiendra.

MARGUERITE, *hors d'elle.*

Ma fille ! ma pauvre fille ! oh ! c'est elle !... Ma Francesca, ma pauvre enfant ! Ah ! mon digne monsieur, je vous en supplie, vous me laisserez ce portrait !...
(Elle tombe à genoux.)

SARPI, *la retenant.*

Ma bonne mère, c'est plutôt à moi... mon amour l'a perdue.

MARGUERITE, *stupéfaite.*

Quoi ! C'est donc vous ?

SARPI, *se précipite sur les mains de la vieille,*
qu'il presse et qu'il baise à plusieurs reprises.

Pardonnez-moi ! pardonnez-moi !...

MARGUERITE, *émue.*

Ah ! je vois que vous l'aimiez ! vous avez dû bien souffrir aussi ?

SARPI.

Souffrir n'exprime pas assez pour de pareilles tortures ; tous les supplices de la damnation ont envahi mon cœur... et j'ai eu le courage de les supporter... Marguerite, j'en ai eu le courage, parce qu'il faut que je la venge, et que j'obtienne de vous une promesse auparavant.

MARGUERITE.

Une promesse !

SARPI.

Oui, ma mère ; écoutez. Je ne veux pas que vous restiez dans l'asile que vous a choisi la piété de Léopold. D'autres que lui ont de l'or, un coin de terre à vous donner... je veux que vous quittiez sur le champ l'hôpital, entendez-vous ! La vieille mère n'est pas faite pour manger du pain trempé du sang de sa fille.

MARGUERITE.

Ah ! mon cher monsieur, cessez, cessez... tout ce que vous me dites me bouleverse... ma pauvre tête est si faible.

(Des acclamations se font entendre au-dehors ; on distingue : Vive Léopold !)

SARPI.

Léopold !

MARGUERITE, *avec distraction.*

Ah ! oui ; il y avait foule aux grilles. Le peuple avait appris qu'il allait mieux, qu'il devait paraître... sortir, je crois.

SARPI.

Sortir. (*Il écoute.*) Attendez... (*Il prend un papier sur la table et le lui donne.*) Voyez bien... Frédéric, c'est un ami... sa demeure, la voilà... c'est auprès de lui qu'il faut aller... C'est lui qui réhabilitera la mémoire de notre Francesca ; qui défendra la mienne... qui nous donnera un même tombeau... qui prendra soin de vos vieux jours.

VOIX nombreuses au-dehors.

Vive Léopold !

MARGUERITE.

Mais, mon cher monsieur, expliquez-moi.

SARPI.

Embrassez-moi en souvenir de votre fille... probablement nous ne nous reverrons plus dans cette vie.

MARGUERITE.

J'aurais tant aimé à parler encore d'elle avec vous.

SARPI, prenant son chapeau.

Vous parlerez d'elle et de moi à Frédéric... une dernière fois, plus d'hôpital... De cet instant, vous n'êtes plus à la charité du prince.

MARGUERITE.

Je vous le promets (*Tout en parlant, Sarpi dont l'agitation redouble à chaque acclamation nouvelle, s'est approché de la table, a rempli un verre d'eau et s'est encore rapproché de la fenêtre.*)

(Acclamations redoublées.)

Vive Léopold !

SARPI, à la fenêtre.

Oh mon Dieu ! l'on s'empresse... (*Il boit le verre d'eau, [page 54] met la main fortement sur sa poche de côté, repousse Marguerite.*) Pardon, pardon... je n'ai que le temps...

(Il s'élance vers l'escalier, Marguerite le regarde aller avec étonnement. Tableau.)

*

SIXIÈME TABLEAU.

La place Léopoldine. Fond, le palais du Grand-Duc séparé de la place par une cour intérieure, fermée par une grille. A droite, au second plan, l'auberge de Naples.

*

SCÈNE V.

PEUPLE, puis SARPI, LÉOPOLD, MAFFEY, CASTEL-FORTE,
BOURGEOIS, PERSONNES AUX FENÊTRES, BÉNÉDICT.

(Peuple réuni.)

PREMIER COMPAGNON, *sur le seuil de l'auberge de Naples.*
Mais venez donc voir. On dit qu'il va à la chasse.

DEUXIÈME COMPAGNON.

Non, il va visiter l'hospice.

ANIO.

Eh non, il va à l'église remercier le ciel de sa convalescence.

PREMIER COMPAGNON.

Le voyez-vous ?

LA FEMME.

Pas encore.

DEUXIÈME COMPAGNON.

Si, le voilà.

LA FEMME.

Non, ce n'est pas lui.

TOUS.

Vive Léopold !

UN HOMME.

Ne poussez donc pas comme ça.

UN ENFANT.

Maman, je n'veois rien.

LA FEMME.

Monte après la grille, imbécile.

BÉNÉDICT.

Faut-il que le prince sorte pendant qu'elle est à la prison ! Si elle passe au milieu de cette foule, comment la verrai-je ! C'était bien la peine d'attendre sur la place.

LA FEMME, *au premier compagnon*.

Ah ben c'est trop long, je m'en vas.

PREMIER COMPAGNON.

Qu'est-ce que vous avez donc tant à faire ?

LA FEMME.

On me garde une bonne place pour l'exécution de tantôt, c'est de l'autre côté de la ville, et si je tarde trop, la foule m'empêchera d'arriver.

DEUXIÈME COMPAGNON.

Le voilà.

TOUS.

Le voilà.

BÉNÉDICT.

Oh mon Dieu, le voilà, et ma pauvre cousine ! si je pouvais la prévenir.

(Il disparaît.)

TOUS.

Vive Léopold !

VOIX DIVERSES.

Ne poussez donc pas comme ça...Laissez-nous donc tranquilles...

MAFFEY, *à Léopold qui paraît avec lui*.

Je vous assure, prince, que dans le cours de la procédure toutes les formalités ont été remplies sans rigueur inutile. Il faut un gage à la sécurité publique. Une clémence mal entendue deviendrait de la part de Votre Altesse un encouragement pour tous les crimes.

LÉOPOLD.

Je le sais, sans toutes ces considérations je n'aurais point signé l'arrêt. Mais si l'on suspendait encore l'exécution !

MAFFEY.

C'est ajouter au supplice du criminel en prolongeant son agonie.

(Ils passent devant l'auberge.)

VOIX.

Vive Léopold !

(Toutes les fenêtres sont occupées, le prince salue en passant.)

TOUS.

Vive Léopold !

(Le prince s'éloigne, le peuple suit.)

SARPI, *entrant vivement en scène, et restant immobile à l'aspect de Léopold qui a disparu.*

Trop tard !...Il m'échappe encore ! ce sera la dernière fois.

(Il reste à sa place, regardant toujours devant lui.)

MAFFEY, à un des suivants du prince qu'il a retenu, et qu'il amène en scène.

M. le conseiller, un exemple est nécessaire, et si nous ne voulons que le cours de la justice soit encore entravé, il faut en finir sans délai. Rendez-vous à la prison, on y attend mes derniers ordres ; transmettez-les vous-même, et commandez que l'exécution soit avancée d'une heure. (*Mouvement du conseiller.*) Allez, monsieur, vous m'avez entendu, je prends sur moi toute la responsabilité.

(Maffey rejoint le cortège et le conseiller prend la route opposée.)

SCÈNE VI.

SARPI, seul, toujours au même endroit.

Va chasser, va prier, peu importe. Il n'y aura plus de remise. Je ne quitterai pas la place ; j'y prendrais plutôt racine...Il faudra bien qu'il revienne. (*Il se promène.*) De l'entrée de la grille, je m'avancerai là, sur son passage, et pour cette fois, décidé à tout, j'aurai bien du malheur s'il en échappe...Francesca vengée, je dirai : Randzo est innocent...Ma vie sera remplie et je n'aurai rien à faire ici-bas...Attendons...(*Il s'assied.*) Me voilà calme, de sang-froid, résolu.

SCÈNE VII.

SARPI, BÉNÉDICT.

BÉNÉDICT, regardant partout autour d'elle.

Ils disent qu'elle est repartie de la prison...et je ne l'ai pas rencontrée. Quel autre chemin aura-t-elle pris pour venir jusqu'à moi ? (*Elle s'approche de Sarpi.*) Monsieur, je vous demande pardon, vous n'avez pas vu sur cette place une jeune dame en grand deuil, pâle, très pâle.

SARPI, brusquement.

Non.

BÉNÉDICT, surprise.

Ah !...ah! je ne me trompe pas...Non...je vous reconnaiss bien.

SARPI.

Moi ?

BÉNÉDICT.

C'est vous qui êtes venu il y a environ un mois, un matin, à la ferme: vous étiez si pressé, si pressé d'avoir un cheval.

SARPI.

Ah ! oui...Malédiction sur ce jour affreux !

BÉNÉDICT.

Oui, malédiction ! mais vous étiez content, vous ! Est-ce que le bonheur que vous portiez n'est pas arrivé à temps ?

SARPI.

Le bonheur !

BÉNÉDICT.

Nous, depuis l'instant de votre départ, nous n'avons pas eu le temps de respirer... On dirait que la fille de la vieille Marguerite nous avait jetés un sort en passant devant chez nous, car à la fin de la même journée nous avons vu tuer sous nos yeux notre cousin Ludgi, vous savez, l'aide de camp du prince ; et par qui ?

SARPI.

Par qui ?

BÉNÉDICT.

Par Randzo, dans un accès de Jalousie.

SARPI.

Mais quelle preuve a-t-on pu donner ?...

BÉNÉDICT.

Ses propres paroles. Il a lui-même avoué tout à ses juges en plein tribunal.

SARPI.

Il a avoué !...

SCÈNE VIII.

SARPI, BÉNÉDICT, THÉRÉSA.

(Thérésa pendant les paroles précédentes est arrivée sur la place. Elle voit Sarpi qui parle vivement à Bénédict et s'arrête pour l'écouter.)

SARPI.

Cet homme est fou ! s'accuser lui-même ! Il ment d'ailleurs, ce n'est pas lui.

THÉRÉSA, *presque suffoquée, la main sur son cœur, se soutenant à peine.*

Ce n'est pas lui !

BÉNÉDICT.

Ma cousine !

SARPI.

Non, madame, votre mari vous trompe.

THÉRÉSA.

Que dites-vous ?

SARPI.

Qu'il n'est pas le meurtrier de Ludgi.

THÉRÉSA.

Serait-il possible, ô mon Dieu !

SARPI.

Vous pouvez m'en croire ; je connais le coupable, non d'assassinat ! son adversaire a pu se défendre. C'était un duel affreux, sans témoin, à mort ; mais c'était un duel enfin, à armes égales.

THÉRÉSA.

Achevez,achevez...nommez l'auteur du duel, du meurtre...

SARPI.

Il se nommera lui-même, et n'attendra pas vos instances pour s'y décider.

THÉRÉSA.

Vous me rendez plus que la vie !...Monsieur, monsieur, vous répéterez hautement les paroles que vous m'avez dites, vous les répéterez devant le prince.

SARPI.

Je les répéterai.

THÉRÉSA.

Vous me ferez obtenir justice ?

SARPI.

Je la ferai moi-même à votre époux...malgré lui s'il le faut...Allez le lui apprendre.

SCÈNE IX.

SARPI, LÉOPOLD, MAFFEY, PEUPLE ; *ensuite* FRÉDÉRIC,
MARGUERITE, THÉRÉSA, BÉNÉDICT,
COMPAGNONS, ARMURIERS, GARDES.

LÉOPOLD, à Maffey.

Ma visite à l'hospice a certainement été plus utile, même pour ma santé, qu'une course dans la forêt. (*A sa suite.*) Messieurs, vous êtes libres, nous rentrons.

(On voit Frédéric et Marguerite arriver en scène.)

SARPI, *avance un peu vers les gardes.*

On ne passe pas.

SARPI.

Prince, deux mots.

LÉOPOLD, *s'arrêtant.*

Parlez.

SARPI.

A vous seul.

LÉOPOLD, *éloignant de la main ceux qui le suivent.*
Que voulez-vous ?

SARPI.

Ta mort.

(Il appuie la main gauche sur l'épaule du prince et lève la droite qu'il tire de sa poitrine. – Clameurs du peuple.)

LÉOPOLD, arrêtant le coup.

Pourquoi ? (*A Maffey et aux gardes qui se sont précipités sur l'assassin et lui ont arraché le poignard.*) Point de violence, point de bruit.

MAFFEY.

Rentrez, prince, rentrez.

LÉOPOLD, froidement.

Ceci ne regarde que moi. (*A Sarpi.*) Pourquoi voulais-tu ma mort ?

SARPI.

