



Guillotines ludiques : rire de mourir

Christine Marcandier

► To cite this version:

Christine Marcandier. Guillotines ludiques : rire de mourir . Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier & Vincent Vivès. Ironies entre dualité et duplicité, Presses universitaires Aix Marseille Université, pp.13-22, 2007, 9782853996570. hal-01719152

HAL Id: hal-01719152

<https://hal.science/hal-01719152>

Submitted on 2 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Guillotines ludiques : rire de mourir

Christine MARCANDIER

Université de Provence

*Je suis mort !... Arlequin disait la vérité.
La pendaison n'est pas bonne pour la santé ;
Je m'explique à présent pourquoi j'ai le teint blême.
Théophile Gautier, Pierrot posthume¹.*

*Lorsque le sort est fixé d'avance, on doit rire, tout au plus, il me semble [...]
Villiers de L'Isle-Adam, Le convive des dernières fêtes².*

On connaît la railleuse conjugaison de Julien Sorel, à la veille de son exécution, rapportant une réflexion de Danton : « C'est singulier, le verbe guillotiner ne peut pas se conjuguer dans tous ses temps ; on peut dire : Je serai guillotiné, tu seras guillotiné, mais on ne dit pas : J'ai été guillotiné³ ». Julien, imaginant et préparant sa mort, sa contenance face au public⁴, livre une réflexion méta-poétique biaisée sur la guillotine romantique. De fait, le verbe « guillotiner » se conjugue parfaitement au futur, et mieux encore, au conditionnel. L'hypothétique ouvre en effet un espace ludique au roman, un mode de représentation inattendu de cette scène capitale qui domine l'espace littéraire du XIX^e siècle, non plus dans un registre sérieux ou mélodramatique, mais humoristique, voire ironique, reposant sur un type de réception particulier, que Gérard Genette a défini comme une « catharsis comique⁵ ». Théophile Gautier, analysant les œuvres de Goya dans son *Voyage en Espagne*, a d'ailleurs souligné la parenté paradoxale de la fantaisie et du lugubre⁶. Et, de fait, certains textes romantiques appartiennent ces univers *a priori*

1 TH. GAUTIER, *Pierrot posthume, Arlequinade en un acte et en vers*, en collaboration avec Paul Siraudin (1847), scène VII, *Théâtre*, Bibliothèque Charpentier, 1894, p. 178.

2 V. de L'ISLE-ADAM, *Contes cruels*, P. Citron (éd.), Garnier-Flammarion, 1980, p. 142-143.

3 STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, II^e partie, chap. 42, *Romans et nouvelles*, L. H. Martineau (éd.), Gallimard, « La Pléiade », 1952, p. 677.

4 *Ibid.*, p. 648 et 687.

5 G. GENETTE, *Figures V, « Morts de rire »*, Seuil, « Poétique », 2002, p. 179.

6 « C'est de la caricature dans le genre d'Hoffmann, où la fantaisie se mêle toujours à la

antithétiques que sont l'exécution capitale et le rire, trouvant dans cet oxymore la source d'une ironie fondamentale, vecteur d'une réflexion tant politique qu'esthétique. Le paradoxe fonde l'ironie de ces textes, où il s'agit non plus de mourir de rire mais de rire de mourir.

La Révolution française nous semble un moment climatérique dans ce croisement de la violence et de l'ironie. Sous la Terreur, la guillotine est par essence un théâtre: les représentations sanglantes données quotidiennement au peuple reposent sur un cérémonial aux actes et scènes bien réglés, du parcours de la charrette à la monstration de la tête coupée. La métaphore théâtrale est constante sous la plume des écrivains romantiques, pensons par exemple au *Dernier Banquet des Girondins* de Nodier qui jouent « des rôles » sur « le grand théâtre de la Révolution et qui vont tragiquement finir sur un échafaud ». La métaphore est filée de textes en textes, parcourant la représentation romantique de la guillotine, sur un mode majeur comme mineur: la décollation est une « fête », un « spectacle *gratuit* » comme l'écrit Michelet de l'exécution d'Hébert⁷, voire une « saturnale » dans *Les Mystères de Paris*. Mais la Terreur est aussi un théâtre du rire, Antoine de Baecque⁸ l'a montré dans ses études des caricatures révolutionnaires et des enjeux de ces rires grivois, scatologiques ou blasphématoires, réponses par la férocité du rire à la violence de l'Histoire. Dans les chansons, les caricatures, les journaux politiques ou les pamphlets, la charge passe par l'ironie mordante, dans le plein sens étymologique du mot sarcasme: rire amer mais aussi chair déchirée. Comme l'écrit Baudelaire, « l'homme mord avec le rire » et meurt sur la guillotine, en riant.

