

ROUGE : VICTOR HUGO OU LA COULEUR EN PERSPECTIVE

« Eh ! N'oubliez pas le rouge ! »

Baudelaire

« Nous n'avons que le choix du noir », écrit Victor Hugo dans *William Shakespeare*. Le choix du noir, c'est bien celui en effet que fait Victor Hugo tant dans ses dessins ou aquarelles, que dans ses écrits, utilisant dans les deux cas la même plume, la même encre, voire le même papier, plaçant l'encre au cœur de la dialectique ombre/lumière. Mer d'encre, bouche d'ombre, océan de noirceur, nombre de critiques auront donc noté cette prédominance accordée à l'ombre et aux ténèbres pour y lire chez Hugo une phénoménologie négative vis-à-vis du monde visible, les autres couleurs venant nécessairement s'établir en contraste ou au contraire du noir. Annie Le Brun¹ l'aura bien vu : la présence du noir dans l'œuvre hugolienne peut se lire comme matière génératrice de lumière, transcendante, l'arc-en-ciel d'une constante plongée dans les ténèbres d'où surgit l'étincelle, l'éclair, l'horizon. Car il ne fait aucun doute que, pour Victor Hugo, l'écrivain est un écrivain de la nuit et qu'il est le *contempler de l'ombre*², celui qui fait avancer la poésie dans « l'opacité du mystère³ ». Miser sur le noir, c'est miser sur la communication par l'abîme dont il faut explorer toutes les polysémies⁴, tous les synonymes : ténèbres, obscurité, nuit, ombre. Lisons : la pensée flotte, libre, dans l'infini du rêve et de la nuit.

Or, si dès la *Préface de Cromwell*, Hugo sort la couleur de sa contingence et qu'il l'engage dans l'écriture qui vient ainsi faire un pendant aux dessins, ce n'est pas seulement pour en *colorer* son style, mais pour l'inscrire dans un système politique, symbolique et métaphorique complexe⁵. Pour Victor Hugo, en effet, l'idée a une couleur. Et, plus précisément, et contrairement à ce qu'il affirmait plus haut :

¹ Annie Le Brun, *Les Arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Gallimard, 2012.

² « Regarder l'ombre, ce n'est pas regarder, c'est contempler », Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, Bouquins, *Romans*, III, p. 239.

³ Claude Millet, « Noir, blanc, couleurs », in *L'œil de Victor Hugo*, dir. Guy Rosa et Nicole Savy, Paris, Éd. des Cendres, 2004, p. 310.

⁴ Voir Max Milner, « L'ombre qui donne à voir », in *L'œil de Victor Hugo*, dir. Guy Rosa et Nicole Savy, Paris, Éd. des Cendres, 2004, p. 465.

⁵ J'explore en détail tous ces aspects dans mon livre *Rouge Hugo*, Presses Universitaires du Septentrion, 2014. Cet article tire ici le fil principal de la couleur, à vif.

l'idée de rouge. Nous voulons démontrer que le rouge, chez Hugo, établit avec l'expérience de l'ombre non pas un contraste, mais une voie de passage ou une complémentarité. Le rouge, qui n'est pas la couleur dominante de ses dessins, envahit paradoxalement les pages de ses romans ou de ses cahiers de notes, et devient en tant que tel une *vision haptique* – spectacle de théâtre, pôle d'attraction, signe politique, entourant surtout un objet entre tous, un centre de fascination absolu et terrible, j'ai nommé : la guillotine.

La guillotine, voilà bien un mot, un objet, qui aura fait couler beaucoup d'encre. On sait toute l'horreur et la fascination que suscite la machine à décapiter de la révolution, ce monstre de bois de justice, justement rouge. La présence insistante de la machine dans les romans hugoliens peut bien sûr être éclairée par l'émotion très profonde qu'elle provoque sur les contemporains de Hugo, le public en général, mais aussi les écrivains.