Je voulais venger une jeune fille traînée au gibet pour un meurtre que j'ai commis.

LÉOPOLD.

Toi ?

SARPI.

Punir l'iniquité d'un jugement qui ordonne encore aujourd'hui de traîner à la potence un homme pour l'assassinat de ton capitaine des gardes que j'ai tué de mes propres mains.

(Nouvelles clameurs.)

MAFFEY, effrayé.

Prince, prince, il vous abuse.

SARPI.

C'est toi, misérable.

MAFFEY.

Randzo lui-même avait avoué son crime.

SARPI.

Parce qu'il voulait rejeter le fardeau d'une vie trop pesante.

LÉOPOLD.

Ainsi, malgré des aveux, malgré toutes les preuves...

(Cris des armuriers dans le lointain.)

SARPI.

Tu n'as fait immoler que des innocents.

LÉOPOLD, amèrement.

Entendez-vous, comte ?

SARPI.

Mais la justice du peuple vient de sauver un crime de plus à ta justice royale... Entends-tu ces cris de joie. Les artisans, la ville en masse s'est réunie pour briser les liens de Randzo. On te l'amène... il est sauvé !

SCÈNE XII.

LES PRÉCÉDENTS, THÉRÉSA, BÉNÉDICT,
COMPAGNONS, ARMURIERS, PEUPLE.

DEUXIÈME COMPAGNON, *arrivant en scène.*

Il est mort.

TOUS.

Mort !

THÉRÉSA, *accourant en désordre suivie de Bénédict et du peuple.*

Vengeance !...Vengeance !...(Elle tombe aux pieds de Léopold.) On a avancé d'une heure l'exécution !

(Elle tombe évanouie.)

SARPI, *avec indignation.*

Ah ?

(Mouvement d'horreur du peuple. On emporte Thérésa.)

LÉOPOLD.

Quel infâme a donné cet ordre ? (*Le conseiller désigne Maffey ; Maffey, confus, garde le silence.*) Vous, comte Maffey ? pousser l'envie d'avoir raison jusqu'au meurtre !

LE PEUPLE.

Mort au juge !

LÉOPOLD, *élevant la voix.*

Peuple, écoutez !...Comte Maffey, je vous dégrade...je confisque vos biens au profit de la famille de cet infortuné et je vous chasse de Toscane...Suivez le bourreau désormais sans emploi...Rangez-vous, peuple, le contact des assassins est odieux. (*Etonnement et silence du peuple. La foule s'écarte. Léopold se retourne vers Sarpi.*) Et toi, qui n'as compris la justice que dans le sang, tu vivras pour ton supplice !

LE PEUPLE.

Non, non...point de pardon ! mort à l'assassin du prince !

(On se jette sur Sarpi, on l'arrache des mains des gardes, on met ses vêtements en lambeaux. Un autre groupe ramène le bourreau, lui met la hache à la main et désigne Sarpi, renversé, comme victime.)

LÉOPOLD, *se jetant entre Sarpi et le peuple.*

Arrêtez, citoyens de Florence, arrêtez !...la peine de mort est abolie !

(La foule étonnée s'arrête, les compagnons armuriers apportent le corps de Randzo couvert d'un voile et couronné de fleurs, et mettent le feu aux débris de l'échafaud aux cris répétés de : Vive Léopold ! Plus d'échafaud ! Plus de supplice !)

(Tableau général)

FIN.

Anne BIGNAN

L'échafaud

(1832)

Fils d'un député du tiers aux Etats généraux, Anne Bignan est né à Lyon le 3 août 1795. Il fait de brillantes études au lycée Bonaparte, à Paris, où il suit notamment les cours de l'helléniste Planche. Il rencontre son premier succès littéraire comme lauréat d'un concours de poésie latine organisé en 1814 autour du thème 'Le testament de Louis XVI'. Egalement vainqueur du concours de l'Académie des Jeux floraux de Toulouse, en 1818, puis, pendant trois années consécutives, de divers concours de poésie de l'Académie française, Anne Bignan se fait rapidement connaître comme un poète de la plus pure tradition classique. On lui doit une série de recueils comme les *Mélodies françaises* (1833)⁶⁴², les *Académiques* (1837)⁶⁴³ ou les *Poèmes évangéliques* (1850).⁶⁴⁴ Ses traductions de *l'Illiade* (1830)⁶⁴⁵ et de *L'Odyssée* (1841)⁶⁴⁶ furent particulièrement appréciées du public lettré et lui conférèrent une certaine notoriété. En plus de ces œuvres poétiques, Bignan écrivit également un certain nombre de romans historiques parmi lesquels *L'échafaud*, bien sûr, en 1832, mais aussi *Une fantaisie de Louis XIV* (1833)⁶⁴⁷, *Louis XV et le*

⁶⁴² (Paris : Mme Charles-Béchet).

⁶⁴³ (Paris : Rossignol).

⁶⁴⁴ Paris : Ledoyen).

⁶⁴⁵ Mentionnée dans la notice consacrée à Bignan du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. II, p. 727.

⁶⁴⁶ (Paris : L. Hachette).

⁶⁴⁷ (Paris : Mme Charles-Béchet).

cardinal de Fleury (1835)⁶⁴⁸ ou bien encore *Le dernier des Carlovingiens* (1837).⁶⁴⁹

Outre la cause de l'abolition de la peine de mort, Anne Bignan défendit également celle de l'indépendance grecque à travers son ode *La Grèce libre* (1821)⁶⁵⁰ et celle de l'abolition de l'esclavage, à travers son épître *L'abolition de la traite des noirs* (1823).⁶⁵¹ Il meurt à Pau le 27 novembre 1861.

Si l'on peut dire sans hésitation que la poésie d'Anne Bignan n'a absolument rien de romantique dans sa forme, l'on aurait par contre tort, au vu de sa production romanesque, de se fier à l'opinion donnée par l'auteur de la notice que lui consacre le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* et selon laquelle l'écrivain devait 'considérer comme de véritables barbares les novateurs littéraires de 1830'.⁶⁵² Pour classique qu'il fut comme poète, le romancier que nous révèle une œuvre comme *L'échafaud* était bel et bien partisan, sur la forme comme sur le fond, des idées nouvelles.⁶⁵³ Il suffit, pour s'en convaincre, de lire certains passages de la longue et intéressante préface de l'auteur à son roman. Au-delà d'un refus catégorique du pessimisme affiché par le camp des classiques quant à l'avenir des arts conquis par la modernité, au-delà de l'acceptation, comme chez Kératry, d'une orientation désormais populaire de la littérature, au-delà même de la reconnaissance de la nécessité d'un changement de 'types' et de 'couleurs' et d'une ouverture aux littératures étrangères, Anne Bignan, tout en condamnant les excès de la littérature frénétique, revendique encore dans sa préface le droit à plus de vérité dans l'art et la possibilité pour les romanciers d'évacuer dans leurs écrits toutes les émotions et toutes les violences causées par l'histoire récente. Visiblement acquis aux théories de Michelet en matière d'évolution historique, Bignan envisage son époque avec confiance et enthousiasme comme préparatrice d'une nouvelle ère 'organique' de prospérité à la fois sociale et artistique. Visiblement acquis aux conceptions esthétiques du romantisme, il cite presque textuellement le Victor Hugo de la préface de Cromwell appelant à la fusion des contraires en matière de d'art. Toujours dans sa préface, il appelle enfin à une réconciliation entre 'l'ancienne et la nouvelle écoles'.

⁶⁴⁸ (Paris : Werdet).

⁶⁴⁹ (Paris : Werdet).

⁶⁵⁰ (Paris : Chaumerot jeune).

⁶⁵¹ (Paris : imprimerie de F. Didot).

⁶⁵² *Op. cit.*, t. II., p. 727.

⁶⁵³ Il est d'ailleurs à noter qu'en dépit de son classicisme poétique, Bignan accepta en 1823 la publication d'une de ses élégies (*Bathilde et Lorédan*) dans les *Tablettes romantiques*.

C'est cette préface à l'édition originale de *L'échafaud* que nous reproduisons ici dans son intégralité.⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ A notre connaissance, la seule étude jamais consacrée à cet étonnant texte est celle d'Henri Mitterrand, dans 'Le discours préfaciel', in Graham Falconer et Henri Mitterrand, *La lecture sociocritique du texte romanesque* (Toronto : Hakkert & Co., 1975). Henri Mitterrand s'attache cependant surtout à comparer la structure d'ensemble de la préface de Bignan avec celle d'autres préfaces de l'époque.

RÉFLEXIONS

Notre siècle compte ses détracteurs et ses apologistes.

Les uns, encore tout étourdis de la secousse qui suit un changement révolutionnaire, ne voient dans nos mœurs politiques et sociales qu'une inévitable dissolution. Suivant eux, l'Etat se détraque comme une machine vieillie ; les croyances tombent, la religion meurt, les arts déclinent. Partout l'anarchie ! partout la décadence ! La France se fait Bas-Empire. Viennent les Barbares, et le corps de notre patrie ne sera bientôt plus qu'un cadavre dépecé par la lance des Cosaques.

Les autres prétendent que l'instruction et la moralité se perfectionnent chaque jour, que la nation s'avance sagelement vers la conquête progressive de tous ses droits, et que, si la surface des choses laisse apercevoir de l'agitation, il y a au fond des esprits besoin de l'ordre et amour du repos. A leur sens, la littérature retrempee au creuset des passions politiques, est devenue plus vraie, plus originale, plus populaire. Ce que la société a perdu en dévotion, elle l'a gagné en sentiment religieux. Nos mœurs domestiques ne sont plus hypocrites, parce que, nous n'avons plus besoin de jeter le manteau sur tant de travers et de vices nous ne sommes pas une nation décrépite qui s'en va, mais un peuple jeune et fort qui arrive.

Ces deux opinions, comme toute chose humaine ont du faux et du vrai. Nous pensons toutefois que si l'un de ces deux tableaux de notre siècle présente de l'exagération, c'est celui qui nous en montre une si laide et si décourageante peinture. Ce siècle ressemble à certains jeunes gens de bonne maison qui valent mieux que leur réputation de mauvais sujets. Sans affirmer que tout va bien, nous croyons que tout va plutôt bien que mal. Nous nous rangeons donc volontiers du parti de ceux qui, loin de désespérer d'un siècle que tant d'autres regardent comme agonisant, trouvent en lui des symptômes de force et des signes de longévité. Malgré la confusion de plusieurs principes ennemis, espérons que l'harmonie se rétablira dans le corps social. Les nations se transforment, elles ne périssent pas. Comme la royauté, elles ont leurs avènements. Si nous disons encore : *le Roi est mort, vive le Roi !* Nous pouvons dire aussi *le peuple est mort, vive le peuple !*

Un rapide parallèle de la France d'autrefois avec la France d'aujourd'hui servira sans doute à faire pencher la balance en faveur de l'époque actuelle.

D'abord, sous le point de vue religieux, la France est-elle la même à présent qu'il y a quarante années ? L'exclusive et matérialiste philosophie des soupers du baron d'Holbach avait sapé toutes les croyances, source féconde d'inspirations poétiques; la raillerie et l'immoralité avaient détrôné la conviction, et le christianisme était tombé à ce dernier degré d'atonie qui fut un symptôme de mort pour le paganisme. Aujourd'hui, grâce au baptême de sang où s'est retrempee la foi, la révolution, par ses terribles mais salutaires avertissements, a réveillé l'espoir de la vie future en présence de la mort; elle a contraint l'âme, poursuivie sur la terre, à se réfugier dans l'avenir au sein d'un Dieu rémunérateur. Le délire de quelques athées a occasionné une réaction de sagesse dont la religion a profité. La liberté des cultes une fois proclamée, toutes les opinions paraissent respectables, lorsqu'elles ont pour base la conscience. L'éclectisme a élargi le domaine de la philosophie ; le spiritualisme et la raison commencent à se faire de mutuelles concessions. Cette disposition des esprits à ne plus ridiculiser les choses saintes, à comprendre toutes les croyances, à rêver un avenir meilleur, à chercher un point d'appui dans une région plus haute que la nôtre, doit puissamment contribuer au développement des idées de poésie et d'art. Le doute lui-même, qui est souvent le premier pas vers la vérité, ne leur est pas moins favorable ; quelquefois il est plus dramatique, parce qu'il offre un contraste de positions, une lutte de pensées. Cette tendance au sentiment religieux, quoiqu'elle ne puisse être complète et qu'elle soit susceptible d'erreur, rouvre donc à notre littérature une source desséchée par l'aride matérialisme du dix-huitième siècle. Ce qui est la vie des arts, c'est la foi ; le néant n'enfante rien. L'édifice

religieux a été démolí par nos pères : les bases sur lesquelles nous cherchons à le reconstruire ne sont point encore solidement assises; mais c'est déjà beaucoup que d'avoir mis la main à l'œuvre. Une cité nouvelle demande un temple nouveau. Le culte doit s'élargir avec la liberté.