Cependant il ne s'agira pas ici de considérer ces gamins de Paris mis en scène par Hugo dans *Les Misérables* pour qui « assister aux exécutions constitue un devoir. On se montre la guillotine et l'on rit » ou les personnages de Villiers

critique, et qui va souvent jusqu'au lugubre et au terrible ». Th. GAUTIER, *Voyage en Espagne*, chapitre VIII, P. Berthier (éd.), Gallimard, Folio, 1981, p. 158-159.

7 C'est pourquoi nous centrerons principalement notre corpus d'étude sur des textes représentant des scènes d'exécution sous la Révolution.

8 Ch. NODIER, *Le Dernier Banquet des Girondins. Portraits de la Révolution et de l'Empire*, J.-L. Steinmetz (éd.), Tallandier, « In-Texte », 2 vol., 1988, t. I, p. 60. Nodier souligne d'ailleurs la parenté de son essai avec une scène historique, en insérant, entre l'avis au lecteur et le récit lui-même, une liste des personnages.

9 « Odieux public: sa mort fut une espèce de fête. On fut curieux de voir quelle figure le Père Duchesne, qui avait tant parlé de la guillotine, allait faire, y comparaisant lui-même en sa propre personne: ce fut encore un spectacle. Dès le matin, la spéculation s'en mêla; charrettes, bancs, échafaudages, tout se prépara pour faciliter cet agréable spectacle. La place devint un théâtre. » J. MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, Livre XVII, chap. 3, éd. de Gérard Walter, Gallimard, « La Pléiade », 2 vol., t. II, 1952, p. 781-782.

10 E. SUT, *Les Mystères de Paris*, Dixième Partie, III, *Le Doigt de Dieu*, F. Lacassin (éd.), R. Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1236.

11 A. DE BAECCQUE, *La Caricature révolutionnaire*, Presses du CNRS, 1988.

12 Ch. BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire*, Cl. Pichois (éd.), Gallimard, « La Pléiade », II, 1976, p. 528.

13 V. HUGO, *Les Misérables*, III^e partie, Livre I, chap. 6, éd. de René Journet, Garnier-Flammarion, 1987, t. II, p. 113. On pense également à Lolo invitant son ami Titi à aller « voir guillotiner » (H. MONNIER, *L'Exécution. Scènes populaires*, Paris, Dentu éditeurs, 1879, 2 vol., t. I, p. 67).

de l'Isle-Adam, sortes de Bouvard et Pécuchet de la guillotine¹⁴, comme ce bourreau qui joue aux cartes et, « emporté par le démon du jeu », crie « brusquement – Je coupe! » sans y entendre malice¹⁵ » ou M. Redoux qui s'offre une nuit de terreur, allongé sous la guillotine sans couperet du musée Tussaud, pour imaginer « moralement » ce qu'a vécu Louis XVI lors de son exécution¹⁶.

Loin de ces personnages ridicules ou qui assistent simplement en riant à une scène de guillotine, que le lecteur peut certes considérer avec une ironie certaine, il s'agira plutôt de s'attacher à une ironie *produite*, volontaire, à des acteurs conscients de leur rôle, des condamnés lucides, qui, au moment de leur exécution, ou dans les jours précédant leur décollation, mettent en scène une véritable « comédie de la mort », pour reprendre le titre d'un recueil poétique de Gautier. En ce sens, l'ironie romantique se verra définie, dans la lignée des travaux de René Bourgeois, comme une « conscience du jeu »¹⁷, divertissement au sens premier du terme, détournement, envers, l'échafaud devenant *theatrum mundi*, renversement de l'illusion et du réel, du sérieux et du ludique. Le monde se fait scène, carnaval tel que le décrit Théophile Gautier dans *Albertus*:

Tohu-bohu! – Chaos où tout fait la grimace,
Se déforme, se tord et prend une autre face;
Glacé vue à l'envers où l'on ne connaît rien,
Car tout est transposé¹⁸.

Ces jeux de guillotine ludique, reposant sur une « ironie de situation »¹⁹, peuvent être classés en différentes catégories, en fonction de la conscience que l'acteur a de son rôle et du degré de comédie.

