

L'attention du condamné : Notes sur trois détails dramatiques (Orwell, Tolstoï, Dostoïevski)

À Patrizia, en gage d'amitié et de reconnaissance.

Rien de plus étrange qu'une pensée déplacée, hors contexte, hors sujet, à côté de la plaque. Certains, lors d'un grave accident, ont songé bien malgré eux au contenu de leur frigidaire : revenant après-coup sur cet instant, ils évoquent non sans gêne l'idée qu'une réflexion si triviale ait pu être leur dernière. On est proche de la peur de celui qui raterait sa sortie de scène en écorchant les *ultima verba* censés laisser de lui une lumière sublime en guise de testament – « comme si la honte devait lui survivre », dirait Kafka. Revenu de son étonnement face à *La Vue de Delft* et à mesure que ses étourdissements croissent, Bergotte s'avise moins du petit pan de mur que des « pommes de terre pas assez cuites » qu'il a ingéré peu avant et à qui il attribue sa crise. Il est, en effet, des situations qui intiment à la pensée un protocole, mais que la pensée, bien indépendante et soumise à une loi de nécessité qui lui est propre, aura tôt fait d'ignorer¹. Alors que l'événement objectif implique une réaction attendue, le tempérament subjectif s'en éloigne et déclare (involontairement parfois) son autonomie en faisant fi du décorum. Émergent de ces situations particulières, des aspérités, des anomalies, des détails en fait, qui possèdent une valeur particulière que le lecteur interloqué se propose de découvrir.

Lisant le chapitre de l'*Histoire de la peinture en Italie* où il est question de la *Sainte Cécile* de Raphaël, Patrizia Lombardo relève l'attention que Stendhal accorde aux « bons détails », ces « simples objets » capables d'accaparer le spectateur. Elle distingue, en suivant l'auteur de l'*Histoire*, « deux manières de juger les détails » : « les uns sont ornementaux, encombrants, ils offusquent l'imagination et la rêverie ; les autres sont pleins d'intensité expressive, ce que Stendhal appelle "l'art de passionner les détails, triomphe des âmes sublimes". »² Stendhal prend l'exemple de Banquo qui remarque, dans *Macbeth*, que l'hirondelle aime à faire son nid dans les hauteurs de la muraille. Le « vulgaire », écrit

¹ On se rappelle de Charles Lamb, confessant à son ami Southey qu'il n'avait pu se retenir de rire au mariage de William Hazlitt : "I was at Hazlitt's marriage, and had liked to have been turned out several times during the ceremony. Anything awful makes me laugh. I misbehaved once at a funeral." Charles Lamb, *The Life, Letters and Writings of Charles Lamb*, New York, Cosimo, 2008, vol. II, p. 59.

² Patrizia Lombardo, « L'esthétique de la tendresse chez Stendhal », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 62, 2010, p. 173-188.

Stendhal, croira à « une observation d'histoire naturelle fort déplacée » de la part de l'auteur ; « l'âme sublime » saura quant à elle deviner que rien n'est plus lourd de sens : l'hirondelle, qui préfère « l'air pur » et l'altitude, annonce *a contrario* qu'au château du roi d'Écosse, l'air est vicié et que la mort y plane. Sublime est l'auteur parvenu à passionner le détail ; mais sublime aussi est l'âme lectrice ou spectatrice parvenue à l'apprécier, à en comprendre la portée et à en prolonger le sentiment. Stendhal s'adresse, comme si souvent, aux *happy few* capables de l'entendre à demi-mot.

Le détail est riche de narrations possibles ; il devance le récit ou le fait retarder, il en dit parfois plus qu'il ne voudrait. Il peut susciter un décalage inattendu, un effet de contrepoint ou marquer une rupture dans l'apparent équilibre d'une situation. J'aimerais m'intéresser à un événement favorisant singulièrement l'émergence du détail : une condamnation à la peine capitale. Trois détails, issus de trois textes différents, retiendront mon attention – une flaque, un nœud et une verrue (accompagnée d'un bouton rouillé) – ; chacun de ces détails sont soulignés et thématiques par le personnage qui les perçoit ou les imagine : ils sont explicitement considérés, au sein même de la narration dont ils font partie, comme étant remarquables, saillants, doués d'un sens second qu'une lecture attentive saura ou non faire parler. Je m'attacherai donc à ces détails jaillissant aux yeux du lecteur et confinant à l'absurde, au dérisoire, mais qui jettent d'une part une lumière crue sur l'ensemble du procédé menant à la mort et qui attestent *malgré soi*, d'autre part, d'une énergie vitale élémentaire.

