UNIVERSITÉ FRANÇOIS – RABELAIS DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »

Interactions Culturelles et Discursives

THÈSE présentée par :

Salomon de IZARRA

soutenue le : **21 novembre 2017**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais de Tours**

Discipline/ Spécialité : Littérature Française et Littérature Comparée

L'écriture de l'enfermement :

de la narration de l'incarcération aux perspectives et illusions d'évasion et de métamorphose

THÈSE dirigée par :

Mme MAUREL-INDART Hélène	Professeur, université François – Rabelais de Tours

RAPPORTEURS :

Mme FREYERMUTH Sylvie	Professeur, université du Luxembourg
Mme TON-THAT Thanh-Vân	Professeur, université Paris-Est Créteil Val de Marne

---

JURY :

Mme FREYERMUTH Sylvie	Professeur, université du Luxembourg
Mme HUMBERT-MOUGIN Sylvie	Maître de conférences habilitée à diriger des recherches, université François-Rabelais de Tours
Mme MAUREL-INDART Hélène	Professeur, université François – Rabelais de Tours
M. POTTIER Georges-François	Rédacteur-chef aux Archives départementales d'Indre-et-Loire
Mme TON-THAT Thanh-Vân	Professeur, université Paris-Est Créteil Val de Marne

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements **5**

Résumé **7**

Introduction **11**

I La prison : histoire, mœurs et personnages **21**

1 Premiers contacts avec la prison **23**
1.1 L'histoire de la prison et les auteurs du corpus primaire 23
1.1.1 Une petite histoire de la prison : les cas français, anglais et californien 23
1.1.2 Quatre auteurs tous concernés par la prison 47
1.2 Les caractéristiques de la représentation de la prison en littérature . . 64
1.2.1 Entre stéréotype et regard personnel : l'arrivée en prison 64
1.2.2 Les lieux communs carcéraux 73

2 Les acteurs de la prison : points communs et différences selon leur statut **81**
2.1 Le détenu 81
2.1.1 Définition d'un personnage du milieu carcéral 82
2.1.2 Le détenu, un personnage proche du lecteur 85
2.1.3 La figure oubliée du transgresseur 96
2.2 Les personnages gravitant autour du détenu 100
2.2.1 Les codétenus 100
2.2.2 Les personnages appartenant à l'institution carcérale : le gardien, le directeur et le prêtre 140

II Les processus de métamorphose et la résistance des détenus 155

1 Les processus de la métamorphose de l'individu en détention 157
1.1 Les moyens de déshumanisation 157
1.1.1 Le traumatisme de l'admission : le rôle du vêtement 158
1.1.2 Le matricule 161
1.1.3 Les visites 165
1.2 Les multiples moyens de contrôle 177
1.2.1 De la surveillance la plus évidente à la plus discrète 177
1.2.2 Les contrôles du corps 190
1.2.3 Le temps 223

2 Comment échapper au contrôle 251
2.1 L'évasion mentale 251
2.1.1 L'importance de l'identité 252
2.1.2 L'importance de la communication à travers le paradoxe des murs 277
2.2 Les différents moyens de protection et de préservation de soi 290
2.2.1 Les adaptations « secondaires » selon Goffman et l'insubordination 290
2.2.2 L'argot des prisons 299
2.2.3 Les multiples visages de l'amour 306

III Les aspects inattendus de la carcéralité 327

1 Les aspects positifs de la prison 329
1.1 Les retours à soi et la dénonciation de la prison 330
1.1.1 Les retours à soi 330
1.1.2 La prison, une thématique engagée 341
1.2 La prison heureuse 352
1.3 La religion en prison 365

2 L'après-prison 373
2.1 La prison au cœur 373
2.1.1 La déculturation et la confrontation au monde extérieur 374
2.1.2 Les conséquences du traumatisme carcéral 378
2.2 La prison, sœur et instrument de la misère 381
2.3 Métamorphose ou illusion de métamorphose ? 385
2.3.1 Métamorphose durable ou temporaire ? 386
2.3.2 Les masques selon Gaston Bachelard 395

Conclusion 401
2.3.3 Le corpus secondaire 405
2.3.4 Les étapes de la métamorphose 406

Bibliographie 411

REMERCIEMENTS

Sans la gentillesse, les conseils éclairés et le soutien indéfectible de Madame Maurel-Indart, cette thèse n'aurait pas pu voir le jour ; qu'elle en soit infiniment remerciée.

Merci à Monsieur Jean-François Pottier, pour son franc-parler et ses conseils admirables et si éclairants au *Tourangeau*.

Merci à Monsieur Jean-Jacques Tatin-Gourier pour m'avoir donné le goût de la recherche et m'avoir laissé travailler sur les sujets qui me tenaient à cœur au cours de mes deux années de master.

Je remercie Nadine et Charles, mes parents et modèles, qui se sont acharnés à me transmettre le goût de la lecture – notamment des œuvres de Céline, de London et de Rabelais – et qui ont grandement contribué à forger ce que je suis aujourd'hui. Je n'aurais pu rêver mieux et n'aurai jamais assez reconnaissance.

Je remercie également Ambroise et Grégoire, mes *frangins physiciens* si brillants, pour leur aide dans la mise en page de mon travail, leur soutien quand je doutais et, surtout, pour avoir tant contribué à mon bonheur et à ma culture.

Une pensée chaleureuse pour mes collègues et amis des musées de la ville de

Bourges avec qui j'ai passé tant de week-ends passionnants, et notamment Elian Malet, Philippe Malet et Daniel Lacroix pour les innombrables discussions artistiques, métaphysiques, politiques, culturelles et foutraques que nous avons partagés. Qu'ils soient remerciés de leur soutien inconditionnel.

Merci aux collègues du collège Albert Camus de Vierzon, qui m'ont accueilli, soutenu (et supporté) au cours de l'année scolaire 2016-2017, et qui se sont révélés tant de précieux amis que des modèles à suivre.

Enfin, je souhaiterais remercier mes amis de longue date : les membres d'Ordeathral, Teddy Allier, Benjamin Bilquez et Nicolas Debain pour leur humour au vitriol et leur talent musical incontestable ; Amélia Bousquet et Raphaël Villarroya pour nos soirées épiques ; Alexandra Delage et Aurélien Ferdouet pour nos innombrables conversations littéraires et leur courage à lire toutes mes fictions ; Dorian Garcia et Bastien Thomas pour nos discussions passionnées quant à la culture.

Merci à Denis Romero, pour sa patience, sa culture et sa gentillesse, qui ont contribué à mon amour des lettres. À Patrick Laverne, pour m'avoir appris à être responsable et mature. À Philippe Chabot pour m'avoir appris à penser par moi-même.

Merci, enfin, à Maïlys Pascault, pour avoir grandement développé ma culture musicale et m'avoir inspiré mes derniers ouvrages.

RÉSUMÉ

Résumé en français

On ne peut décemment parler de l'écriture de l'enfermement dans son aspect le plus profond sans mentionner la notion de « métamorphose » qui y est intimement liée. En effet, ce terme induit le changement d'un être en un autre, une évolution à la fois mentale et physique. Ainsi, le citoyen libre qui séjourne en prison à la suite d'une transgression envers la société se voit irrémédiablement modifié par son incarcération.

Le but de cette thèse, par l'analyse d'œuvres de Jean Genet, de Victor Hugo, de Jack London et d'Oscar Wilde, est donc de mettre en valeur les différentes étapes de ce processus, d'en comprendre les causes et les conséquences.

Notre première partie s'intéresse à l'histoire des systèmes carcéraux en Californie, en France et au Royaume-Uni, afin de mieux apprécier leur évolution et de mettre en contexte les différents ouvrages de notre corpus primaire. Nous distinguons alors autant d'éléments qui sont à la base de notre recherche, tels que l'usage des clichés carcéraux qui diffère selon le genre littéraire des œuvres. Cette différen-

ciation a toute son importance dans l'étude des personnages dits « carcéraux », dont la figure majeure est le détenu-narrateur, qu'il soit réel ou fictif, et la réduction *a minima* de son rôle de transgresseur. De même, sa métamorphose ne peut être pleinement mesurée sans la mise en valeur de ses relations avec ses codétenus et les rapports de force avec les membres de l'administration pénitentiaire.

Notre deuxième partie s'attarde sur les processus de la métamorphose, dont le premier aspect est la déshumanisation par la perte du patronyme et des atours de citoyen au profit d'un matricule et d'une tenue standardisée. Le moi du détenu ébranlé, il s'agit désormais de le surveiller afin d'étouffer toute velléité de rébellion, mais aussi de le contrôler. C'est dans ce but que sont utilisés le panoptique, le travail, les humiliations physiques et morales, mais aussi le temps réduit à un présent mortifère. Ainsi, le détenu, en s'habituant plus à ces différents procédés qu'en les comprenant pleinement, développe des moyens de protection tels que l'évasion sous toutes ses formes, l'écriture, la communication avec ses compagnons d'infortune, les retours à son passé, l'amour ou l'usage de l'argot. En somme, si la violence de la prison a des aspects multiples, les procédés de protection et de sauvegarde du moi en ont tout autant.

Notre dernière partie concerne, quant à elle, les aspects plus inattendus de la carcéralité, comme la prison vécue sous un jour positif ou le fait que l'incarcération offre un écho non-négligeable aux dénonciations de nos auteurs. Nous nous attardons également sur un aspect moins commun de la prison qui est la libération et le retour à la société, tout aussi violents que l'incarcération elle-même en ce que le détenu « déculturé » emporte sa prison avec lui. Enfin, au regard de ces derniers éléments, nous nous interrogeons sur la profondeur de la métamorphose, afin de déterminer si elle n'a d'existence réelle que dans le cadre de l'incarcération ou si, à l'inverse, elle est profonde et durable.

Mots-clés : prison, métamorphose, enfermement, littérature française, littérature anglaise, littérature américaine, XIX^e^ siècle, XX^e^ siècle

Résumé en anglais

One cannot decently talk about the writing of confinement in it deepest aspect without mentioning the intimately linked notion of « metamorphosis ». Indeed, this term induces the alteration from one man to other, an evolution which is both mental and physical. Thereby, the free citizen who stays in prison following a transgression sees himself irredeemably modified by his imprisonment.

The aim of this thesis, by the analysis of the works of Jean Genet, Victor Hugo, Jack London and Oscar Wilde, is to highlight the different steps of this process, to understand the causes and the consequences.

Our first part is interested in the history of prison systems in California, France and United Kingdom, to better appraise their evolution and to put in context the differents works in our primary corpus. Then, we distinguish as much elements who are in the base of our research, such as the prison clichés which differs according to the literary genre of works. This differentiation has all its importance in the study of prisoner characters, whose major figure is the imprisoned narrator, whether real of fictive, and the reduction *a minima* of his role of transgressor. Similarly, his metamorphosis can't be fully measured without the development of his relationship with his fellow inmates and the balances of power with the members of the prison administration.

Our second part lingers on the metamorphosis process, whose first aspect is the dehumanisation by the loss of one's name and citizen fineries in favor of a registration number and a standardized clothing. Once the prisoner's ego is shaken, it is now a matter of keeping an eye on him to stifle any inclination to rebellion, and also to control him. It is for this purpose that panoptic, work, physical and moral humiliations are used, along with the time reduced to a deadly present. Thus, the

prisoner, by becoming more used to these differents process than by understanding them, develops protection ways like all types of evasion, writing, communication with his companions of misfortune, back to his past, love or use of slang. In short, if the violence of the prison has multiples aspects, processes of protection and saving of the ego have as much.

Our last part concerns the unexpected aspects of imprisonment, like the prison lived in a positive light or the fact that incarceration offers an important echo to our writers denunciation. We also focus on a lesser known aspect of prison, which is the release and the return to society, which are as violent as the incarceration itself, for the « deculturated » detainee takes his prison with him. Finally, in view of these last elements, we wonder about the depth of the metamorphosis, to determinate if it has a real existence only in the context of the incarceration or if, conversely, it deep and sustainable.

Keywords : prison, metamorphosis, confinement, french literature, english literature, american literature, 19th century, 20th century

INTRODUCTION

« Soyons justes. Si la prison est profusément critiquée en raison de ses abominables conséquences sur ceux qu'elle prétend redresser (tant au moral qu'au physique), on ne soulignera jamais assez tout ce que lui doit la littérature »[1], écrit João Viegas dans sa présentation des *Récits de la prison de Porto* de Camilo Castelo Branco. On ne peut mesurer la justesse de cette affirmation qu'au regard de l'histoire de la prison et, plus encore, de son lien étroit avec la littérature.

En effet, la thématique carcérale semble inhérente au domaine littéraire, que ce soit depuis *L'Apologie de Socrate* de Platon, dans lequel le philosophe justifie l'acceptation de sa condamnation qui revient à une forme de suicide ou, plus récemment, ledit ouvrage de Camilo Castelo Branco. De même, le sujet a été traité par une pléthode d'auteurs de tous pays, que ce soit de façon centrale, comme dans le *Vagabond des étoiles* de Jack London, ou périphérique, comme dans *Crime et châtiment* de Dostoïevski.

Toutefois, si la thématique de la prison est présente depuis longtemps, l'insti-

1. Camilo Castelo BRANCO, *Récits de la prison de Porto*, éditions Chandeigne, 2017, traduit par João Viegas, p. 15-16.

tution en elle-même, dans sa forme actuelle, est relativement récente. En effet, il faut attendre l'après Moyen Âge, sa standardisation et son développement massif pour qu'elle fasse l'objet de nombreuses études, que ce soit par des juristes comme Beccaria (XVIII^{e} siècle), des écrivains tels que Rousseau ou Hugo (XVIII^{e} siècle et XIX^{e} siècle), ou des philosophes comme Michel Foucault (XX^{e} siècle), qui ont considéré son intérêt prioritaire.

Dans l'imaginaire collectif comme dans le vécu des anciens détenus, la prison est un endroit insupportable, et ce en grande partie à cause du principal moyen dont elle use pour châtier les criminels : la privation de liberté par la détention dans un lieu prévu à cet effet.

En ce sens, les différentes prisons que nous allons traiter dans notre corpus primaire se doivent d'être *totalitaires*, selon le terme employé par Erving Goffman dans son essai *Asiles* [2]. Pour qu'un lieu soit défini comme tel, il faut qu'il réponde à plusieurs exigences : que les détenus demeurent constamment dans la limite de son enceinte, qu'ils soient constamment surveillés des membres de l'administration pénitentiaire et, enfin, qu'ils puissent manger, dormir, travailler et éventuellement se distraire dans ce même lieu.

> On peut définir une institution totalitaire (total institution) comme un lieu de résidence et de travail où un grand nombre d'individus, placés dans la même situation, coupés du monde extérieur pour une période relativement longue, mènent ensemble une vie recluse dont les modalités sont explicitement et minutieusement réglées. Les prisons constituent un bon exemple de ce type d'institutions, mais nombre de leurs traits caractéristiques se retrouvent dans des collectivités dont les membres n'ont pas contrevenus aux lois. [...] C'est une caractéristique fondamentale des sociétés modernes que l'individu dorme, se distraie et travaille en des endroits différents, avec des partenaires différents, sous des autorités différentes, sans que cette diversité d'appartenance relève d'un plan d'ensemble. Les institutions totalitaires, au contraire, brisent les fron-

2. Erving GOFFMAN, *Asylum* ou *Asiles*. Parution aux éditions Anchor Books, New York, 1961. Éditions de Minuit, Paris, 1968. Traduction de Liliane et Claude LAINÉ. Présentation de Robert CASTEL.