Quant à nos mœurs privées, leur amélioration est palpable. N'existe-t-il pas plus de sainteté dans le noeud conjugal, plus d'intimité et d'affection dans l'intérieur des familles ? La débauche n'est plus un titre de gloire; on rougit du vice dont autrefois on s'enorgueillissait. La vieillesse conserve moins de ridicules et de préjugés; la jeunesse commet moins de fautes et de folies. S'il y a dans le cœur de notre siècle surabondance de vie et de force, c'est le désir du bien qui dirige et domine toutes les autres passions. Le bien est la règle, le mal est l'exception.

Jetons-nous les yeux sur notre organisation politique ? nous voyons les libertés individuelles et nationales garanties, l'une par l'indépendance des tribunaux, l'autre par la pondération des trois pouvoirs, une législation régulière et générale succédant au chaos de la vieille jurisprudence, l'affranchissement de la glèbe, l'émancipation de la parole, la faculté pour chacun de parvenir à tous les emplois, enfin le peuple admis au partage du souverain pouvoir, depuis que la dîme du vassal a été remplacée par le vote du citoyen. Par suite de la révolution de juillet, le principe de ce pouvoir ne descend plus du ciel; il repose uniquement sur la terre. Le droit divin a péri sous la mitraille des trois journées.

Dans l'ancienne monarchie, l'élément populaire n'était compté que pour peu de chose. Les arts ne prenaient leurs modèles que dans les salons et les palais; ou s'ils abordaient les sujets champêtres, ils transportaient dans la campagne l'afféterie et le faux luxe des villes. De là une imitation de la nature ordinairement restreinte et conventionnelle. Toute individualité caractéristique s'effaçait devant l'uniformité de l'étiquette courtisanesque. La littérature manquait à la mission, qui consiste à servir d'écho fidèle aux croyances et aux mœurs populaires. Qu'est-il advenu depuis 1789 ? Cette royaute, qui ne s'était montrée jusqu'alors qu'environnée de prestiges et de respects, s'est vue contrainte de s'en aller en l'exil, de descendre dans les prisons, de monter sur les échafauds. La hache de 93 a, d'une part, abattu ce qui dominait, de l'autre, élevé ce qui rampait; toutes les branches, toutes les racines de l'arbre social ont été violemment coupées. Les passions du peuple ont éclaté avec une vigoureuse franchise et quelquefois avec une hideuse brutalité. Le crime a marché tête haute. La vertu a compté ses martyrs. Le changement des idées a dû nécessairement se communiquer aux paroles, et la langue s'est modifiée avec nos habitudes, étendue avec nos besoins. Cela étant, la littérature ne trouve-t-elle point de nouveaux types à étudier, de nouvelles couleurs pour les peindre ? Après tant de désordres et d'infortunes, peut-elle demeurer plaisante et légère ? Quand elle a respiré la forte odeur des cadavres, se contentera-t-elle encore du fade parfum des roses ? N'est-ce pas plutôt vers la mélancolie, vers la gravité qu'elle doit se diriger, tourmentée qu'elle est d'un puissant besoin d'émotions vives et profondes ? La révolution a dépouillé tant de vérités de leur enveloppe, que la littérature ne peut plus mentir. Ce sont les peuples plutôt que les rois et les grands, ce sont les généralités plutôt que les exceptions qu'elle est appelée à représenter désormais. Si donc elle est secondée par la franche énergie des passions et du langage, elle l'est également par ces nobles principes de liberté civile et politique qui fermentent dans toutes les têtes. Ne peut-elle pas s'emparer hardiment d'une foule de sujets qu'elle s'interdisait autrefois, ou que du moins elle ne traitait qu'avec ces prudes ménagements, toujours nuisibles aux grands effets de l'art ? Ces développements dans les sciences, ces découvertes dans l'industrie, heureux résultat de la liberté, le beau souvenir des guerres gigantesques de l'empire, l'étude et l'imitation des chefs-d'œuvre des littératures étrangères et contemporaines, tant de causes réunies ne lui ouvrent-elles pas une carrière plus large ? Cette distribution des richesses et par conséquent des lumières qui rend impossible la centralisation du pouvoir dans une seule main, ces nouvelles idées d'égalité et de tolérance introduites par nos mœurs dans nos lois, cette amélioration de la vie morale, venue du perfectionnement de la vie intellectuelle, ces pugilats oratoires de la tribune qui dissipent de jour en jour les ténèbres du vieux système de gouvernement, tout ne lui impose-t-il pas l'obligation de marcher vers un but d'utilité évidente et générale ? Croit-on que l'habitude de voir les passions et les caractères se déployer à découvert et lutter face à face, ne soit pas pour elle comme une étude pratique du cœur humain ? La révolution, en créant tout un monde d'intérêts et de sentiments nouveaux.,

n'a-t-elle pas creusé un abîme entre le passé et l'avenir de notre littérature ? Nous sommes du petit nombre des optimistes qui ont foi dans cet avenir. Déjà la muse française, abandonnant le champ épuisé de la mythologie païenne, s'est repliée sur le moyen-âge. Un jour, renonçant à ce moyen âge avec les mœurs duquel nous ne pouvons intimement sympathiser, elle présentera la fidèle traduction de la pensée qui agite la société nouvelle. L'étude particulière de l'homme rattachée à l'étude générale de l'humanité, le développement de toutes les conséquences renfermées dans le principe chrétien, le rôle actif et puissant que les peuples sont destinés à jouer sur la scène du monde, voilà les futurs objets de ses graves et solennelles méditations. Plus la civilisation effacera les ridicules et les vices, plus la littérature sera forcée de prendre tout au sérieux dans la vie humaine. Loin de rester circonscrite dans cercle du drame, ou de l'ode, de la satire ou du roman, elle se transformera en une vaste épopee qui embrassera l'univers. La poésie alors semblera remonter jusqu'à ces ères où toutes ses œuvres étaient sublimes de conviction et grandes de simplicité. Elle sera même plus complète que dans l'antiquité païenne parce qu'elle aura puisé aux sources du christianisme non seulement cet amour qui spiritualise et sanctifie tout, mais encore la conscience du libre arbitre substitué au dogme d'airain de la fatalité.

Une telle palingénésie littéraire sera peut-être lente à s'accomplir; de nombreux accidents pourront la retarder, mais ils ne l'empêcheront pas. Notre littérature suivra le mouvement progressif de l'esprit humain qui est toujours en marche vers la rénovation et le perfectionnement. On répète en vain qu'elle ne peut lutter contre l'activité et la généralité des intérêts politiques, que d'ailleurs elle a dit son dernier mot, et que, pareille aux littératures grecque et latine, elle doit, après ses jours d'éclat, subir ses siècles de décadence. Des causes différentes amèneront-elles des effets identiques ? La France n'a ressemblé ni à la Grèce ni à Rome qui succombèrent démembrées par la conquête et minées par leur corruption intérieure. D'abord elle a dicté longtemps la loi aux étrangers et n'a courbé qu'un moment sous leur joug un front chargé de palmes; elle n'a pas eu son occupation de Barbares. En second lieu, elle s'est dépouillée de ses vieilles mœurs pour en revêtir d'autres plus pures et plus austères. Elle n'a été ni stationnaire, ni rétrograde; elle est allée en avant. Ce serait donc chose merveilleuse si la littérature qui périt ailleurs par l'esclavage et par la corruption, périssait chez nous par la liberté et par les mœurs. La révolution française, nous aimons à le redire, a été une époque de régénération. Son immense avantage, c'est d'avoir eu pour objet l'intérêt des masses; ses idées sont appelées à faire le tour de l'univers, parce que, malgré la violence souvent coupable de ses moyens, elle a été juste dans son principe et utile dans ses résultats. Trois grands événements ont concouru aux progrès de la liberté humaine : le christianisme qui en a fondé la théorie; la réforme qui en a établi l'examen, et la révolution française qui en a montré l'application.

Notre littérature se trouve donc transportée de l'ancien terrain monarchique sur le nouveau sol où les deux grandes émancipations de 1789 et de 1830 ont violemment entraîné la France. Les jeunes idées ont produit déjà des œuvres où l'on remarque sans doute des écarts et des fautes graves, mais qui brillent souvent animées d'une sève vigoureuse et d'une haute puissance créatrice. Ces défauts, inséparables de toutes les premières tentatives, s'affaiblissent et disparaissent avec le temps. Les excès en tout genre semblent une condition indispensable pour que la raison reprenne son niveau. L'abus fait mieux apprécier l'usage, et notre littérature avait besoin, comme notre politique, de traverser la licence, avant de parvenir à la véritable liberté. L'époque actuelle est encore une époque de souffrance, d'antagonisme. Mais le temps viendra où ces nombreux éléments qui, momentanément déplacés, se froissent et se heurtent encore, se réuniront en un système organique qui les absorbera tous. C'est dans la tête de la société et non dans ses bras que résidera toute sa force. L'esprit l'emportera sur la matière, et l'intelligence qui pacifie sera le seul principe vital du monde entier.

Les lettres françaises, expression d'un état social qui n'est que transitoire, ne sont donc pas exemptes de défauts. Pour nous borner au roman, ce genre de composition surtout nous semble participer à cet esprit de dévergondage qui fermenté malheureusement encore dans plusieurs têtes politiques et littéraires de notre époque. Cependant le roman n'est point une partie de notre littérature qui mérite le moins d'intérêt et qui puisse exercer le moins d'influence. Comme le drame, avec lequel il a tant de fraternité, il peut servir d'auxiliaire à

l'histoire. Capricieux et mobile par son essence même, il s'est transformé de siècle en siècle avec nos vices et nos vertus, avec nos ridicules et nos passions; et dans ses métamorphoses multipliées, il a fidèlement suivi les phases de l'esprit et du cœur humains dont les nuances varient sans cesse, mais dont le fond reste toujours le même.

Né dans l'Asie, cette primitive métropole des lettres et des arts, il semble d'abord reproduire dans ses ingénieuses allégories, dans ses fables riantes, un reflet de la couleur brillante et pure du ciel oriental. Transporté de l'Asie en Grèce, il laisse dans la pastorale la vivante empreinte de sa poétique origine. Bientôt exilé des lieux que célébra Longus, il se réfugie sous la tente voyageuse de l'Arabe qu'il enivre du merveilleux récit de ses enchantements. En France, les croisades et la chevalerie lui impriment une couleur nationale; chantre des fées et des saints, des paladins et des géants, il devient l'interprète des superstitieuses croyances du moyen âge. De la lice, des tournois, du pont-levis des châteaux, il passe sur les rives du Lignon où il dépose la lance pour la houlette. Puis il remplace les fadeurs de la bergerie par des fanfaronnades et de grands coups d'épée. Après s'être montré tour à tour burlesque dans Rabelais et dans Scarron, épique dans Fénelon, comique dans Cervantès et dans Lesage, caustique et frondeur dans Voltaire et Montesquieu, licencieux dans Crébillon fils et dans Diderot dramatique dans Richardson, exalté dans Rousseau et dans Goethe, naïf dans Bernardin de Saint-Pierre, philosophique dans madame de Staël, rêveur et passionné dans Chateaubriand, il signe un traité d'alliance avec l'histoire, en chargeant Walter Scott de tenir sa plume, et il voit enfin l'amour du réel s'étendre jusque dans le champ de la fiction.

En traversant tant de phases différentes, le roman a toujours répondu à ce besoin d'émotions littéraires qu'ont fait naître les révolutions successives des mœurs et des idées. Notre intention n'est point d'en retracer ici une histoire détaillée. Tout ayant été écrit à ce sujet, nous nous bornerons à constater sa tendance actuelle toute positive, toute sérieuse. Comment pourrait-il en être autrement? Notre histoire contemporaine ne renferme-t-elle point des pages trop funèbres, trop sanglantes, pour que l'élément comique puisse dominer dans notre littérature? Nos quarante dernières années, remplies comme quarante siècles, n'ont-elles point fait passer notre caractère national de la légèreté de l'enfance à toute la gravité de l'âge mûr?

Le roman a dû se modifier avec les autres parties de la littérature française, puisque le monde, dont elle est le miroir, a complètement changé de physionomie. S'il affecte de temps en temps quelque gaîté, ce n'est plus qu'un reste de tradition perdue. Il y a même souvent dans ses plus fougueux élans de joie une ironie amère qui attriste et conserne l'âme : on dirait un de ces visages flétris par le chagrin, qui, sous le voile grimacé, laissent percer de véritables larmes.