Dans la séquence de l'exécution, deux motifs s'entrecroisent, l'un sur un mode majeur, l'autre sur un mode mineur : il y a tout d'abord le « temps sans temps », ce temps orienté vers un terme explicite et affranchi de la vie, dans lequel rien ne s'oublie. Puis, dérivant du précédent, il y a l'attention au détail indifférent, absolument détaché des circonstances dans lesquelles il apparaît. À mieux s'y pencher, on remarque que le détail, qui semble importun dans l'économie de la scène, vaut comme une préservation, un refuge au moment fatal. Il est un interstice qui exerce un pouvoir aussi bien immédiat qu'indirect : ses effets sont perçus et interprétés au sein de l'épisode, mais son influence touche d'autres épisodes plus distants encore dans la narration. Mon hypothèse pourrait se formuler ainsi : il existe un lien intime unissant le détail incongru et la perception du temps dans certaines circonstances particulières telles que la peine de mort. Autrement dit, plus le détail paraît incongru (hors cérémonie), bizarre, hors de propos pour ainsi dire, plus la conscience du temps, sa perception, la sensation de son absence, s'aiguïsera, s'approfondira – tout comme si l'attention concentrée sur lui (le détail) ouvrait un instant de fuite hors du temps.

a. *La flaque*

George Orwell a tiré de ses années birmanes, entre autres, une courte nouvelle – “A Hanging” (1931) – qui relate, comme son titre l’indique, la pendaison d’un homme. Dans la cours d’une prison, un matin après la pluie, le narrateur, suivant la démarche du condamné sur le chemin du gibet, est soudainement frappé par un mouvement apparemment anodin :

At each step his muscles slid neatly into place, the lock of hair on his scalp danced up and down, his feet printed themselves on the wet gravel. And once, in spite of the men who gripped him by each shoulder, he stepped slightly aside to avoid a puddle on the path. / It is curious, but till that moment I had never realized what it means to destroy a healthy, conscious man. When I saw the prisoner step aside to avoid the puddle, I saw the mystery, the unspeakable wrongness, of cutting a life short when it is in full tide. This man was not dying, he was alive just as we were alive. All the organs of his body were working – bowels digesting food, skin renewing itself, nails growing, tissues forming – all toiling away in solemn foolery. His nails would still be growing when he stood on the drop, when he was falling through the air with a tenth of a second to live. His eyes saw the yellow gravel and the grey walls, and his brain still remembered, foresaw, reasoned - reasoned even about puddles. He and we were a party of men walking together, seeing, hearing, feeling, understanding the same world; and in two minutes, with a sudden snap, one of us would be gone – one mind less, one world less.³

Voici un geste étrange, qui échappe à la *gravitas* commandée par le moment et s’invite dans la cérémonie macabre : un sursaut réfractaire au *pathos*, une brusque poussée de vie qui ne s’est pas encore éteinte agite les membres du condamné, alors même qu’il se sait perdu, sans rémission. Dans cette scène épiphanique, rien n’est indifférent : dès que la mort de l’homme est décidée par son semblable, le jeu des causes et des phénomènes se modifie intégralement. Par conséquent, il n’est jusqu’à la prise qu’exercent les soldats sur l’épaule du prisonnier qui importe : en dépit de leur étreinte, le condamné effectue un geste bien volontaire – le narrateur précise que l’acte était “*reasoned about*” – mais qui, pourtant, paraît tout à fait involontaire, dépassant la vigilance que l’esprit exerce sur le corps, quelque chose comme un pur réflexe acquis par l’expérience, chevillé à la marche du prisonnier. Ainsi que le remarquait Bergson dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion* : « Certains tiennent l’acte volontaire pour un réflexe composé, d’autres verraient dans le réflexe une dégradation du volontaire. La vérité est que réflexe et volontaire matérialisent deux vues possibles sur une activité primordiale, indivisible, qui n’était ni l’un ni l’autre, mais qui devient

³ George Orwell, “A Hanging” [1931], in *Decline of the English Murders and Other Essays*, London, Penguin, 1977, p. 16.

rétroactivement, par eux, les deux à la fois. »⁴ Le pas évitant la flaque, tel qu'Orwell le décrit, semble bien participer de l'un et de l'autre.

Tout se passe comme si l'acte d'enjamber la flaque, de préserver la chaussure d'être trempée et les habits maculés, pouvait avoir une mystérieuse incidence sur la peine attendant le condamné⁵. Mais rien n'y fera, et l'acteur comme le spectateur le savent. Le fait même de montrer un geste si inscrit dans la vie suffit à disqualifier le « solennel » travail des organes, si déplacé, si fondamental et dérisoire en pareil moment : dans ces derniers instants, les mécanismes vitaux, nécessaires, sont, à l'inverse même de leurs fonctions, frappés d'inefficacité. Quel poids opposer à un monde qui disparaît ? Dans la bulle de temps rendant *palpables* les secondes séparant de la mort, rien ne peut plus être entendu sous le régime de l'efficacité ; une fois déclenché le compte-à-rebours, tout devient insignifiant et méprisable, sauf ce que l'on ne sait prévoir, sauf ce qui échappe au contrôle de notre conscience – ainsi de la flaque de boue à contourner.