> tières qui séparent ordinairement ces trois champs d'activité ; c'est même là une de leurs caractéristiques essentielles. [3]

Ainsi, Goffman rapproche constamment l'église, la caserne, l'asile et la prison qui, grâce à leur règlement strict et leur personnel adapté, gèrent l'intégralité de la vie des reclus. Mais la principale caractéristique de ce genre d'institution est soulevée par Robert Castel dans l'introduction de l'essai de Goffman. Il s'agit de l'omniprésence du contrôle.

> Les différentes institutions se laissent alors ordonner selon un continuum objectif en tant qu'elles brodent des variations plus ou moins importantes sur les thèmes communs de l'isolement et du contrôle totalitaire de l'individu (surveillance (prison), prière (église), organisation des soins (hôpital)). Les techniques, les tactiques et les stratégies particulières pour neutraliser, changer ou réduire à merci les reclus en découlent. [4]

Ce point est capital car il soulève les termes sous-entendus par la notion de contrôle : « neutraliser », « changer » et « réduire à merci » ne peuvent être effectifs que sur le long terme. Par conséquent, le contrôle doit être insidieux, multiple, et doit aboutir à une forme pervertie d'adhésion par le détenu. Il n'y a donc pas qu'*un* contrôle, qu'*une* surveillance, mais des processus multiples et divers au service d'un seul objectif. Certes, tous les termes sont importants et représentatifs d'une facette ou d'une étape du processus, mais c'est l'idée de « changement » qui reste dominante. C'est en « changeant » le détenu, afin qu'il se plie aux exigences de l'institution, que le contrôle est le plus efficace, étant donné que celui-ci finira par s'y habituer voire même l'accepter.

Revenons à présent sur le terme d'institution « totalitaire ». Goffman indique dans une note de bas de page :

> On voudra bien ne pas se fixer exclusivement sur les connotations

3. *Asiles*, p. 41 et p. 47-48.
4. *Ibid.*, p. 8.

> les plus modernes du concept, qui ne sont pourtant pas étrangères au sens primitif ; faute de quoi on n'aurait d'autre recours que de démarquer simplement l'expression anglaise : institution totale. [5]

La nuance entre les deux termes, « totalitaire » et « totale » est importante car on ne peut s'empêcher de rappeler que l'idée majeure des systèmes totalitaires, ces dictatures nées au XX^e siècle, était de plier les hommes aux exigences de l'État, que ce soit idéologiquement, physiquement ou mentalement. Le but d'un système totalitaire était donc de « neutraliser » les aspirations anti-étatiques, de « changer » les citoyens autant dans le cadre professionnel (public) que dans le cadre familial (privé), de « réduire à merci » les prétentions qui iraient à l'encontre du pouvoir. Toutefois, le rapprochement avec les systèmes totalitaires s'arrête là, étant donné que ces derniers, outre le contrôle de la population et des mentalités, cherche également à contrôler l'histoire en la modifiant à leur guise, afin de permettre que leurs prédictions se réalisent toujours [6].

Néanmoins, la prison n'est une peine standardisée que depuis le XIX^e siècle et, selon le philosophe Michel Foucault,

> Le châtiment est passé d'un art des sensations insupportables [la torture et les exécutions publiques] à une économie des droits suspendus... [7]

Ce moyen devenant une norme, la thématique de la prison devient récurrente, elle qui ne se résumait alors qu'à quelques cas isolés, comme François Villon à la prison de Meung-sur-Loire ou le marquis de Sade à la Bastille, ou qu'à un lieu de transition pour une exécution à venir, tel que le dénonce Hugo ou le vécut la reine Marie-Antoinette, pour ne citer que certains des plus célèbres. L'enfermement d'une durée déterminée dans une cellule est un phénomène récent et, avec la possibilité

5. *Ibid.* p. 41.

6. Voir Hannah ARENDT et al., *Les Origines du totalitarisme : le système totalitaire*, 1951. Éditions du Seuil, Points, Politique 53, Paris, 1972. Traduction de Jean-Louis BOURGET, Robert DAVREU et Patrick LÉVY.

7. Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 18.

d'une libération, se pose l'inévitable question des traitements de la prison et du bagne ainsi que des changements qu'ils opèrent chez le détenu. Certes, les oubliettes existaient déjà mais elles avaient pour but de faire disparaître définitivement une personne. Ce type d'incarcération ne correspondait donc à aucune forme de sanction temporaire justifiée par une volonté de punir. Comme l'explique Eugène Viollet-le-Duc :

> Nous avons vu dans beaucoup de châteaux, d'abbayes et d'officialités, des cachots, des *vade in pace* ; mais nous ne connaissons que trois oubliettes considérées comme telles avec quelque raison. Les unes se trouvaient au château Chinon, les secondes à la Bastille et les troisièmes dans celui que Pierrefonds. Il faut constater aussi que les romans et les chroniques du moyen âge parlent souvent de *chartres*, de cachots ; mais d'oubliettes, il n'en est pas question [8].

La thèse portera donc principalement sur la prison au XIX^e^ siècle et XX^e^ siècle, à travers quatre auteurs : Jean Genet (1910-1986) ; Victor Hugo (1802-1885) ; Jack London, d'origine américaine (1876-1916) et Oscar Wilde (1854-1900), le poète, romancier et dramaturge irlandais.

Ce choix n'est pas anodin : au-delà d'une simple question de préférence personnelle, il était important de sélectionner, entre tous les écrivains qui ont un jour vécu la prison ou écrit sur elle, des artistes reconnus avant d'être des prisonniers ou des exilés et qui, de surcroît, n'ont pas limité leur intérêt littéraire au sujet carcéral. Le thème de la prison, malgré son importance incontestable dans leur œuvre, n'en constitue qu'un aspect, à l'exception toutefois de Jean Genet qui a utilisé la prison comme un un topos idéal pour illustrer sa conception de la beauté, de l'amour, de la famille et de la spiritualité.

Ainsi, notre travail portera sur un nombre limité d'œuvres, étoffé par des récits

8. Eugène Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ siècle au XVI^e^ siècle*. Paris, 1860, Tome 6, p. 451-452. Consulté à l'adresse suivante : https ://archive.org/details/architecturefran06violuoft, le 14 juillet 2017.

périphériques que nous signalerons préalablement et qui seront invoqués soit pour étoffer les propos appliqués à notre corpus primaire, soit pour illustrer des aspects qui y sont moins présents.

Nous étudierons donc *Le Dernier jour d'un condamné* de Hugo (1829), *Miracle de la Rose* de Jean Genet (1946), *The Star Rover* ou *Le Vagabond des étoiles* de Jack London (1915), et *The Ballad of Reading Gaol* ou *La Ballade de la Geôle de Reading* (1898) et *De Profundis* (rédigé en 1897) de Wilde. Ces récits, s'ils se présentent tous sous une forme intradiégétique étant donné que le narrateur use de la première personne, ne sont pas tous des témoignages véridiques : à l'exception de la lettre d'Oscar Wilde où l'auteur et le narrateur ne sont qu'un, les autres ouvrages mettent en scène des personnages fictifs ou semi-fictifs, donc créés de toute pièce ou à partir d'éléments réels mêlés à d'autres imaginés. On parlera donc, pour ce dernier corpus, de « détenu-narrateur » en raison de leur statut de personnage.

Par conséquent, le statut des narrateurs varie également selon notre corpus : en effet, celui du *Vagabond des étoiles* et du *Dernier Jour d'un condamné* sont déjà morts et le lecteur lit leurs témoignages ; ces narrateurs-personnages sont alors homodiégétiques car le récit est déjà terminé pour eux. Le procédé est le même pour *Miracle de la rose* où Jean nous fait part de ses souvenirs à la colonie agricole et pénitentiaire de Mettray lorsqu'il est à la prison de Fontevrault.

Seule *De Profundis* est une œuvre dénuée de tout apport fictionnel, l'*auteur*-narrateur est par conséquent autodiégétique, sujet de l'énonciation et de l'énoncé. Cela est dû au fait que *De Profundis* est autant une lettre et un essai qu'un témoignage destiné de Lord Alfred Douglas, donc qui, dans son essence même, ne peut contenir que des éléments réels et authentiquement vécu. Seul Victor Hugo n'y a jamais séjourné et, même s'il a été condamné à l'exil, l'a dénoncé plusieurs fois parmi ses œuvres majeures. En définitive, nous traiterons la prison selon des points de

vue d'artiste, de la prison réelle et fictive dans un cadre littéraire. De plus, nous utiliserons des apports psychologiques et sociologiques pour préciser notre propos et tenter de comprendre en profondeur le processus de métamorphose du détenu en prison.

Par ailleurs, étant donné que notre corpus primaire contient deux auteurs anglophones, nous avons dû faire un choix parmi les différentes traductions possibles. Pour *Le Vagabond des étoiles*, notre choix s'est porté sur les éditions Phébus, dont la traduction a été assurée par Paul Gruyer et Louis Postif (1887-1942). En effet, ce dernier a été le premier traducteur en français de Jack London et, même si son travail a été revu par François Postif (1927-2005), certains choix révèlent une traduction parfois éloignée du style original, que ce soit pour concorder à des expressions parfois intraduisibles, atténuer ou renforcer des insultes, voire pour conserver l'aspect réaliste des répliques ponctuées d'élisions. Ces différences, très intéressantes car elles permettent d'appréhender l'œuvre d'origine de façon plus critique, seront soulignées lorsqu'elles seront trop importantes.

Pour *De Profundis* d'Oscar Wilde, nous nous sommes basé sur la traduction de Jean Gattégno (1935-1994) pour la collection « Folio » et celle d'Henriette de Boissard pour la collection « Du Monde entier », toutes deux chez Gallimard. La raison en est double : tout d'abord, Jean Gattégno était un spécialiste reconnu du poète irlandais, au point de contribuer à la traduction de ses œuvres dans la collection de la Pléiade à l'album qui lui est dédié. Henriette de Boissard, pour sa part, a traduit l'intégralité de la correspondance de Wilde, dans laquelle figure la longue lettre de Bosie que nous analyserons au cours de cette thèse. De plus, à l'inverse de London qui privilégiait des phrases courtes et des expressions difficilement traduisibles telles quelles, le style d'Oscar Wilde est traduisible en français sans avoir recours à des substituts ou d'importantes modifications, ce qui permet aux versions françaises

d'être très proches de l'original.

Enfin, pour *The Ballad of the Reading Gaol*, nous avons privilégié la traduction de Pascal Aquien aux éditions Garnier Flammarion qui, même si elle s'autorise quelques libertés par rapport au récit original, est mise en parallèle avec le récit d'origine et permet de mieux saisir les choix de traduction.

Nous aurions pu, afin d'illustrer notre étude sur l'isolement carcéral, la métamorphose du détenu et la survie dans ce milieu bien précis, nous intéresser aux récits de naufragés sur des îles désertes ou aux récits des camps ; cependant, notre sujet implique que les détenus soient des transgresseurs soumis, d'une part, au principe de la punition suite à une décision de justice et, d'autre part, au contrôle pénitentiaire. Or, il n'y a rien de tout cela dans une robinsonnade. Pour preuve, Robinson Crusoé est un exilé accidentel forcé de survivre seul sur son île déserte, sans qu'aucune autorité l'y ait placé délibérément.

Les camps de concentration et d'extermination auraient pu également correspondre à notre étude étant donnée leur importance dans l'histoire du XX^e^ siècle. En effet, un contrôle constant y était exercé, et la privation de liberté était un rouage essentiel de l'État national-socialiste… Mais, comme l'écrit Michel Borwicz, écrivain et résistant qui a été détenu dans un camp de la mort, dans son essai *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1945)* :

> — une prison (avec toutes les souffrances réservées à ses victimes) ne présentait pas d'aspect essentiellement nouveau ; les camps d'extermination, au contraire, mettaient quotidiennement les hommes en face de phénomènes auparavant impensables et touchant de tout près les problèmes de l'existence, ceux du corps humain et de la place à lui dévolue dans l'univers…[9]

9. Cité par Victor BROMBERT dans *La Prison romantique*, José Corti, Paris, 1975, p. 184.

C'est donc la présence continuelle de l'inattendu dans la cruauté, le caractère outrageusement massif et collectif de l'internement et l'absence de transgression de la part des victimes qui rend ces lieux uniques et terribles. La différence est suffisamment importante pour écarter la totalité de la littérature des camps de notre corpus.

De même, nous ne traiterons que la prison française, anglaise et californienne au cœur du XIX^e^ siècle et du XX^e^ siècle non seulement pour des raisons évidentes de limitations du sujet, mais plus encore par leurs similitudes, étant donné que ces trois pays ont de grands points communs culturels, y compris dans leur façon de traiter les détenus. Citons, pour illustrer notre propos, le voyage d'Alexis de Tocqueville aux États-Unis en 1831 afin de découvrir les prisons américaines ou l'essai contre la peine de mort et le système carcéral anglais écrit de concert par Albert Camus et Arthur Koestler, respectivement des auteurs français et anglais. Pour autant, nous n'oublions pas que la littérature carcérale est un sujet vaste et présent dans de très nombreuses cultures, qu'elles soient russes ou japonaises [10].

À l'inverse, nous citerons volontiers des récits sur l'exil tel que le vécurent Hugo ou Henri Charrière ou des témoignages d'Albert Londres, car tous résultent d'une décision de justice. D'une certaine façon, l'exil est une forme détournée d'incarcération vu son statut punitif et l'interdiction de séjourner dans son pays d'origine.

Enfin, et c'est un aspect qui reviendra souvent au cours de notre étude, la prison est un thème dans lequel les clichés foisonnent, que ce soit dans les témoignages véridiques ou dans les œuvres purement fictionnelles. En voici quelques-uns : la cellule écrasante, la solitude, la peur, la faim, l'absence d'hygiène, les gardiens inhumains. Or, ce qui permet de rendre chaque texte unique, c'est la façon dont les auteurs renouvellent ces poncifs, leur point de vue sur leur expérience carcérale, leur

10. Citons *À marche forcée* de Slawomir RAWICZ, paru en 1957 ou encore *Libération conditionnelle* d'Akira YOSHIMURA paru en 2001.

enseignement, etc. Il ne faut pas faire l'erreur de voir dans ces derniers des facilités littéraires faisant obstacle à l'immersion dans le récit, mais plutôt des éléments indissociables de l'univers carcéral, familiers au lecteur et, par-là même, propres à le surprendre par un traitement chaque fois différent. En d'autres termes, on ne peut minimiser leur importance dans la littérature ou ignorer leur présence dans la réalité.

En définitive, l'essentiel de notre étude consistera à nous demander dans quelles mesures le détenu subit, par le fait même de son incarcération, une métamorphose, et par quel traitement littéraire le processus, qui nécessite logiquement plusieurs étapes, apparaît et évolue dans les œuvres de notre corpus. Enfin, nous nous demanderons si la métamorphose ne prend place qu'au cœur de la prison ou si, au contraire, elle perdure après la libération du détenu. Chacune des œuvres étudiées devrait répondre à des interrogations distinctes, compte tenu de leur nature différente, ce que nous nous attacherons à préciser par des analyses stylistiques circonstanciées.

