

HUGO POUR LA PEINE DE MORT

by

EMILY ROSE KRAUS

(Under the Direction of Timothy Bell Raser)

ABSTRACT

Victor Hugo prétendait que son roman *Le Dernier Jour d'un condamné* était un plaidoyer contre la peine de mort. Si c'est bien le cas c'est un livre raté. En effet, Hugo démontre le contraire puisqu'on retrouve un *désir nocif* partout dans ce roman : chez tous les personnages, les lecteurs et même le Condamné. Nous identifions ce *désir nocif* comme étant un désir exprimé par le grand Autre de Jacques Lacan. À plusieurs reprises, on trouve des exemples de personnages qui ne font que leur travail dans ce livre où tout se passe de façon mécanique. Ils font simplement ce qu'il sied de faire, afin d'éviter tout blâme. Même la fille du Condamné le condamne à mort à son tour en lui lisant son arrêt de mort : il n'est pas possible qu'il soit son papa car il n'est plus beau.

INDEX WORDS: Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné*, la peine de mort, Jacques Lacan, le grand Autre, Slavoj Žižek, Marcel Proust

HUGO POUR LA PEINE DE MORT

by

EMILY ROSE KRAUS

B.A., Kennesaw State University, 2016

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial
Fulfillment of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2020

© 2020

Emily Rose Kraus

All Rights Reserved

HUGO POUR LA PEINE DE MORT

by

EMILY ROSE KRAUS

Major Professor:	Timothy Bell Raser
Committee:	Catherine Jones
	Jan Pendergrass

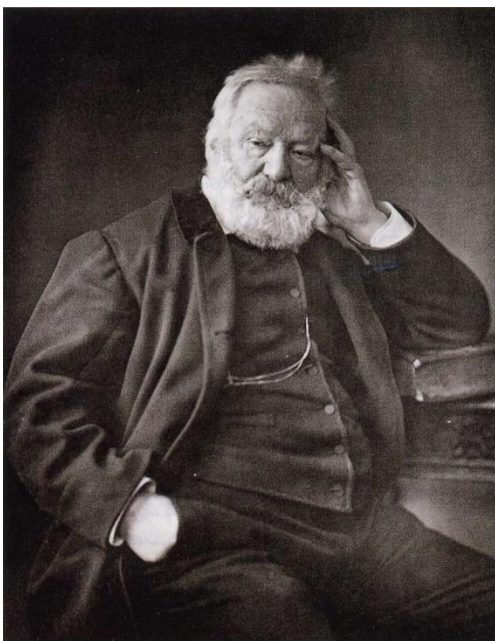
Electronic Version Approved:

Ron Walcott
Interim Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2020

DEDICATION

I dedicate this work to Victor Hugo and to the wonderful teacher who inspired me in my studies, Dr. Timothy Bell Raser.

Je dédie cet ouvrage à Victor Hugo et au professeur merveilleux qui m'a inspirée dans mes études, le Dr. Timothy Bell Raser.





ACKNOWLEDGEMENTS



J'aimerais remercier tous les membres de mon comité pour leur aide précieuse et constante lors de mes études à l'Université de Géorgie. Ils m'ont tous soutenue dans les meilleurs et les pires moments, et pour ceci, je leur serai éternellement reconnaissante. Je ne saurai jamais le leur repayer et ne peux que les remercier du fond du cœur ♡ J'espère que j'aurai l'occasion un jour d'aider d'autres autant qu'ils m'ont aidée.

Professeur Jones, merci pour le cours de littérature médiévale et pour votre aide à l'apprentissage de l'ancien français. Je n'oublierai jamais les moments que j'ai passés avec vous, Asmah Hyat et Laura Scott. C'était l'un des meilleurs cours que j'ai suivis de toute ma vie car vous étiez toutes toujours si gentilles et accueillantes. C'était aussi un grand honneur de parler avec vous de *Tristan et Yseult*, des romans de Chrétien de Troyes et du travail des critiques tels que Donald Maddox, Elspeth Kennedy et votre professeur, Douglas Kelly. J'ai toujours tant apprécié tout ce que vous avez fait pour moi. Vous êtes un professeur merveilleux et vous méritez bien votre titre de chevalier !

Professeur Pendergrass, merci de tous vos conseils, d'être venu à toutes mes présentations pour le département et de vos bons conseils concernant la littérature du 16^e siècle et la paléographie. C'était toujours un grand plaisir de parler en allemand avec vous. Quel privilège que de pouvoir parler avec un philosophe polyglotte surtout à propos de Friedrich Nietzsche et Michel Foucault ! Merci beaucoup. Vielen Dank. Dank u wel. Grazie mille. Bardzo dziękuję. Tak så mycket. Muchas gracias. 多谢

Professeur Raser, je vous remercie surtout du temps que vous avez passé avec moi à parler de la littérature du 19^e siècle (mon siècle préféré). Vos connaissances là-dessus sont formidables et vous êtes un meilleur écrivain que votre professeur, Paul de Man. Vous m'avez appris tant de choses. Votre dévouement à cette période littéraire et au succès de tous vos étudiants est quelque chose de très rare et de bien estimable. Merci surtout de m'avoir permise de vous aider avec votre cours de littérature. Ce faisant, vous avez réalisé mon rêve le plus cher : d'enseigner la littérature française. Mille mercis.

* * *

Cette thèse a été écrite lors de la pandémie de Covid-19. Le confinement que nous devons tous subir me rappelle *Le Dernier Jour d'un condamné* car il y a des moments où je me sens aussi seule que notre Condamné. La soutenance de cette thèse a eu lieu virtuellement via Zoom le mercredi 29 avril à 10h. Merci à tous ceux qui y ont assisté !

J'aimerais aussi remercier le Professeur Warren Johnson (Arkansas State University). Et, un grand merci à Madame le Professeur Émérite Eileen Lohka (Université de Calgary) qui a été bloquée à l'Île Maurice par la pandémie.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS	v
LIST OF FIGURES	vii
CHAPTER	
1 PREMIÈRE PARTIE.....	1
Introduction.....	1
Partie 1	3
Conclusion	12
2 DEUXIÈME PARTIE.....	13
Introduction.....	13
Partie 2	14
Conclusion	27
3 TROISIÈME PARTIE	28
Introduction.....	28
Partie 3	29
Conclusion	38
REFERENCES/ ŒUVRES CITÉES	44
APPENDICES	46
A Photo de l’auteur : Emily Kraus et son caniche Lily (printemps 2020).....	46

LIST OF FIGURES

	Page
Figure 1: La Charité de Giotto	39
Figure 2: La Jalousie ou L'Envie de Giotto.....	40
Figure 3: La Justice de Giotto.....	41
Figure 4: L'Injustice de Giotto	42
Figure 5: Le dernier Bain.....	43

PREMIÈRE PARTIE

Introduction

Hugo ne veut pas l'abolition de la peine de mort et sa tentative à dénigrer cette peine est un échec total. En fait, il trouve la mort désirable, car même sa propre mort augmentera la valeur de son œuvre comme l'on peut voir dans Le Livre des Tables. Dans Le Dernier Jour d'un condamné, Hugo représente des personnages qui cherchent la mort et l'imposent les uns aux autres. Son personnage principal veut la mort tout en disant qu'il ne la veut pas.

Un thème important qui se trouve partout dans le roman est celui d'un désir nocif. En d'autres termes, c'est une volonté de nuire à autrui ou à soi-même. Dans cette première partie on va se concentrer sur Hugo avant d'analyser d'autres personnages du roman.¹

Toutefois, dans cette section on choisit de considérer Marie, la fille du Condamné,² et de regarder de plus près sa rencontre avec son père en prison. Cette relation de père et fille est métonymique, car il y a une connexion « partie pour le tout ». Son nom renverra toujours au Condamné, ce qui fait qu'il sera toujours tâché de sang.

¹ Une chose qui est intéressante à noter est que Hugo considérait chaque personnage de ses livres comme n'étant qu'un côté de lui-même. En plus de trouver des similarités entre les goûts ou désirs du Condamné et ceux de Hugo, on peut en trouver aussi chez les autres personnages.

² La fille et le père n'étant que deux côtés du même médaillon. Quelques similarités entre Marie et Hugo : Hugo a une petite fille, Léopoldine, qui sert de modèle pour la fille du Condamné. Toutefois, il y a aussi une connexion encore plus personnelle : le fait que Victor Hugo, en tant qu'enfant, a lu l'arrêt de mort de son parrain, Victor Lahorie.

Nous appelons cette relation métonymique aussi du fait que dans la métonymie, il y a toujours quelque chose de caché. Lors de sa vie d'autrefois, le Condamné avait toujours sa belle redingote, mais lors de son séjour en prison, un autre prisonnier (son « héritier ») la lui prend. On examinera de près la perte de la redingote et le dévoilement que cette perte occasionne et comment cela influencera la relation père-enfant ici.

PARTIE 1

Le Dernier Jour d'un condamné est un livre raté. Au moins, c'est ce qu'on devrait dire après l'assertion de Hugo lors du procès de son fils quand il affirme avoir défendu depuis vingt-cinq ans l'inviolabilité de la vie humaine en toute occasion (Hugo, *Écrits* 96). Car, si Hugo doit toujours rabâcher la même idée si longtemps après la première publication du *Dernier Jour d'un condamné*, ce livre est bien un échec. En effet, ce roman ne nous démontre que le contraire : il est plein de coupures, mais aussi d'aspirations à bien sevrer, à mettre fin à la vie du condamné³. On verra dans les pages qui suivent que ce même *désir nocif* se retrouve partout, et que c'est bien un des aspects de cette vocation que professe Victor Hugo, une vocation qui penche vers les abîmes et les excès.

