

**« De l'ivresse du sang, de l'ivresse des foules » :
violence, fascination, transmissions romantiques**

Un chapitre sur l'indestructible, éternelle, universelle
[et ingénieuse férocité humaine.
De l'amour du sang.
De l'ivresse du sang.
De l'ivresse des foules.
De l'ivresse du supplicé (Damiens).
Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, XXVI, 46¹.

Le romantisme est, par essence, transgression : « bonnet rouge » mis au dictionnaire, « chiens noirs de la prose » lâchés par le « devastateur du vieil A B C D² ». Que l'on songe à la mise à mal des hiérarchies et conventions classiques, aux thèmes privilégiés par les écrivains de l'époque (crimes, sangs, décapitations³), aux registres en vogue (du noir au frénétique en passant par l'encre rouge), aux genres qui se mêlent et se fécondent, tout se vit et se dit sur le mode du *trans* – narratif, sexuel⁴, moral –, comme de la transe, en tant qu'inspiration renouvelée⁵. La violence fascine, elle exerce une séduction placée au centre de scènes narratives ou dramatiques qui jouent de stratégies d'attrait visant à faire partager une fascination / répulsion au lecteur, à créer un territoire de la curiosité et du désir.

La représentation de meurtres, d'assassinats, de crimes, de corps mutilés, blessés, saignants répond à une esthétique du choc, de l'effet à produire. Une lecture sereine et passive est refusée au lecteur, qui doit investir son imaginaire, ses fantasmes, pour répondre aux scènes qui lui

¹ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Pléiade, 1975, p. 693.

² Hugo, *Les Contemplations*, I, 7, *Réponse à un acte d'accusation*, *Œuvres complètes*, Poésie II, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 263 *sq.*. Au sujet du « Bonnet rouge », voir la communication de Tony James, « Le Bonnet rouge du dictionnaire » au Groupe Hugo, décembre 1989 <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/89-12-16james.htm>.

³ Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, PUF, « Perspectives littéraires », 1998. Cet article est la version remaniée d'une partie du chapitre IV de cet essai.

⁴ Cf., dans ce même numéro d'*Insignis*, l'article de François Kerlouegan, « Une relecture de l'androgynie romantique : la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin* ». *Insignis*, n°1, mai 2010, p. 34 à 50 <http://www.revue-insignis.com/> et <http://s2.e-monsite.com/2010/05/14/31911157l-androgynie-romantique-pdf.pdf>

⁵ Christine Marcandier-Colard, « Inspiration/aspiration : la muse vampire du premier dix-neuvième siècle », *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, sous la direction de Christine Planté, Presses Universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 2002, p. 137 à 149.

sont offertes. Mis en position d'insécurité, de voyeurisme, il est sans cesse sollicité, par la mise en abyme d'une fascination qui touche l'auteur comme les personnages du récit, relais du désir et miroirs de la curiosité, du dégoût ou de la fascination que ces tableaux se doivent d'exercer. Comme l'écrit Philippe Sollers dans un essai sur *L'Écriture et l'expérience des limites*, consacré en particulier à une lecture du texte sadien, l'œuvre confronte le lecteur aux limites du représentable, par les thèmes choisis — l'érotisme, le meurtre, la transgression — mais aussi par un mode de représentation qui oscille entre monstration et non-dit, exhibition et voilement. « Le langage [est un] mouvement d'oscillation entre deux pôles jamais atteints [...], celui d'une opacité infranchissable, et celui, symétrique, d'une transparence absolue⁶ ». C'est entre ces deux pôles que prend place le désir transgressif du lecteur, lien de la violence et de la fascination. Et que s'ouvre l'espace du sens, entre ellipse et spectacle extrême. À l'auteur de faire partager à son public la séduction de la violence, de mettre en place « un viol esthétique et métaphysique⁷ ». La déstabilisation du lecteur accompagne le renouvellement esthétique ; dans cette littérature du romantisme extrême, qui fait des scènes de meurtre son sujet de prédilection, c'est bien « le texte » lui-même qui apparaît comme « le crime majeur⁸ ». Le scandale n'est en effet pas tant dans les thèmes abordés que dans la manière de les donner en spectacle, de les théâtraliser, dans la manière dont le récit met en scène la révélation d'une violence, certes criminelle, mais surtout tentatrice, érotique, esthétique.

Dans ce lien de la fascination et de la violence, l'apport du roman terrifiant apparaît essentiel : explorer la peur, c'est tout autant la provoquer que la décrire. Les *Contes Bruns*, recueil collectif dû à Balzac, Charles Rabou et Philarète Chasles, ainsi que les nombreux contes que Balzac publie dans les années 1830-1832, sont une mise en lumière fondamentale des mécanismes de la terreur et de la fascination. Les titres de recueils envisagés par Balzac (*Causeries du soir*, *Échantillons de causerie française*, qui annoncent les *Ricochets de conversation* de Barbey d'Aurevilly, premier titre des *Diaboliques*), illustrent le processus de construction et de mise en abyme de la peur : elle passe par l'inscription, dans le corps du texte, des mécanismes de réception de celui-ci. Les personnages (bourreaux et victimes) comme le premier cercle d'auditeurs des conversations préfigurent et incarnent l'effet que le conte vise à produire chez son destinataire. La violence sous-tend les récits spéculaires et propage l'*horreur rêveuse* décrite par Barbey d'Aurevilly dans ses *Diaboliques*, que Balzac définirait davantage comme un transfert d'énergie, un flux

⁶ P. Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Le Seuil, "Points", 1968, p. 18.

⁷ M. Crouzet, « Julien Sorel et le sublime : étude de la poétique d'un personnage », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Armand Colin, janv-fév. 1986, n° 1, p. 87.

⁸ P. Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 65.

électrique, entre le conteur et ses auditeurs. Ainsi Balzac est-il, comme il l'écrit lui-même dans la préface commune d'*Une Fille d'Ève* et *Massimilla Doni* (1839), une « Scheherazade » face à un public « sultan », « redoutant chaque soir, non pas de se voir trancher la tête, mais, ce qui est pis, de se voir remercié comme radoteur⁹ ».

Le désir est donc au centre d'un dispositif que l'on pourrait analyser comme une architecture de fascinations croisées, mettant d'abord en lumière celle de l'écrivain lui-même pour des histoires de sang et de meurtre dont il est lecteur autant que créateur. Nombreux sont en effet les auteurs qui, en préambule de leurs récits, affirment la fascination ou l'attrait que certaines scènes ont pu exercer sur eux. Stendhal¹⁰ lie la genèse de ses *Chroniques italiennes* à la lecture de certains épisodes des annales judiciaires italiennes. Le narrateur rapporte, transmet, fait partager au public des histoires de sang et de crimes qui l'ont lui-même attiré et apparaît comme un intermédiaire, le maillon de transmission essentiel entre le passé et le présent, entre des textes d'archives et des lecteurs contemporains. L'incipit de *Vittoria Accoramboni* en offre une illustration parfaite : « Je me trouvais à Mantoue il y a quelques années, je cherchais des ébauches et de petits tableaux (...). Au lieu de tableaux, un vieux patricien fort riche et fort avare me fit offrir à vendre, et très cher, de vieux manuscrits jaunis par le temps ; je demandais à les parcourir ; il y consentit, ajoutant qu'il se fiait à ma probité, pour ne pas me souvenir des anecdotes piquantes que j'aurais lues, si je n'achetais pas les manuscrits ». Stendhal parcourt « au grand détriment de [ses] yeux, trois ou quatre cents volumes », des « récits d'aventures tragiques », il en achète et fait copier « vingt deux-volumes in-folio » dont il extrait « une de ces histoires fidèlement traduites que le lecteur va lire¹¹ ». L'incipit multiplie et croise les stratégies narratives pour faire naître un désir de lire : tout de ce "il était une fois Stendhal à Mantoue" à l'ironie, des chiffres à la mise en place d'effets d'attente et de retardement, du choix d'adjectifs chocs (« piquantes », « tragiques ») à la focalisation progressive sur une histoire, véritable acmé, tout donc vient transmettre la fascination de l'auteur, d'abord lecteur, à son public. L'affirmation récurrente, dans les *Chroniques italiennes*, de son rôle de traducteur est pour lui une manière de souligner ce mouvement d'oscillation essentiel, nous l'avons dit, à la construction du désir : entre parole et

⁹ Balzac, Préface d'*Une fille d'Ève*, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Pléiade, 1976, p. 234.

¹⁰ Il est impossible de dresser une liste exhaustive, ou même représentative, des œuvres romantiques s'ouvrant sur de tels dispositifs, que cette entrée en matière, héritée du XVIII^e siècle soit une mystification ou non. Nous centrerons par conséquent notre analyse sur Stendhal, en ce qu'il illustre ces stratégies auctoriales.