Première partie

La prison : histoire, mœurs et personnages

CHAPITRE 1

PREMIERS CONTACTS AVEC LA PRISON

1.1 L'histoire de la prison et les auteurs du corpus primaire

Afin de comprendre l'intérêt des auteurs pour le sujet sensible qu'est la prison, il s'agit de mettre en avant leur propre vécu, leur parcours autobiographique indissociable d'elle. De même, chaque système carcéral a certaines particularités selon les pays auxquels ils appartiennent.

1.1.1 Une petite histoire de la prison : les cas français, anglais et californien

Les prisons, si elles ont des similarités en ce que leur but premier est d'enfermer des transgresseurs, n'en restent pas moins différentes selon les pays et pour cause : leurs histoires et leurs évolutions le sont également. Certes, elles s'entrecroisent et,

parfois, certains systèmes en inspirent d'autres, mais leurs bases sont très diverses.

L'évolution de la prison en France

En France, la punition des criminels et des délinquants a connu de nombreuses étapes avant d'aboutir à ce que nous connaissons depuis le XX^e^ siècle, à savoir la normalisation de la peine de prison individualisée fondée sur la loi du 15 juin 1875. Même si cette dernière existait dans l'Ancien Régime (1589-1792) en parallèle aux châtiments corporels et exécutions publiques [1], elle n'avait que peu de rapport avec la prison dite moderne. En réalité, elle était plus transitoire que punitive. Nicole Castan en donne une définition très éclairante pour la période du XVIII^e^ siècle :

> Au sens strict du terme, la prison est lieu de sûreté : lieu public destiné aux accusés (de crimes exclusivement) entrés sur décrets de prise de corps ou arrêtés à la clameur publique en cas de flagrant délit. À ce titre, mêlant criminels et innocents, elle ne porte ni peine ni infamie, mieux, il est dit « qu'elle n'est pas privative de liberté » ni des droits civils ; le prisonnier peut donc contracter, tester… à condition toutefois de le faire entre deux guichets, symbole d'un espace de pleine liberté. Même réduite à cette acceptation, la prison n'en constitue pas moins un maillon essentiel dans le processus pénal. [2]

Malgré tout, le manque de moyen faisait défaut au système carcéral. Il avait, de surcroît, « des aspects largement privés qui montrent à quel point la construction de l'état de justice n'est pas encore achevée » [3], pour la simple et bonne raison que « le souverain absolu et de droit divin s'arroge seul le pouvoir de poursuivre, d'instruire et de punir » [4]. La prison ne touchait qu'un petit nombre étant donné les problèmes moraux et politiques soulevés par le concentration du pouvoir dans les seules mains du roi. Les arrestations sur lettre de cachet lançaient une procédure coûteuse et

1. Avec, par exemple, l'exécution de Michel Servet racontée dans l'essai *Conscience contre violence* de Stefan ZWEIG, paru en 1936.
2. Nicole CASTAN, « Le Régime des prisons au XVIII^e^ siècle », *in La Prison, le Bagne et l'Histoire*. Sous la direction de Jacques-Guy PETIT, Éditions Médecin et Hygiène, « Collection Déviance et société », 1984, p. 31.
3. *Ibid.,* p. 33.
4. *Ibid.,* p. 32.

concernaient, le plus souvent, des famille aisées qui se querellaient à cause du « libertinage, [de] la prodigalité, [de] la mésalliance, [de] l'irrespect et [du] désordre [5] », ou des « trublions » dont une communauté voulait se débarrasser [6].

Reste que ces exemples concernent très majoritairement les maisons de force, c'est-à-dire les prisons d'état :

> Les plus célèbres étaient les prisons d'État (la Bastille, Vincennes, le château d'If, Pierre-Encize à Lyon, les châteaux d'Angers, de Saumur, la forteresse de Pignerol, etc.), prisons de luxe pour des prisonniers par lettres de cachet (politiques, écrivains, criminels de bonne famille, etc.). [7]

Or la France comptait principalement des prisons ordinaires, c'est-à-dire des lieux destinés « à accueillir les prisonniers en attente ou d'un jugement ou de l'exécution d'une peine criminelle, ainsi que les dettiers » [8], et qui étaient nombreux. Christian Carlier écrit :

> Elles pullulent, Necker en dénombre plus de 10 000 au milieu des années 1780. Cependant, il ne faut pas s'imaginer une « petite Sibérie » : la plupart de ces prisons consistent dans une ou deux cellules, rarement occupées et « perdues » au fin fond d'une porte de ville, d'un château voire d'une auberge. Cette dissémination s'explique par le démembrement de la justice pénale, laquelle peut être royale, mais encore municipale, seigneuriale, ecclésiastique, etc. [9]

Même si la prison de l'Ancien Régime est l'ancêtre de la maison d'arrêt [10], ce n'est pas elle qui, toujours selon Nicole Castan, serait le prémoniteur de l'univers pénitentiaire à venir, mais plutôt les « lieux de détention punitive que sont les galères, l'hôpital, les maisons du roi et même les dépôts de mendicité » [11]. Ces dépôts sont à isoler par deux éléments importants : ils sont à la charge du Domaine et, par

5. *Ibid.,* p. 34.
6. *Ibid.,* p. 34-35.
7. Christian Carlier, « Histoire des prisons et de l'administration pénitentiaire française de l'Ancien Régime à nos jours », *Criminocorpus* [En ligne], *Varia*, mis en ligne le 14 février 2009. Consulté le 11 janvier 2015.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. Nicole Castan, *Op. cit.* p. 33.
11. *Ibid.*

conséquent, publics. De plus, ils « constituent en délinquants des catégories entières *considérées sous l'angle non du fait mais de la présomption criminelle* »[12] Pour la première fois dans l'histoire pénale française, une catégorie, les indigents, est représentée comme une forme de menace et, par conséquent, concentrée dans un lieu unique.

À ce sujet, la peine des galères a remporté un vif succès auprès du pouvoir dans les années 1550-1560 après leur création en 1490-1500. Ce dernier souhaitait créer une flotte de guerre conséquente et les galères avaient l'avantage de réunir toutes les peines en une, à savoir « un supplice, une punition corporelle, et aussi un mode d'exclusion sociale ou d'enfermement »[13]. Comme ce châtiment était utile et suffisamment punitif étant donné que sa durée pouvait être de trois, cinq, sept, dix ans ou à vie, il devint commun :

> — la peine des galères devient une peine ordinaire, définitivement inscrite au tableau des châtiments, régulièrement prononcée par la plupart des tribunaux du royaume : elle est entrée dans les mœurs judiciaires. Les ordres du roi, qui recommandaient aux magistrats de condamner des criminels aux galères, apparaissent désormais comme une formalité à laquelle les juges se soumettent volontiers…[14]

Cela dura jusque dans les années 1720, avec la diminution importante du budget des galères et une réduction de leur nombre à quinze vaisseaux[15]. Il fallut attendre 1748, année durant laquelle

> le roi ordonna la dissolution du corps des galères : les officiers, les équipages, les galériens et les galères encore à flot furent intégrés à la marine royale. Cette décision, malgré ses ambiguïtés, peut être considérée comme l'acte de naissance des « bagnes » et de la peine des travaux forcés.[16]

12. *Ibid.*, nous soulignons.
13. André Zysberg, « Les galères de France de 1660 à 1748 : une institution pénitentiaire sous l'Ancien Régime », *in La Prison, le Bagne et l'Histoire*, p. 69.
14. *Ibid.,* p. 71.
15. *Ibid.,* p. 76.
16. *Ibid.*

Ainsi, l'une des premières peines dont la normalisation dépendait entièrement d'enjeux politiques et économiques céda sa place à une autre, qui remplit elle aussi les mêmes conditions. Le bagne, parce que les travaux forcés y étaient institués, fut un moyen de rentabiliser les détentions, malgré l'image noire qui l'entourait. En effet, selon sa définition dans l'article 21 du Code pénal de 1810 :

> Tout individu de l'un ou de l'autre sexe, condamné à la peine de la réclusion, sera renfermé dans une maison de force, et employé à des travaux dont le produit pourra être en partie appliqué à son profit, ainsi qu'il sera réglé par le gouvernement. – La durée de cette peine sera au moins de cinq années, et de dix ans au plus. [17]

Jacques Valette démontre que les *Mémoires d'un forçat* d'Eugène-François Vidocq (1825) contribuèrent à donner aux bagnes une sinistre réputation, pas totalement imméritée :

> La publication des *Mémoires d'un forçat* en 1825 avait imposé l'idée que des bagnes l'homme revient pire qu'il y est entré, que des associations occultes de malfaiteurs y empêchent la correction morale. Cela explique que depuis 1820 environ, des mesures aient été prescrites pour utiliser plus intelligemment les bagnards : déjà le Code Napoléon avait parlé de « travaux forcés » ; en 1832, avait été supprimée la marque du forçat. Des instructions prescrivaient d'employer les hommes à la construction des ports, ou à des métiers qu'ils exerçaient avant leur condamnation. [18]

Même si l'on peut apprécier certaines évolutions dans le traitement des bagnards, les conditions de détention restaient particulièrement difficiles.

C'est au cours du XIX^e^ siècle que la France fut saisie d'un véritable engouement pour le sujet carcéral, comme en témoigne le roman d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* paru en 1842 et *Les Misérables* de Victor Hugo en 1862, qui ont eu un immense succès populaire et qui ont illustré le changement de paradigme propre à la prison, la faisant passer du public au privé, du spectaculaire au pénitentiaire :

17. Consultable au lien suivant : https ://criminocorpus.org/fr/bibliographie-histoire-justice/glossaire/53/. Consulté le 12 juin 2014.

18. Jacques VALETTE, « Profil d'un forçat de Rochefort ou la légende noire du bagne », *in La Prison, le Bagne et l'Histoire*, p. 78.

> La prison du XVIII^e siècle n'est dans les faits qu'une sorte de maison d'arrêt qui comporte dans certains de ses avatars (galère ou bagne) l'aspect pénitentiaire sur lequel vont insister les réformateurs au moment de la Révolution française. Avec la naissance de la prison pénale, le XIX^e siècle redéfinira le concept, et donnera forme, au sens propre comme au figuré, à l'institution. Le XVIII^e siècle comporte une société du spectacle qui préfère le caractère ostensiblemente exemplaire du châtiment à celui, moins public, de l'enfermement. [19]

Notons, de même, la thématique de l'enfermement propre au courant romantique avec la nouvelle « Le Puits et le pendule » d'Edgar Allan Poe, parue en 1842, ou les célèbres poèmes « Spleen » de Baudelaire tirés des *Fleurs du mal* (1857), avec notamment : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle ». Jacques Petit explique cet engouement avec l'intérêt que suscitait la prison, qui dépendait de la société libre tout en étant mystérieuse :

> On peut avancer que cette importance du thème de la prison dans l'iconographie du XIX^e siècle siècle exprime un besoin social : besoin de pénétrer au cœur de cet espace carcéral (voir derrière les murs de ce monde clos), tant cette autre société, si différente et si proche, fascine. La prison demeure donc un lieu de spectacle pour la société libre, mais ce qui fait signe, ce ne sont plus les murs extérieurs, mais ce qui est caché à l'intérieur. [20]

Au niveau juridique cette fois, le XIX^e siècle a aussi été le théâtre de nombreux changements. La Révolution française, selon Nicole Castan, a jeté les bases d'une nouvelle société suite à la fin du pouvoir monarchique absolu, symbolisé par la Bastille et sa prise le 14 juillet 1789. Cependant, loin des utopies et des grands projets, la conclusion de l'après-Révolution fut bien plus sinistre :

> Arrive la Révolution ; tout est possible ; c'est l'occasion ou jamais de faire table rase et d'inscrire dans la réalité les rêves des réformateurs : une pénalité utile, généralisée, égalitaire et analogique reposant sur la privation de liberté. [...] On sait ce qu'il en advint : le triomphe quasi exclusif de la prison dont l'échec est très vite entrevu au XIX^e siècle. [21]

19. Audrey HIGELIN-FUSTÉ, « Le phénomène carcéral au XIX^e siècle : quand la prison "rêvée" des écrivains trouve ses limites dans la réalité historique » *in Equinoxes*, printemps/été 2009.

20. Jacques PETIT, « Aspect de l'espace carcéral en France au XIX^e siècle », in *La Prison, le Bagne et l'Histoire*, p. 167.

21. Nicole CASTAN, *op. cit.*, p. 31.

Ce besoin d'enfermer les détenus souleva donc un autre problème : celui du lieu. Où enfermer ceux condamnés à de longues peines ? Ceux à de courtes peines ? Ceux en attente d'un jugement ? La question se posait d'autant plus que les types de geôles en France étaient nombreuses. Pour preuve, on trouvait des lieux d'internement différents selon les peines :

> — maisons centrales où étaient détenus les condamnés à la réclusion criminelle ou à un emprisonnement supérieur à une année, prisons départementales où se trouvaient mêlés prévenus et condamnés à de courtes peines d'emprisonnement, dépôts et chambres de sûreté où l'on plaçait pour quelques heures ou quelques jours les personnes arrêtées, établissements correctionnels pour jeunes gens et jeunes filles condamnés ou placés sous main de justice, bagnes dépendant du ministre de la Marine, prisons militaires relevant du ministre de la Guerre ou placées sous l'autorité du gouverneur général d'Algérie. » [22]

Nous devons ce virage vers le tout-cellulaire à Alexis de Tocqueville, dont le voyage en Amérique et ses visites des prisons relatées dans son rapport *Du Système pénitentiaire aux États-Unis* (1833) eut un succès certain. Selon lui, la détention dans une cellule privée limitait la corruption entre les bagnards et apparaissait comme une solution à la prison définie comme école du crime.

> Tocqueville appartient à cette génération, dont l'influence culmine dans les années 1830-1840, pour laquelle la prison, érigée en système, repensée, remodelée, plus sévère et plus dure, doit être la tête et le cœur de la pénalité. Tocqueville condamne le bagne, visité à Toulon en 1832, dont les circulations, les connivences [...] laissent subsister une société de forçats, impénétrable à toute réforme. Il refuse les colonies pénales pour lesquelles la France ne lui paraît pas, de surcroît, avoir de vocation. [23]

Pour comprendre ce vif intérêt pour les prisons dès les années 1830, il faut considérer plusieurs aspects. Le premier est l'aspect littéraire et populaire qui, avec notamment *Le Dernier Jour d'un condamné* de Hugo en 1829 et les *Mémoires d'un forçat* de Vidocq en 1825, créait un imaginaire carcéral autant qu'il le dénonçait.

22. Robert BADINTER, *La Prison républicaine (1871-1914)*, Fayard, 1992, p. 29-30.
23. Michelle PERROT, « Alexis de Tocqueville et les prisons » *in La Prison, le bagne et l'histoire*, p.106-107.

Le second est l'aspect social avec la crainte des classes aisées face à une nouvelle révolte des classes populaires, qui concordait avec la création de la Monarchie de Juillet (1830-1848) et le retour au pouvoir des premières.