Commençons donc par analyser ce désir au niveau textuel. Les intervalles de coupures se voient au niveau du numérotage des éditions⁴. La préface qui condamne de

³ Un exemple de ce désir chez les autres de trancher la tête du condamné « – Un condamné à mort ! criaient les passants en courant vers la voiture. A travers le nuage qui me semblait s'être interposé entre les choses et moi, je distinguai deux jeunes filles qui me suivaient avec des yeux avides. – Bon, dit la plus jeune en battant les mains, ce sera dans six semaines ! » (Hugo, *Le Dernier Jour* 68)

⁴ On ne connaît que trois éditions distinctes du *Dernier Jour d'un condamné* avant l'édition Furne qui était la première publication des œuvres complètes de Victor Hugo. La première édition du *Dernier Jour d'un Condamné* apparaît le 3 février 1829. Elle est sans nom d'auteur et sans préface afin d'être ostensiblement rapportée par un vrai narrateur. Trois semaines plus tard une autre édition est publiée comprenant le nom de l'auteur et une comédie en guise de préface. La troisième édition sort en mars 1832. C'est ici que Hugo ajoute une longue préface qu'il indique comme étant un plaidoyer contre la peine de mort. Hugo appelle cette dernière édition la cinquième. Aucune deuxième ni quatrième édition n'a été découverte.

façon si claire la peine de mort n'est ajoutée que dans la prétendue cinquième édition (mars 1832). Sans doute, Hugo (étant le génie qu'il était) savait très bien compter et n'avait aucun problème à se rendre compte de cette coupure⁵ dans le numérotage. Or c'était une coupure voulue, une coupure qui précédait la publication de cette « cinquième » édition et la séparait à jamais de la « troisième » édition, qui souffrait du même mal, et de la première. Car les deux éditions subséquentes à la première semblent se pencher de plus en plus en faveur d'une abolition de la peine de mort, mais se retrouvent disjointes du texte original, et Hugo n'a aucune intention de les unir.

Normalement quand on publie une deuxième édition d'un livre, en y ajoutant de nouvelles informations voulues par l'auteur, les critiques contemporains reconnaissent ce nouveau texte, mais ils considèrent aussi le texte original comme étant toujours séparé à sa manière de cet ajout désiré par l'auteur. Un exemple, parmi plusieurs possibles, serait *Les Essais* de Montaigne, où les critiques s'efforcent d'indiquer où se trouvent les ajouts de chaque édition subséquente, comme si le texte ne pouvait jamais devenir complètement un vrai tout, de façon indissoluble.

Hugo, de son côté, reconnaît facilement des coupures entre les différentes versions de son roman. Car, au lieu d'ajouter, voire de rectifier, tout simplement un premier texte avec d'autres informations, comme le font d'autres auteurs comme Montaigne, Hugo fait preuve du contraire. En sautant toujours les numéros pairs dans le numérotage des éditions, il laisse des trous dans la suite des éditions qu'il fait publier. En d'autres termes, il agrandit l'espace et en fait une séparation évidente en donnant

⁵ Par coupure nous faisons référence au décalage créé délibérément entre les dates des éditions du *Dernier Jour d'un condamné*.

l'illusion de l'existence d'autres vraies éditions « manquantes » à la série, et qui se trouveraient entre celles qui ont véritablement été imprimées.⁶

Il y a aussi le fait que Hugo exagère. Il prend des libertés quand il attribue à ses éditions une date, ou un numéro, tout à fait comme d'autres auteurs du 19^e siècle jouaient avec les éditions afin de grossir le succès apparent du livre publié. Un exemple parfait de ceci à part *Le Dernier Jour d'un condamné* est *Notre-Dame de Paris*. D'abord, Hugo ne respectait pas les délais, et remettait toujours la publication définitive de *Notre-Dame de Paris* à plus tard, prétextant des pertes de notes lors de la révolution. Malgré sa promesse de fournir le roman achevé à son éditeur Gosselin en début de l'année 1829, la première édition de *Notre-Dame de Paris* est sortie en 1831. La deuxième édition, qui comprenait les chapitres manquants à l'édition originale⁷, est sortie en 1832, mais en tant que « huitième édition ». Toutefois, avec *Notre-Dame de Paris* Hugo exagère aussi au niveau de l'écriture, car bien qu'il l'ait écrite essentiellement en cinq mois (après beaucoup de procrastination), il avait déjà tout en tête au moment de se mettre enfin à écrire. Une chose est certaine, il voulait se faire passer pour quelqu'un de brillant à qui le temps devait fléchir à tout prix.

Ce dernier point est aussi une raison bien plausible, mais il ne répond pas au fait que Hugo a attendu pour parler directement de la peine de mort et qu'il n'a jamais touché

⁶ On pourrait trouver des objections à notre interprétation des lacunes dans la série des éditions publiées. Il est possible que les éditions paires soient considérées comme non existantes simplement du fait qu'on ne les connaît pas encore. Il se peut que celles-ci soient trouvées dans les bibliothèques, les collections privées ou ailleurs dans l'avenir. Toutefois, cette possibilité nous semble assez minime étant donné le peu de temps entre les parutions surtout de la première et de la troisième édition (le 3 février et le 28 février respectivement).

⁷ À savoir les chapitres intitulés « Impopularité », « Abbas Beati Martini » et « Ceci tuera cela » que Hugo a prétendu avoir perdus lors de la première publication.

au texte original. Il n'a rien modifié à ce texte qui constitue l'histoire de la vie en prison du Condamné et n'y fait aucune mention d'un penchant quelconque pour l'abolition de la peine de mort. Tout condamne le Condamné, comme l'on verra bien dans les pages qui suivent.

Ce fait de manipuler les dates des éditions renvoie à une recherche de gloire à travers la mort. Hugo a une certaine attirance vers la mort qui lui procura la gloire recherchée pour ses œuvres. Car lorsqu'un auteur meurt la valeur de ses œuvres est rehaussée aux yeux de ses lecteurs. On peut trouver un exemple de son égoïsme vis-à-vis de ses textes dans *Le Livre des tables*, où il affirme que « ce livre-ci... sera certainement une des Bibles de l'avenir » mais en même temps il souligne le fait que ce renom se répandra après sa propre mort : « ... tout ce que j'aurai réservé pour ma tombe, il le dira, il le dira avant moi et avec plus d'autorité » au point de devenir « la base d'une religion nouvelle » (480).

Au niveau de la narration, on retrouve toujours ce désir nocif, surtout chez les femmes (les jeunes filles du début, la vieille du songe, la voix de la fille qui chante, etc.). Le Condamné de son côté n'est nullement sympathique quand il considère les femmes qu'il laisse derrière lui, à l'exception d'une seule. Car il mentionne plusieurs fois qu'il a une fille qu'il chérit. Et, il va jusqu'à se plaindre du fait qu'elle n'a pas pu le sauver, comme s'il ne tenait qu'à elle de le tirer de ce mauvais pas. « Oh ! si ces jurés l'avaient vue, au moins, ma jolie petite Marie ! ils auraient compris qu'il ne faut pas tuer le père d'un enfant de trois ans. » (Hugo, *Le Dernier Jour* 116)

Quand sa fille lui rend visite plus tard, un genre de deuxième procès a lieu dans la prison. Le père est content de la revoir, mais malheureusement ce bonheur n'est pas

réciroque. Elle ne le reconnaît pas, et quand il lui apprend qu'il est en fait son père, allant jusqu'à lui demander « veux-tu que je sois ton papa ? » elle se détourne et répond « Non, mon papa était bien plus beau » (Hugo, *Le Dernier Jour* 140). Ce faisant, Marie condamne son père – elle qui était sa raison d'être, ou plutôt de vivre, ne veut pas qu'il reprenne son rôle. Elle ne le considère qu'en tant qu'un *monsieur* – terme de politesse, comme on a vu au chapitre XIX quand le directeur rend visite⁸ au Condamné, mais aussi de froideur qui évoque une certaine distance comme on peut voir très bien lors de cette visite. Ce sont ces termes de politesse qui blessent encore plus le condamné car ils lui rappellent le bourreau⁹.

Ainsi aux yeux de Hugo tous sont coupables de la mort du Condamné, et cela veut dire que Marie en est aussi coupable que les autres, étant donné qu'elle n'a rien dit. On pourrait même dire qu'en devenant « monsieur » il est déjà mort. Et pour couronner le tout c'est elle qui lui lit son arrêt de mort¹⁰. Ainsi, ce n'est pas tout simplement la mort d'un condamné, mais aussi celle d'un père.

⁸ « 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* !

C'est pour aujourd'hui ! » (Hugo, *Le Dernier Jour* 97)

⁹ Le condamné a déjà parlé du trouble que lui cause la politesse lors du début de son séjour en prison : « Les premiers jours on me traita avec une douceur qui m'était horrible. Les égards d'un guichetier sentent l'échafaud. Par bonheur, au bout de peu de jours, l'habitude reprit le dessus ; ils me confondirent avec les autres prisonniers dans une commune brutalité, et n'eurent plus de ces distinctions inaccoutumées de politesse qui me remettaient sans cesse le bourreau sous les yeux. » (Hugo, *Le Dernier Jour* 70)

¹⁰ « Elle a déployé le papier, et s'est mise à épeler avec son doigt :

– A, R, ar, R, E, T, rêt, ARRÊT...

Je lui ai arraché cela des mains. C'est ma sentence de mort qu'elle me lisait. Sa bonne avait eu le papier pour un sou. Il me coûtait plus cher à moi. »

Mais pourquoi Marie voudrait-elle condamner son père en le reniant ? Ne l'aime-t-elle pas ? Qu'est-ce qui empêche cette métonymie de devenir ou de rester amour ? Car c'est bien d'une métonymie¹¹ qu'il s'agit ici puisque Marie remplace à la fois le Condamné et sa femme¹² et puisqu'il y a des choses qui sont cachées à Marie (à cause des vêtements, de l'hygiène sociale : de la beauté). Considérons aussi ce que Jacques Lacan dit sur la métonymie. Dans son article « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », il parle de la métonymie et nous en donne un exemple : « 30 voiles » au lieu de « bateaux » (505). Mais c'est vers la fin de l'article qu'il dit quelque chose de plus intéressant encore : « le désir *est* une métonymie »¹³. (Lacan, « L'instance

¹¹ « Classical rhetoric defines metaphor as a trope based on analogy: one word is used in place of another when the two signified resemble each other. Metonymy, on the other hand is the name given to substitutions based on contiguity: when, for example the part is used for the whole, or the container for the contained. Jakobson's use of the two terms, however, differs significantly from the distinction just given. Ordinarily, Jakobson claims, a speaker chooses among like terms to select the words or signs used in communication, and that relation among "like" terms is qualified as "metaphoric." These signs are in turn assembled into larger constructs – sentences, stories, arguments – to produce meaningful utterances, and the relation between the terms of a given utterance is "metonymic." » (Raser, « Letters and Litterature » 102)

¹² « Ce n'est pas que ma pauvre vieille mère m'inquiète ; elle a soixante-quatre ans, elle mourra du coup. Ou si elle va quelques jours encore, pourvu que jusqu'au dernier moment elle ait un peu de cendre chaude dans sa chaufferette, elle ne dira rien.