Le roman, selon nous, a raison d'être grave; son tort, c'est de pousser la gravité jusqu'aux derniers confins du tragique et de l'horrible. Tout ce qui se trouve d'abject et de fangeux dans le cœur humain, a été remué par le hardi scalpel de nos romanciers. Toutes les infirmités corporelles, toutes les plaies morales ont été mises à nu. L'Hôpital, le Bagne, la Grève, la Morgue ont servi de théâtre à des scènes d'une vérité repoussante; le vice a été envisagé sous toutes ses faces, sondé dans ses replis les plus cachés, analysé dans ses produits les plus monstrueux; la littérature, débauchée et révolutionnaire, a eu ses orgies et ses crimes, ses Sade et ses Marat.

D'où est provenue cette manie de ne peindre que le laid et le grotesque ? N'a-t-elle pas été en quelque sorte une inévitable réaction de l'habitude qui a longtemps régné de ne rien voir qu'en beau dans le monde physique et intellectuel ? Les exagérations dans un genre amènent celles d'un autre. N'est-il pas temps que l'ancienne et la nouvelle écoles se rapprochent, sous l'influence conciliatrice de quelques concessions réciproques ? Ne doivent-elles pas reconnaître que, le mal se trouvant mêlé au bien dans la nature, l'art n'est vrai et complet qu'autant qu'il sait combiner ces deux éléments contradictoires ?

Ainsi la jeune école romancière, après avoir fouillé au fond de l'homme pour en extraire tout ce qu'il y a de plus horrible, loin de nous épouvanter toujours par de hideuses images, saura nous intéresser, en nous présentant seulement le côté sérieux de ses passions ; elle continuera la peinture des vices, mais elle nous montrera également les vertus. De ce conflit dramatique entre nos bons et nos mauvais principes, résulteront des tableaux

instructifs qui nous inspireront l'amour et l'estime des uns, la haine et le mépris des autres. Ce caractère d'utilité manque, il faut l'avouer, à presque tous les ouvrages modernes. L'art n'a point pour unique but de calquer minutieusement les choses extérieures ou intimes de la création ; sa mission est plus haute et plus large : il doit, par une habile fusion de l'idéal et du réel, éclairer, perfectionner, agrandir la nature humaine.

Le roman actuel, en général épileptique, galvanique, pulmonique [sic], fantastique, drolatique, satanique, déroule devant nous tout ce que les maux et les vices de l'humanité ont de plus révoltant, tout ce que le monde infernal renferme de plus bizarre et de plus surnaturel ; mais de l'amalgame de tant d'éléments extraordinaires, il ne déduit aucune idée consolante, aucune pensée philosophique, aucune conclusion morale. Plus savant à tracer des scènes qu'à nouer un drame, à figurer des bas-reliefs qu'à composer des tableaux, il cherche à nous effrayer et non à nous instruire : marchant à droite et à gauche, allant ou s'arrêtant selon sa fantaisie, il ne rattache pas à un seul faisceau les innombrables fils qu'il entrelace sans choix, ou brise sans motif. Nous ne serions point si sévères à son égard, s'il n'offrait pas tant d'avenir de talent. Ce n'est pas la vigueur qui lui manque, c'est une direction. La force n'exclut pas la sagesse. Ne devrait-il pas enfin, las de peindre une nature bizarrement idéale, ou ignoblement réelle, consacrer sa fougueuse énergie à la reproduction de ces sentiments généreux qui, en élevant l'âme, guideraient l'humanité dans la voie d'un perfectionnement progressif ? Ne trouverait-il pas encore maintenant de quoi glaner dans le champ des abus ? En effet, nous avons beau voir mieux que nos pères ; nos fils probablement vaudront mieux que nous. Notre régénération est loin d'être complète ; peut-être n'est-il pas donné au genre humain de parvenir jusqu'au dernier degré de cette échelle morale qu'il gravit lentement de siècle en siècle.

Un de ces préjugés tenaces qui ont survécu à la ruine de beaucoup d'autres, c'est celui du déshonneur héréditaire qui s'attache aux fils et aux parents de condamnés. La philosophie du dernier siècle s'est efforcée de le combattre. L'Académie de Metz avait proposé en 1784 un prix au meilleur discours sur cette question : *Qu'elle est l'origine de l'opinion qui étend sur tous les individus d'une même famille une partie de la honte attachée aux peines infamantes que subit un coupable ? Cette opinion est-elle plus nuisible qu'utile ? Et quels seraient les moyens de remédier à ses inconvénients ?* La palme, comme on sait, fut décernée à P.L. Lacretelle aîné ; et un homme dont le nom semble une anomalie dans une question de justice et de philanthropie, Robespierre, obtint un second prix. Nous citerons deux morceaux dans lesquels les deux auteurs, après avoir cherché à détruire le préjugé par le raisonnement, s'efforcent d'émouvoir l'âme et d'ébranler l'imagination.

« Sous quelle effrayante condition, dit Lacretelle, existé-je donc dans la société ? Un seul de ces hommes, à qui la nature m'a uni, encourrait les punitions infamantes de la loi et sa honte rejoillerait sur moi ! et sa mort entraînerait ma proscription ! Dans quel jour de démence a-t-on arrêté que l'innocent périrait avec le coupable, et que l'opprobre coulerait comme le sang dans les familles ? Nous vivons entre le crime et le malheur et nous réclamons sans cesse la pitié et l'indulgence ; mais nous ne savons que nous opprimer nous-mêmes par nos affreuses institutions ! Tous les jours nos tribunaux retentissent des tristes plaintes de ces hommes obligés de demander à la loi les parents que la nature leur avait donnés. Je sens profondément leur malheur : l'homme n'est pas fait pour vivre seul ; il a besoin de communiquer ses affections, d'entrer dans celles des autres ; il aime à leur donner des droits sur lui, pour en acquérir sur eux ; il veut des êtres qui s'intéressent à tous les moments de la vie, et qui pleurent lorsqu'il ne sera plus. Mais plus frappé encore, dans ce moment, de tous les dangers auxquels le préjugé nous expose, nous qui nous contemplons dans nos familles avec un doux orgueil, je serais tenté non pas d'envier le sort de ces hommes : il est trop difficile de se détacher d'un bonheur qu'on a une fois goûté, mais de leur faire redouter le nôtre et de leur dire : Malheureux, que faites-vous ? Restez dans cette obscurité qui vous isole : vous ne répondez que de vos actions. Tous les jours à votre réveil, si vous sentez la vertu dans votre cœur, vous pourrez vous dire : je vivrai sans reproche et sans tache. Votre gloire n'appartiendra qu'à vous ; votre honte même, si jamais vous deviez vous souiller d'un forfait, finirait avec votre existence. Mais une fois reçu dans cette famille, qui maintenant vous rejette, vous aurez sans cesse à trembler pour eux et pour vous-mêmes. Craignez d'avoir des parents. Ceux que vous réclamez sont des hommes purs et respectés ;

mais qui vous répondra que le vice ne germe pas en secret dans le cœur de l'un d'eux, qu'une passion, honnête en elle-même, ne le conduira pas à un crime ? Il aurait pu retenir à lui tout ce qu'il aurait acquis de richesses et d'honneurs ; mais il vous enveloppera dans son infamie, sans que vous ayez pu ni la prévoir, ni la prévenir. Fût-il mort à l'autre bout du monde, elle reviendra vous couvrir tout entier ; rien ne l'effacera, ni vos talents, ni vos vertus ; vous la porterez jusqu'au tombeau et vous la laisserez à vos enfants. Telles sont nos idées et nos mœurs, telle est notre destinée dans nos familles. »

Écoutons maintenant l'autre concurrent :

« Je suppose qu'un habitant de quelques contrées lointaines où nos usages sont inconnus, après avoir voyagé parmi nous, retourne vers ses compatriotes et leur tienne ce discours :

« J'ai vu des pays où règne une coutume singulière : toutes les fois qu'un criminel est condamné au supplice, il faut que plusieurs citoyens soient déshonorés. Ce n'est pas qu'on leur reproche aucune faute ; ils peuvent être justes, bienfaisants, généreux ; ils peuvent posséder mille talents et mille vertus ; mais ils n'en sont pas moins des gens infâmes.

Avec l'innocence, ils ont encore les droits les plus touchants à la commisération de leur concitoyens. C'est par exemple une famille désolée à qui l'on arrache son chef et son appui pour le traîner à l'échafaud ; on juge qu'elle serait trop heureuse si elle n'avait que ce malheur à pleurer : on la dévoue elle-même à un opprobre éternel.

Les infortunés ! avec toute la sensibilité d'une âme honnête, ils sont réduits à porter tout le poids de cette peine horrible que le scélérat peut seul soutenir. Ils n'osent plus lever les yeux de peur de lire le mépris sur le visage de tous ceux qui les environnent ; tous les états les dédaignent, tous les corps les repoussent, toutes les familles craignent de se souiller par leur alliance, la société entière les abandonne et les laisse dans une solitude affreuse ; la bienfaisance même qui les soulage se défend à peine du sentiment superbe et cruel qui les outrage ; l'amitié... J'oubliais que l'amitié ne peut plus exister pour eux. Enfin, leur situation est si terrible qu'elle fait pitié à ceux même qui en sont les auteurs ; on les plaint du mépris que l'on sent pour eux et on continue à les flétrir ; on plonge le couteau dans le cœur de ces victimes innocentes ; mais ce n'est pas sans être un peu ému de leurs cris. ».

Malgré le talent des deux ouvrages couronnés, et surtout du premier, qui, au jugement de Thomas, réunit *sagacité d'esprit, finesse des vues, justesse dans les idées, humanité dans les sentiments, pathétique dans tous les morceaux qui en étaient susceptibles, expressions heureuses, noblesse à la fois et sagesse dans le style*, les progrès de la raison n'ont pu déraciner ce préjugé, débris vivace des âges d'ignorance et de barbarie. Nous avons essayé à notre tour d'en démontrer l'injustice et nous avons lutté, pour le vaincre, avec les armes du sentiment plutôt qu'avec celles de la logique. C'était, selon nous, la seule manière d'exprimer encore quelque chose de neuf sur un sujet traité plus d'une fois et avec tant de mérite.

Cette question des peines infamantes se lie intimement à celle de la peine de mort, question immense qui, agitée encore de nos jours, ne peut manquer d'obtenir une solution conforme aux principes de la sagesse, au vœu de l'humanité. Quelle gloire pour Beccaria, Bentham, Etienne Dumont, Grégoire, Pastoret, Guizot, Livingston, Mill, Victor de Tracy, Charles Lucas, le comte de Sellon, si la révolution bienfaisante que leurs sages et puissantes paroles ont graduellement opérée dans les idées finit par laver le Code du sang qui le rougit encore ! Nous n'avons point la ridicule prétention de rivaliser avec les publicistes qui ont réclamé le renversement des échafauds, en apportant l'autorité d'un nom célèbre. Notre roman, qui se borne à montrer une seule de toutes les terribles conséquences de la peine capitale, est un plaidoyer du cœur en faveur de son abolition. Quand il s'agit de bâtir un monument utile ou de détruire un édifice dangereux, il n'est si obscur ouvrier qui ne doive apporter sa pierre ou son marteau.

Le titre de cet ouvrage effraiera peut-être quelques consciences timorées qui s'attendront à des émotions patibulaires, à des portraits de bourreau, à des angoisses de cachot et de Grève. Qu'elles se rassurent ! L'échafaud a été à dessein reculé dans le fond de notre petit drame, sur lequel il ne projette de loin que son ombre. Nous avons taché de ne

point confondre la pitié avec l'horreur. Le lecteur ne rencontrera pas ici non plus cette complication d'évènements, cette bizarrerie de situations qui, dans les romans du jour, défilent devant ses yeux comme une lanterne magique. Cet intérêt qui s'affaiblit en se divisant, nous avons tenté de le fortifier en le résumant en un seul personnage. Le développement d'une pensée unique domine toute notre composition.

L'extrême simplicité et la nature de cette œuvre formeront donc contraste avec la plupart des romans qui nous présentent le vice dans toute sa crudité, la laideur physique ou morale dans toute sa turpitude, ou qui cherchent à ressusciter l'histoire des peuples et à replacer sur leur piédestal la poudreuse statue des siècles.