¹¹ Stendhal, *Romans et Nouvelles*, II, Gallimard, Pléiade, 1948, p. 653.

silence¹², entre promesse de sang (les chroniqueurs italiens « qui n'étaient point alors des gens d'académie visant un prix Montyon étaient pleins d'une énergie féroce¹³ ») et refus de certains détails trop crus. La recherche de l'adhésion du lecteur passe donc par un dialogue constant avec lui, par des commentaires sur la traduction, par la promesse *et* l'ellipse de la violence, du crime et du sang. Stendhal, par l'énergie de ses chroniques et de son style, crée une attente (« comme vous le verrez¹⁴ »), pour entraîner le lecteur, l'attirer en le provoquant, comme lorsqu'il annonce « ces détails horribles dont la sensibilité du XIX^e siècle ne supporterait pas la lecture », conseillant même « de ne lire qu'une de ces histoires tous les huit jours¹⁵ » !

La stratégie d'attraction du lecteur passe aussi par un dégoût ou une épouvante affichés par l'écrivain. Ainsi, dans *Mauprat* (1837), le narrateur fait partager sa fascination ambiguë pour l'histoire qui vient de lui être transmise: « Je vous demande pardon [...] de vous envoyer une narration aussi noire ; mais dans l'impression qu'elle m'a faite, il se mêle quelque chose de si consolant [...] que vous m'excuserez, j'espère [...]. D'ailleurs cette histoire vient de m'être racontée ; vous m'en demandez une : l'occasion est trop belle¹⁶ ». De même le narrateur du *Cachet d'Onyx* promet à Maria, l'histoire d'une « vengeance [...] dont l'idée seule vous fait rejeter en arrière votre jolie tête comme si la hache vous l'abattait par devant ?¹⁷ ». La stratégie d'attrait passe par une rivalité littéraire : l'histoire sera, il l'assure, plus horrible que celle d'Othello, plus horrible que celle d'Hassan dans le *Giaour* de Byron. Dans la préface de *l'Histoire des Treize*, Balzac utilise le même procédé de mise en abyme de la fascination pour annoncer sa trilogie. Il affirme que la permission de publier ces drames lui a été donnée par « un de ces héros anonymes », un homme qui voulait sans doute, par la reproduction de ces histoires « jouir des émotions qu'elles feraient naître au cœur de la foule ». Ce discours paratextuel est aussi une forme d'« engagement » de la part de Balzac, un contrat qu'il accepte, « certain de ne jamais se trouver au-dessous de l'intérêt que doit inspirer ce programme. Des drames dégouttant de sang, des comédies pleines de terreur, des romans où roulent des têtes secrètement coupées, lui ont été confiés. Si quelque lecteur n'était pas rassasié des horreurs

¹² « Il est bien entendu que le traducteur cesse d'être fidèle lorsqu'il ne peut plus l'être : l'horreur l'emporterait facilement sur l'intérêt de curiosité » (*Les Cenci, ibid.*, p. 685).

¹³ Projet de *préface, ibid.*, p. 255.

¹⁴ *La Duchesse de Palliano, ibid.*, p. 714. Stendhal promet ici le récit de l'« extermination » de la famille Carafa.

¹⁵ *Ibid.*, p. 558.

¹⁶ G. Sand, *Mauprat, Romans 1830*, Presses de la Cité, Omnibus, 1991, p. 1030.

¹⁷ Barbey d'Aurevilly, *Le Cachet d'Onyx, Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, Pléiade, 1964, t. I, p. 4.

froidement servies au public depuis quelque temps, il pourrait lui révéler de calmes atrocités, de surprenantes tragédies de famille, pour peu que le désir de les savoir lui fût témoigné¹⁸ ».

Dans l'ensemble de ces textes métadiscursifs, l'écrivain apparaît sous la figure d'un lecteur ou du premier auditeur de drames qu'il se propose de transmettre au public. La fascination se diffuse d'abord en s'affirmant, en se mettant en scène. La description de l'émotion permet de manipuler l'attrait du lecteur pour la violence et les scènes de sang, manière de sublimer l'horreur en promesse de plaisir. L'écrivain crée une attente, met en place un espace de désir et de curiosité et définit ainsi une esthétique de l'exposition, de la participation. La mise en abyme de la fascination est aussi une manière d'autoriser la curiosité pour le sang et le meurtre, de lui donner une légitimité, manière d'entraîner le lecteur vers l'*ailleurs* transgressif qui lui est proposé. Ainsi la curiosité, le dégoût ou le plaisir deviennent eux-mêmes objet de narration, dans une réflexion dynamique et réflexive, qui définit la réception de l'œuvre en annonçant son contenu et la séduction qu'elle doit opérer.

La foule est une autre forme de mise en abyme, cette fois collective, de la fascination pour la violence. Comme l'écrit Flaubert, dans une lettre à Louise Colet datée du 2 janvier 1854, le peuple, comme ces « plus de dix mille gens de la campagne » venus à Provins voir guillotiner un homme accusé de viol et assassinat, a un « cœur de carnassier¹⁹ ». La mise à mort publique offre à l'écrivain un prisme des « réaction<s> violente<s> de [la] sensibilité publique », de sa « fureur féroce²⁰ », de l'enthousiasme trouvé au spectacle du sang. Michelet, comme Flaubert, juge « intolérable » l'indécence et la violence de la foule qui « avait soif », à qui il « fallait du sang », et en particulier le délire des femmes, ces « bacchantes » de la guillotine, ou du bourreau, « lâche et misérable flatteur de la foule », qui dans cette scène historique de l'exécution de Robespierre, arrache le bandeau qui retient sa mâchoire et l'offre, « pâle, hideux, la bouche ouverte toute grande », à la curiosité du peuple. La foule est un public. Elle offre à l'écrivain un premier cercle de spectateurs de la scène représentée. Ainsi, décrire une foule assistant à un duel, une corrida, à une scène d'exécution ou un meurtre, ne revient pas à poser un simple décor humain. C'est, déjà, une manière de travailler la réception de la scène. Le regard de la foule est un écran qui autorise le regard du lecteur, met à distance le spectacle et, en offrant un regard indirect sur la scène, purifie nos instincts voyeurs. Alain Corbin l'a analysé dans *Le Village des Cannibales : une libération des*

¹⁸ Balzac, préface de *l'Histoire des Treize*, Gallimard, Pléiade, t. V, p. 788.

¹⁹ Flaubert, *Lettre à Louise Colet, Correspondance*, Gallimard, Pléiade, 1980, t. II, p. 498.

²⁰ Michelet, *Histoire de la Révolution* (1853). Livre XXI, chap. X, *Exécution de Robespierre*, Robert Laffont, « Bouquins », 1979., t. II, p. 895.

pulsions dionysiaques s'opère à travers les crimes collectifs, à travers la participation par le regard à la mise à mort d'un condamné, comme à travers la lecture d'actes meurtriers. Le crime est alors vécu comme une fête, certes barbare, mais purificatrice. La scène de guillotine en particulier, au-delà de sa fonction punitive, de sa volonté exemplaire, est un plaisir festif, une cérémonie d'apaisement et d'expiation de la violence sociale. Elle favorise la transformation de la violence réelle en violence théâtrale, imaginaire, indirecte, c'est-à-dire esthétique. « Le théâtre du supplice constitue le lieu sacré sur lequel vient s'épancher le sang impur, sous les yeux attentifs d'un groupe momentané, soudé par l'importance saisissante de l'acte²¹ » :

Il y a au fond des hommes un sentiment étrange qui les pousse, ainsi qu'à des plaisirs, au spectacle des plaisirs, au spectacle des supplices. Ils cherchent avec un horrible empressement à saisir la pensée de la destruction sur les traits décomposés de celui qui va mourir, [...] quelle ombre jette l'aile de la mort planant sur une tête humaine. [...] Ce malheureux, mourant sans être moribond, [...], toute cette cérémonie imposante du meurtre judiciaire, ébranlent vivement les imaginations²².

C'est en ce sens que Corbin analyse l'importance quantitative que prennent les figures du criminel ou du monstre durant le dix-neuvième siècle. La violence historique et sociale trouve une dérive compensatrice dans l'imaginaire et dans la littérature : « le XIX^e siècle ne cesse d'exorciser l'irruption des pulsions dionysiaques du massacre par l'accentuation des traits de la figure du monstre²³ ». Ainsi lorsque Charles Nodier décrit la marche hallucinée de Lorenzo-Lucius à la guillotine, condamné pour un meurtre imaginaire. Le jeune homme voit la foule impatiente, entend « le murmure du peuple à la bouche béante, à la vue altérée de douleurs dont la sanglante curiosité boit du plus loin possible toutes les larmes de la victime que le bourreau va lui jeter ». Tous les sens sont ici convoqués, la vue comme l'ouïe, et même le goût, puisque la foule boit du sang, en une synesthésie du cauchemar. La place de l'exécution est « inondée d'une foule de citoyens de tous les états », aimantés par « l'attrait d'un plaisir piquant²⁴ ». Nodier, dans ce texte, énumère tout ce qui pousse la foule à assister à ce théâtre du sang : curiosité, avidité, plaisir. La guillotine provoque dans la foule, « canaille altérée de sang²⁵ » un plaisir sexuel, dans une sorte

²¹ A. Corbin, *Le Village des cannibales*, Aubier, "Collection historique", 1990, p. 125.