Ma femme ne m'inquiète pas non plus ; elle est déjà d'une mauvaise santé et d'un esprit faible, elle mourra aussi. À moins qu'elle ne devienne folle. On dit que cela fait vivre ; mais du moins, l'intelligence ne souffre pas ; elle dort, elle est comme morte.

Mais ma fille, mon enfant, ma pauvre petite Marie, qui rit, qui joue, qui chante à cette heure, et ne pense à rien, c'est celle-là qui me fait mal ! » (Hugo, *Le Dernier Jour* 75-76)

¹³ « [...] la structure métonymique, indiquant que c'est la connexion du signifiant au signifiant, qui permet l'élimination par quoi le signifiant installe le manque de l'être dans la relation d'objet, en se servant de la valeur de renvoi de la signification pour l'investir du désir visant ce manque qu'il supporte. (Lacan, « L'instance de la lettre » 13) « Nous savons déjà comment Lacan va situer le désir par rapport à la chaîne signifiante : le désir est sur le versant métonymique, il court entre les signifiants, et il est impossible de l'arrêter à une place donnée. C'est l'une des bases de sa reconfiguration freudienne de la

de la lettre » 528) Ainsi, si le désir est métonymie, et si la relation père-fille est métonymique¹⁴, elle devrait provoquer un certain désir chez Marie vis-à-vis de son père (ou vice-versa). Elle devrait avoir envie de le voir, au lieu de le rejeter. Or, il diffère de ce qu'elle a en tête, il n'est pas beau. La fin ne coïncide pas avec l'anticipation désirée¹⁵.

Dans la métonymie quelque chose est toujours caché – le mot « voiles » renvoie inévitablement au mot « bateau » mais sans montrer ce dernier de façon explicite. Tout à fait comme quand on retire tout mystère de ce qui est « beau » la chose en question cesse de l'être, de même quand le père n'a plus rien de caché, il cesse d'être beau, et la relation entre le père et sa fille n'est plus métonymique parce que ce ne sont pas tout simplement des signifiés sans signifiant (ou signification). Le père n'est plus caché derrière sa belle redingote.

Slavoj Žižek donne un meilleur exemple de cette perte de beauté et de désir lors du dévoilement dans son article « A Triad of the Gaze », où il parle de la différence entre un film d'amour, disons normal, et un film X. « Dans un film d'amour normal, une scène

libido. Le désir vient en équivalence à la métonymie, comme il l'écrit dans "L'instance de la lettre..." Dans un récit métonymique, le sens ne cesse pas de courir. » (Miller 2)

¹⁴ Cette relation est encore plus métonymique du fait que nous savons que Marie représente son père aussi à travers son nom : « Son père sera un des souvenirs du peuple de Paris. Elle rougira de moi et de mon nom ; elle sera méprisée, repoussée, vile à cause de moi, de moi qui l'aime de toutes les tendresses de mon cœur. Ô ma petite Marie bien-aimée ! Est-il bien vrai que tu auras honte et horreur de moi ? » (Hugo, *Le Dernier Jour* 116)

¹⁵ « "Metaphor" thus presupposes an underlying grammar that assigns grammatical function to words, and this grammar is what Lacan calls "metonymy" [...] Lacan argues that the syntax of the sentence, or even the sequence of phonemes used in a word, is critical to the generation of meaning. Further the fact that speakers complete unfinished sentences or supply missing phonemes from partially understood words indicates that they do not glean meaning as much as they anticipate it [...] metonymy is both the onward march of syntax and the retroactive assessment of that syntax at any point within it (Lacan, "Subversion" 821). Such anticipation implies that understanding is a function of desire. » (Raser, « Letters and Literature » 103-104)

d'amour est toujours construite autour d'une certaine limite insurmontable 'on ne peut pas tout montrer' [tandis qu'un film X montre tout...] Aussitôt qu'on 'montre tout' le charme se dissipe, nous sommes allés 'trop loin'. Au lieu de la Chose sublime, on n'a plus que quelque chose de vulgaire. » (Žižek 413-414) (ma traduction)

Nous citons Žižek pour mieux souligner l'horreur et le traumatisme qu'occasionne tout dévoilement, surtout en ce qui concerne le fait d'aller trop loin et surtout celui de dissiper tout bonheur en transgressant cette dissimulation nécessaire ou productive, comme le remarque Žižek lui-même.

De même dans *Le Dernier Jour d'un condamné*, on voit que le « dévoilement » du père de Marie va encore « trop loin ». Ce qu'elle voit est grossier, voire vulgaire. C'est le côté plus primitif, plus naturel, de son père, un côté qui était toujours voilé par l'hygiène sociale. Car il n'a plus ni sa couleur ni ses habits d'autrefois et, en plus, il se plaint de ceci quand Marie vient lui rendre visite : « qui me reconnaîtrait avec cette barbe, ces habits et cette pâleur ? » (Hugo, *Le Dernier Jour* 139). Il ne faut pas oublier que le vieux forçat, son héritier, lui a pris sa redingote en plus de son titre¹⁶ au chapitre XXIII. Son père n'est plus du tout ce qu'elle avait toujours imaginé – un bel homme bien habillé. Un dévoilement a eu lieu, et ce dévoilement se retrouve dans cette perte de la belle redingote d'autrefois. Ce qui était caché autrefois est maintenant manifeste. Le voile a disparu, et avec la perte de ce voile l'amour de Marie a disparu aussi.

Dès le premier procès c'était la beauté qui était condamnée. Henri Meschonnic corrobore : « dans II, après 'j'étais là pour entendre ma sentence' vient un paragraphe de

¹⁶ En tant qu'héritier, il lui prend le titre en l'appelant Marquis :

- Ah ! Ah ! monsieur, vousaillés êtes un marquis ! c'est un marquis ! (Hugo, *Le Dernier Jour* 112)

sensations de lumière finissant sur un ‘grand prisme de poussière d’or’, et le suivant commence par ‘les juges’, - le soleil entre la sentence et les juges est condamné. » (58)

Tout devient spectral, c’est une « fantasmagorie », des murs épais se dressent entre le Condamné et le monde, et tout d’un coup on se retrouve dans un genre de Caverne de Platon, mais où la beauté n’existe plus qu’en tant que fantasmagorie. Toutefois, par opposition à la Caverne de Platon où les prisonniers arrivent à en sortir et à voir la vérité, dans *Le Dernier Jour d’un Condamné*, on ne peut jamais voir la vérité de la beauté. Mais, ici lors de ce ‘deuxième procès’ où le Condamné se retrouve avec sa fille Marie c’est plutôt l’absence de la redingote et ainsi de la beauté aux yeux de sa petite fille adorée qui condamne notre homme.

Partie 1 : Conclusion

Ainsi, en examinant le désir nocif dans cette première partie à travers Victor Hugo et la relation entre Marie et le Condamné, on a entamé une étude portant sur cette question d'un désir de mort¹⁷. Après tout, les coupures s'y voient partout, au niveau du numérotage et de la narration. Hugo, comme beaucoup de ses contemporains, exagère quant aux dates afin de rehausser la prétendue popularité de son roman. Toutefois le désir de gloire ne s'arrête pas là car il cherche également la mort pour atteindre une gloire encore plus grande.

Quant à la narration, il y a un foisonnement de moments où on demande la tête du Condamné. Dans cette partie nous nous sommes adhésés à la relation de Marie et du Condamné. Marie refuse de reconnaître son propre père, commettant une espèce de parricide, du fait qu'il n'est plus beau. Elle lui préfère le père d'autrefois, celui qui était revêtu de sa redingote et entouré de beauté. Une fois que la beauté est annulée, et que le mystère ne semble plus subsister, la relation métonymique disparaît aussi. En reniant son père elle le sacrifie à son père d'autrefois, le spectre du père actuel.

¹⁷ Le désir nocif peut s'appliquer à soi-même et à autrui.

Deuxième Partie

Introduction

Dans cette deuxième partie on continuera notre étude du désir nocif dans le roman. Puisqu'on a déjà examiné la relation entre les personnages principaux, à savoir celle de Marie et du Condamné pendant la première section, on se focalisera ici sur les autres personnages et les lecteurs du roman. Tous ceux-ci veulent aussi la mort du Condamné malgré la nonchalance de quelques personnages.

Afin de mieux analyser ce désir, on introduira l'idée du grand Autre, comme elle est définie par Jacques Lacan et Slavoj Žižek, en incorporant à notre recherche quelques extraits qui illustrent mieux cette idée. À travers l'idée du grand Autre, l'on peut voir un certain abus de pouvoir car tous ne font que ce qu'il leur sied de faire. De cette façon aucun blâme ne retombera sur eux. Ainsi, on a une situation qui ressemble fort à celle d'un ventriloque. Car le ventriloque projette sa voix dans la bouche de son fantoche : à la place des intentions de la fille, du bourreau, de tous, il y a les prétendues intentions du grand Autre.

On entamera également une explication concernant la description et pourquoi cela pourrait démontrer l'approbation de Hugo pour la peine de mort. Puis, on terminera en regardant de plus près un personnage clé dans toute mise à mort : le bourreau.