Or, disons-le d'emblée : ce n'est pas un objet parmi tant d'autres, et c'est toute l'œuvre hugolienne qui est traversée par la silhouette, le rêve ou le fantôme, de la guillotine. De là à dire que Hugo reconnaît la guillotine comme son objet, c'est la suggestion que je veux faire. Elle y est d'une massivité discrète mais obsédante, en ce qu'elle laisse dans l'œuvre une marque indélébile. On ne peut alors qu'être invité à suivre ainsi ce qu'on peut définir comme un *fil rouge*, dans toute la complexité de ses sens. Jusqu'au vertige... La plume plonge dans la rougeur sanglante de la violence et de la vie mêlées, du sang répandu et du sang qui vivifie. Et de fait, l'écriture puise à la source de l'effroi, d'où son intensité, son tranchant, et le « vif » de son insertion dans la « chair » des choses et des êtres ainsi suivis à la *trace*. C'est cette ambiguïté vitale du marqueur rouge, dans le tissage du texte, que nous voulons suivre.

Rouge guillotine

En vérité, la question de la guillotine, Hugo, très tôt, y a trempé sa plume, et on pourrait aller jusqu'à dire, le parodiant lui-même, « qu'il se l'était lui-même enfoncée dans les entrailles, et à cette heure, en [a] considérant, il pouvait avoir l'espèce de satisfaction qu'aurait un armurier qui reconnaîtrait sa marque de fabrique sur un couteau, en se le retirant tout fumant de la poitrine⁶ ». Au sang

⁶ Victor Hugo, *Les Misérables, Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p. 1089.

versé par la guillotine, répond l'encre versée par l'écrivain qui y aura tellement aiguisé son style qu'une certaine Madame Trollope écrira ceci : « La France *rougit* en lisant les livres de Victor Hugo⁷ ». Il y a de quoi rougir en effet : la tache de sang qui s'étale sur les pavés de Paris contamine le corps écrit et vient teinter de rouge, rubriquer, les mots du poète. Rouge : couleur annoncée, affichée comme un étendard.

Et d'abord, comme le rouge, elle attire l'œil : c'est « un coup du visuel⁸ ». Car l'objet dont il est question était, bien sûr, de ladite couleur. Rouge sang-de-boeuf, couleur du sang, de la vie. Couleur voyante, terrible, cruelle et belle. Couleur qui entraîne l'œil, chaude et saillante. Couleur d'encre. Couleur du crime, de l'interdit, de la faute. Au XV^e siècle, couleur divine, impériale, royale ; au XIX^e siècle, couleur tout à la fois du juge, du forçat, du bourreau... et de la guillotine. Le rouge est en effet la couleur distinctive desdits bois de justice, décidée par le parlement de Paris en 1709 qui avait appliqué des règles identiques à l'instrument comme au bourreau, celui-ci devant par ailleurs en porter la marque jusque sur le bras : « La marque du bourreau devra être de couleur rouge, mais sera d'une couleur distincte si le bourreau porte un habit rouge. Il ne devra jamais la quitter, même les jours de fêtes⁹ ». Comme Hugo pourra le constater en exil à Guernesey, les consignes seront suivies à la lettre, même hors de l'hexagone : « Et il me montrait du doigt [...] un ensemble de charpentes *ayant la couleur rougeâtre du sapin* [...] on n'avait pas jugé à propos de le peindre couleur de fer¹⁰ ». Ce que l'œil voit d'abord donc *c'est de la couleur*, l'empire de la couleur, celle qui pourrait être définie comme *hyper-couleur*, car fondamentalement la couleur entre toutes la plus vive, archétypale, la première des couleurs. Rouge ! « Monsieur Victor Hugo voyait la guillotine de profil ; ce n'était pour lui qu'un poteau rouge¹¹ » : le visage qu'a la *chose* se devine donc d'abord, à sa couleur, ensuite, à sa forme. Rouge : la couleur s'annonce d'entrée de jeu. Le rouge est d'ailleurs à la mode : on met des chapeaux rouges, des gilets à *la Robespierre*, on se meuble en bois acajou. La couleur alors c'est bien ce par quoi *la chose* arrive, ce par quoi elle embraye l'imaginaire.