D'ailleurs sa brièveté lui vaudra peut-être un peu d'indulgence. La variété est nécessaire dans les produits de l'imagination. Après avoir médité les grandes compositions des romanciers de l'Angleterre ou des Etats-Unis, le lecteur ne doit-il pas aimer à reposer son esprit par la lecture de quelques autres ouvrages d'une moindre importance, mais souvent plus en harmonie avec la société actuelle, avec la vie ordinaire ? Entre les deux romans aux quatre tomes ambitieux, ne se trouve-t-il point de place pour la modeste nouvelle en un seul volume ?

Les défauts que notre ouvrage renferme sans doute seront rachetés, nous l'espérons, par l'intention morale qui a présidé à son ensemble. Nous avons voulu lui appliquer ce principe d'utilité qui désormais doit servir de mobile à notre littérature. L'art en France a été trop longtemps une simple affaire de distraction, de plaisir, de luxe : son devoir, son intérêt même est de s'imprégnier enfin de toute la gravité de nos mœurs. Quand une vaste machine est en jeu, un seul rouage qui résiste se brise sans arrêter ou ralentir le mouvement imprimé à tous les autres ; il en est ainsi de l'art : qu'il suive l'impulsion générale des esprits ; sinon, il s'expose à périr. C'est là pour lui une question de vie et de mort.

Le présent et l'avenir, voilà le double champ ouvert à notre littérature. Quelle ne craigne pas d'aborder tous les sujets d'où peut éclore une pensée morale ou philosophique et de peindre les passions générales de l'humanité, plutôt que les mœurs artificielles des sommités sociales. Qu'elle travaille toujours dans l'idée de perfectionner les destinées de l'espèce humaine, de plaider la cause des familles pauvres, d'éclairer les classes ignorantes, et d'établir entre tous les hommes un esprit de fraternelle association qui leur procure une même place au même soleil, une même part au même banquet. Enfin, que ce privilège de la pensée et de la parole, qui n'a été trop souvent qu'un instrument de haine, de despotisme et de barbarie, se convertisse en une source féconde d'amour, de liberté et de civilisation.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et documents cités

- Ouvrages et documents cités partiellement ou entièrement consacrés à la question de la peine de mort :

[Anonyme], *De la nécessité d'abolir la peine de mort, discours en vers, suivi de quatre discussions en prose où l'on examine l'opinion de Malby, de J.-J. Rousseau, de Filangieri et de Montesquieu, sur la même peine* (Paris : Pélicier, Delaunay et Galignani, 1822).

[Anonyme], *Projet de décret présenté à la Convention nationale, au nom de la commission des onze, [...] pour l'abolition de la peine de mort* (Paris : Imprimerie nationale, 1795).

AGRESTI, Xavier, *Réflexions sur la peine de mort, présentées au Premier Consul* (Paris : édité par l'auteur, 1801).

ARASSE, Daniel, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* (Paris : Flammarion, 1987).

AYZAC, Charles-Louis d', *Démonstration de l'inconvenance de discuter et de l'impossibilité d'admettre, quant à présent, la proposition d'abolir la peine de mort* (Paris : chez les marchands de nouveautés, 1830).

BAYLE-MOULLARD, Elisabeth, *Aux femmes. Quelques mots sur la peine de mort* (Paris : imprimerie de P. Dupont).

BECCARIA, Cesare, *Des délits et des peines*, préf. par Robert Badinter (Paris : Flammarion, coll. 'GF', 1991).

- *Traité des délits et des peines, traduit de l'italien d'après la troisième édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur. Avec des additions de l'auteur, qui n'ont pas encore paru en italien*, trad. par André Morellet (Amsterdam : chez E. Van Harreveldt, 1766).

BELLOUR, Roger, *Mademoiselle Guillotine* (Paris : La Différence, 1989).

CASAUBON, E.-A., *Mémoire en faveur de l'abolition de la peine de mort* (Paris : Delaunay).

D.J.G*** [chasseur de la 3^e légion de la garde nationale], *De la nécessité de ne pas abolir la peine de mort, surtout avant la fin du procès des ex-ministres de Charles X* (Paris : chez les principaux libraires, 1830).

DUFHEY, P.J.S., *Des délits et des peines, par Beccaria ; traduction nouvelle et seule complète, accompagnée de notes historiques et critiques sur la Législation criminelle ancienne et moderne, le Secret, les Agents provocateurs, etc., etc.* ; suivie du commentaire de Voltaire sur le Livre des Délits et des Peines et du Discours de J.M.A. Servan, Avocat-Général au Parlement de Grenoble, sur l'Administration de la Justice criminelle, avec des Notes (Paris : Dalibon/Ladvocat, 1821).

DUMONT, Etienne, *De l'organisation judiciaire et la codification, extraits de divers ouvrages de Jérémie Bentham, juriste consulte anglais, par Et. Dumont, ancien membre du conseil représentatif de Genève* (Paris : Librairie Hector Bossange, 1828).

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir* (Paris : Gallimard, coll. 'tel', 1975).

GUIZOT, François, *De l'abolition de la peine de mort* (Paris : Béchet ainé, 1822).

HEIBERG, Peter Andreas, *De la peine de mort* (Paris : imprimerie de Plassan, 1820).

LAMARTINE, Alphonse, *Discours prononcé par M. de Lamartine, député du nord (Bergues), à la chambre des députés, contre la peine de mort* (Paris : Imprimerie Petit, 1834).

LUCAS, Charles, *Du système répressif en général, et de la peine de mort en particulier* (Paris : Charles Béchet, 1827).

- *Observations et pétition aux deux Chambres, pour l'abolition de la peine de mort* (Paris : imprimerie de P.Renouard, 1830).

LESCHASSIER DE MERY, Emmanuel, *Nécessité de la peine de mort dans l'intérêt de l'ordre social. Réponse au discours de M. d'Ulin de la Pommeraye sur l'abolition de la peine de mort* (Paris : A. Piban Delaforest, 1828).

MARCANDIER-COLARD, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales* (Paris : P.U.F., coll. 'Perspectives littéraires', 1998).

PAPADOPOULOS, Ioannis et ROBERT Jacques-Henri (sous la direction de), *La peine de mort, Droit, histoire, anthropologie, philosophie* (Paris : Editions Panthéon Assas, 2000).

PEIGNOT, Gabriel, *Histoire d'Hélène Gillet ou Relation d'un événement extraordinaire et tragique survenu à Dijon dans le dix-septième siècle* (Dijon : Lagier, 1829).

RAYMOND, Jean, *Victor Hugo, Ecrits sur la peine de mort* (Arles : Actes Sud, coll. 'Babel', 1992 (1979)).

SALAVILLE, Jean-Baptiste, *De la peine de mort et du système pénal dans ses rapports avec la morale et la politique* (Paris : Mme Huzard, 1826).

URTIS, Honoré d', *Nécessité du maintien de la peine de mort, tant pour les crimes politiques que pour les crimes privés* (Paris : Levavasseur, 1831).

VALANT, Joseph-Honoré, *De la garantie sociale considérée dans son opposition avec la peine de mort* (Paris : Imprimerie nationale, 1795).

- *Nouveaux essais sur la peine de mort* (Paris : Pélicier, 1827).

VOLTAIRE, [François-Marie AROUET, dit], *Commentaire sur le livre Des délits et des peines* (Amsterdam [s.d.], Marc-Michel Rey, 1767).

- *Le prix de la justice et de l'humanité* (1777) (Paris : L'Arche Editeur, 1999).

VOVELLE, Michel, *La mort et l'Occident, de 1300 à nos jours* (Paris : Gallimard, coll. 'Bibliothèque illustrée des histoires', 1983).

- Autres ouvrages et documents cités :

[Anonyme], congrès extraordinaire de Pontivy, *Pacte fédératif des citoyens de la Bretagne et de l'Anjou*, (1790).

ALLEMAND, Roger-Michel, *Le Nouveau Roman* (Paris : Ellipses, coll. 'Thèmes et études', 1996).

ANDRE, Robert, *Ecriture et pulsions dans le roman stendhalien* (Paris: Klincksieck, 1977).

ARISTOTE, *Poétique*, trad. par J. Hardy (Paris : Gallimard, coll. 'tel', 1990).

AUGER, Louis-Simon, *Discours, in [Institut de France], Recueil des discours prononcés à la séance publique annuelle de l'Institut royal de France, le samedi 24 avril 1824* (Paris : Imprimerie Firmin-Didot, 1824).

BAILBÉ, Joseph-Marc, *Jules Janin, 1804-1874, une sensibilité littéraire et artistique* (Paris : Minard, coll. ‘Lettres Modernes / Situations’, 1974).

BARBERIS, Pierre, *Balzac et le mal du siècle, contribution à une physiologie du monde moderne*, 2 vol. (Paris : Gallimard, coll. ‘Bibliothèque des idées’, 1970).

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l’écriture* (Paris : Le Seuil, coll. ‘Points Essais’, 1972(1953)).

CALVET, Louis-Jean, *L’argot* (Paris : P.U.F., coll. ‘Que sais-je ?’, 1999 (1994)).

CHEVALIER, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle* (Paris : Plon, 1958).

COTTIER, George M.-M., *Du Romantisme au Marxisme* (Paris : Alsatia, 1961).

DELON, Michel, *L’idée d’énergie au tournant des Lumières (1770-1820)* (Paris : PUF, coll. ‘Ecriture’, 1988).

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu’ils disent fatale* (Paris : Grasset, 1993).

FREUD, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse* (Paris : P.U.F., coll. ‘Quadrige’, 1993).

GAUTIER, Théophile, *Portraits contemporains* (Paris : Charpentier, 1874).

GINISTY, Paul, *Anthologie du journalisme du XVII^e siècle à nos jours* (Paris : Delagrave, coll. ‘Pallas’, 1922).

GUSDORF, Georges, *Le romantisme*, 2 vol. (Paris : Editions Payot et Rivages, coll. ‘Grande Bibliothèque Payot’, 1993).

JANIN, Jules, *Histoire de la littérature dramatique* (Paris : M. Lévy, 1855).

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l’horreur, Essai sur l’abjection* (Paris : Le Seuil, coll. ‘Points Essais’, 1980).

LARAT, Jean, *Bibliographie critique des œuvres de Charles Nodier* (Paris : Champion, 1923).

LAMARTINE, Alphonse de, *Cours familier de littérature* (Paris : M. Lévy, 1866).

LOWE-DUPAS, Hélène, *Poétique de la coupure chez Charles Nodier* (Amsterdam/Atlanta : Rodopi, coll. ‘Faux titre’, 1995).

MARSAN, Jules, *Le conservateur littéraire, 1819-1921, édition critique* (Paris : Librairie Hachette, 1922).

MICHELET, Jules, *Histoire de la Révolution française*, 2 vol. (Paris : Gallimard, coll. ‘Bibliothèque de la Pléiade’, 1979).

MILNER, Max, *Le Romantisme, I, 1820-1843* (Paris : Arthaud, coll. ‘Littérature française’, 1973).

NETTEMENT, Alphonse, *Histoire de la littérature française sous la Monarchie de juillet* (Paris : Lecoffre, 1859).

PELTA, Corinne, *Le romantisme libéral en France, 1815-1830, La représentation souveraine* (Paris : L’Harmattan, 2001).

PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, (Paris : P.U.F., coll. ‘Ecriture’, 1995).

PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle, le romantisme noir*, trad. Constance Thompson Pasquali (Paris : Denoël / Gallimard, 1977 / 1998).

RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, suivi de *Les raisons de l’ensemble* (Paris : Editions du Seuil, coll. ‘Points Essais’, 1973(1990)).

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman* (Paris : Editions de Minuit, coll. ‘Critique’, 1961).

ROHOU, Jean, *Le classicisme* (Paris : Hachette Supérieur, coll. ‘Les Fondamentaux’, 1996).

SANGSUE, Daniel, *La parodie* (Paris : Hachette supérieur, coll. ‘Contours littéraires’, 1994).

SELLIER, Philippe, *Le mythe du héros* (Paris : Bordas, coll. ‘Univers des Lettres Bordas / Recueil Thématique’, 1970 (1985)).

TODOROV, Tzvetan, *Qu’est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique* (Paris : Le Seuil, coll. ‘Points Essais’, 1968).

TULARD, Jean, *Les révolutions de 1789 à 1851* (Paris : Fayard, coll. ‘Histoire de France’, 1985).

ZARAGOZA, Charles, *Charles Nodier, le dériseur sensé, biographie* (Paris [s.d.] : Editions Klincksieck, 1992).

Ouvrages consultés

- Ouvrages consultés partiellement ou entièrement consacrés à la question de la peine de mort :

BESSETTE, Jean-Michel, *Il était une fois la guillotine* (Paris : Editions Alternatives, 1982).

Crimes et châtiments dans le roman populaire de langue française au XIX^e siècle (Limoges : PULIM, coll. ‘Littératures en marge’, 1992).