Dans la première, que l'on pourrait appeler « ironie du sort », le jeu s'exerce à l'insu de son acteur principal, c'est l'Histoire qui mène le jeu: ainsi dans *La Comtesse de Charny* de Dumas, c'est à Louis XVI qu'il revient de parfaire le dessin du mécanisme de la guillotine. La machine, d'invention récente, provoque admiration et chansons, et « comme, pauvre roi! [Louis XVI] ne riait plus guère,

14 G. FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*, article *Echafaud*: « S'arranger quand on y monte pour prononcer quelques mots éloquents avant de mourir », *Œuvres*, Gallimard, « La Pléiade », 1952, t. II, p. 1007.

15 V. de L'ISLE-ADAM, *Le Comte des dernières fêtes*, *Contes cruels*, op. cit., p. 144.

16 V. de L'ISLE-ADAM, *Les Phantasmes de M. Redoux, Claire Lenoir et autres contes insolites*, J. Noiray (éd.), Garnier-Flammarion, 1984, p. 171. On pense également au personnage secondaire des *Trois Mousquetaires*, M. Bonacieux et à sa caricature de parcours à la guillotine. L'homme, conduit dans une « prison roulante », passe par tous les lieux d'exécution parisiens, des plus prestigieux (la place de Grève, la Bastille) aux plus subalternes (la Croix-du-Tahour) et se rassure en constatant que « sa tête à lui était encore sur ses épaules ». Mais il finit par s'évanouir devant tant d'émotions, en une parodie grotesque d'exécution (A. DUMAS, *Les Trois Mousquetaires*, Presses Pocket, « Lire et voir les classiques », 1993, p. 158).

17 R. BOURGEOIS, *L'Ironie romantique, spectacle et jeu de Mme de Staël à G. de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 34.

18 Th. GAUTIER, *Albertus*, XI, *Enaux et Camès*, *Albertus*, C. Gothot-Mersch (éd.), Gallimard, « Poésie », 1981, p. 158. Il est à noter que le terme de chaos était déjà employé par Schlegel dans sa définition de l'ironie: « Ironie ist klares Bewußtsein des unendlich vollen Chaos », l'ironie est la conscience d'un chaos inépuisable (*Ideen*, 69).

19 P. SCHWENKER, *Poétique de l'ironie*, Seuil, « Points », 2001, p. 48 sq.

il se promet à lui-même de s'enquérir du sujet qui pouvait, dans les temps de tristesse où l'on se trouvait, provoquer une telle gaieté²⁰. » Cependant, les courtisans refusent d'abord de lui avouer le motif de leur joie. Comme le déclare M. de Castrie, « c'est que le sujet qui nous mettait en gaieté ne paraîtra peut-être pas des plus comiques à Votre Majesté²¹. » L'ironie est ici mise en place par les antithèses (tristesse/gaieté) et des superlatifs à la paradoxale valeur modalisatrice. Elle est fondée également sur le recul que permet l'analepse propre au roman historique. Le lecteur voit Louis XVI louer les vertus philanthropiques de la nouvelle machine, écouter les couplets d'une chanson composée par Suleau ou les rires des courtisans. Dans une sorte de prescience, le roi est pris d'une « espèce d'émotion qui, sans qu'il s'en rendît compte, lui serrait le cœur²² ». Cependant pris par le « génie du mécanisme », « emporté par son amour de la mécanique²³ », comme l'écrit Dumas en une redondance propre elle aussi au style ironique, le roi conseille de changer la forme du couperet, de renoncer au croissant au profit du triangle, afin que les têtes soient tranchées plus efficacement. La mécanique se retournera bien entendu contre son concepteur, et Dumas s'amuse, avec un certain cynisme, à additionner les signes *paradoxalement* prémonitoires: le chansonnier Suleau se demande qui dans la pièce est destiné à « épouser mademoiselle Guillotine » et la reine, entrant, s'évanouit en voyant le croquis, reconnaissant la hideuse machine que Cagliostro lui a montrée vingt ans plus tôt. L'ironie du texte repose donc ici sur la mise à nu d'une mécanique de l'*ananké*, Dumas exhibant la machinerie du roman historique, transformant l'advenu en aventure romanesque²⁴, le passé (effectif) en représentation (fictionnelle). Ce texte répond donc au parallélisme que Genette relève entre le *tragikôton*, le hasard fatal, et « ce que l'on pourrait appeler un *komikôton*²⁵ ». Ici, l'acteur principal ne maîtrise pas véritablement son rôle, il n'a pas conscience, sinon fugitivement, du dénouement.