> Depuis la création de la Société royale des prisons sous la Restauration, à l'initiative du duc de La Rochefoucauldt-Liancourt, jusqu'à la fin de la Monarchie de Juillet, la question des prisons avait suscité un intérêt très vif au sein de l'aristocratie libérale. L'obsession des classes dangereuses, armée du crime volontiers confondue avec les insurgés des barricades, n'avait cessé de hanter les cercles dirigeants. [24]

Comme les criminels et les insurgés étaient mélangés, l'idée fut de les enfermer de façon individuelle afin que leurs idées ne se propagent pas et qu'ils ne tissent pas de liens qu'ils pourraient retrouver sitôt libérés. Le tout-cellulaire semblait la solution la plus logique et, pour l'instaurer, il fallut attendre la création de la commission du vicomte d'Haussonville en 1872 et son rapport complet sur l'état des prisons en France. Toutefois, cette commission descendait en droite ligne des idées de Tocqueville pour qui l'isolement des détenus était la solution la plus viable :

> En 1843, son père [celui de René Bérenger], alors pair de France, nommé rapporteur du projet de loi inspiré par Tocqueville, avait déjà proposé d'instaurer « le régime cellulaire absolu, comprenant dans toute sa rigueur la durée entière de l'expiation et absorbant dans des divers degrés toute l'échelle des peines privatives de liberté ». C'était toute la population carcérale que l'on vouait à la solitude et au silence, interrompus seulement par de brèves visites des personnels pénitentiaires, de l'aumônier ou des membres de comités de patronage. [25]

Ce « régime cellulaire absolu » fut institué par la loi du 15 juin 1875, qui contribuait à garder séparés les détenus de jour comme de nuit, et ce afin d'éviter toute « contagion morale » [26], idée qui, que ce soit en 1830 ou en 1872 – date de la création de la commission d'Haussonville –, restait capitale dans l'esprit des réformateurs

24. Robert BADINTER, *op. cit.*, p. 20. Voir également Louis CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, 1958.

25. *Ibid.*, p. 41.

26. Voir l'article du 4 décembre 2014 sur *leMonde.fr*, « La cellule individuelle en prison, un droit encore repoussé » de Delphine ROUCAUTE, qui en fait un bref rappel.

de la prison.

Pourtant le projet n'eut pas les résultats escomptés, et ce à cause du budget nécessaire aux travaux d'aménagement des prisons, afin d'isoler les cellules les unes des autres. Ce décalage important entre projet et réalité, nous le retrouvons souvent dans la thématique carcérale, notamment auprès des membres de la commission d'Haussonville pour qui l'isolement total était un frein à la récidive et non un supplice supplémentaire. Robert Badinter souligne aussi ce décalage en s'appuyant sur l'exemple des bagnes : le mythe consistait à croire en un éloignement bienfaisant et une régénération par le travail, alors que l'on se débarrassait des forçats en les envoyant à la mort :

> Le mythe de la régénération de l'homme par la terre et de l'amélioration de la terre par l'homme, la vision de colonies où les condamnés aux travaux forcés pourraient, après quelques années, se voit attribuer des terres qu'ils rendraient fertiles, avaient créé une sorte d'imaginaire de la transportation. [...] La réalité s'inscrivait pourtant en chiffres effrayants : de 1852 jusqu'à août 1866, 16 805 hommes et 212 femmes avaient été envoyés en Guyane ; 6 806 étaient décédés, 809 portés évadés ou disparus. [27]

Ce décalage entre idéal et réalité est également discernable dans les colonies agricoles et pénitentiaires, devenues par la suite des « bagnes pour enfants », dont la plus célèbre, Mettray, fut créée par Frédéric-Auguste Demetz en 1839. L'idée première de ce type d'établissement était de retirer de leur milieu les jeunes délinquants libérés car ayant agi « sans discernement » et de leur offrir une éducation et une formation agricole. C'était un projet certes louable mais, les années passant et les moyens manquant, des scandales ont éclaté, comme celui dénoncé par *L'Assiette au beurre* en 1909 [28]. Jean Genet fit de même à travers sa poésie, car il en dénonça implicitement les terribles conditions. La faute en imputait à un personnel

27. Robert BADINTER, *Op. cit*, p. 103.

28. Voir l'article de Frédéric CHAUVAUD, « Le scandale de Mettray (1909) : le trait enténébré et la campagne de presse » *in Éduquer et punir, la colonie agricole et pénitentiaire de Mettray (1839-1937)*, p. 177.

non qualifié et à un budget sans cesse décroissant [29]. En définitive, les jeunes colons n'apprenaient pas un métier mais travaillaient comme main d'œuvre [30]. Il en résulta de nombreuses tentatives de suicide et des actes d'auto-mutilation, comme celui du colon Méchin, relevé par le directeur de la colonie :

> Le 9 mars [1927], le directeur note dans un rapport : « encore un détraqué : Méchin, de l'atelier de brosserie à la suite d'une punition trop injustement méritée, a manifesté son mécontentement en se grattant une jambe avec un morceau de verre et s'est fait ainsi une large plaie. Réprimandé pour cet acte stupide, il nous a répondu devant ses camarades qu'il ferait bien mieux encore. » [31]

C'est donc cette colonie que chante Genet dans son *Miracle de la rose* écrit en 1943 à la prison de la Santé, soit six ans après la fermeture de Mettray. Déjà réputée pour avoir été un modèle pour les colonies françaises et à l'étranger entre 1839 et 1870, elle devint célèbre pour ses nombreux scandales et était donc propice à devenir le haut-lieu du mal, de l'amour et de la débauche selon le poète.

Finalement, malgré les scandales et les dénonciations qui s'accumulaient, la colonie ne ferma qu'en 1937, la même année que la fermeture des bagnes et l'arrêt des relégations vers la Guyane et la Nouvelle-Calédonie, c'est-à-dire quinze ans après *Au bagne* (1923) d'Albert Londres, qui dénonçait déjà les conditions de vie et le doublement des peines. Avec l'arrêt définitif des bagnes en 1945 survenait la fin des travaux forcés. Enfin, c'est par l'ordonnance du 4 juin 1960 que la peine des travaux forcés à vie changea au profit de la rétention à perpétuité.

Ainsi, la France du XIX^e^ siècle et du XX^e^ siècle marque la création de la prison contemporaine avec l'institution du tout-cellulaire en 1875 puis, parfait contrepoids à cette première loi, de la libération conditionnelle grâce à la loi du 27 mai 1885,

29. Voir l'article d'Eric PIERRE, « La colonie de Mettray, exemplaire mais unique » *in Éduquer et punir*, p. 49-50.

30. Jean GENET, *Miracle de la rose*, L'Arbalète, 1946. Gallimard, « Collection Folio », p. 219.

31. Georges-François POTTIER, « La colonie agricole et pénitentiaire de Mettray pendant le séjour de Jean Genet de septembre 1926 à mars 1929 » *in Éduquer et punir*, p. 201.

qui « était d'abord une technique d'amendement du condamné, but premier de toute institution pénitentiaire »[32]. La simple punition était abandonnée au profit de la correction. Toutefois, comme le prouve l'existence des bagnes et des colonies pénitentiaires jusqu'à la fin des années 1930, la transition vers la prison comme peine normalisée ne fut pas immédiate ; de même, le traitement des détenus posa encore problème – selon leur âge (mineur ou majeur), la durée de leur peine (courte ou longue) et la gravité de leur délit (vol, meurtre). Finalement, il fallut attendre le milieu du XX^{e} siècle pour que la prison comme institution réglementée s'impose définitivement.

La prison en Angleterre

Si la France a privilégié la solitude dans la peine et a longtemps débattu sur l'utilité du sursis, il semble que le Royaume-Uni ait, lui, privilégié un système d'incarcération plus progressif. Pour preuve, Robert Badinter cite plusieurs fois le fameux « système irlandais » en comparaison avec le système français :

> À ce sujet, la commission [d'Haussonville] demeurait partagée entre deux systèmes : « la méthode cellulaire, dont tout le monde connaît le principe et les procédés, et la méthode progressive, appelée aussi irlandaise, qui consiste à faire passer le détenu par une série d'épreuves successives dont la libération provisoire est le dernier terme. »[33]

Non seulement le Royaume-Uni bénéficiait de la fameuse « méthode irlandaise » mais, de surcroît, il avait abandonné les relégations en 1867, soit bien avant la France. Alexandre Ribot explique ainsi que, tout comme pour la France, la relégation aux colonies fut une catastrophe dont se soucia peu l'Angleterre, jusqu'au moment où « enfin éclata la guerre de l'Indépendance. On songea dès lors à bâtir

32. Robert BADINTER, *op. cit.*, p. 175.
33. Robert BADINTER, *op. cit.*, p. 37.

des prisons ; mais, avant qu'aucun plan n'eût été arrêté, 15,000 criminels, réunis sur les pontons au milieu de la Tamise, jetèrent l'effroi dans toute l'Angleterre, et en mai 1787 le gouvernement résolut d'envoyer quelques-uns de ces condamnés à 5,000 lieux de Londres, sur les côtes encore presque inconnues de l'Australie »[34]. De plus, il cite un exemple de l'inutilité de cette politique avançant les coûts faramineux et l'absence de toute politique sur place, qui donna lieu à des débordements :

> L'histoire des débuts de la colonie ne parle que de complots, de tentatives de révolte, de désordres de toute nature. Après vingt ans écoulés, en 1908, la Nouvelle-Galles du sud ne comptait que 10,500 habitans (*sic*) ; 7,000 n'avaient point encore achevé de subir leur peine, et les autres étaient presque tous d'anciens condamnés ; le trésor public était obligé de pourvoir à la nourriture de 4,000 de ces condamnés, incapables de se suffire à eux-mêmes. Dix ans plus tard, en 1819, la population ne se composait encore que de 29,000 habitans (*sic*) ; de 1788 à 1819, le gouvernement anglais avait dépensé dans la colonie 5,301,623 livres sterling ou environ 133,600,000 francs.[35]

Par la suite, Alexandre Ribot explique qu'en 1848 fut instauré, toujours dans le cadre des transportations, une évolution de la peine :

> Tout condamné à la transportation devait être soumis d'abord à un emprisonnement cellulaire de courte durée, puis être employé à des travaux publics en plein air ; c'est seulement après cette double épreuve que le condamné pouvait obtenir, comme une sorte de faveur, d'être envoyé en Australie avant la fin de sa peine. À leur arrivée dans la colonie, les transportés recevraient un certificat de libération provisoire (*ticket of leave*), et pourraient chercher à se placer chez les colons. En cas de bonne conduite, la libération provisoire ne tarderait pas à se change, même avant l'expiration de la peine, en libération définitive. C'est par ce système, mis en vigueur à partir de 1848, que s'est faite la transition entre le régime ancien et le régime qui fonctionne aujourd'hui…[36]

Le *ticket of leave* fut abandonné rapidement, en 1855, par le gouvernement anglais qui, après la fin de la peine des condamnés, n'avait plus la mainmise sur eux – la réunion des libérés dans les mines d'or de l'état de Victoria en fut l'une des

34. Alexandre RIBOT, « Le Système pénitentiaire en Angleterre – La Transportation et le régime des prisons » *in Revue des deux mondes*, t. 103, 1873. Exporté de Wikisource, l'article n'est pas paginé.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*

principales causes [37].

Alexandre Ribot décrit également les deux types de prisons existants :

> D'autre part l'Angleterre, après avoir été forcée d'abolir la transportation des criminels, a combiné un système mixte et graduel où l'isolement des prisonniers n'a d'autre objet que de les préparer à des épreuves successives, se terminant d'ordinaire par une libération conditionnelle. Ce système, qui a conquis aux États-Unis et en Europe de nombreux admirateurs, a excité d'assez vives discussions au sein du congrès international pénitentiaire réuni à Londres au mois de juillet 1872. [...] L'Angleterre n'a que deux sortes de prison, les unes qui appartiennent aux comtés et aux bourgs (*county or borough gaols*), les autres qui appartiennent au gouvernement et auxquelles on réserve le nom de prisons pour les condamnés (*convict prisons*). À ces deux sortes de prisons répondent deux sortes de peines : l'emprisonnement, dont la durée ne peut excéder deux ans, et la servitude pénale, dont la durée la plus courte est de cinq ans. [38]

Ainsi, le système, moins disparate qu'en France, dépendait de deux entités seulement – du moins en apparence. Néanmoins, en dépit de ces avancées, les régimes d'incarcération étaient difficiles. Pour l'avoir subi, Wilde put témoigner, dans ses lettres au *Daily Chronicle*, du régime général des prisons et du traitement des enfants.

Cette difficulté inhérente à l'incarcération est également décrite par Alexandre Ribot, qui souligne les différences propres à chaque prison dues au fait que les magistrats locaux étaient libres de gérer leur prison comme bon leur semblait, ce qui donnait lieu à des « inégalités » entre les prisonniers :

> Cette indépendance laissée aux magistrats locaux n'est pas sans entraîner de graves inconvéniens (*sic*). Les enquêtes de 1850 et de 1863 ont prouvé que rien ne ressemblait moins aux prisons d'un comté que les prisons du comté voisin. Ici les prisonniers étaient assujettis au régime de l'isolement cellulaire, là ils passaient le jour et la nuit dans des ateliers et des dortoirs communs ; ici, pour leur rendre plus pénible la solitude, on leur interdisait tout travail ; ailleurs on les contraignait à des exercices imaginés dans le seul dessein de briser leurs forces [...]. Une loi votée en 1865 a fait disparaître les inégalités les plus choquantes, mais il s'en faut de beaucoup, même aujourd'hui, que le régime des diverses

37. *Ibid.*
38. *Ibid.*

prisons des comtés et des bourgs puisse être considéré comme uniforme. [39]

De plus, il est à noter que le système anglais s'inspira beaucoup du français, qui consistait à privilégier les incarcérations solitaires afin d'éviter toute contamination morale, sans toutefois que cela devienne un standard :

> Tous les hommes compétens (*sic*) s'accordèrent à reconnaître que la séparation complète des détenus était le meilleur des systèmes, pourvu qu'on ne l'étendît pas à des peines d'une trop longue durée. On résolut d'en faire l'expérience dans les prisons des comtés et des bourgs. En 1839, une loi autorisa les magistrats locaux à faire subir en cellule aux condamnés tout ou partie de leur peine ; mais, avant de servir de demeure jour et nuit à un prisonnier, toute cellule devait avoir été visitée par un inspecteur, en outre la loi défendait de priver des visites du chapelain et du maître d'école un condamné soumis à l'isolement du travail pendant le jour. [40]

Mais, la particularité de l'incarcération anglaise reste les travaux forcés, qu'ils soient à but industriel (*industrial labour*) ou simplement pénal (*hard or penal labour*) [41], notamment à l'aide du fameux *tread mill*, le moulin de discipline, que Wilde dut subir au début de son propre emprisonnement. Le procédé faisait partie des standards carcéraux, au point de marquer l'histoire de la prison par sa cruauté. En effet, la prison anglaise avait pour but de dégoûter les détenus des travaux inutiles, afin de les remettre sur le droit chemin :

> Que dirons-nous de la distinction écrite dans la loi anglaise, observée dans toutes les prisons des comtés et des bourgs [...] On a donc imaginé toute sorte d'instrumens (*sic*) pour faire sentir aux prisonniers la stérile et monotone fatigue d'un travail purement mécanique et systématiquement improductif. Faut-il décrire cet immense cylindre, garni sur toute sa surface de marches ou palettes semblables à des aubes de moulin, qu'on appelle *tread wheel* ou *tread mill* (*sic*) ?