²² Hugo, *Han d'Islande*. XLVIII, *Romans*, I, *op. cit.*, p. 138.

²³ *Ibid.*, p. 134.

²⁴ Nodier, *Smarra* (1821), « L'Épode », G/F, 1980, p. 113-119.

²⁵ Nodier, *Le Dernier banquet des Girondins, Portraits de la Révolution et de l'Empire*, Tallandier, Collection « In-Texte », 1988, t. I, p. 164. La foule ici décrite assiste à la mise à mort de vingt

d'orgie collective et monstrueuse : la « joie immodérée » fait « halet<er> » les hommes « d'impatience et de volupté²⁶ ». La distance esthétique à l'égard du sang versé s'opère par le biais du regard du condamné lui-même, renversement ironique de l'objet du spectacle. Ce n'est plus la foule qui regarde, mais l'homme depuis la charrette et l'échafaud. Le condamné à mort lui-même a conscience du spectacle qu'il offre à la foule. Eugène Sue place lui aussi dans la bouche d'un des condamnés des *Mystères de Paris*, le Squelette, une ironie mordante à l'égard de sa propre décollation, qu'il appelle sa « représentation à bénéfice ». Le Squelette sait que seule cette dimension spectaculaire et publique de sa mise à mort lui permettra de paraître « crâne » (on goûtera l'ironie de l'expression) :

Je voudrais déjà y être... le sang m'en vient à la bouche... quand je pense à la foule qui sera là pour me voir... Ils seront bien quatre ou cinq mille qui se bousculeront, qui se battront pour être bien placés ; on louera des fenêtres et des chaises comme pour un cortège. Je les entends déjà crier : « Place à louer !... Place à louer !... » et puis il y aura de la troupe, cavalerie et infanterie, [...] et tout ça pour moi, pour le Squelette... [...] Voilà de quoi monter un homme... [...] il y a de quoi vous faire marcher en déterminé... Tous ces yeux qui vous regardent vous mettent le feu au ventre... et puis... c'est un moment à passer... on meurt en crâne...²⁷

Dans *Stello* de Vigny, lorsque le docteur Noir assiste à l'exécution d'André Chénier, le lecteur voit la scène à travers le regard de ce spectateur privilégié, qui lui-même multiplie les médiations entre le spectacle et lui : longue-vue, larmes qui troublent les verres, pluie qui forme un ultime écran. Ainsi le spectacle atroce devient méditation sur le spectacle de la violence et transfigure l'atrocité de la scène décrite. Mais tous les spectateurs d'exécutions capitales n'ont pas le regard détaché, philosophique, ironique²⁸, du docteur Noir ou de Lorenzo-Lucius, ou celui, plus grotesque du squelette.

Girondins. Le nombre aiguise sa curiosité et son voyeurisme. Lorsque le premier condamné monte sur l'échafaud, « une rumeur, qu'on ne peut comparer qu'à celle des bêtes féroces auxquelles on porte leur curée, roula sur cet océan d'hommes et de femmes impatients qui attendaient un supplice » (*ibid.*, p. 165). La foule / mer, océan, tempête est une métaphore récurrente chez les romantiques.

²⁶ Nodier, *Smarra* (1821), *op. cit.*, p. 114, *sq.*

²⁷ E. Sue, *Les Mystères de Paris*, VIII, 6, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1017.

²⁸ « Le spectacle ne peut plus qu'être entrevu et ce moyen terme est caractéristique de l'attitude ironique » (René Bourgeois, *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 54).

Gustave Le Bon a étudié la psychologie des foules et montré qu'une foule organisée, ce qu'il appelle « une foule psychologique », manifeste « une unité mentale²⁹ ». Baudelaire l'avait analysé avant lui, en particulier dans *Fusées* : « dans un spectacle, dans un bal, chacun jouit de tous. [...] Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre³⁰ ». On pense également, au début du siècle, aux analyses de Guizot dans *La Vie de Shakespeare* (1821), montrant que « la représentation théâtrale est une fête populaire » dont la « puissance repose sur les effets de la sympathie », « force mystérieuse » qui « confond dans une même impression les hommes réunis dans un même lieu ». Ainsi l'effet « traverse avec la rapidité de l'éclair une multitude pressée, et c'est seulement au sein des masses que se déploie cette électricité morale dont le poète dramatique fait éclater le pouvoir³¹ ». Selon Gustave Le Bon, la foule traduit donc « l'inconscient », les pulsions sans frein de l'homme, qui, s'il parvient à se dominer tant qu'il est seul, perd, en groupe, toute aptitude à réfréner ses réflexes : ainsi une assemblée est impulsive et peut passer « en un instant de la férocité la plus sanguinaire à la générosité ou l'héroïsme le plus inattendu³² ». Vigny l'illustre dans *Cinq-Mars*, lors du procès puis de l'exécution d'Urbain Grandier : « la foule [...] est au premier qui la saisira fortement³³ ». Tandis qu'une partie du peuple attend l'arrêt des juges pour porter un jugement sur le magicien Grandier, une autre s'indigne et crie à l'imposture : « les barbares ! [...] Le meurtre s'accomplirait-il sous nos yeux ? ». Puis la foule se rend à la place Saint-Pierre, lieu du supplice. D'abord silencieuse, figée par la terreur, elle se soulève bientôt, en « flots croissants³⁴ » et tente d'arracher Urbain Grandier à son bûcher. Mais, sous l'« amas de cendres et de boue sanglante », elle ne trouve qu'« une main noircie³⁵ ». Ainsi, comme le montre Gustave Le Bon, la foule est « impulsive et mobile³⁶ », elle a ses propres lois, condamne ou absout selon des critères difficiles à cerner. Barbey l'écrit dans *Un prêtre marié*, « le peuple est naturellement exécuter des hautes œuvres d'une justice dont il a

²⁹ G. Le Bon, *Psychologie des foules*, P.U.F., "Quadrige", 1963 (1895), p. 9 et 11.

³⁰ Baudelaire, *Fusées*, I, 1, *op. cit.*, p. 649. Dans la foule naît « une singulière ivresse », celle « de cette universelle communion » qui procure des « jouissances fiévreuses ». La communion dans la pluralité est une « ineffable orgie » (*Le Spleen de Paris*, XII, *Les Foules*, *ibid.*, p. 291).

³¹ F. Guizot, *Vie de Shakespeare*, in Shakespeare, *Œuvres complètes*, trad. Le Tourneur, revue par F. Guizot, Paris, Ladvocat, 1821, Préface, p. IV.

³² G. Le Bon, *La Psychologie des foules*. - *Op. cit.*, p. 18.

³³ Vigny, *Cinq-Mars*, chap. V, *Le Martyre*, Gallimard, « Folio », p. 99.

³⁴ *Ibid.*, p. 108.

³⁵ *Ibid.*, p. 109.

³⁶ G. Le Bon, *La Psychologie des foules*, *op. cit.*, p. 19.

l'instinct³⁷ ». Inspirés par la bonté ou la cruauté, les sentiments de la foule sont forcément violents, d'une violence encore exacerbée par la contagion des suggestions. La foule assemblée est le lieu de prégnance de l'imaginaire, des « hallucinations collectives³⁸ ». Les sentiments sont exacerbés par les sens — la vue en particulier — et déterminés par le spectacle : séduction ou au contraire dégoût sont ainsi amplifiés.

Aussi la foule est-elle un terrain d'étude privilégié par les écrivains romantiques, une manière particulière de mettre en abyme ou de suggérer des sentiments à un autre public, celui des lecteurs. Le dénouement de *Marion de Lorme* (1829) de Victor Hugo accorde une place cardinale à ce personnage dramatique nouveau, et essentiel au théâtre romantique : la foule. Le « peuple³⁹ » est désigné, au dénouement, par le terme de « spectateurs⁴⁰ », en particulier lorsque Marion tente de soulever la foule contre le bourreau et l'exécution. Mais quand les deux condamnés, Savigny et Didier, se mettent en marche vers le lieu du supplice, « la foule se précipite sur leurs pas à grand bruit⁴¹ ». La curiosité malsaine l'emporte sur tout autre sentiment. Il faut pourtant, et là est une des tâches « socialistes⁴² » que l'auteur du *Dernier jour d'un condamné* et de *Claude Gueux* s'est fixé, transformer « la foule en peuple : profond travail⁴³ ».

La foule anonyme et populaire est ainsi systématiquement représentée dans ses mouvements, ses pulsions contradictoires. Elle représente à l'extrême les différents sentiments qui peuvent animer les lecteurs. « C'était une profonde cohue, mobile comme les flots d'une mer agitée, qui semblait tourmentée de passions et d'émotions diverses, parmi lesquelles dominaient, sans doute, l'émotion et la terreur⁴⁴ ».