Partie 2

Mais comment est-ce qu'on pourrait expliquer le fait que tous sont coupables de la mort du Condamné comme le présente Victor Hugo ? Après tout, il y a cette nonchalance des autres personnages (par exemple le jury qui semble vouloir s'endormir) vis-à-vis du Condamné. S'ils ne veulent pas nécessairement tuer le Condamné, un homme qu'ils ne connaissent pas personnellement d'ailleurs, chaque personnage se contente de ce qui satisfait les autres. Selon leur conception des choses, si d'autres pensent que le Condamné mérite la mort, alors il la mérite.

On pourrait comparer ceci à Pilate qui se lave les mains devant la condamnation du Christ. Mais, le seul fait de se tenir à l'écart d'une décision, sans s'y mêler, n'est pas une raison suffisante pour exclure cette personne de la culpabilité de la mort d'un condamné. Même Hugo affirme ceci dans la préface au *Dernier Jour d'un condamné*, que « cela ne suffit pas. Se laver les mains est bien, empêcher le sang de couler serait mieux. » (18) Or, en ce qui concerne notre jury, il accomplit son devoir même si la condamnation du protagoniste leur est indifférente au niveau personnel et qu'ils ont l'air d'être fatigués. Que ce soit le jury, les juges ou les autres personnages, tous seront contents une fois que tout sera fini (Hugo, *Le Dernier Jour* 65). Mais, ils seront contents sans vraiment l'être eux-mêmes, car ils ne seront satisfaits qu'en croyant satisfaire les autres en suivant les règles dictées par la loi. Nous reviendrons à cette idée de non-contentement sous peu.

Afin de mieux comprendre de quoi il s'agit, considérons l'idée de l'Autre comme elle est définie par Lacan dans le chapitre 19 du deuxième livre de son séminaire.

Premièrement, il croit qu'il y a deux genres différents de « l'autre » : l'autre avec un a minuscule et l'Autre avec un A majuscule. L'autre désigne l'inconscient que Lacan situe hors du sujet tandis qu'il définit l'Autre comme étant « la fonction de la parole » (*Séminaire* 276). Pour notre analyse, on va laisser de côté le premier pour mieux nous concentrer sur le deuxième, l'Autre. Selon une définition plus vulgarisée de Lacan fournie par *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* « The first type of Other is Lacan's "big Other" *qua* symbolic order, namely, the overarching "objective spirit" of trans-individual socio-linguistic structures configuring the fields of inter-subjective interactions ». En d'autres termes, c'est tout ce qui est systématique.

Mais c'est dans ce même chapitre et afin de mieux illustrer ce décalage entre l'autre et l'Autre que Lacan parle également de l'idée de contentement de façon à ce que nous puissions voir que ce qui contente l'Autre peut aussi laisser une empreinte sur nous :

« Je suis rarement content... La dernière fois je n'étais pas content du tout... pourtant, quelques personnes bienveillantes, celles qui m'accompagnent à la sortie, m'ont dit que tout le monde était content. Position, j'imagine, très exagérée. Peu importe, on me l'a dit. Cela ne m'a pas convaincu, d'ailleurs sur le moment. Mais quoi ! Je me suis fait cette réflexion – si les autres sont contents, c'est le principal... des confirmations me venant de ce que vous étiez contents, eh bien, mon Dieu, je devenais content aussi. Mais, quand même, avec une petite marge. Pas tout à fait *content-content*. Il y avait eu un espace

entre les deux. Le temps que je m'aperçoive que l'essentiel, c'est que l'autre soit content, j'étais resté avec mon non-contentement. (275-276)

C'est essentiellement à ceci qu'on a affaire dans *Le Dernier Jour d'un condamné*. Car, on veut toujours adhérer à ce que pense la multitude, mais sans s'y jeter de façon complète. Il y a quelque chose d'autre qui est en marche ici, et c'est exactement ce contentement de l'Autre.

Or, on voit cette condamnation sous une forme qu'on pourrait méprendre pour la volonté du Condamné, mais qui est le fait que l'agresseur transfère le désir du grand Autre sur la victime. Regardons Žižek, qui parle encore de Lacan :

Lacan soutient que c'est le sadique qui est, lui-même, l'objet-instrument, l'exécuteur de quelque volonté radicalement hétérogène, tandis que le sujet divisé est son autre (la victime). Le pervers n'accomplit pas son geste pour sa gratification personnelle, mais pour celle de l'Autre... Un Communiste-Staliniste tourmente sans cesse sa victime (les masses, le peuple ordinaire), mais il fait cela en tant qu'instrument du grand Autre derrière lequel on peut facilement entrevoir le 'Supreme Evil Being' du sadisme. Le cas du Stalinisme démontre pourquoi, dans la perversion, l'autre (la victime) est divisé : Le Communiste-Staliniste tourmente les gens, mais en tant que leur serviteur fidèle, dans leur nom, en tant qu'exécuteur de leur volonté propre. (412) (ma traduction)

C'est pour cette raison que tous (les guichetiers, les officiers, et même le bourreau, etc.) s'inquiètent de la santé du Condamné – au chapitre XIV on le transporte à l'infirmerie quand il s'évanouit, le directeur de la prison « s'est informé avec intérêt de ma santé et de la façon que j'avais passé la nuit » (Hugo, *Le Dernier Jour* 97), au chapitre XXV on installe un gendarme dans sa chambre de peur qu'il ne « s'étrangle avec le matelas », etc. Et, tout ceci s'accomplit d'une manière *mécanique*, comme allant de soi. On le punit, on va même le tuer, mais on fait cela pour son bien, pareil à l'agresseur de Žižek. En d'autres termes, on le fait pour le bien, ou le bon plaisir, du grand Autre, qui comme on le verra dans un instant, comprend aussi le lecteur.

De son côté, le Condamné fait appel au grand Autre. Car, en écrivant ce texte (le récit que nous avons sous les yeux), il considère son « procès-verbal de la pensée agonisante » comme une leçon pour tous « ceux qui condamnent », y compris le lecteur (Hugo, *Le Dernier Jour* 78). Personne parmi les autres personnages du livre ne semble désirer la mort du Condamné, même le jury est sur le point de s'assoupir – « sur les figures de ces bons bourgeois je ne devinais qu'une grande envie de dormir » (Hugo, *Le Dernier Jour* 65). Ainsi, le Condamné n'écrit pas pour eux, car la vie d'un prisonnier leur est complètement égale. Il écrit plutôt pour celui au nom de qui ils condamnent : le grand Autre. Mais, qu'est-ce que cela veut dire au juste ?

Pour mieux définir la notion du grand Autre, disons que c'est en général tout ce qui est collectif : la norme, le standard, la règle, la loi, une liste qui n'est certes pas exhaustive. C'est quelque chose qui nous régit et que nous croyons devoir suivre, bien que nous, en tant qu'individus, ne l'ayons pas créé. Cela nous est plutôt imposé par des forces extérieures, mais aussi de façon interne. C'est ce que le Panopticon de Michel

Foucault présuppose : une force invisible que nous devons respecter, qui peut être présente ou non pour nous surprendre en flagrant délit. Nous pouvons le reconnaître du fait que cela nous est inculqué depuis notre plus tendre enfance, comme la langue maternelle.

Tout comme le langage, le grand Autre peut aussi varier d'une société à une autre, d'une époque à une autre, d'un individu à un autre. Mais des éléments autrement surannés peuvent être hérités d'un siècle antérieur, et conservés au point où l'on pourrait se demander pourquoi on respecte une chose dont on a oublié les origines. On pourrait aussi appeler ceci « tradition ».

De toute façon, le grand Autre fonctionne d'une manière tout à fait mécanique et comme automate. Une personnification du grand Autre, bien connue et puisée ailleurs, serait l'inspecteur Javert du roman *Les Misérables* qui suit la loi dictatrice de façon aveugle. Car quand Fantine se jette sur monsieur Bamatabois, un riche propriétaire qui l'a insultée et lui a mis de la neige dans le dos, Javert ressent un besoin irréprouvable de la poursuivre, bien qu'il n'y ait point de loi écrite qui le contraigne à la poursuivre pour cette infraction apparente. Il la poursuit plutôt car il veut toujours appliquer la loi à chaque occasion qui se présente, il pousse son dévouement même jusqu'à ne pas respecter l'ordre du maire, qui lui semble contraire à la Justice (et on reviendra plus tard sur cette idée de la Justice). Car le grand Autre est une force interne qui oblige Javert à appliquer les lois aux autres. C'est au moment où il se rend compte du fait que le grand

Autre représenté par la loi n'est pas une panacée aux maux dont le monde souffre et ne devrait pas forcément avoir le dessus, qu'il se suicide¹⁸.

Notre Condamné ne s'adresse pas vraiment à ces personnages englobés dans la trame du livre et qui le condamnent, mais plutôt aux spectateurs, incarnés dans le lecteur (troisième personne) qui représentent le grand Autre, au nom duquel on le condamne. Car c'est pour le bon désir du lecteur que le Condamné meurt – et comme le mentionne Raser « ...it is the act of reading itself that propels the condamné towards his death. Its words are the hero's life, and as each one is read he has less time to live. » (*The Simplest of Signs* 75). Mais en même temps qu'on voit un désir meurtrier à travers cette lecture-boucherie, on aperçoit aussi cette "slow motion death" que les lecteurs admirent selon Brombert (119).