Orwell se place du point de vue du témoin ; le narrateur d'« Une pendaison » sait qu'il ne craint rien. Si les moments de malaise précédant l'accomplissement de la peine paraissent aussi pénibles, c'est qu'ils sont lourds du poids de la vie, d'un sentiment de vie commune et partagée, apparemment infrangible jusqu'à la mise à mort. Aussi, le profond soulagement succédant à l'exécution se teinte de culpabilité : l'éprouvante tension nerveuse se relâche dans un rire embarrassé, traduisant l'étrangeté d'être encore sur terre, parmi les hommes. Si l'étonnement du détail a fait place au « à quoi bon » des abolitionnistes, l'image de la boue évitée continue d'éclabousser les pensées du narrateur. De fait, l'attention retenue par la flaque provoque un effet de *rallentando* inattendu ; alors que le récit allait à l'essentiel, enchaînant les faits à une vitesse constante – la sortie de prison, l'intervention d'un chien bloquant le chemin au convoi, l'assommante procédure des fonctionnaires birmans et britanniques –, voici qu'un suspens réflexif brise la cadence. La narration s'enlise et s'approche alors, de plus en plus, de l'imperceptible temporalité du corps : les ongles, l'estomac digérant, la régénération des cellules, qui fonctionnent selon l'invisible mouvement de la *physis*. L'infiniment petit de l'organisme heurte de plein fouet l'infiniment grand d'une éternité sans vie ; ainsi confrontés, l'un et l'autre semblent s'accroître mutuellement.

⁴ Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* [1932], Paris, GF, 2012, p. 364.

⁵ On rapporte ce mot fameux du condamné Boudas, guillotiné en 1874 : comme il était pied nu à l'échafaud, il demanda instamment ses chaussettes. « Pas la peine, il ne fait pas froid », lui répond-t-on, et lui d'insister : « Pardon, donnez-les moi tout de même ». Le « tout de même » possède un poids similaire au pas de côté du condamné d'Orwell.

Le geste que le narrateur remarque touche moins le prisonnier ou le coupable, que l'homme dans son intégrité. Le réflexe réfractaire appartient à la mécanique d'un être qui ne peut intégrer sa mort prochaine : l'action du corps en vie ne peut se soumettre à un décret⁶. L'homme n'est pas mort, il est en instance de mourir : la flaque, investie d'un pouvoir métonymique, résume en elle l'ensemble du processus. Par son caractère négligeable, le détail souligne et contraste la valeur de tout ce qui est déjà perdu, de tout est en train de se perdre. Et, comme le remarque le narrateur, cela rejaillit d'autant plus fortement que le détail est ouvert à la contingence, partant, ouvert à la vie. En va-t-il de même lorsque le détail est perçu non plus par un narrateur à l'abri de la corde, mais par un condamné lui-même en proie aux balles ? Il est possible que la situation change, ainsi que Pierre Bezoukhov, un des protagonistes de *Guerre et paix*, nous aide à le penser.

b. Le nœud

Moscou, septembre 1812. Napoléon s'est rendu maître de la ville et y boute le feu. Errant après la bataille de Borodino dans les faubourgs déserts, Pierre Bezoukhov est capturé par les soldats français qui le croient incendiaire. Au terme d'un procès sommaire, on le condamne à être fusillé. Tandis qu'il marche vers « le lieu du supplice », il se demande encore, incrédule, comment on a pu décider de le tuer, « lui, Pierre, avec son âme pleine de souvenirs, de désirs, d'espérances, de pensées »⁷. Ordre est alors donné d'abattre les prisonniers deux par deux. Pierre est le numéro 6. Les deux premiers sont liés aux poteaux : « Quelques roulements de tambours partirent soudain de chaque côté, et à ce bruit Pierre eut l'impression que son âme se déchirait. Il perdit la faculté de penser et de se souvenir. Il n'avait plus à son service que ses yeux et ses oreilles ». Il décide néanmoins de maintenir ses yeux clos. Quatre hommes sont tués devant lui ; au cinquième, le peloton marque un temps d'arrêt. Pierre ne peut empêcher ses yeux de s'ouvrir – « [sa] curiosité [...] l'emporta sur l'horreur » – et observe avec une attention effarée les derniers actes du condamné numéro 5 qui, après avoir opposé une résistance féroce, se résigne : « Quand on lui banda les yeux, il arrangea lui-même sur sa nuque le nœud qui le gênait ; puis, quand on l'adossa au poteau souillé de sang, il se pencha en arrière, et cette position lui étant inconfortable, il se redressa,

⁶ Dans *1984*, Orwell montrera impitoyablement comment le corps comme lieu de résistance intime est abattu, avili et anéanti par les émissaires de *Big Brother*.