Cinq-Mars de Vigny (comme d'ailleurs *Stello*), est un roman qui s'attache à définir le public des scènes de meurtre ou de guillotine. La foule est présentée dans toute son ambiguïté, faite de curieux, de barbares, mais aussi de spectateurs plus humains, dont le héros du roman, qui, après avoir assisté au supplice d'Urbain Grandier, deviendra un fervent opposant à ces scènes barbares. Dans le manuscrit autographe de *Cinq-Mars* ainsi que dans les éditions de 1826 à 1833 du roman, le

³⁷ Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, op. cit., I, p. 936.

³⁸ G. Le Bon, *La Psychologie des foules*, op. cit., p. 20.

³⁹ C'est ainsi que Hugo désigne la foule dans les didascalies initiales de la scène 7 de l'acte V (Hugo, *Marion de Lorme*, op. cit., p. 817).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 821.

⁴¹ *Ibid.*, p. 822.

⁴² Hugo, *William Shakespeare* (1864). II, V, *Les Esprits et les masses – 3*, *Critique*, op. cit., p. 391.

⁴³ *Ibid.*, p. 390.

⁴⁴ Nodier, *Le Dernier banquet des Girondins, Portraits de la Révolution et de l'Empire*, op. cit., I, p. 163.

deuxième chapitre s'ouvre sur une épigraphe d'Émile Deschamps (*Le Tour de Faveur*⁴⁵) insistant sur cette valeur du roman : « Combien faut-il de sots pour former un public ?⁴⁶ ». Hugo, autre grand adversaire romantique de la peine de mort, mais comme Vigny fasciné par les utilisations esthétiques des scènes capitales, ne cesse de représenter la foule. Elle offre le tableau amplifié des sentiments attendus chez les lecteurs : représenter un Docteur Noir horrifié par l'exécution barbare d'un Chénier, mais ne pouvant résister à son spectacle est une manière d'illustrer l'ambiguïté fondamentale des réactions face à la mort violente.

De la foule se détachent quelques figures déterminées. Ainsi dans les scènes d'échafaud une foule indifférente ou voyeuse, formée de badauds ou de « lécheurs de guillotine », forme l'arrière-plan de spectateurs émus ou ulcérés par le spectacle. Les interjections populaires sont alors une manière pour l'écrivain de décrire une scène de sang par des regards subjectifs sur celle-ci, en un récit oblique et spéculaire : ce procédé est utilisé aussi bien par Monnier dans ses *Scènes populaires*⁴⁷ que par Sue dans *El Gitano*⁴⁸, ou Vigny, dans *Cinq-Mars*⁴⁹. Dans le dernier acte de *Cromwell*, Hugo utilise lui aussi ce procédé de description de la scène : ce sont les commentaires de la foule qui assurent la description de Cromwell montant au trône ou à l'échafaud. Les « voix de la foule⁵⁰ » décrivent le cortège, le futur roi, la foule elle-même. Hugo exacerbe la théâtralité de sa

⁴⁵ *Le Tour de Faveur*, comédie en un acte de H. de Latouche et de E. Deschamps (1818).

⁴⁶ Vigny, *Cinq-Mars*. - Paris, Gallimard, "Pléiade", 1993, p. 1324 (note a).

⁴⁷ Nous pensons à *L'Exécution*, scène populaire qui apparaît dès l'édition de 1830 et que Monnier retouche en 1835 pour accentuer la cruauté du public. Titi et Lolo, deux gamins parisiens qui travaillent dans un atelier, profitent de l'absence du « bourgeois » pour « aller voir guillotiner » : « oh, j'suis-ti content !... Les v'là, les v'là ; nous allons rire... (*Il s'agite et bat des mains*) ». Les quatre exécutions sont décrites par les interjections cruelles des enfants, en particulier celles de Lolo, grand amateur du spectacle et spécialiste de son déroulement, qui initie Titi, plus sensible qui pleure. Lolo est déçu, la vieille « n'a pas d'sang ». Il invite alors Titi à l'accompagner à Clamart, voir « vid<er> les paniers » : « Si la charrette s'arrête, nous monterons après, nous les ouvrirons, nous y toucherons ; c'est comme ça qu'j'ai des cheveux à Castaing » (H. Monnier, *Scènes populaires*, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque romantique », 1973., p. 117 à 119). Hugo, dans *Les Misérables*, évoque, à la suite de Monnier, ce goût du « gamin » parisien pour la guillotine, en particulier à travers une anecdote sur Lacenaire enfant, tirée des *Mémoires* de l'assassin (Hugo, *Les Misérables*. 3^e partie, livre I, chap. VII, G/F, 1967, 3 vol. t. II, p. 113-114).

⁴⁸ Il s'agit cette fois d'une scène de corrida, mais on retrouve ce procédé de mise en abyme de la fascination populaire pour la cruauté : « ce furent [...] des hurlements de joie, et des cris d'une admiration convulsive, des cris à éveiller des morts. — Bravo, taureau ! bravo !... s'écrièrent toutes les voix de la foule ». (E. Sue, *El Gitano*, roman paru en quatre feuilletons dans *La Mode* en août et septembre 1830. Chap. II., *Romans de mort et d'aventures*, R. Laffont, "Bouquins", 1993, p. 66 à 69).

⁴⁹ La torture infligée à Urbain Grandier par ses juges est décrite par un enfant, monté sur une corniche : l'enfant pleure face au spectacle, mais sa sœur le force à dire ce qu'il voit. Chacune de ses phrases (qui toutes commencent par un « je vois ») donne lieu à des commentaires de la foule (Vigny, *Cinq-Mars*. V, *op. cit.*, p. 101-102).

⁵⁰ Hugo, *Cromwell*, acte V, sc. XI, *Théâtre*, I, *op. cit.*, p. 340, sq.

scène : c'est la voix qui donne à voir. Le spectacle, décrit dans ses moindres détails par la foule, est en même temps refusé aux spectateurs, qui doivent tout imaginer.

La suggestion du sang peut aller, dans l'enthousiasme et la frénésie suscités, jusqu'à une participation à l'exécution. Gustave Le Bon a ainsi établi dans sa classification des foules le cas des « foules dites criminelles⁵¹ ». Agissant sous le coup d'une « suggestion d'autant plus puissante qu'elle est collective », ces foules commettent les actes les plus meurtriers. Le Bon cite en exemple les septembriseurs et les foules de la Saint-Barthélemy, dont il met en parallèle les motivations et les cruautés, retrouvant par là-même un des *topoi* romantiques. La foule, dont la masse et l'anonymat sert l'impunité, remplit alors une double fonction, celle de juge et de bourreau et laisse libre court à ses « instincts de férocité ». Mérimée donne une image de la « foule criminelle » de la Saint-Barthélemy dans sa *Chronique du règne de Charles IX* (1829) : l'impulsion du massacre n'est pas partie du peuple. Mais ce même « peuple de Paris était à cette époque horriblement fanatique » et dominé par une bourgeoisie qui hait les Huguenots. « Bref, il suffisait d'un chef qui se mît à la tête de ces fanatiques et qui leur criât : *Frappez*, pour qu'ils courussent égorger leurs compatriotes hérétiques⁵² ». Une fois la violence allumée, « après deux jours de meurtres et de violences⁵³ », plus rien ne peut « arrêter le carnage⁵⁴ ». La violence, nourrie de fanatisme, se fait « torrent ». « On avait déchaîné les fureurs du peuple, et il ne s'apaise point pour un peu de sang. Il lui fallut plus de soixante mille victimes⁵⁵ ». La description mériméenne de la foule est certes une condamnation de son fanatisme, une mise en perspective historique des horreurs sanguinaires de la Révolution et une analyse de la contagion du sang et de la violence. Cependant, elle génère une sorte de fascination pour ces horreurs dont la foule ivre est capable et on retrouve dans cette description des massacres de la Saint-Barthélemy, de par son redoublement dans le cours de la chronique, l'ambiguïté fondamentale de la représentation de la violence dans le roman : la violence, même condamnée idéologiquement, fascine par sa grandeur esthétique. La foule criminelle, dépourvue de grandeur morale ou d'intelligence historique, est cependant l'incarnation de l'énergie dans sa dimension primitive et esthétique. Comme le souligne avec pertinence François Bussièrre dans son étude du *Roman de la violence*, la férocité des foules s'exprime par « une référence constante, massive, quasi

⁵¹ G. Le Bon, *La Psychologie des foules*, Livre III, *classification et description des diverses catégories de foules*, chap. II, *Les foules dites criminelles*, *op. cit.*, p. 97 à 100.

⁵² Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*. Préface, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, Gallimard, Pléiade, 1978, p. 258.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁵⁵ *Ibid.*

obsessionnelle à l'*animalité*⁵⁶ ». La violence humaine est une forme de bestialité, de barbarie, comme l'annonce Eugène Sue dans le premier chapitre des *Mystères de Paris* : ces barbares, qui seront les personnages de son roman, « sont au milieu de nous⁵⁷ ». Mais cette animalité, cette cruauté instinctive, n'est pas, Sue le souligne, le fait seulement de ses personnages. Et s'il craint « qu'on ne l'accuse de rechercher des épisodes repoussants », s'il se demande lui-même « si de pareils tableaux doivent être mis sous les yeux du lecteur », il conclut en « l'espèce de curiosité craintive qu'excitent quelquefois les spectacles terribles⁵⁸ ». En somme le lecteur retrouvera dans le roman l'attrait irrésistible que les spectacles de sang réels exercent sur lui. L'agression est bien vite retournée, par l'écrivain lui-même, en attirance.