Dans la seconde catégorie, très proche de la première, l'acteur perçoit le mécanisme de la comédie, mais il n'est pas à son origine. On peut penser aux premières pages d'*Illusions perdues* qui présentent M. de Maucombe, noble Marseillais devenu prote du père Séchard, contraint, pour ne pas « perdre sa tête », de propager les décrets révolutionnaires: « il composa, lut et corrigea lui-même les décrets qui portaient la peine de mort contre les citoyens qui cachaient des nobles²⁶ ». Ou, et l'exemple est sans doute plus parlant, à Karl Ludwig Sand de Dumas qui doit

20 A. DUMAS, *Le Comte de Charney*, Nelson, 1952, 6 vol., t. 2, chap. XI, p. 135-136.

21 *Ibid.*, p. 144.

22 *Ibid.*, p. 148.

23 *Ibid.*, p. 151-152.

24 Nous reprenons ici les analyses de C. BERNARDI, *Le Passé recomposé, Le Roman historique français du dix-neuvième siècle*, Hachette supérieur, 1996.

25 G. GENETTE, *Figures V*, op. cit., p. 192.

26 H. de BALZAC, *Illusions perdues*, P.-G. Castex (éd.), Œuvres complètes, Gallimard, « La Pléiade », t. V, 1977, p. 125.

faire avec le bourreau l'étrange et terrible répétition du drame où il devait jouer le principal rôle le lendemain. M. Widemann le fit asseoir sur une chaise, lui fit prendre la pose voulue, et entra avec lui dans tous les détails de l'exécution. Alors Sand, parfaitement renseigné, le pria de ne point se presser et de bien prendre son temps. Puis il le remercia par avance; car, ajouta-t-il, après je ne le pourrai plus. Sand regagna alors son lit, laissant le bourreau plus pâle et plus chancelant que lui²⁷.

Dans cette seconde catégorie apparaissent des marques de réflexivité (« lui-même »), un dédoublement du je, conscient d'être un jouet de l'Histoire, pris dans cet espace paradoxal entre participation et détachement. Par ailleurs, la conscience ironique se fait texte, qu'il s'agisse des décrets lus et corrigés par M. de Maucombe ou de l'amère remarque de Sand.

Cette ironie textuelle nous conduit à la troisième catégorie, celle des « bons mots », des épigrammes, que l'on pourrait appeler le « rire de supplicié²⁸ », à la manière de celui de Champavert, héros de Pétrus Borel. Ainsi Pique-Vinaigre, dans *Les Mystères de Paris*, promis à la guillotine, ironise sur la gratuité du supplice :

Si on leur coupe le cou, c'est encore gratis [...]. C'est à la portée de tout le monde; on ne fournit que sa tête... la coupe et la frisure sont aux frais du gouvernement.

La remarque pécuniaire déplacée et le mot « coupe » objet de calembour sont une manière de mettre à distance, par un « éclat de rire sardonique », la hantise de la mort. Quant au Squelette, personnage du même Eugène Sue, il s'amuse de sa « représentation à bénéfice » à venir, prévoit de « faire la nique à la foule » et de « blaguer²⁹ ». On pense également, dans un registre plus historique, au *Dernier Banquet des Girondins* de Charles Nodier. Résolus à mourir dès le lendemain sur l'échafaud, renommé « le Capitole des temps mauvais³⁰ », les condamnés veulent transformer leur dernière soirée en « nuit joyeuse³¹ ». Leur ultime dialogue est composé de plaisanteries lugubres, comme celle de Ducos regrettant, alors qu'il était au pouvoir et « en veine de décrets », de ne pas avoir « proposé l'indivisibilité de la tête et des vertèbres³² ». L'ironie de situation se double d'une ironie textuelle, reposant là encore sur le calembour (être en

27 A. DUMAS, *Karl Ludwig Sand, Les Crimes célèbres*, Phébus, 2002, t. 1, p. 209-210.

28 « Vous grimacez, Champavert, votre rire n'est pas un rire qui part du cœur, c'est un rire de supplicié. » Celui de Passereau l'écolier est lui qualifié de « rire d'agonie ». P. BONNI, *Champavert, Contes immoraux*, J.-L. Steinmetz (éd.), Le Chemin vert, 1985, p. 205 et 160.