⁷ Cité par Victor Hugo dans *Choses Vues. Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p.1317. Je souligne.

⁸ Expression utilisée par Anne Ubersfeld dans « Le choc du regard », in *L'œil de Victor Hugo*, dir. Guy Rosa et Nicole Savy, Paris, Éd. des Cendres, 2004, p. 199.

⁹ Jacques Delarue, *Le Métier de bourreau*, Paris, Fayard, 1979, p. 46.

¹⁰ Victor Hugo, *Choses Vues, Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p. 1307.

¹¹ *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, scène de la montée à l'échafaud du parricide Jean Martin.

Or, il arrive à la guillotine de vouloir se faire attendre, voire désirer, et d'arriver sous forme de colis, enveloppée comme le serait un paquet cadeau, emballé comme le serait un jouet que l'on devinerait, à travers le papier entrouvert, à sa couleur : « Sur le débarcadère des douaniers *ouvraient des colis*, et à travers les ais des caisses entrebâillées, [...] on distinguait des objets étranges, deux longues solives *peintes en rouge*, une échelle *peinte en rouge*, un panier *peint en rouge*, une lourde traverse *peinte en rouge* dans laquelle semblait emboîtée par un de ses côtés une lame épaisse et énorme de forme triangulaire¹² ». La foule est au rendez-vous, qui fixe du regard, comme fascinée, le colis-cadeau à peine débarqué, à peine déballé, essayant de deviner de quelle *surprise* il s'agit là. Elle ne va pas être déçue. Quand la couleur parle, elle est *stupéfiante*. Elle en peint la langue qui elle même ne peut que répéter qu'elle ne voit que du rouge, du rouge, du rouge, comme on ne voit que du feu. Le regard est comme happé, frappé, par ce qui se présente à lui, par cet objet en suspens, en train de se faire, en train d'apparaître. C'est exactement la même fascination que celle de ce petit enfant qui, chez Baudelaire, sur les injonctions de la Fée du joujou, choisit de s'emparer du joujou le plus beau, le plus cher, *le plus voyant*, le plus frais, *le plus bizarre*. On veut croire que ce joujou-là était une guillotine miniature et que c'est une des raisons et non des moindres, qui firent que la mère de l'enfant gourmand « se récria sur [son] indiscretion et s'opposa obstinément à ce qu'[il] l'emportât¹³ ».

Quoi de plus beau, de plus cher, de plus voyant, de plus frais, de plus bizarre, en effet, qu'une guillotine ? On pourrait dire de cet objet comme d'une peinture, que la guillotine a une *efficacité picturale*. Dame Guillotine sût en effet soigner son apparence et, de fait, son image s'installa bientôt effectivement dans la vie quotidienne des Français, dans les assiettes et sur les tasses, aux oreilles des femmes sous forme de boucles d'oreilles en vermeil, ou encore servant d'instrument pour couper les fruits sur les tables... On ne s'étonnera pas d'apprendre alors que, très vite, la guillotine fut un jouet d'enfant. Au sens propre. C'est-à-dire qu'on récompensait les enfants sages par de petites guillottes. Il n'est pas jusqu'aux marionnettes elles-mêmes qui ne remplacèrent la potence par la guillotine ! Or l'instrument de mort servait, bien sur, aussi de jouet aux adultes qui

¹² Victor Hugo, *Choses Vues, Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p. 830.

¹³ Charles Baudelaire, « Morale du joujou », *Œuvres Complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 582.