Les premiers mouvements des natures incultes sont toujours extrêmes...

Excellents ou détestables.

Mais ils deviennent horriblement dangereux lorsqu'une multitude croit ses brutalités autorisées par les torts réels ou apparents de ceux que poursuit sa haine ou sa colère. [...] Ainsi qu'il arrive toujours dans les émotions populaires, ces paysans, plus bêtes que méchants, s'irritaient, s'excitaient, se grisaient au bruit de leurs propres paroles, et s'animaient en raison des injures et des menaces qu'ils prodiguaient à leur victime.

Ainsi le populaire arrive quelquefois, à son insu, par une exaltation progressive, à l'accomplissement des actes les plus injustes et les plus féroces⁵⁹.

La foule des paysans condamne ainsi l'innocente Fleur-de-Marie, et l'agressivité croissante « du cercle de métayers » est due moins à une conviction grandissante de sa faute qu'à une forme d'autosuggestion. La cruauté est liée au sentiment de puissance que donne le fait d'encercler la victime, à la jouissance de la terreur que les rires et les « applaudissements frénétiques » font naître en Marie : « en entendant ces cris inhumains, ces railleries barbares, en voyant l'exaspération de toutes ces figures stupidement irritées qui s'avançaient pour l'enlever, Fleur-de-Marie se crut morte ». C'est bien un sacrifice qui se joue ici, le simulacre d'une mise à mort, d'une violence. Georges Bataille a analysé, dans *L'Érotisme*, le lien de la violence et de la violation dans le sacrifice, montrant que le sacrifice est la confrontation, érotique et meurtrière, d'une victime et de son « sacrificateur » (ici son cercle de bourreaux). L'enthousiasme de la foule est provoqué par le

⁵⁶ F. Bussière, *Le Roman de la violence et son esthétique*, Europe, n° 542, juin 1974, p. 31.

⁵⁷ E. Sue, *Les Mystères de Paris* (1842-1843), I, 1, *Le Tapis-franc*, op. cit., p. 31.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹ *Ibid.*, III, 11, p. 373 et 375.

sentiment de sa puissance criminelle et par la « fascination de la mort » qu'elle peut donner⁶⁰. Fleur-de-Marie accepte son rôle de victime, elle « se laissa glisser à genoux, croisa religieusement ses deux mains sur sa poitrine, ferma les yeux et attendit en priant⁶¹ ». Le consentement de la jeune fille apaise un moment les « projets sauvages » de la foule, mais les laboureurs, « gourmandés sur leur faiblesse par la partie féminine de l'assemblée, [...] recommencèrent de vociférer pour se donner le courage d'accomplir leurs méchants desseins ». Cette scène offre de multiples images des sentiments du lecteur. Celui-ci ne s'identifie pas seulement à la victime ; il goûte aussi le plaisir de la torture, sacrifie mentalement Fleur-de-Marie, avant de se réjouir de l'intervention providentielle de Mme Georges qui sauve la jeune fille des griffes des laboureurs.

Georges Bataille l'a montré, la littérature est elle-même une forme de sacrifice qui nous permet de vivre « par *procuration* ce que nous n'avons pas l'énergie de vivre par nous-mêmes. Il s'agit, l'endurant sans trop d'angoisse, de *jouir* du sentiment [...] d'être en danger que nous donne l'aventure d'un autre⁶² ». Le plaisir du lecteur est dans cette ambivalence : il sacrifie Fleur-de-Marie avec la foule, expulse ses penchants pervers et en même temps s'identifie à la victime. La foule est, comme la guerre, un « déchaînement du désir de tuer⁶³ » et, par la représentation, une transgression temporaire, dans la frénésie et la toute-puissance du nombre, de l'interdit de tuer. La représentation autorise la violence et dans un même temps transfigure la sauvagerie, la bestialité en beauté. C'est l'érotisme latent de la mise à mort qui fait de cette violence une beauté. L'angoisse, le dégoût sont sublimés par le spectacle, la représentation et la dramatisation de la violence. Ainsi, ce qui devrait provoquer une répulsion, attire et plus encore fascine, transporte. Le spectacle est, comme l'écrit Bataille, un « dépassement de la nausée » par « la transfiguration sacrée⁶⁴ ». La victime est « choisie de telle manière que sa perception achevât de rendre sensible la brutalité de la mort⁶⁵ ». En somme, le face à face de la victime et de la foule est une confrontation de la beauté et de la violence ; c'est dans l'enthousiasme du lecteur que s'opère la transfiguration. *L'Enfermée* de Barbey d'Aurevilly illustre cette purification de la violence en beauté à travers la représentation de la foule

⁶⁰ G. Bataille, *L'Érotisme* (1957), *Œuvres complètes*, t. X, Gallimard, 1987, p. 24.

⁶¹ E. Sue, *Les Mystères de Paris*, III, 11, *op. cit.*, p. 376.

⁶² G. Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 88.

⁶³ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 143.

criminelle. La Clotte est suppliciée sur la tombe même de Jeanne, lapidée, le cœur déchiré⁶⁶ par une foule ivre du sang versé auquel elle attribue des vertus purificatrices : « Ce sang eut, comme toujours, sa fascination cruelle. Au lieu de calmer cette foule, il l'enivra et lui donna la soif avec ivresse⁶⁷ ». La Clotte est accrochée à la grille arrachée du cimetière et traînée, toujours agonisante, à travers le village. La foule se repaît du sang et de l'horreur, tirant « comme des chevaux sauvages ou des tigres le char de vengeance et d'ignominie », « en proie à ce *delirium tremens* des foules redevenues animales et sourdes comme les fléaux⁶⁸ ». Barbey, dans *L'Ensorcelée*, s'est attaché à dépeindre « les passions du temps, à moitié apaisées, mais toujours brûlantes⁶⁹ » et cette scène pourrait servir de point d'appui aux travaux de l'historien Alain Corbin. Celui-ci, dans *Le Village des cannibales*, s'attache en effet à analyser les tensions du monde paysan au XIX^e siècle, et met en valeur la rhétorique d'une violence qui s'amplifie et se libère soudainement lors de crimes collectifs tenant à la fois du plaisir festif, du rite de purification et de la rébellion politique : « le théâtre du supplice constitue le lieu sacré sur lequel vient s'épancher le sang impur, sous les yeux attentifs d'un groupe momentané, soudé par l'importance saisissante de l'acte⁷⁰ ». Barbey montre ainsi dans *L'Ensorcelée* cette soudaine cohésion du groupe autour d'un meneur — le boucher Augé qui reproduit les gestes de son père qui en 1793 avait déjà supplicié la Clotte —, l'héroïsation des acteurs du massacre, puis la conscience tardive d'une faute, d'un crime. Ainsi, le sang coule plus violemment à mesure que le dénouement se rapproche, comme si trop longtemps contenu, il lui fallait cette démesure soudaine, ces flots de violence et de terreur. Les tensions accumulées se déversent dans ces massacres successifs, dont l'apothéose est le meurtre de l'abbé de la Croix-Jugan en pleine messe. Barbey dramatise à l'excès cette acmé du récit, de par les scènes de sang et de mort qui l'ont précédée, mais aussi en décrivant une atmosphère particulière dans le village, faite de rumeurs, de pressentiments fantastiques (« il y avait quelque chose d'extraordinaire qui ne se voyait pas, mais qui se sentait⁷¹ »). Thomas Le Hardouey a disparu du village. Les mois passent sans que l'on n'entende plus parler de lui. L'abbé inspire à tous les habitants de Blanchelande une véritable terreur, et une légende fantastique s'attache à lui, une croyance à des pouvoirs occultes et infernaux.

⁶⁶ « Une seconde pierre, sifflant d'un autre côté de la foule, la frappa de nouveau à la poitrine et marqua d'une large rosace de sang le mouchoir noir qui couvrait la place de son sein » (Barbey d'Aureville, *L'Ensorcelée*, op. cit., p. 707).

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 708.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 627.

⁷⁰ A. Corbin, *Le Village des cannibales*, chap. IV, *L'Hébertude des monstres*, op. cit., p. 125.

⁷¹ Barbey d'Aureville, *L'Ensorcelée*, op. cit., I, p. 709.

Mais l'Église autorise enfin l'abbé de la Croix-Jugan à officier lors de la messe de Pâques. Tout le village se rassemble dans la petite église de Blanchelande pour voir le moine chouan :

On était haletant de voir *quelle mine* il aurait, en passant le long du banc de sa *victime* (car on la croyait sa victime), le jour où il allait dire la messe et consacrer le corps et le sang de Notre-Seigneur Jésus-Christ. C'était une épreuve ! Il se jouait donc dans toutes ces têtes un drame dont le dernier acte était arrivé et qui touchait au dénouement. Aussi me serait-il impossible de peindre l'espèce de frémissement de curiosité qui circula soudainement dans cette foule quand la rouge bannière de la paroisse, qui devait ouvrir la marche de la procession, commença de flotter à l'entrée du chœur, et que les premiers tintements de la sonnette annoncèrent, au portail, que la procession allait sortir. Qui ne sait, d'ailleurs, l'amour éternel de l'homme pour les spectacles et même pour les spectacles qu'il a déjà vus⁷² ?