⁷ Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, trad. de H. Mongault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 1257.

posa ses pieds d'aplomb et s'adossa tranquillement. Pierre, qui ne le quittait pas des yeux, ne perdit pas un seul de ses mouvements. »⁸

Le nœud du prisonnier n'a l'air de rien, il devrait passer inaperçu. Pourtant, aux yeux épouvantés de Pierre, il devient le véritable *punctum* de la scène dont il est témoin⁹. Alors qu'il pourrait révéler de prime abord un geste dérisoire ou absurde – peut-on véritablement être « confortable » adossé à un poteau d'exécution maculé du sang des victimes précédentes ? –, il se charge d'un autre message : celui de l'assentiment à la mort, de la muette acceptation par le condamné du sort auquel on le voue. Il résume, en fait, la décision arbitraire des soldats français de mettre à mort quelques boucs émissaires cueillis au hasard des rues : le sentiment de révolte face à l'injustice laisse place à un haussement d'épaule résigné.

À la veille de sa mort en prison, Socrate, se massant le mollet après s'être fait délivré de ses chaînes, observait la chose suivante : « alors que dans ma jambe, c'est l'effet de la chaîne, il y avait le douloureux, voici qu'à sa suite, manifestement, est arrivé l'agréable. »¹⁰ L'un ne va pas sans l'autre ; ils sont comme des jumeaux reliés par le sommet de leurs crânes. Socrate parvient à l'éprouver en dépit des circonstances, des amis éplorés et de la ciguë. Le détail du nœud suscite, dans l'esprit de Pierre, l'étrange idée du confort : il lit l'inconfort dans les gestes entravés du condamné, mais aussi, contre toute attente, un soudain apaisement. La réflexion, si rapide, est profonde : si la douleur laissait encore, selon Pierre, une place au combat pour la vie, son absence en balaie tout espoir. Dès lors que l'indifférence gagne celui qui l'éprouve, le voici prêt à partir, dans la dignité de celui qui a su trouver, sans hâte, la position *juste*.

Avant de comprendre qu'il a été gracié, Pierre est convaincu qu'il est le prochain sur la liste. Puis, comme on l'emporte loin de la fosse, il titube, hébété, sous le coup d'une anticipation abruptement déçue. Préparé à subir son sort, il ne s'explique pas ce qui le distingue des autres et par quel miracle il réchappe au peloton. Ce faisant, il comprend aussi que sa nouvelle peine vient d'être commuée, en lui, en *sursis* infini. Mais au contraire du sentiment coupable d'Orwell, Pierre réapprend à vivre différemment à partir de cet événement. Le lecteur le remarque avec d'autant plus de force que le détail a son pendant narratif ; il agit comme la scène inverse de la mort du Prince André Bolkonski quelques chapitres plus tard. Mortellement blessé à la bataille de Borodino, André succombe au terme

⁸ *Ibid.*, p. 1260.

⁹ Il ne paraît pas hors de propos de remarquer que lorsque Barthes parle du *punctum* dans *La Chambre claire*, il commente la photographie de Lewis Payne, condamné à mort.

¹⁰ Platon, *Phédon*, trad. de L. Robin et M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, 1968, p. 105.

d'une longue agonie dont les étapes sont patiemment décrites, des regains d'espoir à la résignation muette. Tout au long de *Guerre et paix*, le prince André, avec sa réserve, sa beauté sombre et sa finesse, agit comme un miroir renversé de Pierre. La grâce sociale, l'aplomb et la précision des idées d'André s'opposent au caractère pataud, brouillon, timide et embarrassé de Pierre. Mais à l'heure dernière, les rôles s'inversent : tandis qu'André, de plus en plus égaré dans ses réflexions, passe déjà du côté de la mort alors qu'il est encore vivant, (« À partir de ce jour, en effet, le prince André en même temps qu'il sortait de son rêve commença à sortir de la vie. [...] Toutes deux [Marie, sa sœur & Natacha, qu'il a voulu épouser] le voyaient leur échapper de plus en plus profondément, lentement, tranquillement pour s'en aller ailleurs. »¹¹), Pierre, mort potentiel devant le peloton, revient doucement à la vie, avec une conviction émerveillée et tenace. Conviction qui s'affirme en silence lorsqu'il se laisse guider peu après par la douceur, l'abnégation, la simplicité et le calme du paysan Platon Karataïev. Tolstoï nuance le passage de l'un à l'autre : ce n'est pas un état successif, mais une continuelle transition, qui dépend particulièrement de l'état d'esprit, selon comment on regarde l'événement subit. En reprenant les termes de *L'Homme révolté* de Camus, alors qu'André se résigne, Pierre se révolte, « il ne renonce pas »¹². André a ajusté le nœud et s'en est allé ; Pierre l'a maintenu dans sa position inconfortable, pensant bien qu'il s'agissait là d'une condition essentielle de la vie.