« tuaient leur temps auprès d'une petite guillotine en acajou qu'on apporte au dessert. On y fait passer successivement plusieurs poupées dont la tête [...] en tombant laisse sortir du corps, qui est un flacon, une liqueur rouge comme du sang. Tous les assistants, les femmes surtout, se hâtent de tremper leurs mouchoirs dans ce sang, qui se trouve être une eau ambrée très agréable¹⁴ ». On veut voir, on veut toucher la chose, à défaut d'y mettre son mouchoir, la main ou le cou, enfin, on voudrait bien savoir *ce que ça fait*. La curiosité est aiguïlée et vient tempérer de gaïté la sévérité qui semblait propre au cérémonial qui entourait la machine à décapiter. À tel point que *jouer à la guillotine* devient une pratique sociale, on voudrait pouvoir s'offrir la guillotine au dessert, comme la cerise sur le gâteau, et le rêve serait de pouvoir jouer à se faire guillotiner *pour de vrai*...

Coup de théâtre

Si Victor Hugo en vient à se dire que Paris n'est plus Paris puisqu'*une Shéhérazade risque d'avoir le cou coupé tous les matins*, on peut y voir là le risque terrible que représente l'instrument : c'est qu'à le voir, on ne peut plus se raconter d'histoires. Pour contrer la chose, l'écrivain se fera lui-même *Shéhérazade*, c'est-à-dire un raconteur d'histoires. Histoires de guillotine, s'entend. Le deuxième moment du coup de théâtre romanesque est celui qui essaye de voir comment fonctionne le choc du regard, non plus seulement à l'apparition de la chose seule ou de sa couleur, mais en racontant une scénette, en mettant les personnages et la chose – ou sa couleur – en contexte. De ce fait l'objet guillotine se retrouve non pas tant dans sa concrétude historique ou politique, que mis en fable dans le récit comme point de départ pour lancer diverses anecdotes, mini récits, histoires autour de l'objet en question, histoire toutes plus croustillantes les unes que les autres, bien sur. Telle celle de cette jeune fille, toute rose, nous précise Hugo, qui nous raconte qu'elle se fit expliquer par le bourreau, dans les moindres détails, *ce qu'on appelle la toilette des condamnés*. Et quand le bourreau lui explique que cela s'appelle *enfournier*, Hugo ne manque pas de noter ce qui aurait été la réponse de la jeune fille : « – Eh bien, Monsieur Sanson [...], je désire que vous m'enfourniez¹⁵ ». »

¹⁴ *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* par Pierre Larousse, article « Guillotine », Réimpression de l'édition de Paris 1866-1879, Paris, Slatkine, 1982.

¹⁵ Victor Hugo, *Choses Vues, Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p. 923.

Moment intense où la guillotine montre tout son pouvoir de séduction : la guillotine est un éblouissement et semble susciter de tout sujet qui s'en approche le désir de se faire *enfourner*. Le public de ces petites filles roses qui donne audience si attentive au bourreau Sanson nous l'indique, c'est leur télé-pathie, avide de goûter elle aussi au fantasme de cette singularité. La langue va droit au but : on enfourne, on fourre sans coup férir le premier corps qui se présente, tout cru. De fait, l'argot conte la chose, faisant croiser le sens propre et le figuré, comme l'écrivain croise lui-même l'anecdote racontée et le conte de fée pour enfant. On n'est pas loin de la scène du grand méchant loup. A ceci près que le petit chaperon n'est pas rouge mais rose, ayant l'unique désir, en somme, de vouloir *se faire mettre le capuchon* : en somme, nous dit l'écrivain, *il fallut céder*, c'est-à-dire la *boucler* avec la ceinture de cuir, la coucher sur la bascule, et refermer sur elle *le capuchon de la lunette* avant qu'elle ne se déclare satisfaite, au grand soulagement de Sanson qui avait peur qu'elle ne lui demande *encore quelque chose...*