29 E. SUE, *Les Mystères de Paris*, VIII, 1 et 6, op. cit., p. 978-979 et 1016-1017. Le propos de Sue est ici ouvertement politique. Il commente ainsi l'« abominable plaisanterie » de Nicolas Martial et le Squelette : « il faut que l'on sache avec quel audacieux dédain presque tous les grands criminels parlent des plus terribles châtimens dont la société puisse les frapper. Alors peut-être on comprendra l'urgence de substituer à ces peines impuissantes, à ces réductions contagieuses, la seule punition, nous allons le démontrer, qui puisse terrifier les scélérats les plus déterminés. » (ibid.).

30 CH. NODIER, *Le Dernier banquet des Girondins* (1833). *Portraits de la Révolution et de l'Empire*, op. cit., p. 117.

31 Ibid., p. 97.

32 Ibid., p. 118.

reine...) ou la récurrence du verbe *trancher*: à la guillotine de répondre aux interrogations des Girondins, elle « tranchera » les questions non « tranchées »: « nous serons alors plus capable de juger en connaissance de cause... et maintenant, messieurs, nous ne pouvons pas nous le dissimuler, nous n'avons pas la tête à nous³³ ». Cette capacité à tourner la violence en dérision est pour Nodier la mesure même de la grandeur de ces personnages: pour lui « ces persiflages héroïques » sont des « saillies dignes de Socrate³⁴ ». La gaieté dans la proximité de la mort n'est pas le signe d'une quelconque indifférence ou d'une insensibilité, elle est au contraire une forme d'émulation du dévouement³⁵:

La manière de prendre la mort [...] est, en dernière analyse, l'épreuve décisive des véritables supériorités³⁶.

Cette réflexion plus théorique de Nodier nous conduit à la quatrième catégorie, celle d'un jeu conscient, assumé, « comédie de la mort³⁷ », proprement posture ou *style*. On pense ici au préau de la Conciergerie, « antichambre de l'échafaud » de *Splendeurs et Misères des courtisanes*: Balzac évoque « l'horrible farce » qui « se joue presque tous les jours à l'occasion des crimes célèbres »: « la plaisanterie périodique consiste à répéter le drame de la cour d'assises, à constituer un président, un jury, un ministère public, un avocat, et juger le procès. » Les criminels « parodient » la justice, en offrent une image renversée et proprement grotesque, illustrant cette grande loi de la *Comédie humaine*, ici encore rappelée: « le monde n'est-il pas un théâtre? »³⁸. Il faudrait également évoquer les bals des victimes, où de jeunes aristocrates, descendants de guillotins, portaient des costumes de deuil ou celui des condamnées (robe blanche, châle rouge et cheveux coupés), se saluant d'un signe de tête sec, imitant la tête tranchée. Dumas met en scène ce bal dans *Les Compagnons de Jésus* et s'attache au « détail » « significatif » du ruban rouge que les femmes portaient autour de leur cou pour contrefaire la marque du couteau: le fil « mince comme le tranchant d'un rasoir » indiquait « le passage du fer entre les mastoïdes et les clavicules³⁹ ». L'ironie se fait *style*, doublement: dans cette mise en scène des

33 *Ibid.*, p. 135 et 137.

34 *Ibid.*, p. 137.

35 *Ibid.*, p. 139.

36 Il faudrait sans doute évoquer la comédie des baisers du chapitre XXIV de *L'Âne mort ou La Femme guillotinée* de Jules JANIN. La machine sert là un autre type d'exécution: un charpentier utilise la planche de la guillotine pour immobiliser sa maîtresse et la « condamner » à ses baisers. Cependant la mort n'entre pas ici en jeu, c'est pourquoi nous écartons cette scène, envers ironique de nos « guillotines ludiques ».

37 H. de BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Œuvres complètes, Gallimard, « La Pléiade », t. VI, 1977, p. 823, 826 et 828.