c. La verrue et le bouton rouillé

Moscou, décembre 1849. Fiodor Dostoïevski se trouve sur la place d'arme du régiment Semionovsky, en longue chemise blanche par 21° sous le zéro. Il fait face, avec quelques autres, à un peloton d'exécution. Après une longue procédure et des soupçons de conspiration, il a été condamné à être fusillé. Il relate la scène à son frère Mikhaïl : « trois d'entre nous ont été attachés au poteau, pour l'exécution de la peine. J'étais le sixième, on nous appelait par trois, par conséquent, j'étais de la deuxième fournée, il ne me restait pas plus d'une minute à vivre. »¹³ Puis coup de théâtre, alors que tout semblait fini, il apprend qu'il est gracié : « Enfin, roulements de tambour, on ramène vers nous ceux qui étaient au poteau, et on nous lit que Sa Majesté impériale nous accorde la vie ». Brusque péripétie qui donne lieu à une exclamation émue :

¹¹ L. Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, op.cit., p. 1285-86.

¹² Cf. Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 27.

¹³ Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, trad. A. Coldefy-Faucard, Paris, Bartillat, 1998, t. I, p. 320.

Frère ! je n'ai pas perdu espoir ni courage. La vie est partout la vie, la vie est en nous, et non dans le monde extérieur. À mes côtés, il y aura des hommes, et être *homme* parmi les hommes et le rester à jamais, dans tous les malheurs possibles ne pas perdre espoir et courage, voilà où est la vie, où est son but. J'en ai pris conscience. Cette idée m'est entrée dans la chair et le sang. Oui, c'est la vérité ! cette tête qui créait et vivait de la vie suprême de l'art, cette tête-là est déjà séparée de mes épaules. Ne restent que la mémoire et les images créées et je n'ai pas encore incarnées. Elles me rongeront, c'est vrai ! Mais en moi demeurent un cœur, et cette même chair, ce même sang qui peut également aimer et souffrir, désirer et se souvenir, et cela, c'est tout de même la vie ! *On voit le soleil** !¹⁴

La phrase finale, en français dans le texte, est une citation de Victor Hugo tirée du *Dernier jour d'un Condamné*, que Dostoïevski tenait au plus haut dans son panthéon personnel¹⁵. Loin d'être négligeable, elle semble surdéterminer son expérience : l'ensemble des pensées du condamné hugolien innerve le récit du moment traumatique. On mesure alors à quel point cet épisode biographique a profondément impressionné l'auteur de *L'Idiot*¹⁶, qui, lorsqu'il l'intégrera à son roman, ne cessera d'avoir Hugo en tête¹⁷, de la disposition des derniers moments à l'attention aux sensations, jusqu'aux formulations elles-mêmes.

Dans *L'Idiot*, le prince Mychkine donne son avis sur la peine capitale à deux reprises. La première prend place dans le salon où Mychkine, fraîchement arrivé à Saint-Petersbourg, attend de rencontrer sa parente, la générale Epantchine. Au valet des Epantchine qui le reçoit avec méfiance, Mychkine raconte à brûle-pourpoint son expérience de spectateur d'une exécution, comme il voyageait en France. Plus que les circonstances ou que la foule avide du spectacle¹⁸, ce qui révulse Mychkine tient à autre chose : selon lui, la partie la plus cruelle et la plus terrible du processus relève de la *certitude* de mourir que le condamné possède. Étant sûr du verdict et de son exécution, il ne lui reste plus qu'à compter les minutes : là est la torture. Or, comme on est assuré de mourir, le temps vient à être perçu différemment ; cette différence implique un régime d'attention autre, quelque chose proche du « regard du

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ « Un forçat, cela marche encore, cela va et vient, cela voit le soleil. » Victor Hugo, *Le Dernier d'un Condamné* [1829], Paris, Gallimard, 2000, p. 104.

¹⁶ Cf. Georges Nivat, « Juger et punir chez Dostoïevski », *Esprit*, Août-Septembre, 2007, n° 8, p. 179.

¹⁷ Cf. A. Bem, « En face de la mort. *Le Dernier jour d'un Condamné* de Victor Hugo et *L'Idiot* de Dostoïevski », in *Mélanges dédiés à la mémoire de Prokop M. Haskovec*, Globus, Brno, 1936, p. 45-64.