Le tableau de jeunes filles renverse ainsi le choc visuel premier de l'instrument : c'est un tableau en mouvement (une jeune fille toute rose de curiosité) qui vient renverser le cérémonial établi (le rituel de la toilette des condamnés). La guillotine, toujours dressée, toujours *érigée – rouge de désir*, en somme – est ainsi prête à *enfourner* les corps de jeunes filles innocentes. Cérémonial sacrificiel, où le corps, une fois bouclé sur la bascule, ressemble à une bête donnée en offrande, pieds et poings liés. La scène est pour le moins ambiguë. Elle met en circulation les traverses des significations : la guillotine est à la fois l'instrument du jeu dont on peut jouer comme on joue du violon, l'instrument du désir et le couperet qui opère le passage de la vie à la mort, assisté par un guide. Ce n'est plus la chose même ou sa couleur qui crée le coup de théâtre, c'est son mécanisme que mime le mécanisme de l'anecdote : les étapes dudit enfournement nous sont contées par degrés. Seule la syntaxe marque les articulations par phrases courtes et sèches, répercutant l'angoisse, la difficulté de penser le fonctionnement de la chose jusqu'à la chute de son couteau. Or c'est tout de même par une chute, dans l'autre sens du terme, que se termine l'anecdote de Hugo, le bourreau se prenant à imaginer ce qu'il en aurait été *s'il avait dû jouer la scène jusqu'au bout*.

La guillotine fait désormais partie de la scène parisienne, de son quotidien, de son paysage. Paris a son bourreau comme il a son boulanger. On voudrait pouvoir *se faire enfourner*, histoire d'y être, *d'en être*, de faire partie, comme

Polichinelle (qui partage lui aussi l'attention, nous rappelle Camille Desmoulin), de la grande comédie qui se joue dans les rues de Paris. Après l'Opéra, la guillotine. Car la guillotine, elle aussi, bien sûr, a sa mise en scène et *on va à la guillotine* comme on va au spectacle. C'est-à-dire, pour être plus exact, qu'assister aux exécutions est *un devoir* et que le spectacle de la guillotine devient littéralement le plus grand spectacle du monde : « Après ça nous irons à l'Opéra [...] Et puis nous irons voir guillotiner. Je vous ferai voir le bourreau. Il demeure rue des Marais. Monsieur Sanson. [...] Ah on s'amuse fameusement¹⁶ ! ». Et pour que tout se déroule comme prévu, pour que cela se fasse dans l'ordre, on répète la scène de l'exécution, telle celle de Louis Ulbach, dont Hugo vit la répétition en septembre 1827 et qui ne fut pas étrangère, semble-t-il, à la rédaction du *Dernier jour d'un condamné*.

On comprend alors que la guillotine ne fait plus peur : elle est rentrée dans l'économie du théâtre ; on rit, on pleure, on joue tous les jours et la rue affiche complet. Théâtre qui devient d'ailleurs officiellement de la même couleur, la couleur rouge pourpre des rideaux de scène, des fauteuils de velours du théâtre et de l'opéra venant remplacer définitivement en France le traditionnel noir ou bleu nuit. Rouge pourpre qui deviendra ainsi en cosmétologie, *rouge théâtre*. Pas étonnant dès lors que, par répercussion, la guillotine, qui avait elle aussi ses habituées se vit surnommée du nom de *théâtre rouge*.

Hugo ne peut que constater la façon dont la machine de mort se transforme en une machine à rire, tout aussi mécanique : « le grand ressort du spectre rouge est cassé. Tout le monde le sait maintenant. L'épouvantail n'épouvante plus. Les oiseaux prennent des familiarités avec le mannequin, les stercoraires s'y posent, les bourgeois rient dessus¹⁷ ». Phrase énigmatique du poète qui dérouta bien des critiques, mais où l'on devine, dans ce spectre rouge au ressort cassé, les montants fantomatiques de l'échafaud. La répétition de l'événement a transformé les corps en marionnettes ou en grands Guignols, la guillotine est devenue « du mécanique plaqué sur du vivant¹⁸ », incitant à rire de la scène, faisant du moment de l'exécution une mécanique comique. Le spectre rouge de la guillotine ne fait donc plus peur aux enfants. On rit de la guillotine, on lui tire la langue, on se querellerait

¹⁶ Victor Hugo, *Les Misérables, Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p. 761.

¹⁷ *Ibid.*, p. 789.