38 A. DUMAS, *Les Compagnons de Jésus*, Paris, POF, « La Collection », 2 vol., 1992, t. I, chap. XXVI, *Le Bal des victimes*, p. 347 à 350. Dumas a emprunté cette anecdote historique à Nodier, plus précisément à un texte publié dans *La Revue de Paris* en 1829, *De la Réaction thermidorienne et des Compagnies de Jésus*. Nodier y évoque un « bal des victimes », « où une femme n'était pas admise si quelqu'un de sa famille n'avait pas péri sur l'échafaud, et où le costume de rigueur d'une danseuse était celui dans lequel sa mère ou sa sœur était tombée sous la main du bourreau, c'est-à-dire le châle rouge et les cheveux coupés à fleur du cou. » (Ch. NODIER, *Portraits de l'Empire et de la Révolution*, op. cit., t. I, p. 261-262).

participants du bal comme dans le recours, par Dumas, à un vocabulaire anatomique, proprement incongru dans ce contexte... De même, les condamnés de Saint-Lazare, dans *Stello*, s'apprêtent non à « monter sur la machine », mais « sur le théâtre »³⁹. Il s'agit une nouvelle fois de « jouer sa tête » au sens propre comme au sens figuré. Plus que d'un jeu, il s'agit même d'une loterie, le docteur Noir rappelant cette ironique locution forgée sous la Terreur : certains avaient, « comme on disait, gagné à la loterie de sainte Guillotine »⁴⁰. Déjà dans leur prison, les condamnés de Saint-Lazare se livrent à un « horrible jeu », une « singulière répétition du drame de la place de la Révolution » en travaillant à « mourir avec grâce »⁴¹. Leur répétition ironique est accompagnée de rires, de plaisanteries, d'un renversement tragique et carnavalesque du langage, leur « qui vivra verra » est par exemple un « qui mourra verra »⁴². On atteint là l'acmé de ces guillotines ludiques : l'ironie lucide des condamnés transforme le langage, forge une grammaire ; elle est un véritable engagement politique et philosophique, signe leur refus des règles de la Terreur et de son système, la marque d'un rejet du pathétique. Seules demeurent la représentation, la fiction, cette parenthèse du spectacle. Le jeu se veut divertissement, *Trompe-la-Mort*, pour reprendre le surnom du fameux personnage balzacien. Le rire désacralise, il est révolte et engagement. Le refus de jouer le jeu de l'histoire s'exprime paradoxalement sur un registre ludique. La comédie des condamnés de Saint-Lazare montre que l'ironie doit être définie comme une conscience en action. La causticité et le cynisme s'expriment sous le masque de la légèreté et de l'élégance.

Dans l'ensemble de ces textes, l'ironie est proche de l'essence du rire définie par Baudelaire : il s'agit d'un sentiment « contradictoire », « à la fois le signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie »⁴³. Il est la marque d'hommes supérieurs, artistes, car il est rare que l'homme rie de sa propre chute « à moins qu'il n'ait acquis [...] la force de se dédoubler et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi »⁴⁴. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de constater que, lorsqu'il définit l'essence du rire, Baudelaire évoque la guillotine et souligne la parenté du « comique absolu » et de la violence dans la fameuse scène du Pierrot, pantomime anglaise vue au théâtre des Variétés, « romantique nouveauté » :

Après avoir lutté et beuglé comme un bœuf qui flaire l'abattoir, Pierrot subissait enfin son destin. La tête se détachait du cou, une grosse tête blanche et rouge, et roulait avec bruit devant le trou du souffleur,

39 A. VICRY, *Stello*, XXVIII, *Le Réfectoire*, A. Prassoloff (éd.), Gallimard, Folio, 1986, p. 150.

40 « Tout cela était grand, parce que, dans la cohue républicaine, si tout homme jouait au pouvoir, tout homme du moins jetait sa tête au jeu », *ibid.*, p. 106.

41 *Ibid.*, p. 118.

42 *Ibid.*, p. 148-149.

43 *Ibid.*, p. 149.

44 Ch. BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire*, *op. cit.*, p. 532.

45 *Ibid.* Baudelaire célèbre, quelques pages plus loin, les êtres dotés d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois « soi et un autre » (*ibid.*, p. 543).