¹⁸ Edmund Burke l'avait remarqué, en termes de spectacle public, les théâtres ne font pas le poids face à l'exécution d'un criminel en place de grève : « Choose a day on which to represent the most sublime and affecting tragedy we have; appoint the most favourite actors; spare no cost upon the scenes and decorations, unite the greatest efforts of poetry, painting, and music; and when you have collected your audience, just at the moment when their minds are erect with expectation, let it be reported that a state criminal of high rank is on the point of being executed in the adjoining square; in a moment the emptiness of the theatre would demonstrate the comparative weakness of the imitative arts, and proclaim the triumph of the real sympathy. » Edmund Burke, « On the Effects of Tragedy », *A Philosophical Inquiry Into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, p. 104.

convalescent »¹⁹ dont a parlé Baudelaire : comme on est sur le point de tout perdre, on veut à tout prix se souvenir de tout. Il serait plus juste de dire, dans le cas relaté par Dostoïevski, qu'on se souvient de tout sans le vouloir, là est le mystère.

Plus tard, Mychkine raconte aux filles Epantchine le récit qu'on lui a fait d'un homme mis en joue puis gracié subitement (comme si le personnage s'étaient personnellement entretenu avec son auteur). L'hyperacuité de la perception, coordonnée à l'extrême sollicitation de la mémoire, est au centre de l'anecdote de l'homme gracié : « Il se rappelait de tout avec une netteté extraordinaire et il disait qu'il n'oublierait jamais rien de ce qui s'était passé pendant ces quelques minutes. »²⁰ Tout comme dans la scène de *Guerre et paix*, il est question de fusiller les prisonniers en groupes séparés. L'homme mesure alors le temps qui lui reste à vivre, et en fait une répartition précise (« deux minutes pour faire ses adieux à ses compagnons ; deux autres minutes pour se recueillir une dernière fois, et le reste pour porter autour de lui un ultime regard »²¹). Puis une dernière pensée l'enflamme : « Si je pouvais ne pas mourir ! Si la vie m'était rendue ! quelle éternité s'ouvrirait devant moi ! Je transformerais chaque minute en un siècle de vie »²². Le temps, qui se réduit comme peau de chagrin, laisse place au songe d'éternité ; dans ces minutes dramatiques, pas un geste n'est perdu, rien n'est indifférent : des remarques dérisoires de la conversation (« En disant adieu à ses amis, il se souvenait d'avoir adressé à l'un d'eux une question assez indifférente et d'avoir écouté la réponse avec un véritable intérêt »), à la coupole dorée de l'église qu'il « fix[e] avec une terrible obstination ».

Mychkine, fasciné par cette histoire, précise sa pensée lorsqu'il est contraint de reprendre son récit, à la demande des filles Epantchine, dont la curiosité a été attisée. Songeant toujours à l'extrême tension précédant la minute fatale, il imagine l'état d'esprit du condamné à cet instant :

Au contraire, une vie et un travail intenses s'animent dans son cerveau, qui développe alors toute la force d'une machine en pleine marche. Je me figure la multitude de pensées qui l'assaillent, toutes inachevées, peut-être baroques et intempestives, dans le genre de celles-ci : «Voilà là-bas, parmi les spectateurs, un individu qui a une verrue sur le front ; tiens ! il y a un bouton rouillé dans le bas de la redingote du bourreau.» Et cependant l'intelligence et la mémoire sont indemnes ; il y a un point unique qu'il est impossible d'oublier, auquel on ne peut échapper par une syncope et autour duquel tout gravite.²³

¹⁹ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 690.

²⁰ Fiodor Dostoïevski, *L'Idiot*, trad. de A. Mousset, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 72.

²¹ *Ibid.*, p. 73.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 79.

Notons d'emblée qu'il s'agit d'une conjecture du prince Mychkine. Son extrême empathie l'a porté à supposer et à « se figurer » les diverses émotions éprouvées par le condamné, lorsqu'il fut témoin d'une exécution. Par conséquent, l'élaboration de ce fantasme part de sentiments personnels, d'un effort de l'imagination pour concevoir aussi vivement que possible l'extrême conscience des minutes avant la mort. Selon lui, tout vient se fixer dans la rétine de celui qui observe de tous ses yeux la foule qui le regarde, même le plus dérisoire, même le plus trivial : comme on connaît le terme, que l'on ne saurait en réchapper, le temps qui reste se dilate et laisse place à un regard affamé, retenant tout sans discrimination. Sur le point de tout quitter, rien ne peut plus être anodin aux yeux du condamné. Mais cette élaboration est doublement motivée : par l'entremise de Hugo d'une part, par l'expérience de l'épilepsie de l'autre.