¹⁸ Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1940, p. 29.

presque pour son panier, on lui donne des petits noms affectueux comme à une amoureuse : « On se montre la guillotine et l'on rit. On l'appelle de toute sorte de petits noms: – Fin de la soupe, – Grognon, – La mère au Bleu (au ciel) – La dernière bouchée, - etc., etc. Pour ne rien perdre de la chose, on escalade les murs, on se hisse aux balcons, on monte aux arbres, on se suspend aux grilles, on s'accroche aux cheminées¹⁹ ». Ainsi, la guillotine a ses comédiens, ses danses, ses chansons : « Avant hier soir, 30 mars, un enfant de sept ans passait sur le boulevard en chantant avec mille gestes et mille contorsions folâtres : La tête tranchée/Et le poing coupé ! Vengeons-nous ou mourrons²⁰ ! ». Car les chansons sont « comme la guillotine, elles coupent indéfiniment, aujourd'hui cette tête-ci, demain celle-là. Ce n'est qu'une variante²¹ ». La guillotine semble en effet exciter l'appétit de ses spectateurs, le bourreau inclus, à tel point qu'elle introduit avec l'idée du spectacle à voir, une sorte d'avidité de la répétition qui fait que même si l'instant de la décapitation se fait en l'espace d'un clin d'œil, il ne s'agit plus seulement de voir, mais de voir *encore*, de voir *toujours plus*.

Le combat de l'encre

Mais qui veut perdre la tête pour avoir volé une pomme ? Ou pour avoir dit trop haut le mot liberté ? Car le bruit de ce charivari infernal ferait presque oublier qu'il s'agit de la question de la peine de mort dont la guillotine fut le plus fidèle instrument. Pour dire sa pensée sur la peine de mort, c'est donc à la guillotine que l'écrivain va attacher sa verve, car c'est l'instrument lui-même qui l'intéresse et qu'il veut remettre à sa place. Le spectre de la guillotine, spectre de l'horreur, dans la fascination qu'il exerce sur Hugo lui-même, devient non seulement l'objet de remarques philosophiques et historiques, mais s'introduit dans l'œuvre romanesque et picturale où le H lacunaire et énigmatique éclaire de ténèbres l'œuvre et jette sur l'initiale du nom Hugo lui-même un éclairage singulier. Car Hugo ne se prive pas du jeu idéographique, mêlant ainsi l'initiale de son nom propre avec le « hiéroglyphe » de la guillotine. On ne peut alors que penser à ce testament exemplaire qu'est la conclusion, le coup de hache final, de *Quatre-vingt treize*, dans un jeu cruel à la fois

¹⁹ Victor Hugo, *Les Misérables, Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p. 464.

²⁰ Victor Hugo, *Choses Vues, Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p. 1029.

²¹ *Ibid.*, p. 484.

philosophique et littéraire, jeu d'humour noir dans le rouge, qui consiste à terminer l'œuvre romanesque d'un H grandiose, à la fois engin de décapitation et signature.

Au reste, il faut alors bien considérer que la guillotine est l'irreprésentable même et, par suite, l'inénarrable même. Ce qui n'arrange rien ni personne. La guillotine reste en deçà de toutes les figurations, de toutes les narrations, de tous les scénarios. Elle provoque un choc, une secousse violente, qui ne ressemble en rien à un rêve ou à l'image que nous nous faisons du rêve, qui empêche même le rêve de se faire : Hugo nous invite ici à penser et non à rêver. *La guillotine est pensée*. Elle heurte l'imaginaire par le choc de sa couleur et fait son trou dans la langue. Quand le regard *hallucine*, c'est *l'ouverture pensante* qui fait en effet émerger le sujet endormi et lui fait se poser la question : Qu'est-ce que cette couleur ? Qu'est-ce que cette image ? Il faut alors prendre en compte « la dimension physique et éthique proprement philosophique de l'“hallucination” hugolienne (en grec, très rigoureusement le mot désigne un rapport à l'autre²²) ». Si la guillotine a ce pouvoir de faire halluciner, c'est qu'en désignant un rapport à l'autre, elle nous force à voir *autrement* – elle nous force à voir l'autre de l'être, l'autre je, elle est celle qui déstabilise l'être même. On hallucine parce qu'il y a *subversion de la vision*. La guillotine vient greffer son cadre sur le texte, vient le border, comme pour en marquer la frontière. Elle alimente le texte hugolien et devient sa première image, sa *materia prima*.