Ainsi le désir de propulser le Condamné vers la mort, mais en même temps de façon lente, correspond bien à une idée sadique, voire à ce que d'autres poètes du 19^e siècle, comme Baudelaire, décrivent. Car, en plus de confirmer ce désir de voir un « slow motion death », Baudelaire développe encore un goût de l'infini en le reliant à cette idée que c'est au nom d'un « Esprit du Mal »,¹⁹ de la même façon que les règles mécaniques

¹⁸ Proust a effectivement décrit cette idée qu'il appelle « l'exaltation artificielle » dans *À la Recherche du temps perdu* : « nous pouvons à notre choix nous livrer à l'une de deux forces, l'une s'élève de nous-même, émane de nos impressions profondes, l'autre [l'exaltation artificielle] vient du dehors. La première porte naturellement avec elle une joie, celle que dégage la vie des créateurs. L'autre courant, celui qui essaye d'introduire en nous le mouvement dont sont agitées des personnes extérieures, n'est pas accompagné de plaisir ; mais nous pouvons lui en ajouter un, par choc en retour, en une ivresse si factice qu'elle tourne vite à l'ennui, à la tristesse ; d'où le visage morne de tant de mondains, et chez eux tant d'états nerveux qui peuvent aller jusqu'au suicide. » (2 : 547-548)

¹⁹ Voir : Baudelaire, Charles. *Les Paradis artificiels*. Paris : Folio, 2013. Pg 112

s'appliquent au nom de la loi, de la justice, ou de toute autre idée plutôt abstraite²⁰. Ainsi, en ce qui concerne cette troisième partie, ce grand Autre incarné par le lecteur, on trouve que le lecteur du *Dernier jour d'un condamné* n'est pas du tout meilleur que la foule qui attend, et acclame, la mort du Condamné. Car, au lieu de jeter, d'horreur, le livre loin de lui en lisant quelques lignes et d'exiger qu'on trouve un remède qui supprimerait ce système terrifiant, le lecteur avide continue jusqu'à la fin, se délectant de ce supplice traînant, comme s'il s'était défoncé au haschisch. Comme le mangeur d'haschisch, le Condamné ne pense qu'à une chose, qui se prolonge dans le temps. Or, le lecteur, lui aussi, ne pense qu'à une seule chose : la mort du Condamné. En fin de compte, ce livre trahit et confirme une certaine fascination, voire une admiration de la mort aux yeux du grand Autre.

Toutefois, il faut noter qu'en ce qui concerne cette histoire, il semble que Hugo s'est assuré de ne pas aller *trop loin*, afin de ne pas détruire la fascination de la mort qu'il a fait naître chez le lecteur. Hugo n'a pas ajouté quelque fin, écrite par quelque spectateur de la foule, pour décrire ce spectacle, et ainsi pour continuer l'histoire jusqu'à la mort du Condamné – qui se compare lui-même à « une jeune mariée le soir de ses noces » (Hugo, *Le Dernier Jour* 122). Ce faisant, Hugo laisse un nuage de mystère envelopper la partie séduisante de tout livre qui est la fin, tout à fait comme un « bon » film d'amour exclurait toutes les scènes trop osées, comme dans l'exemple donné par Žižek.

Il faudrait toutefois expliquer ceci un peu. Après tout, Hugo est bien connu pour ses longues descriptions, par exemple celle du pendu dans *L'Homme qui rit* où il ne fait aucun effort pour en cacher les détails grotesques. Il « vulgarise » même la poésie du fait

²⁰ Ce qui correspond à l'idée du grand Autre, ou du 'Supreme Evil Being' chez Žižek

qu'il préfère appeler les choses par leur nom et non les cacher derrière quelque mot poétique. Et, en mettant « un bonnet rouge sur le vieux dictionnaire » (Hugo, *Les Contemplations* 21), on pourrait dire que Hugo rend les textes plus communs mais aussi plus grossiers – car il n'utilise pas ces mots ou phrases pavanés pour rendre le texte plus accessible²¹. Et l'on sait que des textes comme *Hernani* ont suscité beaucoup de remarques acerbes chez les critiques de l'époque à cause de son non-conformisme aux idées reçues.

Cependant, comme dans les films d'amour, il y a toujours des scènes dans l'œuvre de Hugo qu'il ne nous décrit pas – par exemple la nuit de noces de Marius et de Cosette ou la mort de Quasimodo qui se laisse mourir de faim dans les bras de la Esméralda morte. En ce qui concerne Quasimodo, après avoir assisté de loin à la pendaison de la Esméralda, et avoir tué l'archidiacre, il disparaît. Deux ans plus tard, on retrouve un squelette d'homme qui embrasse celui d'une femme pendue à Montfaucon. Quand on essaie de séparer le squelette de Quasimodo de la Esméralda, il tombe en poussière. Hugo ne nous parle jamais de ce Quasimodo moribond, éploré, qui se cramponne au corps inerte de la Esméralda. Toutefois, Quasimodo a dû faire précisément cela pour se trouver deux ans plus tard dans cette position compromettante. Hugo ne décrit pas *tout*, c'est au lecteur de deviner, de déduire d'après les indices, ce qui s'est passé. En tant que romancier, Hugo refuse de nous dire ce qui se passe.

Bien sûr, on peut également constater que c'est impossible de décrire absolument tout, et que même la définition de ce qui concerne le tout peut varier d'une culture à une

²¹ Un exemple de ceci parmi plusieurs possibles serait dans « Une Réponse à un acte d'accusation » : « J'ai dit à la narine : Eh mais ! tu n'es qu'un nez ! / J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire ! » (*Les Contemplations* 23)

autre ou d'une personne à une autre. Car, cette idée du « tout » tombe dans ce qui constitue une idéologie. Par exemple, si on parle d'un vol, ce qui constitue la totalité du vol peut varier et dans un climat moins matérialiste on pourrait se concentrer moins sur la chose volée que sur l'acte. Mais, en ce qui concerne notre travail, nous voulons nous concentrer sur cette idée de la peine de mort et de la mort qui s'ensuit. Après tout, c'est la mort qui préoccupe le protagoniste presque tout au long du livre. Ainsi, il est assez évident que la mort tient le plus grand rôle, et puisque c'est le cas, il serait assez logique de la décrire.

Si, au moment de la première publication du *Dernier Jour d'un condamné*, Hugo avait vraiment voulu prendre position sur la peine de mort, comme il le prétend, pourquoi n'aurait-il pas voulu donner encore plus de détails, aller au-delà de la bienséance en décrivant *la mort* : ce moment où le couperet s'abat sur la victime, le sang qu'il perd ? Pourquoi ne pas essayer de décrire cette peine de mort dans toute son horreur dans le récit même ? Bien sûr à travers cette opacité mise en place par l'auteur, on peut voir un désir de maximiser l'identification entre le lecteur et le personnage.

Mais en même temps, cette stratégie sert aussi à conserver la fascination avec la mort (dont on parlera plus dans les pages qui suivent) que Hugo cultive chez le lecteur dès la première phrase – décrire cette scène aurait été un échec total. Car, comme on l'a vu, si on va trop loin, on peut perdre sa fascination pour la chose en question – tout à fait comme le beau cesse d'être beau quand on explique (dévoile) sa beauté ou son mystère. Ce n'est que plus tard, lors d'une publication ultérieure, que Hugo ajoute une préface qui décrit la peine de mort dans toute sa laideur – surtout cette scène où le couperet ne fait qu'entailler le cou d'un condamné « patient hurlant et la foule aussi... le peuple

indigné prit des pierres et se mit dans sa justice à lapider le bourreau ». (*Le Dernier Jour* 28)

C'est cette partie ajoutée plus tard²² qui influence tellement le point de vue du grand Autre car on commence à voir qu'il y a quelque chose derrière le voile, qui nous dégoûte et qui nous fait mettre en question ce grand Autre. De la même façon les chandeliers jouent un grand rôle dans la vie de Jean Valjean – bien qu'on puisse considérer cela comme un surplus, en même temps, l'évêque complète cette collection d'argenterie que Jean Valjean lui a volée. L'ajout de ce savoir manquant aide l'autre à voir les choses sous un nouveau jour. Toutefois, cela ne le transforme pas tout à fait, ce n'est pas une fin à toute obscurité, car Jean Valjean volera encore du petit ramoneur avant de changer pour le bien, de devenir meilleur. Car il faut aussi laisser la place à l'imagination. Et, toute la réalité du monde ne pourrait suppléer à l'imagination.

Mais, ici, on a surtout voulu nous tenir au texte de l'histoire, selon la prétendue intention originelle de Hugo dans ce texte où on ne fait que tuer le Condamné pour le bon désir²³ du grand Autre et, ainsi sans arrière-pensée éventuelle. Car, le condamné de notre histoire va mourir, sa grâce n'arrive jamais, ni des autres personnages ni du lecteur.

Ici, il serait utile de considérer le rôle de la justice et du bourreau qui ont tous les deux une si grande importance dans les condamnations à mort. Comme nous avons déjà vu plus haut chez Javert, la Justice est essentiellement un des masques que porte le grand Autre. Pour mieux souligner ce décalage entre ce qu'on pourrait appeler soit une bonne

²² ou plutôt le dévoilement de ce qui était caché aux lecteurs des éditions antérieures à la cinquième

²³ ou « bon plaisir » si on veut considérer le grand Autre comme un roi.

soit une mauvaise Justice nous aimerions mentionner une référence à cette qualité louche ou méchante qui se trouve dans une description des fresques de Giotto, surtout celle que représente la Justice²⁴ :

Malgré toute l'admiration que M. Swann professait pour ces figures de Giotto, je n'eus longtemps aucun plaisir à considérer dans notre salle d'études, où on avait accroché les copies qu'il m'en avait rapportées, cette Charité sans charité, cette Envie qui avait l'air d'une planche illustrant seulement dans un livre de médecine la compression de la glotte ou de la luette par une tumeur de la langue ou par l'introduction de l'instrument de l'opérateur, une Justice, dont le visage grisâtre et mesquinement régulier était celui-là même qui, à Combray, caractérisait certaines jolies bourgeoises pieuses et sèches que je voyais à la messe et dont plusieurs étaient enrôlées d'avance dans les milices de réserve de l'Injustice (1 : 81-82).

Or, tout en considérant ce décalage, ce qui est important à retenir c'est que c'est cette déception, l'attente contrariée, qui correspond tant à ce que nous rencontrons tous les jours, qui est dans le vrai. Il n'y a pas de loi universelle, et surtout entre ce que nous avons en tête et ce qu'on trouve en fait en dehors de nous (autant que nous aimerions croire que ce sont nos croyances qui sont les vraies)²⁵. Après avoir constaté cette discordance, Marcel lui-même avoue en fin de compte que les fresques de Giotto doivent

²⁴ Les fresques de Giotto mentionnées se trouvent à la fin de cette thèse.