Le condamné de Hugo précisait que, le jour de son exécution, « Paris [lui] a paru faire un plus grand bruit qu'à l'ordinaire »²⁴ ; lors du transfert de la prison à la guillotine, une profusion de détails émaille le récit, du « cheval étique » au « charretier en sarrau bleu à dessins rouges »²⁵ en passant par les « monstres de pierre » sculptés de la tour Saint-Jacques. De son propre aveu, « rien de ce qui se passait autour de moi ne m'a échappé. Chacun de ces détails m'apportait ma torture »²⁶. Non seulement le condamné de Hugo est-il doué d'une extrême attention, mais en plus il fait preuve d'une force de nerf déconcertante, sachant tenir la plume et reporter ses impressions alors même que l'immédiateté de ses perceptions devrait être difficilement transcrite. C'est ce que Dostoïevski remarque dans la préface à sa nouvelle, « La Douce » (1876) :

Victor Hugo, par exemple, dans son chef d'œuvre *Le Dernier jour d'un Condamné*, [...] a admis une invraisemblance [...] en supposant qu'un condamné à mort puisse (et qu'il en ait le temps) écrire ses carnets non seulement jusqu'à son dernier jour, mais jusqu'à sa dernière heure, et même, littéralement, sa dernière minute. Pourtant, s'il n'avait pas admis cette *fantaisie*, son œuvre elle-même n'aurait pas existé, une œuvre qui est la plus réelle, la plus criante de vérité de toutes celles qu'il ait jamais écrites.²⁷

Sans aller jusqu'à reprendre la « fantaisie » que Hugo s'autorise, Dostoïevski admet la conjecture pour s'approcher le plus possible d'un instant par nature indicible, à la première personne. Mais plus implicitement, il répond à l'interrogation désabusée de Hugo : « Se sont-ils jamais mis, seulement en pensée, à la place de celui qui est là, au moment où le lourd tranchant qui tombe mord la chair, rompt les nerfs, brise les vertèbres... »²⁸

²⁴ V. Hugo, *Le Dernier jour d'un Condamné*, *op.cit.*, p. 91.

²⁵ *Ibid.*, p. 134.

²⁶ *Ibid.*, p. 136.

²⁷ [Je souligne] F. Dostoïevski, « Douce », *Œuvres romanesques 1875-1880*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 2014, p. 702.

²⁸ V. Hugo, *Le Dernier jour d'un Condamné*, *op.cit.*, p. 119.

On peut encore entendre un écho de Hugo lorsque Mychkine qualifie l'esprit de « machine », comme si l'obsédante méditation sur la mort prochaine contraignait à penser *machinalement* – la pensée *machinale* faisant sinistrement écho à la *machine* guillotine. C'est ce que dit Hugo lorsque son condamné, sur le chemin le menant d'une prison à l'autre, déchiffre « machinalement » l'inscription sur le fronton de Bicêtre ou « les enseignes des boutiques »²⁹. Il lit mais n'intègre pas ce qu'il lit ; l'habitude qui règle la vie de l'homme ne s'est pas encore ajustée à celle du condamné. Hugo observe en fait l'itinéraire d'un esprit distrait dont les pensées préoccupées se perdent dans le monde visible avant de se replier autour d'une idée fixe : le condamné ne peut s'arrêter d'observer, de conjecturer, de sentir, mais ces réflexions si diverses font inévitablement retour à sa fin prochaine. Bien conscient de cette limite, il l'annonce dès le début : « Mon esprit est en prison dans une idée. Une horrible, une sanglante, une implacable idée ! Je n'ai plus qu'une pensée, qu'une conviction, qu'une certitude : condamné à mort ! »³⁰ On est proche de ce qu'Orwell remarquait dans le réflexe : il arrive que l'on se meuve, que l'on pense, que l'on se souvienne *malgré soi, en dépit des circonstances*.

Répetons-le, pour Dostoïevski, l'expérience est fondamentale : l'ouverture du temps, la manifestation de l'éternité dans la seconde, la révélation d'une beauté divine, absolue, qu'il éprouve alors se voit directement rattachée à l'épilepsie. Ne décrit-il pas en termes analogues la crise qui frappe Mychkine un peu plus tard ? Bien que l'échéance ne soit pas aussi arrêtée que celle d'une sentence à heure fixe, l'épileptique se sent, tout comme le condamné, *en sursis*. Comme lui, il doit subir une phase préalable, bien identifiable, qui annonce le haut-mal : « Quand, une fois rendu à la santé, le prince se remémorait les prodromes de ses attaques, il se disait souvent : ces éclairs de lucidité, où l'hyperesthésie de la sensibilité et de la conscience fait surgir une forme de "vie supérieure", ne sont que des phénomènes morbides, des altérations de l'état normal. »³¹ La différence entre l'épileptique et le condamné tient, bien sûr, au fait que le premier a plus de chance que le second d'être rendu à la vie après sa « syncope ». Pour ce qui est de l'intensité de pensée préalable à l'exécution, il y a donc lieu de croire que Mychkine a transposé, à partir de son expérience d'épileptique, ses propres sentiments précédents les crises aux pensées du condamné avant la brusque « ouverture » que la guillotine opère.