Néanmoins, le but recherché est en totale contradiction avec les conséquences réelles du *treadmill* ; comme souvent, les idées avancées comme bonnes prennent un tout autre aspect sitôt appliquées, comme, en France, la relégation aux bagnes

39. *Ibid.*
40. *Ibid.*
41. *Ibid.*

ou la création des colonies pénitentiaires. La preuve en est avec l'horreur subie par Wilde, et admirablement décrite par Daniel Salvatore Schiffer :

> — le *treadmill*, ou « moulin de discipline », énorme roue de bois que le détenu, debout à l'intérieur, était obligé de faire tourner continuellement, six heures par jour, en actionnant, à l'aide de ses pieds nus, de petites palettes mobiles. [...] C'est dire, au vu de semblable description, si Octave Mirbeau avait raison de comparer cette épreuve particulièrement cruelle à l'un de ces infâmes supplices médiévaux. [...] Et puis, non moins abrutissant, [...] Wilde, seul dans sa cellule, fut encore contraint de « procéder pendant un certain nombre d'heures, assis sur son escabeau, à la réduction en tous petits morceaux d'énormes cordes goudronnés, de ces cordes dont on se sert pour amarrer les navires. Il fait ce travail à l'aide d'un clou et de ses ongles. Travail pénible, atroce, fait pour déchirer et abîmer irrémédiablement les mains » [42]

Outre le *treadmill* ; Alexandre Ribot cite une autre forme de travail forcé tout aussi terrible : « Parlerons-nous enfin de la manœuvre du *shot drill*, qui consiste à transporter des boulets de droite à gauche, puis de gauche à droite pendant plusieurs heures ? » [43]

Les conséquences du *treamill* sur le poète irlandais sont dévastatrices : elles l'affaiblissent tant moralement qu'il songe au suicide [44], et physiquement qu'il finit par s'évanouir dans la chapelle de la prison et « se bless[e] gravement l'oreille. Le tympan [est] atteint, perforé, et l'hémorragie assez abondante » [45].

De plus, ces mêmes conséquences jouent un rôle non-négligeable sur le taux de récidive et le comportement des autres détenus, prouvant par-là même l'inefficacité de pareils traitements. Comme pour la France, l'idée selon laquelle l'accentuation de la difficulté des peines était salvatrice prédominait logiquement :

> Les résultats relevés par les statistiques devraient avertir les Anglais de l'inefficacité d'un pareil traitement pour empêcher les récidives ; en 1870, les magistrats ont été forcés de renvoyer dans les prisons des comtés et des bourgs plus de 60,000 individus qui y avaient passé un temps plus ou moins long. Aussi

42. Daniel Salvatore SCHIFFER, *Oscar Wilde*, Gallimard, « Folio Biographies », 2009, p. 305-307.
43. Alexandre RIBOT, *op. cit.*.
44. Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 308.
45. *Ibid.*, p. 309.

> demande-t-on aux juges de se montrer plus sévères. En 1864, la chambre des lords avait adopté une mesure radicale : c'était d'obliger le juge, après deux récidives, à prononcer une condamnation à la servitude pénale. [46]

De même que la prison ferme en France ne faisait qu'aggraver la récidive, les traitements odieux et les travaux forcés dans les prisons anglaises eurent exactement le même effet, et l'acte d'*Habeas Corpus* voté en 1769 contre les arrestations et détentions arbitraires sembla avoir peu de poids [47].

La *méthode irlandaise*, qui consistait en une incarcération plus douce au fil des mois et dont l'achèvement était une libération provisoire, ne fut instaurée qu'avec la loi de 1864, lorsqu'un comité « passa en revue à cette occasion toutes les expériences faites depuis 1853, non-seulement en Angleterre, mais encore en Irlande. Les succès obtenus dans ce dernier pays par le capitaine Crofton [48] avaient vivement frappé l'opinion publique et retenti au-delà même de l'Angleterre, en Europe et aux États-Unis. » Ainsi, les décisions du capitaine Crofton furent, pour l'époque, novatrices :

> Le premier soin du capitaine Crofton fut de mettre en liberté tous les condamnés à la transportation qui avaient achevé la moitié ou le tiers de leur sentence. [...] La période d'isolement ne durait en général que huit mois [...]. Dans la seconde période, les condamnés étaient divisés en classe, non pas d'après la nature de leurs crimes, mais d'après leur application au travail et leur conduite dans la prison. Ils pouvaient obtenir comme récompense finale une libération provisoire. [...] ...en Irlande, le libéré provisoire était soumis à une surveillance rigoureuse, et la loi qui ordonnait de renvoyer en prison les libérés en cas de mauvaise conduite n'était pas une lettre morte comme en Angleterre ; mais le trait le plus original [...] avait été la création de prisons *intermédiaires* [...] [les détenus] jouissaient des avantages d'une demi-liberté ; réunis par petits groupes de cinquante à soixante au plus, ils ne portaient plus le costume de la prison, et pouvaient presque être considérés comme des travailleurs ordinaires. [49]

46. Alexandre RIBOT, *op. cit.*
47. Dictionnaire *Le Larousse*
48. Sir Walter Crofton avait été militaire avant d'officier comme directeur des prisons irlandaises de 1854 à 1862. Source : Paul-Roger GONTARD, *Mission d'étude de faisabilité : Le régime ouvert de détention peut-il être étendu dans le champ pénitentiaire français ?* Paris, mars 2010, p. 24.
49. Alexandre RIBOT, *op. cit.*

Enfin, selon le journaliste, le succès de cette méthode fut notamment dû à un contexte historique favorable, qui faisait suite à un autre plus difficile : « Les années 1847-1850 avaient été des années néfastes pour l'Irlande ; la famine avait accru le nombre des crimes dans une proportion effrayante. En 1847, il y avait eu 717 condamnations à la transportation ; ce nombre s'était élevé les années suivantes à 2,210 et à 3,088. [...] Ainsi en 1851 on comptait encore 1,995 condamnations, en 1852 seulement 1,433, puis 987, puis 714. »[50]

Toutefois, ce beau succès ne doit pas faire oublier la loi anglaise qui, même si elle changeait petit à petit, restait extrêmement dure. En effet, lorsqu'on lit *Réflexions sur la peine capitale* (1957) d'Arthur Koestler, on ne peut s'empêcher de songer aux dénonciations de Thomas More (1478-1535), le célèbre juriste qui vécut sous le règne d'Henri VIII cinq siècles plus tôt, et qui n'avaient pas changé. Dans son célèbre *Utopia* (1516) dans lequel il décrivait une société idéale, More dénonce le système pénal anglais. Yves Castan le cite :

> Les participants, à l'exception d'un légiste très obtus, conviennent de la cruauté injustifiable du système pénitentiaire anglais prodigue de férocités légales envers des misérables que les absurdités et les iniquités sociales contraignent à voler pour vivre : « vous faites des voleurs pour avoir le plaisir de les pendre », accuse Raphael...[51]

Cette accusation, on la retrouve chez Koestler qui fut non seulement incarcéré mais aussi condamné à mort : « Depuis le jour où les vieilles démocraties ont dû s'affronter aux fascismes, l'esprit de résistance est né. C'est à lui qu'obéissait Arthur Koestler, en 1937, dans les prisons du général franquiste Queipo de Llano, lorsqu'il se trouvait sous le coup d'une condamnation à mort »[52]. Par conséquent, il était

50. *Ibid.*
51. Yves CASTAN, « Exil ou prison en Languedoc au XVIII^e siècle » *in La Prison, le Bagne et l'Histoire*, p. 57.
52. Jean BLOCH-MICHEL, « Introduction à l'édition de 1957 » *in Réflexions sur la peine capitale*, 1957, « Folio », Gallimard, 2002, p. 29.

logique que Koestler soit extrêmement critique à l'égard de l'histoire anglaise vis-à-vis de la peine capitale :

> Les visiteurs étrangers étaient fortement impressionnés par la correction des tribunaux britanniques, et non moins horrifiés en même temps par les châtiments sauvages qu'ils infligeaient. Potences et gibets étaient des objets si courants dans la campagne anglaise que les premiers guides édités à l'usage des voyageurs les utilisaient comme points de repère. [...] Les « jours de pendaison » furent, pendant tout le XVIII^e siècle et la moitié du XIX^e siècle, l'équivalent des fêtes nationales, en plus fréquent. Et les artisans qui devaient livrer leur marchandise en temps voulu n'omettaient pas de prévoir que « s'il y avait entretemps un jour de pendaison, celui-ci serait chômé ». [53]

De même, la facilité à condamner à mort à cette époque n'empêchait pas de s'en prendre à des mineurs :

> Des peines de mort furent prononcées contre des enfants jusqu'en 1833. Cette année-là, un garçon de neuf ans fut condamné à la pendaison pour avoir volé, à travers une devanture brisée, des encres de couleur pour une valeur de deux pences. Seule la protestation du public lui fit obtenir une commutation de peine. [...] Et Greville décrit le procès de plusieurs jeunes garçons qui, condamnés à mort, manifestèrent une horrible surprise et fondirent en larmes. Il remarque laconiquement : « Je n'ai jamais vu des garçons pleurer autant. » [54]

Selon l'écrivain, la cause est double : il y a, tout d'abord, la régression de la loi au début du XIX^e siècle, qu'il appelle le « Code sanglant », qui perdura jusqu'en 1808, et qui put être mis en place suite au contexte de la révolution industrielle ; ensuite, il y a l'usage, jusqu'au milieu du siècle, de la « Common law » :

> La coutume médiévale prévoyait la peine de mort seulement pour quelques fautes particulièrement graves, telles que le meurtre, la trahison, l'incendie volontaire et le viol. Sous les Tudors et les Stuarts, la loi se fit plus rigoureuse, mais au début du XVIII^e siècle elle ne prévoyait encore la peine capitale que dans une cinquantaine de cas. Le développement du Code sanglant s'accomplit parallèlement à la révolution industrielle. [...] L'expansion soudaine d'une pauvreté extrême, accompagnée comme il se doit de prostitution, de travail d'enfants, d'ivrognerie et de délinquance, coïncidait avec une accumulation sans précédent de richesses qui se présentaient comme une provocation supplémentaire au crime. [...] Ce fut le sentiment d'insécurité provoqué par une telle situation

53. Arthur KOESTLER, *Réflexions sur la potence*, 1957, p. 48.
54. *Ibid.*, p. 54.

qui conduisit à la promulgation, par douzaines, de lois prévoyant la peine de mort. [55]

La « Common law », quant à elle, était « la coutume, autrement dit, sur des usages. La validité et le domaine d'application de ces usages sont laissés à la décision des juges, "dépositaires de la loi, oracles vivants, qui doivent décider dans tous les cas douteux, et qui sont obligés par serment à décider selon la loi du pays". Leurs jugements sont enregistrés pour servir ensuite de précédents. » [56]

Il fallut attendre 1829 pour que les crimes passibles de la peine de mort commencent enfin à se réduire, avec l'arrivée au ministère de l'Intérieur de Robert Peel : « il créa les premières forces de police moderne. Dix ans plus tard, les crimes passibles de la peine de mort étaient enfin ramenés à quinze et, en 1861, à quatre : meurtre, trahison, incendie volontaire dans les docks et piraterie » [57].

Reste, dans la loi anglaise, un cas assez particulier et qui prouve que la justice n'était pas totalement dénuée de mesure : les « règles M'Naghten », du nom d'un fou qui essaya d'assassiner Sir Robert Peel en 1843. Lors de son procès, « huit médecins témoignèrent (le mot psychiatre n'avait pas encore été inventé), tous affirmant que, du fait de son idée fixe, M'Naghten était privé de tout contrôle sur ses actes. [...] Le Lord Chief Justice Tindal arrêta pratiquement le procès et demanda au jury de rapporter un verdict "non coupable pour cause de démence". » [58]

Ainsi, ces règles, tirées d'un « Common law » étant donné que la décision du juge faisait foi pour les futurs cas similaires, furent les premières à mettre en avant la responsabilité ou son absence dans le cadre d'un délit ou d'un crime. Elles précédèrent le « Criminal Lunatics Act 1800 », qui fut voté à la suite d'une autre tentative d'assassinat par un fou, James Hatfield, qui essaya de tuer le roi George III. Tou-

55. *Ibid.*, p. 57-58.
56. *Ibid.*, p. 60.
57. *Ibid.*, p. 66
58. *Ibid.*, p. 98.

tefois, le « Criminal Lunatics Act 1800 », à l'inverse des « règles M'Naghten » qui permettaient au moins d'échapper à l'incarcération, permettait de garder le détenu aliéné en prison pour une durée indéterminée.

La « méthode irlandaise » fut certes un succès, mais un succès tout relatif, qui ne permit qu'aux prisonniers d'échapper aux rigueurs de la prison ferme ; quant aux autres, comme nous venons de le voir, la hausse des peines de mort faisaient écho à la révolution industrielle, donc un contexte social particulièrement difficile. Or, cette « méthode », malgré son succès, fut inutile pour Wilde qui, bien qu'il fut condamné deux ans pour atteinte aux bonnes mœurs à la suite de ses procès retentissants au tribunal de l'Old Bailey en 1895, n'eut aucune remise de peine, en dépit de lettres envoyées au ministre l'Intérieur le 2 juillet 1896, le 4 juillet 1896, le 10 novembre 1896 et le 22 avril 1897 [59]. La cause en était le scandale retentissant de ce procès qui desservit le poète et qui le força à purger la totalité des deux années, d'abord à la prison de Pentonville, de Wandsworth puis à celle de Reading.

Le cas californien

Le système carcéral américain est bien différent du français ou de l'anglais en ce que les états qui composent le pays disposent chacun d'une autonomie vis-à-vis de leur prison, du moins jusqu'en 1930 avec la création du *Federal Bureau of Prisons*. Ainsi, les règles peuvent changer d'un état à l'autre, tout comme le traitement des prisonniers, le fait de leur donner du travail ou de déterminer s'ils doivent être incarcérés de façon individuelle ou collective. Par conséquent, et comme Jack London, californien d'origine, s'est intéressé à la prison de Folsom et de San Quentin, nous ne traiterons que l'histoire pénale propre à la Californie, à l'exception de quelques règles générales.

59. Oscar WILDE, *Lettres*, p. 227.

Ainsi, lors de son voyage aux États-Unis entre 1831 et 1832, Alexis de Tocqueville dénombre déjà dans son *Du système pénitentiaire aux États-Unis et de son application* (1832) les différents types de prisons existants, lorsqu'il dénonce la corruption des innocents en prison :

> Ces contradictions choquantes proviennent surtout du défaut d'ensemble dans les diverses parties d'administration aux États-Unis. Les grandes prisons (*state prisons*), correspondantes à nos maisons centrales, appartiennent à l'État, qui les dirige ; viennent ensuite les prisons du comté, qui en a la gestion ; et enfin les prisons de la cité, qui sont régies par celle-ci. Les administrations particulières dans les États étant à peu près aussi indépendantes entre elles que les États le sont entre eux, il en résulte qu'elles n'agissent jamais de concert et simultanément. Tandis que l'une fait une réforme utile dans le cercle de ses pouvoirs, l'autre reste inactive et attachée aux traditions de la routine. [60]

Un siècle plus tard, une loi définit la juridiction des prisons construites par les États-Unis en les soumettant à des marshalls dépendant du département de la justice :

> Tout pénitencier ayant été ou qui sera ultérieurement construit par les États-Unis dans un territoire qui en dépend doit, quand ce dernier est prêt à accueillir les condamnés, être placé sous l'autorité et le contrôle du marshall des États-Unis pour le territoire du District dans lequel est situé le pénitencier... [61]

Toutefois, il ne faut pas occulter l'importance de l'autonomie des prisons américaines. Le cas californien est, à ce sujet, singulier : en effet, il s'agit d'un véritable « métissage » de plusieurs lois qui, en définitive, forment le droit pénal qui la régissent, notamment dans les cas graves tels que les meurtres :

---

60. Alexis de TOCQUEVILLE et Gustave de BEAUMONT, *Du système pénitentiaire aux États-Unis et de son application*, 1832, Librairie de Charles Gosselin, Paris, 1845, p. 101.