Crimes et criminels dans la littérature française (Lyon : C.E.D.I.C., 1991).

DELARUE, Jacques, *Le métier de bourreau* (Paris : Fayard, 1979).

FOUCAULT, Michel, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère. Un cas de parricide au XIX^e siècle* (Paris : Gallimard, coll. ‘Folio/Histoire’, 1973).

GUIOMAR, Michel, *Principes d’une esthétique de la mort* (Paris : Corti, Le Livre de Poche, coll. ‘Biblio/Essais’, 1967).

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La mort* (Paris : Flammarion, coll. ‘Champs’, 1977).

La littérature et la mort, Cahiers de l’Herne, 1972.

La mort dans le texte (Lyon : Presses Univ. de Lyon, 1988).

La mort en toutes lettres (Nancy : Presses Univ. de Nancy, 1983).

LUCAS, Éliane, *Étude sur Victor Hugo “Le dernier jour d’un condamné”* (Paris : Ellipses, coll. ‘Résonances’, 2000).

ROMAN, Myriam, “*Le dernier jour d’un condamné*” de Victor Hugo (Paris : Gallimard, coll. ‘Foliothèque’, 2000).

SAVY-BRUTUS, Véléna, “*Le dernier jour d’un condamné*” de Hugo, étude de l’œuvre (Paris : Hachette Livre, coll. ‘Repères Hachette’, 1998).

WALD LASOWSKI, Patrick, *Les échafauds du romanesque* (Lyon : P.U.L., 1991).

- Autres ouvrages consultés :

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologie dans la littérature française* (Paris : Armand Colin, coll. ‘U2’, 1969).

AREF, Mahmoud *La pensée sociale et humaine de Victor Hugo dans son œuvre romanesque* (Paris : Champion, 1979).

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle* (Paris : Armand Colin/Masson, coll. ‘Cursus/Lettres’, 1997).

BONY, Jacques, *Lire le Romantisme* (Paris : Dunod, coll. ‘Lire/Lettres Sup.’, 1992).

BOWMAN, Frank Paul, *Le Christ romantique* (Genève : Droz, 1973).

BROMBERT, Victor, *La prison romantique, essai sur l’imaginaire* (Paris : José Corti, 1975).

CHARLE, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle* (Paris : Le Seuil, coll. ‘Points Histoire’, 1991).

COULET, Henri, *Le roman jusqu’à la Révolution* (Paris : Armand Colin/HER, coll. ‘U/Lettres’, 1967).

GENETTE, Gérard, *Figures*, I, II (Paris : Le Seuil, coll. ‘Points Essais’, 1966).

GIRARD, René, *La violence et le sacré* (Paris : Grasset, 1972).

JAMET, Christian, *Une œuvre : Victor Hugo, Les misérables, Un thème : hors-la-loi et pauvres gens* (Paris, Hatier, coll. ‘Classiques Hatier Œuvres et Thèmes’, 1992).

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique* (Paris : Le Seuil, coll. ‘Points Essais’, 1974).

LE BON, Gustave, *La psychologie des foules* (Paris : P.U.F., coll. ‘Quadrige’, 1963).

MACKILLEN, Alice, *Le roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu’en 1840* (Genève : Slatkis reprints, 1984).

RAIMOND, Michel, *Le roman depuis la Révolution* (Paris : Armand Colin, coll. ‘U/Littérature’, série ‘Lettres française’, 1981).

RÉMOND, René, *Introduction à l’histoire de notre temps*, 3 vol. (Paris : Le Seuil, coll. ‘Points Histoire’, 1974), t.II.

RIEBEN, Pierre-André, *Délires romantiques* (Paris : Corti, 1989).

UBERSFELD, Annie, *Le drame romantique* (Paris : Belin, coll. ‘Belin sup. Lettres’, 1993).

VAREILLE, Jean-Claude, *Le roman populaire français (1789-1914), idéologies et pratiques* (Limoges : P.U.LIM., 1994).

Articles et contributions cités

- Articles et contributions cités partiellement ou entièrement consacrés à la question de la peine de mort :

BELLET, Roger, ‘Le sang de la guillotine et la mythologie de Jean Hiroux (1830-1870)’, in *Romantisme : Revue du Dix-Neuvième Siècle*, 11 :31 (1981), 63-76.

BROOKS, Peter, ‘The Novel and the Guillotine, or Father and Sons in “Le Rouge et le Noir”’, in *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* (New-York, USA), n°97(3), 348-362.

CHARLIER, Gustave, ‘Comment fut écrit “Le dernier jour d’un condamné”’, in *De Ronsard à Victor Hugo, problèmes d’histoire littéraire* (Bruxelles : Éditions de la Revue de l’Université de Bruxelles, 1931).

DAHAN, Jacques-Rémi, ‘Une campagne contre la peine de mort en 1820 : Charles Nodier et l’affaire Monique Sacquet’, in *Mélanges de littérature en hommage à Albert Kies*, études réunies par Claudine Gothot-Mersch et Claude Pichois (Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1985), 21-32.

DÄLLENBACH, Lucien, ‘Le vide plein ou les révélations de l’homme sans tête’, in *Hugo dans les marges*, textes réunis par Lucien Dällenbach et Laurent Jenny (Genève : Editions Zoë, 1985), 35-50.

DELON, Michel, ‘Le collier de velours, ou la trace de la guillotine’, in *Europe : Revue littéraire mensuelle* (Paris, France), n°715-716, Nov.-Déc. 1988.

GAITET, Pascale, ‘Hybrid Creatures, Hybrid Politics, in Hugo’s “Bug-Jargal” and “Le Dernier Jour d’un condamné”’, in *Nineteenth Century French Studies*, 25 :3-4 (Spring-Summer 1997), 251-265.

—‘From the criminal’s to the people’s : the evolution of argot and popular language in the nineteenth century’, in *Nineteenth Century French Studies*, 19 :2 (Winter 1991), 231-246.

GOHIN, Yves, ‘Les réalités du crime et de la justice pour Victor Hugo avant 1829’, in Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, éd. par Jean Massin, 18 vols (Paris : Le Club Français du Livre, 1967), t.III.

LOWE-DUPAS, Hélène, ‘Innommable guillotine : La peine de mort dans “Le Dernier Jour d’un Condamné” et “Histoire d’Hélène Gillet”’, in *Nineteenth Century French Studies*, 23 : 3-4 (Spring-Summer 1995), 341-348.

MALAVIÉ, Jean ‘A propos du “Dernier jour d’un condamné”: Nodier ou Nisard, critique de Victor Hugo’, in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 3 (mai-juin 1983), 446-450.

MASSIN, Jean, ‘Présentation du “Dernier jour d'un condamné”’, in *Oeuvres complètes de Victor Hugo*, 18 vols (Paris : Le Club Français du Livre, 1967), t.III.

PETREY, Sandy, ‘Victor Hugo and Revolutionary Violence : The Example of “Claude Gueux”’, in *Studies in Romanticism*, 28 :4 (Winter 1989), 623-641.

RIOUX, Jean-Claude, ‘L'argot dans “Le dernier jour d'un condamné”, contribution à l'étude de la mythologie romantique du crime et du criminel’, in *Crimes et criminels dans la littérature française* (Lyon : C.E.D.I.C., 1990).

ROUSSET, Jean, “Le dernier jour d'un condamné” ou l'invention d'un genre littéraire, in *Hugo dans les marges*, textes réunis par Lucien Dällenbach et Laurent Jenny (Genève : Editions Zoë, 1985).

SPIQUEL, Agnès, “L'étranger” et “Le dernier jour d'un condamné”, in *La Revue des Lettres Modernes*, 1259-1265 (1995), 109-121.

VALLOIS, Marie-Claire, ‘Ecrire ou décrire : l'impossible histoire du « sujet » dans “Le dernier jour d'un condamné” de Victor Hugo’, in *Romantisme* 48(1985), 91-104.

• Autres articles et contributions cités :

AARAAS, Hans, ‘Le hors-la-loi’, in *Revue des Sciences Humaines*, 207 (July to September 1987), 55-65.

MITTERRAND, HENRI, ‘Le discours préfaciel’, in Graham Falconer et Henri Mitterrand, *La lecture sociocritique du texte romanesque* (Toronto : Hakker & Co., 1975).

MOUREAU, François, “Le voyage de vingt-quatre heures” d'Auguste Hilarion de Kératry, ou Sterne en Bretagne’, in *Bretagne et Lumières, mélanges offerts à Jean Balcou*, textes réunis par Pierre Dufief, Jean Garapon et Gaël Milin (Brest : Université de Bretagne occidentale et C.N.R.S. – U.M.R. 6563, 2001).

SEEBACHER, Jacques, ‘Capitale de la violence : le Paris de Victor Hugo’, in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 42 (May 1990), 31-46.

Articles et contributions consultés

- Articles et contributions consultés partiellement ou entièrement consacrés à la question de la peine de mort :

ARASSE, Daniel, ‘La guillotine ou l’inimaginable, effet d’une simple mécanique’, in *Revue des sciences humaines*, 186-187 (1982), 123-144.

– ‘L’instance de la guillotine’, in *L’Ane*, 61 (1995), 37-40.

ARCHER, Josette, ‘L’anankè des lois’, in *Lire Les misérables*, éd. par Annie Ubersfeld et Guy Rosa (Paris : Corti, 1983).

– ‘Victor Hugo, une pensée du droit’, in *Hugo dans les marges*, éd. par Lucien Dällenbach et Laurent Jenny (Genève : Zoë, 1985).

BAEQUE, A. de, ‘Le sang des héros, figures du corps dans l’imaginaire populaire de la Révolution française’, in *Revue d’Histoire moderne et contemporaine*, 2 (octobre-décembre 1987), 555-586.

BOWMAN, Frank Paul, ‘The intertextuality of Victor Hugo’s “Le dernier jour d’un condamné”’, in *Hugo dans les marges*, éd. par Lucien Dällenbach et Laurent Jenny (Genève : Zoë, 1985).

– ‘La circulation du sang religieux à l’époque romantique’, in *Romantisme*, 31 (1981), 17-36.

CHABERT, Benoît, ‘Sur la peine de mort en France de la Restauration au début de la III^e République’, in PICON, Jérôme, VIOLANTE Isabel (textes réunis et présentés par), *Victor Hugo contre la peine de mort*, avant-propos de Robert Badinter (Paris : Textuel, 2001).

DELON, Michel, ‘Nodier et les mythes révolutionnaires’, in *Europe*, 614-615 (juin-juillet 1980), 31-42.

GLEIZES, Delphine, ‘L’acte et la parole, stratégies de Victor Hugo contre la peine de mort’, in PICON, Jérôme, VIOLANTE Isabel (textes réunis et présentés par), *Victor Hugo contre la peine de mort*, avant-propos de Robert Badinter (Paris : Textuel, 2001).

HEYVAERT, A., ‘Littérature frénétique et construction du récit dans “L’Ane mort et la femme guillotinée” de Jules Janin’, in *Cahiers du Centre d’études des tendances marginales du Romantisme français*, 2 (1993), 33-42.

PETIT, Jacques, ‘L’imagination de la mort’, in *Revue des lettres modernes*, 189-192 (1968), 73-86.

PIROUÉ, George, ‘Présentation de “Claude Gueux”’, in *Victor Hugo, Œuvres complètes*, éd. par Jean Massin, 18 vol. (Paris : Le Club Français du Livre, 1967).

PRZYBOS, Julia, ‘Le tribun, ou le comédien de l’échafaud’, in *Esprit créateur*, 2 (1989), 16-25.

- Autres articles et contributions consultés :

BUSSIÈRE, François, ‘Le roman de la violence et son esthétique’, in *Europe*, 542 (1974), 32-50.

FESTA, Georges, ‘Sade et la mort : genèse d’une esthétique’, in *La mort dans le texte*, p.151-159.

LEFRANÇOIS, J.-J. et PETIT, J., ‘Les thèmes physiologiques’, in *Revue des lettres modernes*, 162-165 (1967), 33-50.

STEINMETZ, J.-L., ‘Sang-sens’, in *Revue des sciences humaines*, 170-171 (1978), 80-90.

Œuvres littéraires citées

- Corpus principal :

ANTIER, Benjamin, DECOMBEROUSSE, Alexis et RAFARD-BRIENNE, J.-S., *L’abolition de la peine de mort, drame en trois actes et six tableaux* (Paris : R.Riga éditeur, 1832).

BALZAC, Honoré de, *Souvenirs d’un paria, Les mémoires de Sanson* (Paris : Nouvelle Société d’Edition, 1944).