Il existe pourtant ainsi, au sein du romantisme, cette veine ludique de représentation de la guillotine, ce rire *cruel*, au sens étymologique du terme, non en ce qu'il fait couler le sang mais qu'il naît du sang. Plus encore, les textes se répètent – dans une acception non théâtrale du terme cette fois – ils s'appellent, se répondent, dialoguent et jouent d'une véritable spécularité, de cette forme particulière de l'ironie qu'est l'intertextualité. Le chapitre 25 de *L'Âne Mort* répond au *Dernier Jour d'un condamné* de Hugo; Lacenaire, « rép[et] l'acte de son supplice », se préparant à mourir, évoque lui aussi plusieurs souvenirs de lecture, le *Dernier Jour d'un condamné*, mais encore, dans « je ne sais quel livre », ces

prisonniers du Comité de salut public [qui] jouaient à l'échafaud dans leur prison; figuraient avec des tables, des bancs, le plancher, la charpente, les bras de la charpente, la lucarne, la planchette à bascule, et, tour à tour, simulaient le bourreau et le supplicié⁵¹.

Le modèle ici mis en abyme est à la fois la scène réelle d'exécution et sa représentation littéraire. L'ironie romantique s'épanouit dans cette polyphonie, ces citations, ces répétitions.

L'ironie, au même titre que le sublime, dont elle est en quelque sorte l'envers, permet donc un dépassement des antithèses et oxymores, tout en les conservant. Comme l'écrit René Bourgeois, « l'ironie est un mouvement dialectique, une faculté de synthèse transcendante des contraires, créant en quelque sorte une catégorie nouvelle entre le représentant et le représenté⁵². » Elle est ce renversement permanent, ce paradoxe, mise à distance comme mise en abyme, jouant de la spécularité et de la théâtralité d'une scène, non dans le sens d'une dramatisation des effets et d'un impact fascinant sur le spectateur, mais dans celui d'une dérision, d'une subversion des codes attendus. L'essence du romantisme est dans cette ironie, telle que René Bourgeois a pu la définir, une « disposition philosophique selon laquelle le monde est regardé comme un théâtre où l'on doit tenir son rôle en toute conscience, en se référant à un autre univers, né de l'imaginaire, qui est à la fois en opposition et en correspondance avec lui⁵³ ».

En somme, les guillotines ludiques n'abolissent pas le réel mais le subvertissent, le mettent en question. Il s'agit là d'un rire de la dérision, d'un humour noir, sans rapport avec la joie, dont l'effet importe moins que le sens et qui exprime un vertige, une métaphysique, un regard sur le monde. Cet « oxymoron humoristique [qui] confond le grave et le bouffon, le tragique et le comique, mis chacun tour à tour au service l'un de l'autre », perceptible dès le

51 LACENAIRE, *Mémoires*, R. Laffont, « Bouquins », p. 187-188. La scène évoquée par le condamné se trouve dans *Stello*. Par ailleurs, Lacenaire verra dans le moulage de son crâne par un phrénologue une préfiguration de son exécution puisque, étouffant sous le plâtre, il subit une véritable « représentation mentale », qui d'abord l'effraie avant de le faire rire « de bon cœur » puisqu'il « revenait [i] vivant de la guillotine » (*ibid.*, p. 191).

52 R. BOURGEOIS, *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à G. de Nerval*, op. cit., p. 17.

53 *Ibid.*, p. 107.

premier romantisme, est, selon Daniel Grojnowski, la marque de « l'humour moderne », caractérisé par un « anti-pathos⁵⁴ ». Ce serait même, selon Michelet, une caractéristique, plus largement, de l'esprit français. S'interrogeant, dans son *Histoire de la Révolution française* sur ce « *Dies irae* de 93 », Michelet constate la profonde réversibilité de la nature et il définit l'ironie en ces termes

[...] ces menaces de l'hiver, toutes ces semblances de mort, n'étaient nullement la mort, mais la vie tout au contraire, le profond renouvellement. Aux puissances destructives, aux violentes métamorphoses où vous la croiriez abîmée, échappe, élastique et riante, l'éternelle ironie de la nature. Telle la nature, telle ma France. Et c'est ce qui fait sa force. Contre les plus mortelles épreuves où périssent les nations, celle-ci garde un trésor d'ironie éternelle. [...]
Elle a ri dans la Terreur, et elle n'a pas été entamée. Il y avait le rire et les larmes, l'émotion dans les deux sens, nullement la tristesse immobile. [...]
Un mot, gai comme ceux du festin de Balthazar, était écrit dans Desmoulins : « À côté de la guillotine où tombent des têtes de rois, on guillotine Polichinelle, qui partage l'attention »⁵⁵.

54 D. GROJNOWSKI et B. SARRAZIN, *L'Esprit funiste et les rires fin de siècle*, José Corti, 1990, p. 22.

55 J. MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, Livre XV, chap. 3, op. cit., p. 696-697.