61. Any penitentiary which has been, or may hereafter be, erected by the United States in an organizes Territory shall, when the same is ready for the reception of convicts, be placed under the care and control of the marshal of the United States for the Territory of District in which such penitentiary is situated...

Compilation of Laws relating to United States Prisoners, Prisons, Penitentiaries, Jails, etc., 1906, p. 14. Nous traduisons.

> Si la justice californienne suit les cadres de la justice accusatoire, elle se différencie de la pratique britannique par le métissage que connaît son droit pénal. Comme dans les reste des États-Unis, la jurisprudence de la *common-law*, les grands principes hérités d'Angleterre auxquels s'ajoute un vaste corpus d'arrêts des juges états-uniens, se trouve associée à un code pénal comme en Europe continentale après Napoléon. Ce Code est pensé comme l'expression de la volonté générale. Il doit pouvoir être modifié pour en refléter les évolutions soit directement, soit par l'intermédiaire des représentants des citoyens. Le Code prévoit [...] que l'assassinat (*first degree murder*) puisse être sanctionné par la peine de mort. [...] Le premier degré correspond à notre assassinat : il s'agit d'un homicide volontaire – commis avec l'intention manifeste de tuer – et prémédité. Tous les autres meurtres appartiennent à la seconde catégorie dite de « second degré ». [62]

Mais, avant de condamner, il s'agit de punir et, dans le cadre de la prison, la camisole de force (*the straightjacket*) est le moyen le plus utilisé.

> Pour maintenir l'ordre dans ces conditions difficiles, les directeurs des pénitenciers de Folsom et de San Quentin utilisent des techniques violentes et des traitements souvenr brutaux. Tout à côté des cellules des condamnés à mort, d'autres cellules sont réservées à la mise à l'isolement des prisonniers jugés « incorrigibles ». Le procédé le plus fréquemment utilisé par les gardes pour soumettre un prisonnier récalcitrant consiste en l'utilisant de la « camisole » [...] qui, serrée au maximum, restreint la circulation sanguine et provoque des douleurs incommensurables. [...] Une commission d'enquête parlementaire découvre l'étendue du problème en février 1903 : vingt-quatre heures de camisole provoquent le décès d'une prisonnier à Folsom et un handicap à vie pour trois autres. [...] Interrogés par les parlementaires, les gardes et le médecin de la prison en défendent l'usage, la jugeant indispensable au maintien de la discipline. [63]

De plus, les États-Unis étant malheureusement réputés pour l'usage régulier de la chaise électrique dès la fin des années 1880, la Californie dénote encore une fois dans son usage de la pendaison, pour des raisons pratiques et économiques : en effet, elle est décrite comme plus rapide et moins coûteuse que l'usage de l'électricité. À ce sujet, il faut préciser que seules les prisons de San Quentin et de Folsom pouvaient mettre à mort leurs prisonniers ; leur usage de la condamnation à mort a

62. Simon GRIVET, *Tuer sans remords, une histoire de la peine de mort en Californie de la fin du* XIX^e^ *siècle à nos jours.* Histoire. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2011, p. 43-44.
63. *Ibid.*, p. 363-364.

d'ailleurs contribué à mettre au point une mise en scène qui leur était propre, à la fois relativement précise et pour le moins sordide :

> Lorsque la Californie décide, en 1893, le transfert des exécutions derrière les murs de Folsom et San Quentin, personne n'imagine modifier la technique d'exécution alors utilisée : la corde. La pendaison, châtiment des « vilains » sur le continent européen, s'était immédiatement imposée dans les colonies américaines. Simple, assez rapide, peu chère, elle devient habituelle en Nouvelle-Angleterre puis accompagne la Conquête de l'Ouest.
>
> En Californie, le mécanisme d'ouverture de la trappe a fait l'objet d'une mise en scène subtile. L'un des bourreaux sur la plateforme fait signe à trois de ses collègues dissimulés dans une petite cabine au pied de l'échafaud. Les trois hommes tranchent alors en même temps une cordelette dont une seule se trouve effectivement responsable de l'ouverture de la trappe. [...] Tandis qu'il balance au bout de la corde, deux médecins se précipitent sous l'échafaud. L'un dégrafe la chemise du pendu et écoute au stéthoscope les pulsations déclinantes du pendu et l'autre prend note de ses observations. [64]

Toutefois, comme les prisons anglaises qui mettaient à mort les prisonniers dans une pièce à part, la condamnation des détenus s'est opéré dès 1891 dans l'enceinte même des pénitenciers : « 1891 : La loi californienne est modifiée pour permettre que les exécutions aient lieu uniquement à l'intérieur des prisons d'État. » [65].

En ce qui concerne le travail en prison, il était tout simplement interdit aux États-Unis, à cause de la concurrence vis-à-vis des industriel. Toutefois, comme London l'a mis en scène dans *Le Vagabond des étoiles*, la prison de San Quentin autorisait les ateliers de création de toile de jute. Ce procédé était à ancrer dans un autre plus vaste consistant à éviter la surpopulation dans les prisons par les bienfaits du travail mis en parallèle avec des moyens tels que, par exemple, la liberté conditionnelle.

---

64. *Ibid.*, p. 558 et 559-560.

65. 1891 : California law is amended allowing for executions to take place inside state prisons only. Previous executions were conducted by county sheriffs

Consulté à l'adresse suivante : http ://deathpenalty.org/article.php ?id=48, le 22 juin 2015. Nous traduisons.

> La Constitution de 1879 interdit le travail en prison risquant de faire concurrence à l'industrie ; au pénitencier de San Quentin est toutefois tolérée une petite usine de fabrique de sacs de jute. À partir de 1880, les partisans de la « Nouvelle pénologie » qui visent à corriger les excès du « système d'Auburn » – du nom de ce pénitencier de l'État de New York, où, depuis les années 1830, les prisonniers sont soumis à un régime draconien fait de silence absolu et de travail – gagnent donc en influence. Il est question pour eux de retrouver l'idéal de « réhabilitation » de la prison en réduisant la surpopulation carcérale, en triant les prisonniers et en instaurant des réformes comme la liberté conditionnelle, les peines indéterminées ou encore la peine de sursis avec mise à l'épreuve. [...] Ce procédé de libération anticipée, adoptée à l'origine comme une soupape face à la surpopulation carcérale endémique des établissements californiens, prend par la suite une signification différente, devenant la première pièce d'un système pénal progressiste, construit autour de la notion de peine individualisée. [66]

Malgré toutes ces avancées, et comme le dénonce London dans son ouvrage, les peines de prison étaient néanmoins très difficiles, que ce soit par les traitements odieux réservés aux prisonniers et le manque évident de moyens – manque que l'on retrouve également dans le système pénal français.

> Dans les faits, même si les prisons dans lesquelles les condamnés à mort viennent passer leurs derniers jours connaissent d'importants transformations à cette période, elles restent des lieux d'incarcération sévères, dans lesquels règne une discipline violente et intraitable. La dureté des conditions d'incarcération s'explique par un sous-financement chronique, une surpopulation constante et un personnel pénitentiaire volontiers répressif. En effet, le législateur ne donne jamais véritablement les moyens nécessaires aux réformateurs, partisans de la « nouvelle pénologie » à la fin du XIX^e^ siècle, puis aux progressistes des années 1910, d'atteindre l'objectif de l'encellulement individuel pour la majorité ou la totalité des détenus. [...] Le nombre de cellules disponibles dans les deux bâtiments de San Quentin reste bloqué, de 1897 à 1920, à 696, tandis que le nombre de prisonniers passe de 1389 à presque 2000. [67]

Ainsi, la prison californienne oscillait entre violence, surpopulation importante, peine de mort ritualisée et sordide et tentatives d'évolutions, mais ces dernières, au regard des mentalités – discernables par l'usage de la camisole – et le manque évident de moyens ne parvenaient pas à s'assainir.

66. Simon GRIVET, *op. cit.*, p. 360-362.
67. *Ibid.*, p. 363.

Dans tous les cas que nous venons de voir, les mêmes leitmotivs reviennent sans cesse, à savoir : le manque récurrent de moyens ; les peines exagérément difficiles voire violentes et insupportables ; des traitements douteux, que ce soit la violence, les bagnes et les galères en France, les *treadmills* en Angleterre ou la camisole en Californie, et qui, tous, justifient que des auteurs les dénoncent. Mais, pour cela, il faut d'ores et déjà que ces derniers s'y impliquent corps et âme, comme le firent les quatre auteurs de notre corpus primaire. Même si quelques évolutions étaient toutefois notables, comme ls sursis des peines, la libération conditionnelle ou la possibilité de travailler pour s'occuper et mettre de l'argent de côté pour le retour à la vie civile, elles ne contribuent que trop peu à une amélioration de la condition générale des détenus.

1.1.2 Quatre auteurs tous concernés par la prison

Victor Hugo

Parmi les auteurs de notre corpus, seul Victor Hugo n'est jamais allé en prison en tant que détenu. Néanmoins, il s'engagea toute sa vie pour ceux qui y étaient envoyés, allant à l'encontre de l'opinion publique aisément condamnatrice, grâce à son point de vue profondément humain. Comme il l'explique dans sa préface du *Dernier Jour d'un condamné* écrite en 1832, il lui était intolérable d'assister à une exécution sur la place de Grèves, alors que ces mises à mort étaient un spectacle longuement préparé et apprécié du public.

> Depuis, chaque fois qu'au gré des funèbres jeudis de la cour de cassation, il arrivait un de ces jours où le cri d'un arrêt de mort se fait dans Paris, chaque fois que l'auteur entendait passer sous ses fenêtres ces hurlements enroués qui ameutent des spectateurs pour la Grève, chaque fois, la douloureuse idée lui revenait, s'emparait de lui, lui emplissait la tête de gendarmes, de bourreaux et

> de foule, lui expliquait heure par heure les dernières souffrances du misérable agonisant – en ce moment, on le confesse, [...] on lui coupe les cheveux, [...] on lui lie les mains... [68]

Le poète horrifié est isolé face à une multitude avide de sang et les exécuteurs de la sentence. C'est parce que le coupable passe du statut de transgresseur à celui de condamné que tous ces rôles impersonnels et inhumains se révèlent : le bourreau et les gendarmes ne sont réduits qu'à leur fonction et la « foule » à une masse informe, impersonnelle et irréfléchie.

De plus, Hugo souligne le triple niveau d'horreur de l'exécution : non seulement la société décide de tuer un homme selon un procédé barbare mais, en plus d'être publique, l'exécution requiert du temps. Ce temps ronge le « misérable » destiné à mourir, d'où le célèbre incipit de son récit, répété plusieurs fois afin de montrer à quel point toute pensée est prisonnière de l'idée de mourir : « Condamné à mort ! » [69].

C'est en se mettant à la place du condamné que Hugo prend conscience de toute l'horreur du processus. Il subit littéralement une idée qui

> — le sommait, lui, pauvre poëte, de dire tout cela à la société, qui fait ses affaires pendant que cette chose monstrueuse s'accomplit, le pressait, le poussait, le secouait, lui arrachait ses vers de l'esprit, s'il était en train d'en faire, et les tuait à peine ébauchés, barrait tous ses travaux, se mettait en travers de tout, l'investissait, l'obsédait, l'assiégeait. C'était un supplice, un supplice qui commençait avec le jour, et qui durait comme celui du misérable qu'on torturait au même moment, jusqu'à *quatre heures*. [70]

Et Hugo de plaider brillamment contre la barbarie de la peine de mort, la violence des exécutions et le comportement innommable de ce public improvisé. De plus, si, à l'aide de son autorité de poète, il dénonce ouvertement la peine de mort, il n'épargne pas la prison qui fait partie intégrante du processus d'exécution. Ce dernier n'est complet qu'en enfermant le condamné avec d'autres criminels et en le

68. Victor HUGO, *Le Dernier Jour d'un condamné*, 1832, Gallimard, « Folio Classique », 1970, p. 378.
69. *Ibid,* p. 273.
70. *Ibid,* p. 378.

séparant de la société – et, par-là même, en le rendant propre à mourir aux yeux des gens.

Victor Hugo, s'il n'a pas vécu la prison, a subi une peine comparable : l'exil en Belgique, à Jersey puis à Guernesey après le coup d'état du 2 décembre 1851 par Louis-Napoléon Bonaparte. Les différences entre l'exil de Hugo et l'incarcération d'un prisonnier sont très nombreuses : le second est considéré comme un criminel quand le premier était loué pour son courage ; le second perd ses moyens et son temps en prison tandis que Hugo était riche, écrivait et voyageait [71] ; le premier est un détenu à l'identité indéfinissable quand le second est un exilé réel. Toutefois les deux sont coupés de leur milieu par l'interdiction de retourner chez eux car, si Hugo a volontairement choisi l'exil en 1852, il l'a fait pour échapper à la police de Louis-Napoléon Bonaparte.

La correspondance de Hugo en dit beaucoup sur son exil et son expérience à Jersey, ainsi que le regard des intellectuels sur son départ. En effet, considéré comme la « tête de la démocratie » [72], il usait de ce rôle, notamment lorsqu'il refusait de rentrer malgré les grâces dont il bénéficiait, en se donnant une image de « froidure, brume, solitude, l'image qui se mettait en place [et qui] n'avait que peu de rapports avec la réalité bruxelloise » [73].

À Jersey, l'image de volonté et de force n'est qu'une façade. Jean Gaudon le prouve en analysant la correspondance de la famille Hugo qui abuse du terme « charmant » pour désigner la petite île qui, bien vite, prend un aspect sinistre pour plu-

71. Il faut attendre 1861 pour qu'il reprenne ses voyages, notamment en Belgique, en Hollande et au Luxembourg. « Les voyages de Hugo », Source : http ://expositions.bnf.fr/hugo/arret/voyage.htm, consulté le 18 mai 2015.

72. Jean GAUDON, « "La figure de l'exilé". Victor Hugo, de Bruxelles à Jersey » *in Expériences limites de l'épistolaire : lettres d'exil, d'enfermement, de folie.* Textes réunis et présentés par André MAGNAN. Actes du colloque de Caen, 16-18 juin 1991. Honoré Champion éditeur, 1993, p. 116.

73. *Ibid,* p. 117.

sieurs raisons. La première est la comparaison de sa maison avec « un tombeau » semblant « vous offrir l'hospitalité de la neige »[74]. De plus, dans une lettre écrite le 23 décembre 1856 à Edmond About, Hugo affirme qu'« un proscrit est une espèce de tombeau »[75]. Les sentiments du poète font écho aux lieux qui l'entourent : l'association de la mort et de la neige rappelle beaucoup les tableaux de Friedrich (1774-1840)[76] dans lesquels l'homme est dominé par une nature inhospitalière. À cet effet, Hugo use d'un étrange procédé pour se désigner : loin d'être un cadavre, il est une « espèce de tombeau » ; il n'est pas tout à fait mort lui-même mais, pire, il contient le mort en toute conscience. Il projette ses sentiments sur son environnement à la faveur d'un hypallage, afin d'en accentuer l'impression de désolation morbide.