La curiosité générale est proprement dramatique ; cette messe devient un "spectacle" et a la densité d'un "dénouement". Fête religieuse, apparition glorieuse du moine, somptuosité de l'église, tout contribue à faire de cette messe une célébration dont la signification échappe à sa simple fonction religieuse. L'abbé de la Croix-Jugan entre dans l'église et s'offre au regard de tous :

Pour la première fois, on jugeait de toute sa splendeur foudroyée le désastre de cette tête ordinairement à moitié cachée, mais déjà, par ce qu'on en voyait, terrifiante⁷³ !

La vue de ce visage foudroyé est déjà un spectacle hors du commun pour les villageois qui ont rarement eu l'occasion de voir aussi bien l'abbé. Mais le spectacle va pourtant être autre, culminer dans une apothéose à la fois christique et amoureuse. La mort que le « *bruman* des balles⁷⁴ » attendait depuis si longtemps va enfin venir à sa rencontre, au moment le plus intense de la messe, alors que « toute la foule était prosternée dans une adoration muette » :

Des cris d'effroi traversèrent la foule, aigus, brefs [...].
« L'abbé de la Croix-Jugan vient d'être assassiné ! » Tel fut le mot qui vola de bouche en bouche⁷⁵.

⁷² *Ibid.*, p. 725.

⁷³ *Ibid.*, p. 727.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 721. Le fiancé des balles.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 729.

Cette scène de *L'Enfermée* met en abyme toute la gamme des émotions face au spectacle du crime et du sang : peur, adoration, fascination, et curiosité. L'envoûtement est la figure même de la réaction face au spectacle sublime. Ce sentiment ambigu et paradoxal pour les scènes de meurtre ou d'exécution est un mélange de « soif de l'inconnu et <d>e goût de l'horrible. C'est ce sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques⁷⁶ ». Des paradoxes sous-tendent tous les axes de la représentation : le regard de la foule sur le spectacle comme le regard de l'écrivain sur cette même foule supposent un sentiment mêlé de répulsion et d'attrait.

Madame de Staël, dans *De l'Allemagne* (1810), offre un témoignage essentiel sur les effets produits par la guillotine au théâtre. Racontant une représentation de *Marie Stuart* de Schiller à laquelle elle assista à Weimar, elle souligne non sans « un profond attendrissement » « l'effet » que les « dernières scènes⁷⁷ » de la pièce — mettant en scène l'exécution de Marie Stuart sur l'ordre d'Élisabeth — produisirent sur elle. Il ne s'agit pas ici de la guillotine réelle analysée par la fiction dans ses effets sur des spectateurs supposés réels, mais d'une guillotine théâtralisée dans ses effets sur une spectatrice réelle. Les derniers gestes de l'entourage de la reine, l'émotion des valets, le deuil de tous, ainsi que la sombre et courageuse résignation de Marie contrastent avec la brutalité et la cruauté de la mise en scène de la mort : durant la nuit, Marie a entendu le bruit « que faisaient les ouvriers, en élevant l'échafaud⁷⁸ », une femme de sa suite a aperçu à travers une porte « les murs tendus de noir, l'échafaud, le bloc et la hache ». Les commentaires de M^{me} de Staël ne se focalisent cependant pas sur la description de l'action, mais prennent également en compte l'effet produit par cette attente de la mort violente :

L'effroi toujours croissant du spectateur est déjà presque à son comble, quand Marie paraît dans toute la magnificence d'une parure royale, seule vêtue de blanc au milieu de sa suite en deuil, un crucifix à la main, la couronne sur la tête, et déjà rayonnante du pardon céleste que ses malheurs ont obtenu pour elle.

Blancheur, virginité, assomption de la beauté et royauté religieuse ; Marie, dans cette situation de tension paroxystique, voit sa beauté, déjà « presque surnaturelle⁷⁹ » encore exaltée.

⁷⁶ Baudelaire, *Maximes consolantes sur l'amour*, op. cit., t. I, p. 548-549.

⁷⁷ M^{me} de Staël, *De l'Allemagne*. II^e partie, chap. XVI, *Walstein et Marie Stuart*, Classiques Quillet, 1928, p. 129 sq.

⁷⁸ Cette érection nocturne de l'engin de mort et la torture ainsi imposée au condamné sont également une constante des drames hugoliens.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 124.

Marie est une de ces beautés d'échafaud qui fascinent le romantisme. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la manière dont Schiller provoque les réactions de ses spectateurs et dont Mme de Staël souligne ces mêmes procédés, de son regard à la fois de critique et d'écrivain. L'émotion est ici une crainte, un « effroi » savamment entretenu, tel une torture⁸⁰, par le dramaturge, et tendu vers son paroxysme (« l'effroi toujours croissant »). La peur, les contrastes — et en particulier celui de la beauté et de la violence — alimentent et provoquent la fascination, la tension dramatique. Le commentaire de Mme de Staël s'efface d'ailleurs complètement et laisse place à une longue citation, sur plusieurs pages, du texte de Schiller. Enfin, la mise à mort de Marie est médiatisée par les émotions de Leicester qui « entend », « écoute ce qui se passe dans la salle de l'exécution », et « quand elle est accomplie », « tombe sans connaissance⁸¹ ». Les sentiments, de crainte comme d'horreur, s'évanouissent avec Leicester, seule demeure une impression indicible, qui impose un arrêt du langage comme du geste. D'ailleurs Mme de Staël interrompt elle aussi la confession de ses émotions, passe sous silence l'effet qu'a pu produire sur elle ce dénouement et termine son chapitre sur « quelques observations » sur la place de la religion dans la pièce, notant seulement que « la privation d'espérance » du spectateur face à la situation « décidée » de Marie provoque une sorte de « repos de la douleur », une stase qui est cependant non un arrêt de toute sensation mais au contraire la source des « émotions les plus profondes ». En effet c'est dans ce sentiment violent *et* « solennel » que naît la communion de la victime et du spectateur.

« Ce repos solennel permet au spectateur, comme à la victime, de descendre en lui-même, et d'y sentir tout ce que révèle le malheur ». Madame de Staël, sans se référer explicitement à une esthétique du sublime, retrouve ses principaux paradoxes : un sentiment figé, en « repos » et qui pourtant est une « descen<te> » en soi ; un arrêt de toute sensation qui cependant permet de « sentir » ; une identification entre la victime et le spectateur, une communion dans la mise en danger, même si ce sentiment est une double "illusion" : un jeu pour l'acteur, une représentation pour le spectateur. Mais l'enjeu de cette mise en danger reste une « révélation », la montée d'un plaisir esthétique passant par la confrontation avec la douleur et la mise à mort sanglante.

⁸⁰ Mme de Staël, décrivant la confrontation terrible des deux reines, quelques scènes auparavant, soulignait déjà que « ce qui ajoute aussi à l'effet de cette situation, c'est la crainte que l'on éprouve pour Marie » : elle ajoute que les paroles « injurieuses » et « irréparables » de la jeune femme « font frémir, comme si l'on était déjà témoin de sa mort » (*ibid.*, p. 126-127). Il faut noter ici tous les procédés d'amplification utilisés par Mme de Staël, allant jusqu'à la redondance (ce qui *ajoute aussi* ; *l'effroi toujours croissant...*) qui rendent cette montée hyperbolique des sentiments, déjà paroxystiques et pourtant toujours intensifiés.

⁸¹ *Ibid.*, p. 139.