-*Un épisode sous la Terreur*, in *Scènes de la vie politique*, in *La comédie humaine* (Paris : Gallimard, coll. ‘Bibliothèque de la Pléiade’, 1977), t.VIII.

BIGNAN, Anne, *L’échafaud* (Paris : Mme Charles Béchet, 1832).

DUMAS, Alexandre (père), *La femme au collier de velours* (Aix-en-Provence : Editions Alinéa, 1992).

- *Les mille et un fantômes* (Paris : Manitoba/Les Belles Lettres, 1999).

HUGO, Victor, *Claude Gueux*, in *Romans* (Paris : Le Seuil, coll. ‘L’intégrale’, 1963) [Première publication in *La revue de Paris* (6 juillet 1834)].

- *Le dernier jour d'un condamné*, in *Romans* (Paris : Le Seuil, coll. 'L'intégrale', 1963) [Première publication (Paris : Gosselin, 1829)].

JANIN, Jules, *L'âne mort et la femme guillotinée* (Paris : Librairie des bibliophiles, 1876) [Première publication (Paris : Baudoin, 1829)].

LAMARTINE, Alphonse de, *Contre la peine de mort, au peuple du 19 octobre 1830* (Paris : Charles Gosselin, décembre 1830).

LEFEVRE-DEUMIER, Jules, *Méditation d'un proscrit sur la peine de mort, fragment d'un poème à Reïzenfels* (Paris : A. Belin, 1819).

- *Le parricide*, in *Le parricide, suivi d'autres poésies, par M. Jules Lefèvre* (Paris : Aymot, 1823).

- *L'exécution*, in *Annales romantiques* (Paris : éditeur inconnu, 1825).

- *Parisina*, in *Le parricide, suivi d'autres poésies, par M. Jules Lefèvre* (Paris : Aymot, 1823).

NODIER, Charles, *Histoire d'Hélène Gillet Contes*, éd. par Pierre-Georges Castex (Paris : Garnier, coll. 'Classiques Garnier', 1961) [Première publication in *La revue de Paris* (février 1832)].

RABOU, Charles, *Le ministère public*, in *Contes bruns* (Paris : U.Canel et A.Guyot, 1832).

- Corpus secondaire :

BALLANCHE, Pierre-Simon, *L'homme sans nom*, in *Œuvres* (Paris, 1833).

BALZAC, Honoré de, *Le curé de campagne*, in *La comédie humaine* (Paris : Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 1990), t.IX.

- *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *La comédie humaine* (Paris : Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 1990), t.VI.

BARBEY d'AUREVILLY, Jules, *Œuvres romanesques complètes*, 2 vol. (Paris : Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 1964-1966).

BOREL, Pétrus, *Monsieur de l'Argentière, l'accusateur*, in *Champavert, Contes immoraux* (Paris : Eugène Renduel, 1832).

BOURGEOIS, Anicet et DUCANGE, Victor, *Sept heures ou Charlotte Corday* (Paris : Didot l'aîné, 1829).

BYRON, George Gordon (Lord), *Marino Faliero, Doge of Venice* (Paris : A. and W. Galignani, 1821).

- *The Siege of Corinth, a poem. Parisina, a Poem. (By lord Byron)* (Printed for John Murray).

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Essai sur les révolutions* (Paris : Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 1978).

- *Mémoires d'Outre-Tombe* (Paris : Librairie générale française, coll. 'Le livre de poche', 1973).

CHENIER, André, *Saint Lazare, 1794*, in *Iambes*, in *Poésies choisies* (Paris : Larousse, coll. 'Classiques Larousse', 1934).

DECOMBEROUSSE, Alexis, *Théâtre* (Paris : L. Hachette, 1864).

DELAVIGNE, Casimir, *Marino Faliero* (Paris : Barba, 1829).

DUMAS, Alexandre (père) *La Comtesse de Charny*, in *Les grands romans d'Alexandre Dumas* ; *La Comtesse de Charny* ; *Le chevalier de Maison-Rouge* (Paris : Robert Laffont, coll. 'Bouquins', 1990).

- *Le chevalier de Maison-Rouge*, in *Les grands romans d'Alexandre Dumas* ; *La comtesse de Charny* ; *Le Chevalier de Maison-Rouge* (Paris : Robert Laffont, coll. 'Bouquins', 1990).

DUVAL, Amaury, *Journal* (Paris : Plon, 1885).

FLAUBERT, Gustave, *Correspondances*, 2 vol. (Paris : Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 1991).

GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin* (Paris : Garnier-Flammarion, 1966).

HUGO, Adèle, *Victor Hugo raconté*, textes réunis et annotés sous la direction d'Annie Ubersfeld et de Guy Rosa (Paris : Plon, coll. 'Les mémorables', 1985).

HUGO, Victor, *Choses vues*, 2 vol. (Paris : Ollendorff, 1913) et (Paris : Gallimard, coll. 'Folio classique', 1972).

- *Correspondance familiale et écrits intimes*, éd. sous la direction de Jean et Sheila Gaudon et de Bernard Leuilliot, 2 vol. (Paris : Robert Laffont, coll. 'Bouquins', 1988).

- *Cromwell* (Paris : Garnier-Flammarion, 1968).

- *Han d'Islande*, in *Romans* (Paris : Le Seuil, coll. 'L'intégrale', 1963)

- *La légende des siècles*, 2 vol. (Paris : Garnier-Flammarion, 1967).

- *Les contemplations* (Paris : Librairie Générale Française, coll. 'Le Livre de Poche', 1985).

- *Les quatre vents de l'esprit*, in *Poésie III* in *Victor Hugo, œuvres complètes* (Paris : Robert Laffont, coll. 'Bouquins', 1985).
- *Odes et Ballades*, édition établie par Pierre Albouy (Paris : Gallimard, coll. 'Poésie', 1964).
- *Quatre-vingt treize*, in *Romans III*, in *Victor Hugo, Œuvres complètes* (Paris : Robert Laffont, coll. 'Bouquins', 1985).

JANIN, Jules, *Franciscus Columna, dernière nouvelle de Charles Nodier, extraite du Bulletin de l'ami des arts*, et précédée d'une notice par Jules Janin, (Paris : Galeries des Beaux-Arts, J. Techener et Paulin, 1844).

- *La Mort de Doyen* in *Contes fantastiques et littéraires* (Genève : Slatkine Reprints, coll. 'Ressources', 1979).

KERATRY, Auguste-Hilarion, *Frédéric Styndall, ou la fatale année*, 5 vol. (Paris : Delaunay, 1827).

LAMARTINE, Alphonse de, *Histoire de Charlotte Corday* (Seyssel : Champ Vallon, 1995).

LEFEVRE-DEUMIER, Jules *Hommage aux mânes d'André Chénier*, in *Le parricide, suivi d'autres poésies, par M. Jules Lefèvre* (Paris : Aymot, 1823).

MAISTRE, Joseph de, *Les soirées de Saint-Pétersbourg ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence, suivies de la traduction d'un Traité de Plutarque sur les délais de la justice divine*, 2 vol. (Paris : Editions de la Maisnie, 1980).

MONNIER, Henry, *Scènes populaires* (Paris : Gallimard, coll. 'Folio', 1984).

NERVAL, Gérard de, *Les filles du feu*, in *Œuvres complètes*, 3 vol. (Paris : Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 1993), t.III.

NODIER, Charles, *Jean-François les Bas-Bleus, Contes*, éd. par Pierre-Georges Castex (Paris : Garnier, coll. 'Classiques Garnier', 1961).

- *Miscellanées, variétés de philosophie, d'histoire et de littérature*, in *Œuvres de Charles Nodier*, 7 vol. (Paris : Librairie Eugène Renduel, 1832), t.V.

- *Le vampire* (Paris : Barba, 1820).

- *Smarra ou Les démons de la nuit, songes romantiques, traduits de l'esclavon du Cte Maxime Odin* (Paris : Ponthieu, 1821).

- *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la Révolution et de l'Empire*, 2 vol. (Paris : Levavasseur, 1831).

RABAN, Louis-François et SAINT-HILAIRE, Emile Marco, *Mémoires d'un forçat ou Vidocq dévoilé*, 4 vol. (Paris : H. Langlois fils, 1828-1829)

SACY, Sylvestre de, , ‘J.Janin’, in *Mélanges et variétés* (Paris : Jouaust, 1876).

SIMONNIN, Antoine et VANDERBUCH, Emile, *Le Doge et Le dernier jour d'un condamné, ou le Canon d'alarme* (Paris : Quoy, 1829).

STENDHAL, [Henri BEYLE, dit], *Le rouge et le noir* (Paris : Librairie Générale Française, coll. ‘Le livre de poche’, 1983).

VIGNY, Alfred, *Stello* (Paris : Gallimard, coll. ‘Folio’, 1986).

Périodiques du XIX^e siècle cités

Les annales de la littérature et des arts - Les annales romantiques - Le conservateur littéraire - Le courrier des tribunaux, journal de jurisprudence et des débats judiciaires - Le drapeau blanc - La foudre, journal des nouvelles historiques de la littérature, des spectacles, des arts et des modes - Le journal de législation et de jurisprudence - Le journal des débats.- La gazette des tribunaux - Le globe - La quotidienne - Le réveil, journal des sciences, de la littérature, des mœurs, théâtres et beaux-arts - La revue française - Les tablettes romantiques.

Ouvrages de référence cités

Dictionnaire de biographie française (Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1954).

Dictionnaire Le Littré, texte intégral (Marsanne, France : Redon) [sur CD-ROM].

Encyclopédia Universalis, version 5 (France : Ingénierie Diffusion Multimédia, 1999) [sur CD-ROM].

Grand armorial de France, par Henir Jougla de Morénas (Paris : Société du Grand Armorial, 1939).

Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle (Paris : Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1873).

Le Petit Larousse 2000 [sur CD-Rom].

INDEX NOMINUM

- AARAAS, Hans, 89-90, 97, 100
- AGRESTI, Xavier, 8
- ALLEMAND, Roger-Michel, 91-92, 97
- ANTIER, Benjamin, 5, 15, 115, 120, 123, 126, 220, 226-228, 318
- ARASSE, Daniel, 6-8, 32-33, 46-47, 143, 160
- AUGER, Louis-Simon, 27, 64, 78
- AYZAC, Charles-Louis d', 11
- BALLANCHE, Pierre-Simon, 22-24, 27
- BALZAC, Honoré de, 15, 22-24, 27, 75, 77, 91, 102-105, 109, 120, 149, 166, 304
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 51
- BARTHES, Roland, 95, 98
- BAYLE-MOUILLARD, Elisabeth, 12
- BECCARIA, Cesare, 7, 9, 115-116, 120, 126-127, 224-225, 230, 296, 302
- BELLET, Roger, 7, 78-80
- BELLOUR, Roger, 49
- BENTHAM, Jeremy, 8, 10, 296, 302
- BIGNAN, Anne, 5, 16, 115, 117, 119, 122, 124-126, 289-291, 319
- BONAPARTE, Napoléon, 20-21, 228
- BOREL, Pétrus, 52, 135
- BRIENNE (RAFFARD-BRIENNE, J.S.), 5, 15, 115, 120, 123, 126, 220, 226-228, 318
- BYRON, George Gordon (Lord), 67, 172, 176-177, 204, 208, 312

CASAUBON, E.-A., 12
CHARLES X, 11, 21, 27, 67, 117, 119, 152, 173, 218, 302
CHARLIER, Gustave, 75-76, 152
CHATEAUBRIAND, François-René de, 28, 32-34, 60, 161, 294
CHENIER, André, 35-38, 171-172, 314
COTTIER, Georges M.-M., 158-159
DÄLLENBACH, Lucien, 90-91, 93, 100, 308-310
DECOMBEROUSSE, Alexis, 5, 15, 115, 120, 123, 126, 166, 220, 226, 228-230, 318
DELON, Michel, 32, 46, 53, 187
DOTTIN-ORSINI, Mireille, 48, 53
DUFÉY, P.J.S., 7, 9
DUMAS, Alexandre (père), 24-25, 27, 31-32, 34, 48, 51-53, 166, 313
DUMONT, Etienne, 8, 10, 296, 302
FOUCAULT, Michel, 144, 161-162
FREUD, Sigmund, 26, 48-49
GAUTIER, Théophile, 18-19, 109
GOHIN, Yves, 29, 144
GUIZOT, François, 9, 296
GUSDORF, Georges, 141
HEIBERG, Peter Andreas, 9
HUGO, Victor, 13-16, 18, 21, 23-24, 29-30, 32, 34-36, 38-39, 41, 43-46, 48-51, 53,
58-63, 65-66, 69, 71, 74-80, 82-84, 87-88, 91, 93-100, 107, 109-110, 113-119,
122-126, 130-137, 139-141, 144-159, 162-164, 166, 171-172, 177, 204-208, 212-
214, 290, 303, 306-310, 313, 316, 318
JANIN, Jules, 13-14, 39, 65-66, 102, 105-110, 136, 146-147, 229, 303, 310, 313-314
KERATRY, Auguste Hilarion de, 5, 13, 102, 217-220, 265, 290, 309, 318
KRITEVA, Julia, 19, 164
LA FAYETTE, marquis de, 10-11, 91, 220
LAMARTINE, Alphonse de, 11-13, 21, 34, 36-37, 52, 58, 65, 105, 114, 117-119,
122, 124, 141, 163, 166, 171-172, 302
LEFEVRE-DEUMIER, Jules, 5, 9, 12-13, 28, 30, 36, 57-62, 110, 113, 121, 125,
137-138, 141-144, 166, 170-178, 180-181, 187, 201, 203-204, 208, 311-312, 314,
318
LEPELETIER DE SAINT-FARGEAU, Louis Michel, 8