Enfin, Hugo s'attendait à achever les *Contemplations* (1856) assez rapidement ; or, il n'en est rien. « Qu'il le veuille ou non, il est totalement enfoncé dans ce qu'il appelait [...] le "cloaque du 2 décembre" » et Jean Gaudon d'ajouter, par l'analyse de sa correspondance : « Cet épisode exemplaire illustre pleinement la relation difficile entre un réel incontournable et un imaginaire exigeant. La lettre, chargée de véhiculer les fantasmes, ne parvient pas très longtemps à donner le change »[77]. Hugo est donc coincé sur Jersey à plus d'un titre : il est privé de retour en France, privé temporairement de sa capacité à écrire à cause de sa mélancolie et forcé de conserver une attitude digne. Il faudra attendre le deuxième partie de son exil à Guernesey, dans laquelle il s'installe durablement, pour qu'il reprenne son œuvre romanesque et poétique.

Selon Jean Gaudon, la vérité de son état apparaît le plus clairement dans le poème intitulé « J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline... », écrit le 31 juillet

74. *Ibid,* p. 130.
75. *Ibid,* p. 130.
76. Notamment *Cimetière d'un cloître sous la neige* (1818).
77. *Ibid,* p. 123.

1852 et intégré au recueil des *Contemplations* (1852) :

> Le vent mêlait les flots ; il ne restait du jour
> Qu'une vague lueur, lentement effacée.
> Oh ! comme j'étais triste au fond de ma pensée,
> Tandis que je songeais, et que le gouffre noir
> M'entrait dans l'âme avec tous les frissons du soir ! [78]

Hugo a vainement essayé de s'approprier l'image qui le définissait et de se persuader qu'à Jersey tout était « charmant » et donc aisément supportable. La réalité de son exil a pourtant fini par réapparaître : les premiers vers de ce poème, écrits le 31 juillet 1852, font écho à une lettre écrite à sa fille Léopoldine en 1837, et qui commençait par « J'ai cueilli pour toi cette fleur dans la dune... ». Le parallèle nostalgique est évident, en ce que le poème était dédié à Léopoldine, qui décéda tragiquement en 1843, et à Juliette Drouet, la maîtresse de Hugo. Il contient toutes les caractéristiques de l'exil du poète : la mélancolie et la nostalgie par la référence à un passé heureux, l'hostilité d'une nature effrayante, l'isolement et la fragilité symbolisés par la fleur, la présence rassurante de l'amour...

En définitive, même si le premier exil à Jersey fut une expérience profondément marquante à tous points de vue, elle offrit à Hugo une légitimité qui servit au mieux ses engagements politiques contre l'Empire restauré et Napoléon III, qui s'ajoute à ses précédents combats contre la peine de mort et la misère.

Oscar Wilde

Paradoxalement, si l'exil de Hugo lui a permis d'éviter l'incarcération tout en consolidant son image de poète engagé, le cas est bien différent pour le poète et dramaturge Oscar Wilde. Lui qui était alors célèbre pour ses pièces de théâtre, ses

78. Victor HUGO, *Les Contemplations*, 1852. *Œuvres poétiques*, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 709.

aphorismes et son unique roman *Le Portrait de Dorian Gray* (1890), l'était aussi pour son attitude de dandy, ses bons mots et les rumeurs concernant sa relation avec Lord Alfred Douglas, de seize ans son cadet. Bien entendu, cela ne pouvait que poser problème à l'époque de l'Angleterre victorienne, où les règles en matière de mœurs étaient très strictes et l'homosexualité interdite. À ce sujet, et quand bien même la plupart de ses jugements sont discutables lorsqu'ils concernent Wilde et son œuvre, André Gide (1869-1951) résume parfaitement la situation lorsqu'il rencontre le poète à Blidah, en Algérie, en 1895 :

> Une persistante rumeur, grandissant avec celle de ses succès (à Londres on le jouait tout à la fois sur trois théâtres), prêtait à Wilde d'étranges mœurs, dont certains voulaient bien encore ne s'indigner qu'avec sourire, et d'autres ne s'indigner point ; on prétendait que, ces mœurs, il les cachait peu, souvent les affichait au contraire, certains disant : avec courage ; d'autres : avec cynisme ; d'autres : avec affectation. [...] Mais déjà, par prudence, nombre d'anciens amis le désertaient. On ne le reniait pas nettement encore, mais on ne tenait plus à l'avoir rencontré. [79]

L'année 1895 sonne le glas de la carrière du dandy irlandais, avec son retentissant procès à l'Old Bailey, la plus importante cour de justice du Royaume-Uni, et sa condamnation aux travaux forcés entre 1895 et 1897 à Pentonville et Wandsworth puis à Reading, à cause de son homosexualité. L'« affaire Wilde » est relativement complexe, car, pour la comprendre, il faut remonter à la rencontre du poète et du jeune Lord Alfred Douglas de Queensberry, dit « Bosie », en 1891, et saisir leur passion destructrice.

La lecture de *De Profundis*, cette longue lettre à Bosie écrite de janvier à mars 1897, est très éclairante : Wilde, incarcéré depuis presque deux ans, a pris suffisamment de recul pour comprendre pleinement sa relation avec son ancien amant et le blâmer pour sa légèreté et son inconséquence. En effet, le poète explique que s'il est aujourd'hui en prison, c'est pour avoir obéi aveuglément à Bosie, pour ne lui avoir

79. André GIDE, *Oscar Wilde*, Mercure de France, 1946, p. 28.

jamais mis de limites – « Having made your own of my genius [...] you required, in the blindness of an inexhaustible greed, my entire existence. [Après avoir pris possession de mon génie, [...] tu exigeas, avec l'aveuglement d'une avidité insatiable, mon existence toute entière.] » [80] – et pour avoir porté plainte contre son père, le marquis de Queensberry, à la suite d'un incident à l'Albemarle Club.

Malgré l'importante différence d'âge entre les deux hommes, Bosie dominait Wilde et leur relation était aussi houleuse qu'intense, au point qu'il faisait des caprices et des scènes lors desquelles il pouvait se montrer fort dangereux :

> — tu étais encore là, et avec un rire brutal et une rage hystérique tu t'avançais brusquement vers moi. Un sentiment de terreur m'envahit... [81]

Le marquis de Queensberry était décrit par Wilde comme un « monstrueux singe » [82] (« monstrous ape ») qui, ulcéré de la relation de son fils avec le poète, tenta à maintes reprises de porter préjudice à ce dernier. En témoigne l'épisode de la première de la pièce *L'Importance d'être Constant* (1895), lorsque Queensberry eut le projet de haranguer l'assistance et de jeter des légumes, « a grotesque bouquet of vegetables », sur Wilde.

Donc, le 28 février 1895, à L'Albemarle, Wilde reçut une carte de visite donnée par le marquis dix jours plus tôt, sur laquelle était écrit « To Oscar Wilde, posing as somdomite *(sic)* » [83]. L'insulte fut un merveilleux prétexte pour Alfred, qui haïssait un père qui s'était déjà montré violent à son égard, de mettre ce dernier à genoux. Il poussa Wilde à porter plainte pour diffamation et le procès s'ouvrit le 3 avril 1895

80. *De Profundis*, *op. cit.* p. 52-53 en anglais et p. 54 en français

81. — you were still there, and with brutality of laughter and hysteria of rage you moved suddenly towards me. A sens of horror came over me...

De Profundis, p. 64 en anglais et p. 70 en français. Les références des œuvres de London et de Wilde seront toujours placées dans l'ordre suivant : numéro de page dans l'ouvrage en langue originelle, puis traduction française.

82. Toutes les traductions des lettres sont effectuées par Henriette de BOISSARD et sont tirées de l'ouvrage *Lettres d'Oscar Wilde*, Gallimard, « Du monde entier », 1994, p. 207.

83. Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 264.

à la cour de l'Old Bailey.

Cependant, à cause de la loi sur la diffamation ou *Libel Act* de 1843, le procès risquait de se retourner contre le plaignant initial, ce qui arriva à Wilde, qui joua parfaitement son rôle de dandy et amusa le public mais, face à l'avocat de la partie adverse, fut piégé par ses bons mots : de plaignant, il devint accusé. Malheureusement pour le poète, il se montra hautain en face d'avocats très en vue, dont l'un d'eux, sir Edward Carson, avait été au collège avec lui et le connaissait personnellement.

Bien entendu, le deuxième et le troisième procès furent perdus : Wilde se montra hautain (« J'aime à être encensé par mes inférieurs »[84]) et, au lieu d'apitoyer les jurés et la cour, il s'enferma dans son rôle de dandy quand bien même les témoignages contre lui se multipliaient. De même, ses romans et ses aphorismes furent souvent cités ; l'auteur porta préjudice à l'accusé. Le 25 mai, il perdit son procès et fut condamné à deux ans de prison avec travaux forcés.

Il est curieux de constater que Wilde tenait à assurer seul sa défense pour ne pas salir la réputation de Bosie qui était alors en voyage en France, quand bien même les deux hommes fréquentaient les mêmes lieux de plaisir et les mêmes personnes. Le poète explique son noble geste dans une lettre au directeur de l'*Evening* datée du 5 avril 1895 :

> Il m'eût été impossible de défendre ma cause sans mettre Lord Alfred Douglas dans le banc des témoins qui eussent déposé contre son père.
>
> Lord Alfred Douglas a beaucoup insisté pour prendre place à ce banc, mais je ne l'y ai point autorisé.
>
> Plutôt que de le mettre en si pénible situation j'ai décidé de retirer ma plainte et de porter sur mes seules épaules la honte et l'ignominie qui eussent pu résulter des poursuites engagées par moi contre Lord Queensberry.[85]

84. *Ibid,* p. 99.

85. It would have been impossible for me to have proved my case without putting Lord Alfred Douglas in the witness-box against his father.

Lord Alfred Douglas was extremely anxious to go into the box, but I would not let him do so.

Par ce procès, Wilde perdit tout : son ménage vola en éclat, sa fortune déjà entamée par son train de vie luxueux disparut dans les frais d'avocat, son nom devint celui d'un homosexuel honni et non plus d'un artiste admiré. La prison ne sembla donc qu'une conséquence au regard de tout ce que le procès impliqua. Une conséquence certes terrible mais temporaire, alors que le rejet dû au procès dura le reste de la vie de Wilde, au point qu'il prit un pseudonyme dans sa vie quotidienne, Sebastian Melmoth, vécut et mourut dans une misère terrible.

Jack London

En analysant le vécu de Wilde, il est assez ironique de considérer à quel point son parcours fut l'opposé de celui de Jack London, notre second auteur anglophone. Le premier, irlandais d'origine, est né dans une famille bourgeoise, d'un père médecin et d'une mère artiste ; il a fait de grandes études au Trinity College de Dublin puis à Oxford et a rayonné au niveau mondial par son engagement esthétique avant d'être rejeté de tous et de mourir dans le plus complet dénuement. Le second, lui, est né à San Francisco d'une mère spirite abandonnée par son amant ; il a grandi dans la misère, a multiplié les petits travaux, n'a connu le succès littéraire qu'en 1903 avec *Call of the Wild* et s'est beaucoup engagé politiquement. Il a tant fait dans sa vie qu'on peut affirmer sans exagération qu'il en a vécu plusieurs ; il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il ait rencontré très tôt la prison. Mort à quarante ans seulement, London a été

Rather than put him in so painful a position I determined to retire from the case, and to bear on my own shoulders whatever ignominy and shame might result from my prosecuting Lord Queensberry.

Lettres d'Oscar Wilde. Gallimard, « Du Monde entier », Avant-propos de Rupert HART-DAVIS. Traduit de l'anglais par Henriette de BOISSARD. Préface de Diane de MARGERIE, p. 210 et *Selected Letters of Oscar Wilde*. Oxford University Press, 1979, p. 131.

> — tour à tour crieur de journaux et balayeur, livreur et blanchisseur, mousse et chemineau, chercheur d'or et journaliste, chasseur de phoques et pilleur d'huîtres, à la fin des fins mégalo, alcoolo et écrivain. [86]

Ainsi, il était, et dans tous les domaines, un autodidacte qui apprenait sur le tas et dans les livres.

Francis Lacassin le souligne dans son essai *Jack London ou l'écriture vécue* [87] : le vécu de London est sa matière littéraire. L'exemple le plus significatif est son retour de la ruée vers l'or de 1897 : il rapporta l'équivalent de 4,50$ de poudre d'or et, bien plus précieux, une multitude de récits qui alimentèrent ses ouvrages et le firent reconnaître comme le « Kipling du froid ». Grâce à son génie, il put en tirer de nombreux romans tels que *L'Appel de la forêt* (*Call of the Wild*) en 1903 ou *Croc-Blanc* (*White Fang*) en 1906 et des recueils de nouvelles tels que *Smoke Bellew* (1912).

Cependant, la facette de London qui nous intéresse n'est pas celle du chercheur d'or ou de l'écrivain injustement résumé à un auteur pour la jeunesse mais bien celle, plus méconnue, du jeune vagabond. En effet, en 1894, après une grave crise économique, London entend parler d'une « armée industrielle » – en réalité, une armée de chômeurs – qui, sous les ordres du général autoproclamé Charles Kelly, marche vers Washington pour réclamer du travail. Tenté de les rejoindre, London voit là un formidable prétexte pour s'extirper d'une existence qui était devenue pénible, notamment à cause de son travail abrutissant comme ouvrier dans un groupe électrogène. Habitué à jouer avec la légalité depuis qu'il pillait des huîtres dans la baie de San Francisco et n'ayant pas d'argent pour payer ses billets de train, le jeune vagabond de dix-huit ans se retrouve forcé de « brûler le dur » : « c'est voyager sans billet, sauter d'un train à l'autre, chercher l'adrénaline en s'appropriant

86. Tiré de la préface de Christian MONTAIGNAC *in* Jack LONDON, *The Game*, 1905, et *The Abysmal Brute*, 1911 ; *Sur le ring*, Éditions Phébus, collection « Libretto », traduit de l'américain par Noël MAUBERRET, 2002 p. 11.

87. Christian Bourgois Éditeur, 1994.

ces machines dédiées au progrès industriel. C'est tanner son cuir en risquant sa peau »[88]. De plus, London explique longuement les techniques pour brûler le dur dans la nouvelle « Comment on "brûle le dur" ou l'art de voyager sans billet », du recueil *The Road*, paru en 1907[89].