²⁵ Comme le dit Blaise Pascal : « Vérité au deçà des Pyrénées, erreur au-delà. » (1149)

renfermer quelque réalité puisqu'elles paraissent si vivantes (82). Autrement dit, la « vie » est plus vraie que le type.

Cette même opposition est en jeu chez Hugo. Selon les préconceptions, le bourreau est quelqu'un de cauchemaresque et c'est autour de lui que s'agglomèrent toutes les mauvaises pensées. Car tout en représentant la Justice, il se trouve exempt des règles qui s'appliquent aux autres hommes. Après tout, il est payé pour tuer littéralement les condamnés à mort, un crime punissable pour tout autre personne²⁶. En tant que représentant de la loi « Il n'est pas criminel ; cependant aucune langue ne consent à dire, par exemple, *qu'il est vertueux, qu'il est honnête homme, qu'il est estimable, etc.* », car c'est ce même homme, que personne ne veut fréquenter, qui est « le lien de l'association humaine » (de Maistre 33)²⁷. En d'autres termes, c'est lui qui administre les châtiments

²⁶ Sauf quelques exceptions, c.-à-d. les militaires, les médecins ou les policiers. Mais, ces derniers ont aussi d'autres devoirs principaux (à savoir : protéger les gens, sans forcément tuer quelqu'un pour ce faire) tandis que le devoir principal d'un bourreau est de tuer.

²⁷ Un bon exemple du bourreau tel qu'on se l'imagine se trouve dans le roman *Han d'Islande*. Ici, Hugo décrit le bourreau Nychol Orugix qui vit dans la Tour Vyglá, une tour maudite, avec sa famille – une famille si horripilante que l'un des convives, Benigus Spiagudry, prend les enfants endormis pour des cadavres. Nychol est rancunier, cupide, coriace et coléreux, tout le monde le craint et évite la tour Vyglá. On ne veut même pas le payer pour les services rendus s'il ne leur tend pas une cuillère en bois dans laquelle on peut mettre le paiement (en toute sûreté et de façon à le tenir toujours à distance). Toutefois, il joue son rôle de bourreau sans faille même jusqu'au fratricide, qui est aussi motivé par d'autres facteurs (surtout l'argent et le ressentiment d'avoir été renié par son frère Musdoemon). Ici, dans le tout premier livre de Hugo, le bourreau est aussi cruel que la profession qu'il pratique. Tout s'accorde.

Mais si on compare Nychol avec un autre bourreau de Hugo, celui du *Dernier jour d'un condamné* on trouve que le bourreau de *Han d'Islande* diffère beaucoup de ce dernier. Premièrement, Nychol a un nom tandis que l'autre n'en a pas (tout comme le Condamné du roman, d'ailleurs). Nychol tient aussi un plus grand rôle dans la narration de l'histoire que son confrère anonyme. En plus, il prend part à l'action, tandis que l'autre est assez passif, voire gentil. Mais la chose la plus importante c'est que *Le Dernier Jour d'un condamné* est un exemple parfait de l'évolution de l'écriture de Hugo. Car lors de son premier roman Hugo décrivait un pays lointain qui sortait complètement de l'imagination (bien que la Norvège soit un pays réel). La trame de l'histoire est tout à fait

corporels au nom de la Justice. C'est un des prétendus fantoches du grand Autre. Mais en tant qu'administrateur des châtiments corporels, on s'attend à ce qu'il soit toujours vil puisque son travail est intimement lié à la douleur.

Avec *Le Dernier Jour d'un condamné* Hugo fait l'effort de relater les choses d'une façon à les rendre aussi véridiques que possible. Le bourreau anonyme n'est point ce qu'on appelle forcément un méchant homme. Il est tendre et s'inquiète quand il pense avoir fait du mal au condamné lors de sa toilette²⁸. Ainsi au lieu de ce qui appartient plutôt au rang de préjugé dans *Hans d'Islande*, ce qu'on voit ici est une ambivalence que Hugo présente comme étant vraisemblable.

En plus, dans *Le Dernier Jour d'un condamné*, on voit mieux le rôle du bourreau vis-à-vis du grand Autre car on peut apercevoir jusqu'où s'étend son pouvoir. Ce ne sont pas seulement les bourreaux irascibles et méchants qui font leur travail comme il le faut, mais aussi ceux qui dans toute autre situation, seraient doux comme des agneaux. Le bourreau ne fait que son travail de façon mécanique et ce faisant il ne reçoit aucun blâme pour son acte, mais en endossant son rôle d'acolyte ou représentant du grand Autre, il est en même temps révééré et craint.

fantastique (il y a un nain qui boit seulement de l'eau de mer et qui chevauche un ours polaire). Somme tout, Han d'Islande est une version plus fantastique et monstrueuse de la romance qu'il a vécue avec sa bien-aimée, Adèle Foucher, avant de se marier avec elle. (Robb 88)

²⁸ « A cette précaution horrible, au saisissement de l'acier qui touchait mon cou, mes coudes ont tressailli, et j'ai laissé échapper un rugissement étouffé. La main de l'exécuteur a tremblé.

- Monsieur, m'a-t-il dit, pardon ! Est-ce que je vous ai fait mal ?
Ces bourreaux sont des hommes très doux. » (Hugo, *Le Dernier Jour* 144)

Partie 2 : conclusion

Dans cette partie on a examiné les autres personnages, dont quelques-uns affichent une certaine nonchalance qui pointe vers un désir d'un grand Autre. Mais, tout en ne désirant pas nécessairement la mort du Condamné, ils la désirent toujours car d'autres la désirent²⁹. Tout compte fait c'est une excuse car on met tout le blâme sur une prétendue entité qui, en fin de compte, n'existe pas.

De toute façon, le Condamné constate la nonchalance sous-jacente de ces personnages et fait appel à d'autres personnes : les lecteurs du roman pour qui il écrit. Les lecteurs veulent sa mort, car autrement ils ne continueraient pas à lire le livre. Ces lecteurs représentent le grand Autre car à chaque lecture du roman, les lecteurs ont tendance à changer. Ce n'est pas une entité concrète, un individu quelconque auquel le Condamné fait appel.

Les personnages du roman prétendent servir cette entité non-existante, tout comme Javert des Misérables sert la Justice. En fin de compte, l'important c'est qu'il y a toujours quelque chose de caché, de non défini, pour qu'il y ait un élément envoûtant. C'est exactement pour cette raison que Hugo ne décrit pas la mort du Condamné, qui est un fait essentiel à la trame de l'histoire.

²⁹ Tout comme Lacan est content simplement du fait que d'autres le sont, bien qu'il ne soit toujours pas content-content.

Troisième Partie

Introduction

Dans cette dernière partie, on examinera de plus près le personnage du Condamné. Car, comme tous les autres, il désire aussi sa propre mort. Afin de mieux comprendre ce qui est en jeu ici, on va aussi tenir compte des aspects de la vie du Condamné tout en considérant l'idée du Todestrieb (la pulsion de mort) de Sigmund Freud et la condition du poète et de l'écrivain qui se penche vers le gouffre.

Dans le but de mieux saisir le grand Autre, on va aussi discuter la culture qui l'englobe : car comme Fredric Jameson, nous pouvons souligner cette non-existence en plus de l'ambiguïté qu'elle représente.

En fin de compte on explorera la vie du Condamné avant sa condamnation et celle de son emprisonnement. Ce faisant, on pourra confirmer que le Condamné est bien du côté du grand Autre ou, en d'autres termes, de la multitude.

PARTIE 3

Maintenant qu'on a considéré l'idée du désir de la mort imposée, voire projetée, sur le condamné, et qu'on pourrait méprendre pour le désir même du Condamné, poussons notre étude plus loin : le grand Autre veut que le Condamné meure, mais le Condamné LUI-MÊME, que veut-il ? Veut-il échapper au désir du grand Autre, ou est-ce qu'il a, en effet, le même désir que lui ? Le fait que le Condamné ne pense qu'à sa mort, qu'il ne parle que très rarement de son désir de grâce correspond en partie à l'idée que Sigmund Freud décrit quand il définit le *Todestrieb* ou en d'autres termes la « pulsion de mort »³⁰. En ne pensant qu'au fait qu'il est condamné à mort (et à sa propre mort), le condamné trahit en fait un désir nocif qui est plus précisément celui de mourir. Aussi, ce désir correspond à ce que veut le grand Autre, en d'autres termes, le lecteur, la loi et la culture.

Toutefois, il ne faudrait pas se méprendre concernant les idées abstraites, car on pourrait aussi relever le fait que la culture en elle-même, et le grand Autre de même,

³⁰ Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud considère les victimes de traumatisme telles qu'elles sont définies par ses contemporains : « On estime qu'il y a justement une preuve de la force de l'impression produite par l'expérience vécue traumatique dans le fait que celle-ci s'impose sans cesse au malade, même pendant le sommeil. » (11) De son côté, Freud se concentre plutôt sur la récurrence du traumatisme dans les rêves avant de parler d'un enfant qui, avec une certaine satisfaction, jette au loin des objets, symboles de la mère, afin de la forcer à s'en aller. Ainsi, d'après les expériences de l'enfant on peut conclure qu'on trouve du plaisir dans le déplaisir et qu'on veut répéter certaines sensations désagréables. Freud culmine son analyse avec l'idée que « le but de toute vie est la mort » (38) car en allant vers la mort on avance vers un état comprenant le moins d'excitation possible : les pulsions de mort. Et, bien sûr, quand on est traumatisé, comme l'est notre Condamné qui n'aime point la tension dans laquelle il existe, on veut redevenir calme.