LESCHASSIER DE MERY, Emmanuel, 10
LOUIS PHILIPPE I^{er}, 12
LOUIS XVI, 2, 20-25, 27, 31-32, 162-163, 165, 289
LOWE-DUPAS, Hélène, 13, 82, 87-88, 90, 92, 96-97, 99, 176
LUCAS, Charles, 10-11, 114-116, 124, 126, 296
MAISTRE, Joseph de, 148
MARCANDIER-COLARD, Christine, 18-19, 161, 164
MARIE-ANTOINETTE, 20-23, 25, 27, 51
MASSIN, Jean, 21, 29, 43-44, 59, 61-62, 66, 93-96, 308, 310
MICHELET, Jules, 51, 141, 290
MILNER, Max, 3, 34
MONNIER, Henry, 76-77
MORELLET, André, 7, 302
Nerval, Gérard de, 39
NODIER, Charles, 9, 13-15, 21, 23-24, 26-27, 32-34, 39-46, 49-51, 53, 55, 58, 62,
65-66, 70, 78, 81-82, 87-88, 97, 99, 110, 122, 133, 149-152, 162, 166, 176, 304-
305, 308, 310, 313-314, 316
PAPADOPOULOS, Ioannis, 32
PEIGNOT, Gabriel, 15, 99
PELTA, Corinne, 45, 128-129
PETREY, Sandy, 15-16, 83, 94, 158-159
PICARD, Michel, 164
PRAZ, Mario, 85-86, 108-109, 160-161
RABAN, Louis-François, 75
RAFFARD-BRIENNE, J.S., voir BRIENNE
RABOU, Charles, 13, 15, 88, 131-133, 146, 166
RAYMOND, Jean, 156-157, 204-205, 207, 211, 214-216
REDON, Odilon, 167
REMUSAT, Charles de, 10
RICARDOU, Jean, 92
RIOUX, Jean-Claude, 76-77
ROBBE-GRILLET, Alain, 91, 93-95, 97-98, 100
ROBESPIERRE, Maximilien de, 7, 8, 11, 23, 106, 162, 295
ROHOU, Jean, 63

- ROUSSET, Jean, 100
SACY, Sylvestre de, 106
SAINT-HILAIRE, Emile Marco, 22, 75, 104
SALAVILLE, Jean-Baptiste, 10
SANGSUE, Daniel, 107
SEEBACHER, Jacques, 88
SIMONNIN, Antoine, 67
STENDHAL, 32, 42, 46, 129-130, 132, 134, 136-138, 154, 166
TODOROV, Tzvetan, 108
TRACY, Victor de, 11, 296
URTIS, Honoré d', 11
VALANT, Joseph-Honoré, 9-10
VALLOIS, Marie-Claire, 90-91, 93-94, 96
VANDERBUCH, Emile, 67
VIGNY, Alfred de, 32, 37-38, 62, 141
VOLTAIRE, 7, 61, 116-117, 294, 302
VOVELLE, Michel, 18, 40
ZARAGOZA, Charles, 26-27, 41-43

TABLE DES MATIÈRES

<i>Abstract</i>	(page 2)
Remerciements.....	(page 3)
Sommaire.....	(page 4)

Introduction générale.....	(page 6)
----------------------------	----------

PREMIÈRE PARTIE ROMANTISME, PEINE DE MORT ET PSYCHOSOCIOLOGIE (page 17)

CHAPITRE I : De l'impact du régicide révolutionnaire sur les idées des romantiques.....	(page 20)
---	-----------

I.1. Évocation du régicide dans la littérature romantique.....	(page 22)
--	-----------

I.2. Du régicide au parricide.....	(page 26)
------------------------------------	-----------

CHAPITRE II : Échos de la Terreur.....	(page 32)
--	-----------

II.1. La guillotine révolutionnaire.....	(page 33)
--	-----------

II.2. L'artiste condamné.....	(page 35)
-------------------------------	-----------

CHAPITRE III : Un sentiment de culpabilité.....	(page 40)
---	-----------

III.1. Nodier et Hugo : deux consciences prédestinées aux remords.....	(page 41)
III.2. Guillotine et châtiment.....	(page 46)

DEUXIÈME PARTIE :
ROMANTISME, PEINE DE MORT ET MODERNITÉ LITTÉRAIRE
 (page 54)

CHAPITRE I : Romantisme et peine de mort.....	(page 57)
I.1. L'esprit novateur ou le diable libéral.....	(page 57)
I.2. La révélation romantique.....	(page 59)

CHAPITRE II : Peine de mort et querelle des classiques et des modernes....	(page 64)
II.1. 1829 : <i>Le dernier jour d'un condamné</i> , une œuvre décisive.....	(page 65)
II.2. La charge avant la bataille !.....	(page 67)

CHAPITRE III : Les œuvres de la peine de mort, des œuvres novatrices....	(page 71)
III.1. Originalités diégétiques.....	(page 71)
III.2. Originalités linguistiques.....	(page 72)
III.3 Originalités stylistiques ou le symbolisme romantique.....	(page 78)
III.4. Modernité narrative.....	(page 85)
III.4.1. La mort du personnage.....	(page 85)
III.4.2. Un nouveau genre ?.....	(page 89)

TROISIÈME PARTIE :
ROMANTISME, PEINE DE MORT ET MILITANTISME SOCIAL
 (page 101)

CHAPITRE I : L'argumentation ou la parole militante.....	(page 112)
I.1. La contre-argumentation.....	(page 113)

I.1.1. La question de l'exemplarité.....	(page 113)
I.1.2. La question de l'utilité.....	(page 115)
I.1.3. La question de la justice.....	(page 117)
I.1.4. La question religieuse.....	(page 121)
I.2. L'argumentation positive.....	(page 123)
 CHAPITRE II : La représentation, des portraits significatifs.....	(page 128)
II.1. L'administration judiciaire.....	(page 129)
II.1.1. Les décideurs.....	(page 129)
II.1.2. Les geôliers.....	(page 135)
II.1.3. Le confesseur.....	(page 137)
II.1.4. Le bourreau.....	(page 141)
II.2. Le condamné.....	(page 149)
II.2.1. Un condamné universel.....	(page 149)
II.2.2. Les limites de l'objectivité chez Hugo.....	(page 152)
II.2.3. La sacralisation du condamné.....	(page 159)
 Conclusion générale.....	(page 165)

ANNEXE :
ROMANTISME ET PEINE DE MORT : TEXTES RARES.
(page 168)

Jules Lefèvre-Deumier.....	(page 170)
<i>Méditation d'un proscrit sur la peine de mort</i>	(page 178)
<i>Le parricide</i>	(page 187)
<i>Parisina</i>	(page 201)
Auguste Hilarion de Kératry.....	(page 217)

<i>Frédéric Styndall ou La fatale année – Chap. IX</i>	(page 221)
Benjamin Antier, Alexis Decomberousse et J.-S. Raffard-Brienne.....	(page 226)
<i>L'abolition de la peine de mort</i>	(page 231)
Anne Bignan.....	(page 289)
<i>L'échafaud</i>	(page 290)
Bibliographie générale.....	(page 299)
Index nominum.....	(page 314)
Table des matières.....	(page 318)

Nombre total de pages : 322 (soit 103 706 mots), dont 25 pages de bibliographie, d'index, de sommaire et de table des matières (soit 5 353 mots), et 107 pages (avec notes) de documents joints (soit 35 480 mots).

Nombre total de références bibliographiques : 222, dont 171 références d'œuvres, d'ouvrages, d'articles et de contributions cités, et 51 références d'œuvres, d'ouvrages, d'articles et de contributions consultés.

Auteur :

Loïc P. GUYON
18, rue du Docteur Audigier
78150 Le Chesnay (France).

Institutions :

French Section
School of European Culture and Languages
Cornwallis building
University of Kent at Canterbury
Canterbury, CT2 7NF (United Kingdom).

Département de Littérature française
U.F.R. 4 : Histoire, Littérature, Société
Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis
2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis CEDEX

Entre 1820 et 1848, la littérature s'empare du thème de la peine de mort. Personnages de condamnés à mort, guillotine et scènes d'exécution envahissent subitement l'espace littéraire non seulement romanesque, mais aussi théâtral et poétique. Ce phénomène s'explique tout d'abord d'un point de vue historique : la Restauration sonne l'heure du bilan de plus de dix ans de crise révolutionnaire et de près de quinze ans d'un régime, l'Empire, qui bien qu'ayant été envisagé par beaucoup comme une 'révolution à l'envers', demeurait l'héritier direct de 1789. Jamais, au cours de toute cette période de l'Histoire de France, la peine de mort ne fut plus pratiquée, en matière politique comme en droit commun. Les contemporains de la Restauration, qu'ils aient vécu cette sombre période révolutionnaire et post-révolutionnaire ou qu'ils la découvrent à travers les témoignages de leurs prédecesseurs, ont la mémoire et l'imaginaire encombrés de têtes coupées. Parmi ces têtes, une en particulier les obsède : celle de Louis XVI. Cette obsession est le signe d'un véritable traumatisme psychologique à la fois collectif et intime, le régicide révolutionnaire ayant été généralement perçu comme une effroyable faute, comme la pire des fautes imaginables : le crime de parricide. C'est naturellement à l'art, et plus spécifiquement à la littérature, alors conçue comme 'l'expression de la société', qu'incombait la tâche d'exorciser les démons du passé, de résoudre, grâce à son pouvoir cathartique, ce qu'il convient bien de définir comme un complexe de culpabilité à l'égard de l'autorité paternelle, complexe né de l'histoire récente et dont toute l'étendue reste encore à mesurer.

Mais l'art littéraire ne se serait pas livré avec autant de passion à cette nécessaire entreprise d'introspection collective, si sa sensibilité du moment n'avait pas été particulièrement propice au traitement d'un thème aussi original que celui de la peine de mort. Ce n'est en effet pas un hasard si l'époque de l'émergence de ce thème dans la littérature (les années 1820) correspond également à celle de l'essor officiel de l'école romantique. La peine de mort, en tant que *topos* littéraire, a offert aux écrivains romantiques un défi à relever, une cause artistique à défendre. Ce défi et cette cause consistaient en l'invention de nouveaux moyens d'expression propres à rendre toute la violence et toute l'horreur des exécutions capitales, démarche impliquant elle-même une libération esthétique et un renouveau à la fois thématique et formel. Aussi est-ce chez des auteurs comme Nodier, Lamartine, Balzac, Dumas, Stendhal et surtout Hugo, dont *Le dernier jour d'un condamné* fait figure, sous bien des aspects, de précurseur du roman moderne, mais aussi chez des 'petits' romantiques comme Charles Rabou, Alexis Decomberousse ou Jules Lefèvre-Deumier que l'on trouve, entre 1820 et 1848, les pages les plus bouleversantes de la littérature du XIX^e siècle consacrées à ce sujet.

Enfin, en tant que thème de société, la peine de mort a offert aux artistes romantiques une cause historique pour laquelle se battre, celle de l'abolition d'un châtiment barbare et en complète contradiction avec leur idéal de progrès social. La présence récurrente de ce thème dans la littérature romantique est en effet également indissociable de la résurgence du débat sur la question de l'abolition de la peine de mort que l'on observe très nettement à partir de 1820. Si tous les auteurs de l'époque n'étaient pas ouvertement engagés dans cette polémique, tous en avaient du moins connaissance et beaucoup d'entre eux reprurent à leur compte nombre des arguments abolitionnistes, ajoutant à cette rhétorique argumentative toute la puissance émotionnelle et suggestive de la représentation artistique.