²⁹ *Ibid.*, p. 138.

³⁰ *Ibid.*, p. 40.

³¹ F. Dostoïevski, *L'Idiot*, *op.cit.*, p. 275.

La temporalité du texte en porte la trace : les moments anticipant la crise sont narrés au présent, mais leur immédiateté est incessamment interrompue par de brefs souvenirs d'instant qui viennent tout juste de s'écouler. L'effet de décalage et de non-synchronie laisse la scène flotter dans une atmosphère vague et inquiète, à l'image de l'état instable de Mychkine. Ses pensées saccadées, traduites au style indirect libre, mélangent appréhension, exaltation et agacement, des brusques poussées de joie nerveuse contrastées par des abattements d'angoisse, dans un aller-retour vertigineux entre passé et présent. Au coin d'une rue, Mychkine croit se rappeler d'un objet dans une vitrine qu'il vient à peine de voir, il repasse devant la vitrine un peu plus tard pour s'assurer qu'il ne l'a pas halluciné. Pourtant, cet objet fantôme laisse entrevoir, en creux, l'hyper-attention de la perception ; apparemment déconcentré et confus, Mychkine s'applique à suivre le fil de ses idées, tout en recevant en même temps des signes du monde extérieur. Il soliloque, mais collecte des détails de tout ordre, qui intègrent plus ou moins le flux de ses réflexions. À mesure que la scène se développe, sa pensée peu à peu se précise, s'éclaircit : il se trouve que l'objet en vitrine, qui n'est pas tout de suite nommé mais dont on découvre subrepticement « le manche en pied de cerf », est un couteau, que ce couteau évoque la collection de couteaux de Rogojine, et que Rogojine tâchera d'assassiner Mychkine à l'aide d'un de ces couteaux au moment même où la crise frappe ce dernier et le laisse inconscient sur les marches d'un escalier. En entremêlant les absences et les retours d'attention du prince idiot, Dostoïevski laisse la confusion se dissiper graduellement, et révèle que l'ensemble de l'épisode, par delà l'écran de la maladie, est conduit tout entier par l'obsession du meurtre et l'angoisse de sa perpétration.

Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire dit de Victor Hugo qu'il « n'omet pas un brin d'herbe ni un reflet de réverbère »³² à ses descriptions. La remarque, qui mettait en parallèle l'auteur des *Misérables* et Eugène Delacroix, valait comme une critique. Le brin d'herbe et le reflet étaient en effet considérés comme les emblèmes du peintre pénible, celui qui ne sait pas renoncer, celui qui afflige son spectateur d'inutiles encombrements. Cependant, comme Stendhal l'indiquait, le détail fastidieux, ruinant l'harmonie et l'unité, n'est pas une fatalité : il existe aussi des auteurs capables de « passionner les détails », de les transformer en des signes doués d'une puissance narrative extraordinaire. Nous venons d'en lire trois exemples. La flaque, le nœud, la verrue (et le bouton) ont été nos clés d'accès à des scènes puissantes, extrêmes, et, dans une certaine mesure, révoltantes. Ces détails ont su donner, en somme, un

³² C. Baudelaire, *Salon de 1846, Œuvres complètes, op.cit.*, p. 431.

nom à l'indistinct, au flou, qui sature la perception du condamné. Et ces « choses », une fois tirées hors de leur anonymat, ont offert une prise à l'acteur ou au témoin pour parler de l'horreur de la peine – selon une loi propre à l'*understatement*, moins on en dit, plus fort est l'effet. On aura compris que le détail n'est pas de même nature selon qu'il est un geste perçu par un tiers ou une réalité subjectivement éprouvée. Il importe cependant de remarquer que la scène de la peine de mort lieu métamorphose les objets et les gestes qui paraissent lors de son développement : en bornant le temps, elle condense la perception. Cela a pour effet de favoriser non seulement l'émergence du détail, mais de le transformer de surcroît en opérateur d'attention aux confins de l'existence. Plus la concentration sur l'objet indifférent est grande, plus la suspension de la temporalité est effective, plus la gravité de la peine se résorbe et le sentiment de la vie se renforce. Tel est sans doute le pouvoir du détail « séditieux » et autonome, se détachant de l'ensemble et faisant bande à part. Si tant est que les « âmes sublimes » et les amateurs de brins d'herbe soient en mesure de le saisir et de le prendre au sérieux.

Julien Zanetta
Université de Genève – CISA