L'originalité de Hugo tient alors en cela qu'il enferme son lecteur dans un triple réseau. Triangulaire, de toute évidence. Il y a ainsi le choc visuel de l'inattendu de la chose, le retournement surprise de la fable qui engendre l'émotionnel, et – après coup – la tentative d'appréhender par la réflexion les raisons de cette violence émotionnelle :

— Le gros monsieur : vous disiez donc que l'auteur en questionna de petits enfants. Impossible madame. Quand on a fait cet ouvrage-la. Un roman atroce !... — Quelqu'un : mais ce roman : dans quel but l'a-t-il fait ? — Le Poète élégiaque : est-ce que je sais moi ? — Le philosophe : à ce qu'il paraît, dans le but de concourir à l'abolition de la peine de mort. — Le gros monsieur : une horreur vous dis-je ! — Le chevalier : ah ca ! C'est donc un duel avec le bourreau ? — Le poète élégiaque : il en veut terriblement à la

²² Jean Maurel, *Victor Hugo Philosophe*, Paris, PUF, 1985, p. 49.

guillotine. — Un monsieur maigre : Je vois cela d'ici : des déclamations. — Le gros monsieur : point : il y a là à peine deux pages sur ce texte de la peine de mort. Tout le reste ce sont des sensations.²³

Des sensations – car c'est en effet à « l'émotionnel [que Victor Hugo] unit un travail intellectuel, une réflexion, et une projection sur l'avenir immédiat²⁴ ». Oui, pour Hugo, la guillotine est tout simplement l'irreprésentable, l'inassimilable, l'innommable.

Seule l'écriture peut ainsi répondre à la fascination de l'objet : à celle qu'il nomme *vindicta* et qui revendique des corps humains et opère par le sang, l'écrivain oppose sa propre baguette, prend la revanche en prenant la plume et dévide un fil de couleur rouge à travers l'œuvre. À noter toutefois que l'engagement si ferme de l'auteur du *Dernier Jour d'un condamné* dans la lutte contre la peine de mort ne repose pas simplement sur un sentiment d'horreur devant la manière hideuse de décapiter, la froideur métallique, comme abstraite, géométrique, d'un usage monstrueux de l'angle d'attaque ou du triangle : l'hallucination et la répulsion devant le sang répandu est en effet inséparable d'une justification de pensée, d'une réflexion critique sur la société ou sur son ordre. Inséparable encore d'une remise en question politique et sociale de l'essence de la justice, dans une reprise profonde de l'idée de démocratie considérée comme le problème même de l'avenir humain, envisagé dans toutes ses dimensions, avec une lucidité et une largeur de vue que l'on doit qualifier de très rigoureusement philosophiques. Le rouge n'est alors plus seulement l'objet d'une détestation ou d'un dégoût, c'est un *emblème*.

On comprend alors mieux pourquoi la guillotine imprègne l'œuvre jusque dans ses retranchements : le papier en prend la couleur et on s'aperçoit tout à coup de « quelque chose de rouge qu'on a dans les ongles²⁵ ». D'un rouge qui fait étrangement écho aux billets écrits par les commissions d'exécuteurs décrits par Lenotre : « des billets écrits, après le travail, du bout de ces gros doigts qui avaient encore du sang aux ongles²⁶ ». Il semble que la main, quand elle est liée au crime, garde la couleur de son acte. Rouge qui est signe d'exécution comme il est signe

²³ Victor Hugo, « Une comédie à propos d'une tragédie », *Le Dernier Jour d'un condamné*, *Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p. 425.

²⁴ Anne Ubersfeld, « Le choc du regard », *L'œil de Victor Hugo*, dir. Guy Rosa et Nicole Savy, Paris, Éd. des Cendres, 2004, p. 201.