La lecture émotionnelle est également mise en abyme à travers des personnages de lecteurs, en particulier ces femmes amatrices de « roman<s> à usage des femmes de chambre⁸² », ou plus généralement de femmes lectrices de récits d'aventure et de crime : les héroïnes stendhaliennes, Lamiel, Mathilde de la Mole, Vanina Vanini, goûtent les histoires romanesques et violentes qui forgent leur caractère énergique, Miss Lydia, personnage de *Colomba*, trouve également dans ses lectures un modèle à son existence théâtrale et excentrique. Dans *Le Roman de la portière*, une de ses *Scènes populaires* (1830), Monnier retranscrit les affres de lectrices, passionnées par une histoire criminelle (« *Malheureuse mère, tu es l'assassin de ta propre enfant par les sentiments que tu lui as...* ⁸³»), mais sans cesse interrompues par les allers et venus dans la loge de la concierge et définitivement arrêtées par le geste malheureux de M. Desjardins, qui a allumé sa pipe avec les dernières pages ! Ces images souvent ironiques de la lecture⁸⁴ sont également une manière de mettre en abyme l'attrait du lectorat pour des romans ou des drames qui promettent du sang et des poignards. Dans nombre de fictions usant de la conversation pour cadre narratif, les devisants sont un premier cercle de lecteurs, préparant les réactions de curiosité, de

⁸² G. Sand, *Indiana. - Romans de 1830, op. cit.*, p. 112. Dans ce roman, George Sand dresse un constat particulièrement cynique de la situation sociale de la femme : esclave de son mari, prisonnière de sa réputation, elle trouve souvent une éducation dans ces romans qui exaltent son imagination et l'entretiennent dans l'illusion d'un amour idéal et partagé. Raymon de Ramière juge ainsi, avec toute la fatuité qui est l'apanage de son personnage, l'« exaltation de femme » d'Indiana : « les projets romanesques, les entreprises périlleuses flattent <sa> faible imagination, comme les aliments amers réveillent l'appétit des malades » (*Ibid.*, p. 103). C'est d'ailleurs lui qui demande à Indiana « dans quel roman à usage des femmes de chambre <elle a> étudié la société [...] ». Et Indiana elle-même s'accuse d'avoir cédé au prestige d'« une situation d'invraisemblance et de roman » et d'avoir « selon <son> expression cynique, [...] appris la vie dans les romans à usage des femmes de chambre, dans ces riantes et puérides fictions où l'on intéresse le cœur au succès de folles entreprises et d'impossibles félicités » (*Ibid.*, p. 131 et 130). Balzac mettra la même fatuité creuse dans les paroles d'Henri de Marsay, personnage en de nombreux points comparable au Raymon de Sand, lorsqu'il juge que la femme est « une petite chose, un ensemble de niaiseries » à l'imagination folle : « des poignards ? Imagination de femmes ! » (Balzac, *La Fille aux yeux d'or, op. cit.*, p. 1072 et 10). Mais Sand comme Balzac retournent ironiquement la fatuité masculine : Raymon goûte dans ses aventures amoureuses avec Indiana une « situation [...] puissante, romanesque » qui « offrait des dangers » (*Op. cit.*, p. 114) et Marsay se réjouit d'une « aventure bien romanesque », heureux d'avoir « fini par rencontrer dans ce Paris une intrigue accompagnée de circonstances graves, de périls majeurs » (*Op. cit.*, p. 1077). En somme l'illusion romanesque domine tous les personnages, aussi bien masculins que féminins.

⁸³ H. Monnier, *Scènes populaires*, Flammarion, "nouvelle bibliothèque romantique", 1973, p. 49. Il s'agit en fait du mélodrame de Pixérécourt, adapté sous forme romanesque, « *Cælina, ou l'Enfant du ministère...* », comme le dit madame Desjardins. Madame Vauquer partage les goûts littéraires de la portière : dans *Le Père Goriot*, Balzac la décrit, savoureusement « ficelée comme une carotte » s'appêtant à partir au boulevard avec Vautrin.

⁸⁴ Cf. L. Queffelec, *Le lecteur du roman comme lectrice : stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet, Romantisme*, n° 53, 1986, p. 9-21 et Martyn Lyons, *Les nouveaux lecteurs au XIX^e siècle : femmes, enfants, ouvriers*, Histoire de la lecture dans le monde occidental, études réunies par G. Cavallo et R. Chartier, Le Seuil, 1997, p. 365-400.

dégoût ou de fascination des lecteurs réels du récit. Ainsi, *Les mille et un fantômes* de Dumas, les diverses nouvelles publiées par Balzac autour de 1830, et bien sûr *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly. Pierre Tranouez a analysé méthodiquement les relations de pouvoir et de séduction que mettent en place narrateurs et auditeurs des nouvelles, autour d'une scène récurrente, d'une fiction identique et fascinante qui « ricoche en narration⁸⁵ ». La « fascination pleine d'angoisse », cet « espèce de vertige, [d'] étonnement cruel » qui blesse « comme la morsure de l'acier⁸⁶ » doit être transmise par une parole qui à son tour suscite une « horreur passionnée⁸⁷ », propre à l'ensorcellement. Le récit aurévillien fonctionne sur ce mécanisme de sublimation de la peur en désir, de la curiosité en passion ou de la haine en amour, comme dans *Le Cachet d'Onyx* (1831), où le narrateur se propose, par une histoire plus cruelle encore qu'*Othello*, de transformer l'aversion de son auditrice pour le Maure en désir, en reconnaissance de la grandeur de la violence. Ce faisant, le narrateur construit sa propre séduction sur son auditrice, par les sentiments d'abjection et d'envoûtement qu'il suscite en elle. Le désir passe par la torture, et la violence verbale tient lieu de beauté et de charme au narrateur. *Les Diaboliques* fonctionnent sur ce schéma de transmission de l'horreur rêveuse face à un personnage incarnant la force du meurtre et du sang : durant cette méditation horrifiée et fascinée des devisants sur le récit qui vient de s'achever s'opère un travail symbolique, un mécanisme de sublimation qui transforme la violence subie en attrait et sert la représentation de l'attrait poétique et esthétique du public pour les scènes de sang.

Dans *La Vengeance d'une femme*, Tressignies rompt avec la règle de transmission de la scène fascinante, s'enfermant dans une rêverie égoïste. Il garde pour lui la confession de la duchesse « dans le coin le plus mystérieux de son être, comme on bouche un flacon d'un parfum très rare », et passe « bien des heures [...] à feuilleter rêveusement en lui les pages toujours ouvertes de ce poème d'une hideuse énergie⁸⁸ ». Le regard, la curiosité, l'écoute et la lecture (tous ces rapports possible à la scène de sang sont mis en abyme par Tressignies) sont une forme de désir, pour une femme que sa double identité de victime et de bourreau fait apparaître comme un *analogon* de la nouvelle et de l'écriture. La description de la robe de la prostituée, en particulier, fait le lien de la femme et de l'écriture, à travers une métaphore filée de la pudeur audacieuse. Elle « combin<e> la transparence insidieuse des voiles et l'osé de la chair » à l'image d'une nouvelle tout entière sous la coupe du « si

⁸⁵ P. Tranouez, *Fascination et narration dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*, Minard, "Bibliothèque des lettres modernes", 1987, p. 13.

⁸⁶ Barbey d'Aurevilly, *L'Enfermée*, op. cit. I, p. 604 et 603

⁸⁷ *Ibid.*, p. 628.

⁸⁸ Barbey d'Aurevilly, *La Vengeance d'une femme, Les Diaboliques*, op. cit., II, p. 260.

l'on *osait oser*⁸⁹ » initial. L'érotisme est ici figure stylistique, pratique esthétique, mélange d'audace et de retenue, énonciation simultanément directe et oblique. Le vocabulaire de la nouvelle, symétriquement précis, visuel et voilé par un jeu savant de métaphores, de points de suspension, d'images, incarné par cette tournure de langue si révélatrice de l'écriture aurévillienne : la duchesse est « révoltamment indécente », « scéléatement impudique ». L'excès — le couple superlatif adverbe/adjectif, encore renforcé par le néologisme — est la figure même de l'aporie de la langue, figée par la fascination. Prostituée et aristocrate, figure de la dualité et de l'ambiguïté, la duchesse de Sierra-Leone « crochète » Tressignies « par une curiosité et un intérêt qu'il n'avait jamais ressentis à ce degré⁹⁰ ». De client, Tressignies est devenu auditeur, il est « ému d'une tout autre émotion que celles-là par lesquelles jusqu'ici elle l'avait fait passer⁹¹ », image même de la sublimation d'un désir purement charnel et sexuel en fascination esthétique⁹², que Barbey explicite dans la description de la duchesse : elle est d'abord une « déambulante du soir⁹³ », attire l'œil par son « luxe piaffant de courtisane⁹⁴ ». Puis la description de la prostituée dans son boudoir cède le pas à un commentaire esthétique implicite : le texte nous fait passer de l'incarnation esthétique (« elle était bien plus indécente — bien plus révoltamment indécente que si elle eût été franchement nue ») à la théorie esthétique (« les marbres sont nus, la nudité est chaste ») et de cette théorie esthétique générale à une réflexion plus insidieuse, propre aux renouvellements sublimes (« en libertinage, le mauvais goût est une puissance⁹⁵ »). Au cours de la nouvelle, c'est bien un rapport de Tressignies (et du lecteur) à la beauté qui a été transformé par le récit de la violence (« il commençait alors de comprendre — le rideau se tirait ! —⁹⁶ ») : la duchesse hante le souvenir du dandy bien après leur rencontre, « toutes les robes jaunes qu'il rencontrait le faisaient rêver... il aimait à présent les robes jaunes qu'il avait toujours détestées... "Elle m'a dépravé le goût" se disait-il⁹⁷ ». En somme, l'érotisme de cette nouvelle, son apparente audace de sujet et de ton sont une manière de fasciner le lecteur, d'attiser son voyeurisme et son sens du spectacle interdit, pour lui proposer, insidieusement, à l'image de la fascination qu'exerce la duchesse, un autre texte, l'énonciation d'une esthétique. La

⁸⁹ *Ibid.*, p. 230.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 245.

⁹¹ *Ibid.*, p. 255.