n'existent pas. De ce fait, ce qu'on constate n'est que le désir du Condamné. Après tout, comme nous l'avons mentionné plus haut, nous ne trouvons pas tout à fait la même façon de penser chez Hugo que chez Platon concernant les idées abstraites. Les choses abstraites ne sont jamais à notre portée, car elles n'existent pas³¹. De suite, ce qu'on trouve plutôt, comme le dit Fredric Jameson, c'est que la culture n'est qu'un « mirage objectif » qui résulte d'une relation entre au moins deux groupes. (383) Mais, nous pouvons étendre cette idée encore plus loin car il n'y a toujours pas de différence - qu'il s'agisse de seulement deux personnes ou de deux groupes de plusieurs personnes. C'est grâce à des différences ou contradictions aperçues que « la culture » prend forme. Le mot « culture » vient du latin « cultura » qui est apparenté au terme « culter » qui signifie « toute espèce de couteau, rasoir ; en particulier, "coudre" de la charrue. » (Ernout 155) Vu ainsi, l'objectivation peut être considérée comme une violence, on taille dans la chair de l'Autre afin de créer la culture, ou une illusion d'identité. Or, la violence peut susciter chez les hommes une appréciation esthétique. De là aussi on peut voir la connexion entre l'objectivation et le meurtre. Selon De Quincey un meurtrier est aussi un artiste car il façonne son œuvre du corps même de sa victime et en ce faisant crée la distance requise pour éprouver un sentiment du sublime (Svendsen 85). Mais ce n'est pas seulement les Anglais qui voient une connexion entre la mort et l'art. Les auteurs français du dix-neuvième siècle peuvent aussi en voir les attraits, par exemple Baudelaire qui considère

³¹ Considérons ce que dit Michel Tournier dans *Vendredi ou les limbes du pacifique*, Exister « veut dire être dehors, sistere ex. Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas (idées, rêves, etc.) [...] Ce qui complique le tout, c'est que ce qui n'existe pas s'acharne à faire croire le contraire. Il y a une grande et commune aspiration de l'inexistant vers l'existence. C'est comme une force centrifuge qui pousserait vers le dehors tout ce qui remue en moi, images, rêveries, projets, fantasmes, désirs, obsessions. Ce qui n'existe pas in-siste. Insiste pour exister. » (129)

l'Horreur et le Meurtre comme appartenant aux « plus chères breloques » de la Beauté dans son poème « Hymne à la beauté » (*Les Fleurs* 25). On pourrait également citer comme exemple « une martyre » de Baudelaire où il évoque la beauté (juxtaposée à l'idée de « secret splendeur »³²) dans une scène d'amour meurtrier reconstruite après-coup grâce aux faits présents dans le poème – une technique qu'on rencontre également chez Hugo³³ (*Les Fleurs* 129-131). Un poète d'ailleurs vit toujours près de la mort, ayant une certaine attirance du gouffre. Henri Meschonnic soutient que *Le Dernier jour d'un condamné*, « écrit » par notre Condamné, est, en effet, écrit dans un style très poétique si on considère la construction du texte. Et même des caricatures du 19^e siècle comme « Le dernier Bain »³⁴ soutiennent encore cette idée.

Or, ce condamné qui écrit ce texte poétique, *Le Dernier Jour d'un condamné*, est aussi un poète. Ce qui nous montre surtout son désir de mourir, c'est le véhicule qu'il choisit afin de « moins souffrir » de sa condamnation : l'écriture (Hugo, *Le Dernier Jour* 72)³⁵. En effet, Barthes dit que « l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité... la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort... ». (Barthes 63) Ainsi, en choisissant d'écrire, le condamné trahit encore son propre désir. Il entre dans un espace où son identité se perd.

³² Cette beauté est aussi un désir de savoir ce qui s'est passé.

³³ Pour de plus amples informations sur l'idée de l'intrigue policière dans l'œuvre de Baudelaire voir *Charles Baudelaire* de Walter Benjamin et *The Violence of Modernity* de Debarati Sanyal (pgs 102-112).

³⁴ Voir l'image à la fin de cette thèse.

³⁵ « d'ailleurs, ces angoisses, le seul moyen d'en moins souffrir, c'est de les observer et les peindre m'en distraira » (Hugo, *Le Dernier Jour* 72).

En entrant dans cet espace écrit, le Condamné perd son identité, mais Hugo ne fait aucun effort pour remédier à la situation de son protagoniste ou de ce prétendu auteur. Le fait qu'il ne nomme jamais son condamné est un détail important. Car dans ce texte c'est l'idée de la beauté qui est condamnée, on peut trouver un lien entre elle et le Condamné lui-même³⁶. Après tout, comme l'affirme Roland Barthes la beauté est en fait quelque chose qui ne peut pas s'expliquer (SZ 20)³⁷. Et tout comme on ne peut pas vraiment la décrire, on ne peut pas non plus ni dire le nom du Condamné ni vraiment décrire son crime ni décrire la mort qui l'attend. À tout niveau ici, le texte est vraiment esthétique³⁸ car il y a partout des impossibilités à décrire, que ce soit du point de vue du lecteur ou du condamné. En d'autres termes, le fait qu'on ne puisse plus avancer cette analyse est en lui-même une source de plaisir.

En plus, ce condamné est déjà un grand poète au moment où l'on lit son texte, car le succès est quelque chose qui arrive souvent après la mort d'un auteur (et n'oublions pas toutes les prétendues éditions de ce livre qui ont été publiées en si peu de temps). Ainsi, bien que destructrice, la mort pourrait être considérée comme quelque chose de souhaitable ou de convoitable car elle peut créer un milieu où un succès résonant peut paraître. Dans ce cas, Marie représente plutôt l'un des contemporains du Condamné qui ne le comprennent pas et ce genre de situation peut se traduire en cette angoisse de

³⁶ Comme nous avons mentionné plus haut en citant Meschonnic.

³⁷ « La beauté (contrairement à la laideur) ne peut vraiment s'expliquer : elle se dit, s'affirme, se répète en chaque partie du corps mais ne se décrit pas. Tel un dieu (aussi vide que lui), elle ne peut que dire : *je suis celle que je suis*. Il ne reste plus alors au discours qu'à assérer la perfection de chaque détail et à renvoyer « le reste » au code qui fonde toute beauté : l'Art. Autrement dit, la beauté ne peut s'alléguer que sous forme d'une citation [...] » (SZ 20)

³⁸ Selon l'esthétique du non-dit

l'artiste à ne pas pouvoir contrôler l'appréciation esthétique des autres. Cette impuissance à accaparer l'admiration des autres pourrait aussi refléter ce désir de Hugo de valoriser ses textes après sa mort, que nous avons mentionné plus haut³⁹. Peut-être même qu'en écrivant ce texte, l'égoïsme de Hugo attendait sa propre mort, quand ses textes seraient encore plus reconnus qu'ils ne l'étaient déjà en 1828.

Tout compte fait, cette histoire est très poétique et esthétique même pour le Condamné. Mais, quand on considère le sort du Condamné aux yeux des autres, il faut aussi tenir compte du fait que ce n'est pas nécessairement la beauté qui a le rôle le plus important (car il ne faut pas oublier que le condamné n'a plus sa belle redingote et *deswegen* ne peut pas être reconnu par sa fille Marie). Ce qui entre plutôt en jeu ici, c'est le sublime. Edmond Burke décrit le sublime comme étant « tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir. » (96) Or, le plus grand des dangers est bien celui d'une menace de mort. Toutefois, en ce qui concerne le sublime, cette mort l'est pour tout le monde, mais pas pour le Condamné – car il faut une certaine distance pour ressentir le sublime.

Ainsi, pour revenir à ce que nous expliquions plus haut, Hugo ne décrit pas *tout* parce qu'il ne peut pas tout décrire. Il est impossible de toujours tout décrire encore plus quand il s'agit d'une esthétique paisible ou horripilante car, une fois qu'on arrive à la

³⁹ En citant *Le Livre des tables parlantes*

décrire, elle perd de son côté esthétique et appartient plutôt à une dimension logique⁴⁰. En d'autres termes, la connaissance annule ou a un effet corrompteur sur l'art. Un très bon exemple se trouve dans les deux versions d'une nouvelle du 19^e siècle, bien que postérieure à notre livre, « La Peur » de Guy de Maupassant. C'est dans « La Peur » que le protagoniste raconte les moments de sa vie où il a eu très peur et comment cette peur se volatilise à chaque fois que la source, et ainsi le côté logique, en est dévoilée. Cette non-identification, ce manque de clarification de notre condamné et de son crime aide le lecteur à s'identifier plus facilement avec lui mais aussi à en éprouver tous les côtés esthétiques, englobés dans ce court roman, au plus haut degré. Car une fois que la réalité est dévoilée, on ne peut plus les apprécier ni les ressentir, et c'est exactement ce que Hugo veut éviter⁴¹.

Toutefois, bien qu'il soit impossible d'expliquer et de connaître et le Condamné et son crime, il ne faut pas croire qu'il n'existe pas, ou en d'autres termes qu'il y a « absence totale », seulement du fait qu'on ne peut pas le décrire. De toute façon, même s'il n'était rien, le mot rien peut désigner en fait quelque chose, comme l'atteste même

⁴⁰ Paul de Man fait référence aux problèmes que le langage soulève dans son livre *The Resistance to Theory* : « The agrammatical signal can take a variety of forms: it can be lexical, grammatical, syntactical, figural, or intertextual, but whatever the linguistic mode may be, its actuality is always determined by its phenomenality, by its accessibility to intuition or cognition. If this is not the case, Riffaterre denies it any significance. The French novelist and occasional theoretician Ricardou is reproved for claiming to discover the anagram “gold” in Poe’s phrase “right holding” despite the fact that the “g” in “right” is not sounded in English. Whatever one may think of Ricardou’s plays or anagrams, Riffaterre’s objection is based on a more general principle: the inaudible “g,” like Jakobson and Lévi-Strauss’s unimaginable constellations, is not considered to be actualized because it possesses no phenomenal reality. » (34)

⁴¹ Il y a aussi le fait que souvent même à la fin des descriptions non-esthétiques, on a tendance à les terminer par quelque référence à la beauté. Ce faisant on égare le lecteur, car tout le monde accepte qu'il n'y a pas de manière de prouver ce qui est avancé. Puisque la beauté est impossible à décrire, elle met fin à toute description.

l'ancien français où « un rien » veut dire littéralement « quelque chose » bien que le mot « rien » ait aussi cette double acceptation de « néant ».