²⁵ Victor Hugo, *Les Misérables*, *Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p. 969.

²⁶ G. Lenotre, *La Guillotine et les exécuteurs des arrêts criminels pendant la révolution*, Paris, Édition Perrin, 1910, p. 7.

de bataille. Car comme Hugo l'écrit ailleurs, il s'agit de rendre coup pour coup : « je me cramponnerai tour à tour à toutes vos libertés, et chaque fois qu'on m'en arrachera, j'en emporterai un morceau sanglant dans les ongles²⁷ ».

Il est à noter que si, comme l'affirme Pierre Georgel, les dessins de Hugo peuvent être considérés comme « le prolongement de l'œuvre littéraire²⁸ », alors le rouge, quand il apparaît sur les dessins, n'en prend que plus de sens. Sur les frontispices du *Rhin* ou des *Travailleurs de la mer*, sur les cartes de visite, sur les cartes d'étenne, ce qui apparaît au centre, en capitales rouges, c'est le nom de Hugo lui-même. *Rouge Hugo*, placé au cœur de l'acte de peindre ou de dessiner comme la clef de son opération. Car si Hugo fait front à la guillotine et donc la peine de mort, c'est aussi en opposant son nom propre comme rempart. Il nous montre ainsi tout ce qui est à l'œuvre dans une couleur et que, pour en rendre compte, il faut compter *avec lui*.

À l'éclair du triangle de la guillotine, répond ainsi l'éclair de la plume de l'écrivain et la guillotine ne prend tout son relief qu'à se baigner dans cette couleur particulière, où les mots sont écrits à la lumière de la chandelle même qui servirait à la suifer. Hugo notera alors dans ses carnets cette remarque qui lui fut faite « un soir de 18... » : « Vous n'avez pas lié les mains à la peine de mort, mais vous lui avez fait venir *la rougeur au front*²⁹ ».

Stéphanie Boulard
Georgia Institute of Technology

BIBLIOGRAPHIE

Baudelaire, Charles. *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 1975.

Bergson, Henri. *Le Rire, Essai sur la signification du comique*. coll. « Quadrige », Paris : PUF, 1940.

Boulard, Stéphanie. *Rouge Hugo*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

Delarue, Jacques. *Le métier de bourreau*. Paris : Fayard, 1979.

²⁷ Victor Hugo, *Choses Vues, Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p. 214.

²⁸ Pierre Georgel, « Les Avatars du peintre malgré lui », *La Gloire de Victor Hugo*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1986, p. 492.

²⁹ Victor Hugo, *Choses Vues, Œuvres Complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1987, p. 1295.

S. Boulard

Georgel, Pierre. « Les Avatars du peintre *malgré lui* », *La Gloire de Victor Hugo*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1986.

Hugo, Victor. *Choses Vues, Œuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1987.

--, *Le Dernier Jour d'un condamné, Œuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1985.

--, *Les Misérables, Œuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1985.

--, *Les Travailleurs de la mer, Œuvres Complètes*. Paris : Robert Laffont, 1985.

Larousse, Pierre. « Guillotine ». *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*. Genève : Slatkine, 1982.

Le Brun, Annie. *Les Arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*. Paris : Gallimard, 2012.

Lenotre G. *La Guillotine et les exécuteurs des arrêts criminels pendant la révolution*. Paris : Édition Perrin, 1910.

Maurel, Jean. *Victor Hugo philosophe*. Paris : PUF, 1985.

Millet, Claude. « Noir, blanc, couleurs », *L'œil de Victor Hugo*. dir. Guy Rosa et Nicole Savy, Paris, Éd. des Cendres, 2004.

Milner, Max. « L'ombre qui donne à voir », *L'œil de Victor Hugo*. dir. Guy Rosa et Nicole Savy, Paris, Éd. des Cendres, 2004.

Ubersfeld, Anne. « Le choc du regard ». *L'œil de Victor Hugo*. dir. Guy Rosa et Nicole Savy, Paris : Éd. des Cendres, 2004.