⁹² « Tant de malheur et d'énergie la lui grandissaient » (*ibid.*).

⁹³ *Ibid.*, p. 232.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 239.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 252.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 260-261.

débauche de la femme et celle de la nouvelle (« le mauvais goût [de son] libertinage atroce », son « raccrochant sourire⁹⁸ ») répondent à une même stratégie de séduction et incarnent une poésie paradoxale et oxymorique, le « sublime à la renverse⁹⁹ ». La nécessité interne de la scène de sang et de carnage n'est donc ni narrative, ni descriptive, mais narratologique : elle est adressée au lecteur, image de la fascination attendue, selon les lois de l'écriture en creux propres à Barbey d'Aurevilly. Le spectacle apparent de la nouvelle¹⁰⁰ (cette « très vulgaire aventure¹⁰¹ », « splendide de mauvais goût¹⁰² », tant du récit-cadre que de l'histoire enchâssée) a pour fonction d'attirer la curiosité du lecteur et de sublimer son voyeurisme¹⁰³ en sens esthétique, de lui faire « trouver ailleurs, - et là où, certes, il ne se doutait pas qu'elle fut, la poésie !¹⁰⁴ ». Tressignies, qui se supposait avec fatuité un « œil exercé, cet œil de sculpteur qu'ont les *hommes à femmes*¹⁰⁵ », va apprendre à reconnaître la violence que suppose une beauté sublime. Son *Bildungsroman* esthétique est en ce sens comparable à celui de Marsay face à Paquita dans *La Fille aux yeux d'or* ou à celui du roi Candaule dans le texte éponyme de Gautier. Le sens esthétique requiert de faire table rase de tout *a priori*, de toute convention préétablie, son expérience se fait dans le déchaînement de la

⁹⁸ *Ibid.*, p. 238.

⁹⁹ « Ce fut le dernier trait de ce sublime à la renverse, de ce sublime infernal dont elle venait de lui étaler le spectacle, et dont certainement le grand Corneille, au fond de son âme tragique, ne se doutait pas ! » (*ibid.*, p. 259).

¹⁰⁰ « Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible [...] La dissimulation de la texture peut en tout cas mettre des siècles à défaire sa toile. La voile enveloppant la toile. La reconstituant aussi comme un organisme. Régénérant indéfiniment son propre tissu derrière la trace coupante, la décision de chaque lecture » (J. Derrida, *La Dissémination*. « La Pharmacie de Platon », Le Seuil, "Tel Quel", 1972, p. 71). Barbey écrit d'ailleurs à la fin des pages liminaires de la nouvelle, véritable art poétique des *Diaboliques* et de la littérature de crime et de sang en général, que seule « la manière de [...] raconter » lui est imputable dans ce récit, par ailleurs véridique. La revendication d'authenticité ne nous paraît pas essentielle ici (elle est une forme d'autodéfense relativement courante chez Barbey) mais bien plutôt révélatrice de cette virtuosité du conteur, énonçant et voilant à la fois son message esthétique, véritable sujet des *Diaboliques* (ainsi tout le « mérite » du *Dessous de Cartes* est-il dans la « manière de [...] raconter », *ibid.*, p. 164). Ce message est celui du sublime, esthétiquement et idéologiquement subversif : une dénonciation des Parisiens « si peu connaisseurs en beauté vraie, et dont l'esthétique, démocratique comme le reste, manque particulièrement de hauteur » (*La Vengeance d'une femme*, *op. cit.*, p. 233).

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁰² *Ibid.*, p. 234.

¹⁰³ Barbey définit ainsi les sentiments de Tressignies au début de la nouvelle (alors qu'il suit une prostituée qui ne lui a pas encore révélé sa puissance d'*artiste*) comme une « curiosité, pimentée de convoitise », « une irrésistible curiosité » et « une fantaisie sans noblesse » (*ibid.*, p. 235 et 239).

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 239.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 239.

violence. Cette torture esthétique (questionnement des sens *et* violence métaphorique) est celle que le texte impose à son tour au lecteur.

Ainsi, l'écrivain crée une intimité ambiguë avec son lecteur : s'il s'adresse à lui directement, c'est souvent en fait de manière retorse, perfide, pour mieux ironiser sur sa fascination ou pour retarder la violence promise. Le lecteur est déstabilisé, mis en péril, souvent mystifié par les conventions romanesques. Ce lecteur, à la fois protégé par son statut et mis en danger par les sensations que suscite en lui le texte, doit participer à l'illusion littéraire. La virtuosité de la violence mise en scène est de réduire au maximum cette frontière entre le danger et la sécurité. Plus le lecteur sera impliqué dans la scène décrite, plus forte sera la violence dégagée par le texte. Vigny en offre une sorte de parabole dans sa comédie *Quitte pour la peur*, représentée en mai 1833. Une duchesse, délaissée par son mari, mais consolée par un chevalier, apprend de son médecin que la maladie qui l'accable « ne peut durer plus de huit mois¹⁰⁶ » ! La duchesse est terrorisée par la réaction de son mari qui, pense-t-elle, « vient <la> tuer ! cela est certain !¹⁰⁷ ». En effet, le duc parle d'honneur, de lignée, d'usages et annonce qu'il ne reculera devant aucun sacrifice pour laver son nom, « fallut-il un meurtre !¹⁰⁸ ». Mais immédiatement, il déclare à sa femme que sa seule vengeance est cette frayeur qu'il vient de lui faire. Au delà de ses significations immédiates¹⁰⁹, on peut lire dans ce Proverbe une illustration de la situation du lecteur : tenu par « la griffe¹¹⁰ » du conteur, comme l'écrit Barbey, il est en définitive, *quitte pour la peur*. La violence est un art de conteur, de metteur en scène.

En somme, plus que d'une *capatio benevolentiae*, il faudrait parler, à propos des romans du sang d'un *duel* entre le narrateur et son lecteur. La mise en place de la fascination dans la narration passe par trois modes : l'attrait exhibé, comme dans la *préface* de *l'Histoire des treize* ou des *Paysans* (1844), où Balzac promet à son lecteur un « drame doublement terrible et si cruellement ensanglanté¹¹¹ ». La curiosité du lecteur pour les scènes de sang est flattée et autorisée. A l'inverse, tel Baudelaire dans le poème incipit des *Fleurs du mal* ou dans *l'Épigraphe*

¹⁰⁶ Vigny, *Quitte pour la peur*, *Théâtre*, Gallimard, Pléiade, 1986, t. I, p. 732.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 736.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 744.

¹⁰⁹ Cette pièce se veut surtout une parodie légère de certains jeux faciles avec le meurtre théâtral, mais surtout une critique féroce du mariage et du sort des femmes dans la société, ainsi que, comme le souligne Vigny lui-même dans son *Argument* (1848) la question « grave » du droit « d'être un juge implacable » et d'exercer soi-même une quelconque forme de justice, interrogation qui rejoint tous les engagements de Vigny contre la peine de mort (*ibid.*, p. 721).

¹¹⁰ Barbey d'Aurevilly, *Le Dessous de carte d'une partie de whist*, *Les Diaboliques*, *op. cit.*, p. 164.

¹¹¹ Balzac, *Les Paysans*, Gallimard, Pléiade, t. IX, 1978, p. 50.

pour un livre condamné, l'écrivain peut maudire le lecteur pour ses penchants pervers, le maltraiter (tout en soulignant qu'écrivain et lecteur sont frères dans cette attirance). Enfin, dernier mode, l'auteur peut refuser les scènes annoncées et faire violence à la violence promise. Mais quel que soit le mécanisme de spéacularisation choisi, la *captatio* du lecteur passe par une violence, un rapt, un arrachement. La lecture est une capture, avant de captiver. En somme, la mise en abyme de la réception de la violence reproduit la violence de l'acte meurtrier représenté, elle est aussi un lieu de fonctionnement du sublime. Le plaisir pris à la lecture ne naît pas d'une contemplation passive mais d'une participation émotionnelle. Le lecteur n'est pas seulement spectateur, il crée un texte, c'est ce qui rend le crime « enthousiasmant », au sens étymologique du terme : il produit une *furor*, un état lié à l'inspiration et à la création. Le sublime est une esthétique qui joue sur toutes les structures de l'œuvre : les personnages, les lieux, les temporalités, mais aussi la narration et le rapport au lecteur. C'est cette spéularité, cette réflexion de l'œuvre sur elle-même qui différencie ces textes du sang de simples faits-divers criminels ou récits de procès et d'exécution. Il s'agit bien au contraire d'une réflexion dynamique sur un texte et ses enjeux, sur son auteur, son lecteur, sur une œuvre qui se construit en s'interrogeant, en remettant en question des pratiques classiques. Le sublime est une esthétique en quête d'elle-même, qui ne peut se construire qu'en se questionnant et en se remettant en danger dans sa pratique. La réception de l'œuvre est elle-même lieu du sublime : entre refus outragé des hypocrites et adhésion fascinée d'autres lecteurs, soumis à l'enfer de la curiosité.

Christine Marcandier