Si on considère le fait que notre condamné, impossible à décrire, peut aussi renfermer quelque chose, et si le but de toute critique est d'analyser et d'interpréter une œuvre donnée, nous devons aussi essayer d'interpréter ce condamné, même au risque de le détruire et de mettre à mort le côté sublime du texte. Car ce que l'auteur d'une œuvre désire conserver, le critique peut défaire.

Nous savons vraiment peu de choses sur la vie du Condamné : il a une famille composée de femmes, il a versé du sang d'une manière inconnue, et bien sûr c'est un prisonnier condamné à mort. Il nous indique aussi dès le début du roman qu'avant son emprisonnement son imagination était libre⁴². Ici, son imagination était en fait libre. Cette vie si peu à sa portée maintenant était différente de sa vie en prison en tant que condamné. Même au moment d'avant la condamnation, en plus des jeunes filles, auxquelles il pense surtout⁴³, il rêve d'un vêtement : « de splendides chapes d'évêque » (Hugo, *Le Dernier Jour* 61). Ainsi, il n'était toujours pas satisfait de son « vêtement », cette chemise de batiste et sa redingote qui représentent sa vie d'un homme instruit. Cette

⁴² « Autrefois, car il me semble qu'il y a plutôt des années que des semaines, j'étais un homme comme un autre homme. Chaque jour, chaque heure, chaque minute avait son idée. Mon esprit, jeune et riche, était plein de fantaisies. Il s'amusa à me les dérouler les unes après les autres, sans ordre et sans fin, brochant d'inépuisables arabesques cette rude et mince étoffe de la vie. C'étaient des jeunes filles, de splendides chapes d'évêque, des batailles gagnées, des théâtres pleins de bruit et de lumière, et puis encore des jeunes filles et de sombres promenades la nuit sous les larges bras des marronniers. C'était toujours fêtes dans mon imagination. Je pouvais penser à ce que je voulais, j'étais libre. » (Hugo, *Le Dernier Jour* 61)

⁴³ Étant donné le fait qu'il répète l'expression « jeunes filles » plusieurs fois.

mention de la chape bien sûr est un usage métonymique qui symbolise autant le personnage qui la met que le pouvoir⁴⁴ qu'elle confère.

Mais ce n'est pas tout. Il rêvait autrefois d'être soldat ou acteur. Toutefois, comme l'on voit bien, la combinaison religieux-soldat-amoureux, qui rappelle *Le Rouge et le Noir* publié d'ailleurs un an après *Le Dernier Jour d'un condamné*, ne convient guère. Les soldats n'amènent pas toujours leur bien-aimée avec eux au front⁴⁵ et en général les hommes religieux ne peuvent pas prendre de femme. Cette dernière situation est même relatée dans *Surveiller et punir* de Foucault, où un prêtre, Delacollonge, trouvant sa maîtresse enceinte la coupe en morceaux – ce qui entraîne son arrestation. Selon la société, il faudrait choisir une identité et rester dans les limites prescrites à celle-ci, autrement on risque de créer des ennuis, voire des besoins d'enfreindre encore plus les règles dans l'espoir de cacher cette première infraction, comme dans le cas de Delacollonge. Ainsi, ce à quoi rêve le Condamné, c'est déjà quelque chose qui enfreint

⁴⁴ Allusion aussi à la religion catholique, encore un de ces Autres qui contrôle les vies et qu'il faut essayer de plaire

⁴⁵ Il arrive *quelquefois* que des femmes se trouvent au front : « Toute l'armée a une queue, et c'est là ce qu'il faut accuser. Des êtres chauves-souris, mi-partis brigands et valets, toutes les espèces de vespertilio qu'engendre ce crépuscule qu'on appelle la guerre, des porteurs d'uniforme qui ne combattent pas, de faux malades, des éclopés redoutables, des cantiniers interlopes trotant, quelquefois avec leurs femmes, sur de petites charrettes et volant ce qu'ils revendent, des mendiants s'offrant pour guides aux officiers, des goujats, des maraudeurs, les armées en marchent autrefois, – nous ne parlons pas du temps présent, – traînaient tout cela, si bien que, dans la langue spéciale, cela s'appelait « les traînards ». (Hugo, *Les Misérables* 384-385) Bien que cette description parle des « traînards » d'autrefois, on voit la femme du Thénardier au front : « Un regard qui eût sondé attentivement toute cette brume, eût pu remarquer, à quelque distance, arrêté et comme caché derrière la mesure qui borde que la chaussée de Nivelles l'angle de la tour de Mont-Saint-Jean à Braine-l'Alleud, une façon de petit fourgon de vivandier à coiffe d'osier goudronnée, attelé d'une haridelle affamée broutant l'ortie à travers son mors, et dans le fourgon une espèce de femme assise sur des coffres et des paquets » (Hugo, *Les Misérables* 386).

les règles de la société, de la moralité et tout ce que représente le grand Autre. N'étant pas satisfait de ce qu'il est déjà, il rêve d'avoir plusieurs autres identités, tout d'un trait, dans la même phrase : « C'étaient des jeunes filles, de splendides chapes d'évêque, des batailles gagnées, des théâtres pleins de bruit et de lumière, et puis encore des jeunes filles et de sombres promenades la nuit sous les larges bras des marronniers. » (Hugo, *Le Dernier Jour* 61) En même temps qu'il souligne son désir de trouver l'amour, il veut aussi la gloire que peuvent apporter les postes désirés.

Or, maintenant qu'il est condamné à mort le Condamné peut atteindre cette gloire en mourant devant des spectateurs, mais aussi comme nous venons de mentionner, en écrivant. Autrefois, il voulait enfreindre les règles de la société et ne pas respecter le grand Autre, mais maintenant sa volonté s'accorde avec celle du grand Autre : il écrit et pense sans cesse à sa mort. C'est une recette pour conquérir la gloire et le grand Autre est prêt à le récompenser grâce à un penchant au remords. Le livre sera un succès quoi qu'il en coûte.

Partie 3 : Conclusion

Ainsi, en conclusion, Hugo étant poète, et malgré ses convictions de la valeur de toute vie humaine, écrit une histoire où le Condamné est tellement fasciné par sa mort qu'il ne peut que penser au fait de mourir. Cette fascination montre bien que la volonté du Condamné s'accorde avec la volonté du grand Autre, le lecteur, ou la loi, qui le condamne à être guillotiné en plus du fait qu'il veut, lui aussi, connaître la gloire, tout comme Victor Hugo.

Au moment d'écrire ce texte Hugo utilise la peine de mort à ses propres fins, il l'exploite telle une relation maître-esclave. Car tout en se déclarant contre la peine de mort, il rêve de mourir. La mort a quelque chose d'attirant à ses yeux, même s'il déclare par la suite qu'il faut cultiver les têtes afin de ne pas devoir les couper.

46



46 « La Charité » de Giotto

47



47 « La Jalousie » ou « L'Envie » de Giotto

48



48 « La Justice » de Giotto

49



49 « L'Injustice » de Giotto



Œuvres citées

- Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue : essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- Baudelaire, Charles. *Les Paradis artificiels*. Paris : Folio, 2013.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : Librairie José Corti, 1942.
- Brombert, Victor. « Hugo's Condemned Man: Laughter of Revolution ». *Romantic Review*, 70 (1979), 119-132.
- Burke, Edmond. *Recherche philosophique sur l'origine du sublime et du beau*. Paris : Librairie philosophique J. VRIN, 2009.
- de Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis : The University of Minnesota Press, 1986.
- de Maistre, Joseph. *Les Soirées de Saint Petersburg : ou Entretiens sur le Gouvernement Temporel de la Providence*. Vol. 1. Lyon : Librairie Catholique Emmanuel Vitte, 1924.
- Ernout, Alfred. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris : Klincksieck, 2001.
- Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
- Hugo, Victor. *Les Contemplations*. Paris : Classiques Garnier, 1969.
- Hugo, Victor. *Le Dernier Jour d'un condamné*. Paris : Livre de Poche, 1989.
- Hugo, Victor. *Écrits sur la peine de mort*. Avignon : Babel, 1992.
- Hugo, Victor. *Le Livre des tables parlantes*. Édité par Patrice Boivin. Paris : Folio, 2014.
- Hugo, Victor. *Les Misérables*. vol. 1. Paris : Pocket, 1998.
- Jameson, Fredric. *Allegory and Ideology*. London : Verso, 2019.

- Johnston, Adrian. « Jacques Lacan ». *plato.stanford.edu*,
 plato.stanford.edu/entries/lacan/. Accessed. 20 January 2020.
- Lacan, Jacques. « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud ». *Écrits*. Paris : Seuil, 1966, 493- 528.
- Lacan, Jacques. *Séminaire*. vol. 2. Paris : Seuil, 1978.
- Meschonnic, Henri. *Pour la poésie IV Écrire Hugo*. Paris : Gallimard, 1977.
- Miller, Jacques-Allain. « Premiers arpentages du Séminaire V ». *Lacan Quotidien*. no. 101, 2011, pp. 2-5.
- Pascal, Blaise. *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 1954.
- Proust, Marcel. *À la Recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, 1954. 3 vols.
- Raser, Timothy. « Letters and Literature in Hugo and Lacan ». *French Literature Series*. vol. 38, 2011, pp. 101-113.
- Raser, Timothy. *The Simplest of Signs: Victor Hugo and the Language of Images in France 1850-1950*. Newark : University of Delaware Press, 2004.
- Robb, Graham. *Victor Hugo: A Biography*. New York : W.W. Norton and Company, 1997.
- Svenson, Lars. *A Philosophy of Fear*. London : Reaktion Books, 2008.
- Tournier, Michel. *Vendredi ou les limbes du pacifique*. Paris : Folio, 1972.
- Žižek, Slavoj. « A Triade of the Gaze ». *The Continental Aesthetics Reader*, edited by Clive Cazeaux, Routledge, 2011, 411-421.

Appendices

A. Photo de l'auteur : Emily Kraus et son caniche Lily (printemps 2020)