C'est dans ce recueil, le véritable témoignage de ses errances, qu'il justifie son intérêt naissant pour le socialisme. Son engagement politique, qui est une partie importante de sa vie d'écrivain, de journaliste et de photographe, a été nourri par son vécu en tant que vagabond mais aussi en tant que détenu :

> Il écoute avidement les discussions au coin du feu ; on lui parle de théories merveilleuses et solidaires, d'idées d'égalité, de suppression de classes, réunies sous le nom de socialisme ; elles l'enchantent comme autant de solutions aux problèmes qu'il a vus et vécus. Il se reconnaît dans ces points de vue, se promet de lire ce fameux Karl Marx, d'approfondir la question.[90]

Et London l'approfondit à ses dépens, lorsqu'il alla pour la première fois de sa vie en prison pour une durée de trente jours, en 1894. Cette expérience s'imposa comme l'ultime déclic qui le convainquit d'adhérer pleinement au socialisme. Les travaux harassants, aliénants[91], puis la misère et la mendicité le poussèrent à embrasser des idées nouvelles. Il ne manquait plus qu'une ultime injustice infligée au jeune homme et elle lui parvint par la décision d'un juge. Nous avons le récit de son procès dans la nouvelle « "Pinched" » (« Pincé ! »), où London dénonce la façon dont la justice opère en Amérique :

> Pas un seul citoyen de Niagara Falls n'était présent pour constater comment on rendait la justice dans sa cité.
> Le juge parcourut la liste des arrestations placée devant lui et appela un nom.
> Un vagabond se leva. Le magistrat jeta un coup d'œil à l'un des commissaires.

88. Jennifer LESIEUR, *Jack London.* Éditions Taillandier, réédition chez Phébus, collection « Libretto », 2008, p. 61.

89. Jack LONDON, *The Road* [*La Route*], 1907. Ici, Éditions Phébus, collection « Libretto », traduit par Louis POSTIF, 2001, p. 29.

90. Jennifer LESIEUR, *op. cit.*, p. 60.

91. dont une excellente description nous est donnée dans la nouvelle « The Apostate » (*Le Renégat*) parue en 1906

— Vagabondage, Votre Honneur, dit ce dernier.
— Trente jours, fit Son Honneur.

Et le vagabond se rassit.

Le juge appela un autre nom et un deuxième vagabond se leva.

Le jugement du premier avait duré exactement quinze secondes. Celui du suivant fut rendu avec autant de célérité. [...] C'était réglé comme du papier à musique. Quinze secondes par vagabond, et trente jours ! [92]

Quant au jugement de London, il ne diffère pas de celui des autres : « I started to protest, but at that moment his Honor was calling the name of the next hobo on the list. His Honor paused long enough to say to me, "Shut up !" » [« Je voulus protester. Aussitôt Son Honneur laissa tomber de ses lèvres le nom du vagabond suivant. Son Honneur s'arrêta juste le temps de me dire : "taisez-vous !" » [93]]

Ainsi Jack London vécut sa première expérience carcérale, qui fut, grâce à un autre détenu appelé Jack qui le protégea, supportable. La nouvelle « "Pinched" », si elle dénonce l'absence de justice et l'épreuve de la prison, révèle également une certaine fraternité des détenus, presque une certaine légèreté dans leur comportement.

H. Bruce Franklin souligne l'importance de cet épisode carcéral en citant London :

« L'événement décisif est survenu en 1894, quand, alors que j'étais vagabond, j'étais resté à Niagara Falls, puis j'ai été attrapé par un flic qui me refusa le droit de plaider coupable ou non, j'ai été condamné d'emblée à trente jours d'incarcération pour ne pas avoir de domicile fixe ou de moyens visibles de subsistance, j'ai été menotté et enchaîné à un groupe d'hommes qui subissait la même chose, j'ai été charrié du bas pays vers Buffalo, j'ai été enregistré à la prison du comté d'Erié, j'ai eu le crâne tondu et la moustache naissante rasée, j'ai été vêtu du vêtement rayé des détenus, j'ai été vacciné de force par un étudiant en médecine qui s'exerçait sur nous [...] et été mis au travail sous la surveillance de gardes

92. There were no citizens of Niagara Falls present to look on and see how justice was administered in their community. The judge glanced at the list of cases before him and called out a name. A hobo stood up. The judge glanced at a bailiff. "Vagrancy, your Honor," said the bailiff. "Thirty days," said his Honor. The hobo sat down, and the judge was calling another name and another hobo was rising to his feet. The trial of that hobo had taken just about fifteen seconds. The trial of the next hobo came off with equal celerity. [...] Thus it went like clockwork, fifteen seconds to a hobo and thirty days.

Jack LONDON, « Pinched », 1907 ; « Pincé ! », *La Route*, *op. cit.*, p.64-65.

93. *Ibid.* p. 66.

armés de Winchester. » [94]

London fut choqué de ne pas être considéré comme un citoyen à part entière mais aussi par le travail aliénant qui l'attendait une fois incarcéré alors que c'était précisément ce qu'il cherchait à fuir. Il rencontra la prison très tôt dans sa vie et, à cause de son injustice, elle ancra profondément ses idées socialistes et ses engagements à venir au futur écrivain.

Jean Genet

Enfin, s'il est bien un écrivain qui fut concerné plus que quiconque par la prison, c'est bien Jean Genet. En effet, ses plus grands romans, tous centrés sur ce sujet, furent tous écrits pendant une incarcération. En un mot, Genet le voleur, l'homosexuel ne fut pas le dénonciateur des prisons mais leur plus grand poète, le seul capable de les transcender. De sinistres, puantes et remplies de détenus plus mauvais les uns que les autres, Genet en fit des lieux protecteurs de l'érotisme, de l'amour, pleins de saints et de prétendants. Dans ses romans écrits en prison, à savoir *Notre-Dame-des-Fleurs*, rédigé en 1942, et *Miracle de la rose*, achevé en 1944, Genet ne décrivit pas seulement *sa* prison telle qu'il la vivait, mais la transformait pour mieux s'en évader. Comme il le dit lui-même dans un entretien :

> Mes livres, je les ai écrits pour sortir de prison. Sorti de prison, l'écriture n'avait plus de raison d'être. En effet, c'est (*sic*) mes livres qui m'ont fait sortir

94. The decisive event had come in 1894, when, as a tramp « I stayed into Niagara Falls, was nabbed by a fee-hunting constable, denied the right to plead guilty or not guilty, sentenced out of hand to thirty days' imprisonment for having no fixed abode and no visible means of support, handcuffed and chained to a bunch of men similarly circumstanced, carted down country to Buffalo, registered at the Erie County Penitentiary, had my head clipped and by budding mustache shaved, was dressed in convict stripes, compulsorily vaccinated by a medical student who practised on such as we [...], and put to work under the eyes of guards armed with Winchester rifles. »

H. Bruce FRANKLIN, *The Victim as Criminal and Artist.* Oxford University Press, New York, 1978, p. 138-139. Nous avons traduit en français.

de taule, mais, après, quoi dire... [95]

La transcendance de la prison et, en particulier, ce mélange de poésie extrêmement élevée et constamment brisée par des éléments bas (pets, urines, déjections, argot...) est aisément explicable : l'écrivain était fasciné par le mal. Il mit donc en scène d'une façon totalement originale, sous forme de récits admirables mais scandaleux. Lydie Dattas exprime ainsi ce mélange des genres :

> Comme Rimbaud mettait du miel dans ses malédictions, entre les siennes Genet glissait des pétales de rose. À l'adolescence, après avoir écrit deux poèmes médiocres, il les mélangea afin de leur donner du mystère. Il venait de trouver sa méthode : mélanger les pages d'une fraîcheur d'aubépine qui lui étaient dictées par le ciel avec les pages obscènes inspirées par son ressentiment. Ainsi créa-t-il la chimère qui mystifierait son public. [...] Sur ses vrais sentiments il en plaqua de faux... [96]

Il faut considérer Genet comme un remarquable mystificateur, et il le prouvait souvent dans ses entretiens ou ses récits en donnant de fausses dates et informations [97], comme, par exemple, la raison de son envoi à Mettray :

> Il s'invente un forfait plus brutal, puisqu'il prétend dans *Miracle de la rose* qu'il avait été envoyé à Mettray pour avoir énucléé un adolescent. [...] Cet arrachement des yeux, qui n'est qu'évoqué, enveloppe le personnage « Genet » comme un manteau sombre, réputation menaçante plus qu'acte accompli, virtualité plus que réalisation. Dans la même veine, [...] Genet dit à un journaliste qu'il pouvait lui poser n'importe quelle question *sauf* une : s'il avait jamais tué quelqu'un, suscitant ainsi le doute le plus pervers possible. [98]

C'est en mélangeant subtilement la réalité crue, la fiction, la beauté et la laideur, qu'il parvenait à mystifier et choquer à ce point. Le personnage de Jean dans *Miracle de la rose* l'illustre très bien : il porte le prénom de l'auteur, il est allé à Mettray et

95. Entretien consultable à l'adresse suivante : https ://www.youtube.com/watch ?v=aoW01ujQMtE. Consulté le 11 juillet 2015.

96. Lydie DATTAS, *La Chaste vie de Jean Genet*. Gallimard, « Collection Blanche », 2006, p. 117.

97. À ce sujet, pour bien distinguer l'auteur et son personnage à demi-fictif, nous emploierons l'occurrence « Genet » pour définir le premier et « Jean » pour le second.

98. Edmund WHITE, *Jean Genet*, Gallimard, « Biographies NRF ». Traduit de l'anglais par Philippe DELAMARE, 1993, p. 94-95.

y a vécu ses premières expériences homosexuelles, mais la ressemblance s'arrête là. Ce faux Jean n'existe que parce qu'il réunit à la fois l'imagination de Genet et ses souvenirs – comme une projection fantasmée.

Jean Genet était à la fois attiré par le mal, vers lequel on le força à se tourner, et désireux de le comprendre, d'où son attirance pour les bandits, les hommes durs et virils que la société rejetait. Lorsqu'il avait dix ans, un événement le bouleversa : il fut surpris en train de dérober un objet et il fut humilié publiquement, passant devant chaque maison et dénoncé comme voleur. Le raisonnement est très simple : on le voyait comme un voleur, et donc un criminel ? Il en serait un.

Sartre écrit à ce sujet :

> Les gens de bien ont forgé le mythe du Mal en privant la liberté humaine de son pouvoir positif et en le réduisant à sa seule négativité. Ainsi, négatif par essence, le méchant est un possédé dont le destin, quoi qu'il en ait, sera toujours de nuire ; il est libre pour mal faire, pour lui le pire est toujours sûr. Il ne suffit pas en effet que sa conduite ait pour les autres des conséquences néfastes ni qu'aux yeux des autres elle semble condamnable : s'il veut devenir absolu le Mal doit être un objet de détestation pour celui-là qui le commet. [99]

Sartre définit la personnification du mal selon deux critères : le premier est le fait que le mal doit être isolé, personnifié et clairement défini, comme un voleur ou un tueur, quelqu'un qui n'obéit pas aux mêmes critères sociaux et aux mêmes lois que les autres. Il en devient « objet de détestation » [100] pour lui-même et pour autrui. Le second est le fait que le mal doit s'inventer pour exister et, qui plus est, s'inventer sans cesse contre le bien :

> La conclusion qui semble s'imposer, c'est qu'il n'y a pas de méchant : le seul qui fasse du mal sa constante préoccupation, c'est l'homme de Bien puisque le Mal est d'abord sa propre liberté, c'est-à-dire un ennemi sans cesse renaissant qu'il doit terrasser sans cesse. Mais n'allons pas si vite : le méchant existe, nous le rencontrons en tout lieu, à toute heure ; il existe parce que l'homme de bien

99. Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr. Œuvres complètes de Jean Genet*, tome I, Éditions Gallimard, Paris, 1952, p. 32.
100. *Ibid,* p. 32.

l'a inventé. [101]

Genet s'invente, sans se soucier des autres et sans mettre de limites à sa propre liberté. Ainsi, fasciné par le fait de devenir voleur, de se conformer – lui qui avait été abandonné à la naissance – à une vision commune sur sa personne, il découvrit la colonie de Mettray à seize ans et, plusieurs mois de 1937 à 1944, la prison. Seuls ces lieux étaient à même de lui offrir tout ce qu'il désirait : la reconnaissance de son « titre » de voleur par son incarcération, par la fréquentation de transgresseurs et, enfin, par l'amour homosexuel. Lydie Dattas exprime ainsi ce besoin : « Entrant dans l'âme embroussaillée des criminels, il s'acharna à découvrir la source claire de leurs crimes : "Du mal, j'imposerai la vision candide, dussé-je à cette recherche y laisser ma peau, mon honneur et ma gloire." » [102]

Enfin, ce besoin d'écrire sur la prison, alors qu'il était encore incarcéré, vient d'un événement qui consolida Genet dans son isolement total lorsqu'il arriva à la prison de Fresne. Edmund White, dans sa biographie, cite ce dernier :

> On me poussa dans une cellule où se trouvaient déjà plusieurs détenus en vêtements « de ville ». [...] Or, il y avait parmi eux un détenu qui faisait des poèmes à sa sœur ; poèmes idiots et pleurnichards qu'ils admiraient beaucoup. À la fin, agacé, je déclarai que je serais capable d'en faire autant. Ils me mirent au défi et j'écrivis *Le condamné à mort* [103] ; je le leur lus un jour et ils ne firent que me mépriser davantage ; je terminai la lecture au milieu des insultes et des railleries [...] À ma sortie de prison, je m'attachai tout particulièrement à terminer ce poème qui m'était d'autant plus cher qu'il avait été méprisé davantage. [104]

C'est donc à la fois l'exclusion de la société et celle de ses codétenus – pourtant ses semblables – qui ont nourri les récits de Jean Genet. C'est parce qu'on s'est moqué de ce qu'il avait écrit, parce que, même en prison, son talent était injustement isolé qu'il a décidé d'écrire.

101. *Ibid,* p. 33.
102. Lydie DATTAS, *op. cit.*, p. 100.
103. Il s'agit d'un poème en hommage à Maurice Pilorge, un criminel condamné et haï par l'opinion publique, que Genet comparait à un nouveau Christ.
104. Edmund WHITE, *op. cit.*, p. 198.

Tout comme London, Genet est un auteur dont la rencontre avec la prison apparaît comme l'ultime étape d'une longue préparation, comme le déclic qui donne du sens à tout ce qui fut précédemment : sa petite enfance comme enfant de chœur [105], ses agissements de voleur, ses émois homosexuels, son désir de choquer, de trouver le mal et d'être renié par tous. La prison, et avant elle le bagne pour enfants, ont permis la révélation et la canalisation de tout ce que le poète cherchait : l'expression du mal.

Tout comme London, l'expérience de la prison fut profondément marquante et éprouvante, même si Genet la décrit comme heureuse à plus d'un titre. Par conséquent, il en fit une représentation fantasmée, *salement* belle, qui n'existe que dans ses romans. Comme nous l'avons cité plus haut, Genet a rencontré l'univers carcéral très tôt et, par l'écriture, se l'est approprié pour mieux le détourner.

Que ces quatre auteurs aient été détenus en prison ou simples témoins de leur époque, chaque fois l'impact qu'elle a eu sur leur œuvre fut important. De plus, la brève analyse de leur vécu souligne à quel point elle est indissociable d'autres : Hugo l'a toujours lié à ses engagements contre la peine de mort et la misère ; Wilde y a payé sa relation avec Alfred Douglas ; London s'est trouvé un intérêt pour le socialisme et Genet y a forgé son esthétique du Mal. Chaque fois, la prison fut liée à un domaine intellectuel ou sentimental. En d'autres termes, nos écrivains ne se résument jamais à de simples prisonniers mais bien à des artistes confrontés à une institution toujours écrasante, quels que soient le pays et le siècle.

105. *Ibid.*, p. 28 et p. 38.

1.2 Les caractéristiques de la représentation de la prison en littérature

À la différence de la prison réelle, la prison en littérature a des caractéristiques bien précises. La première est tout simplement le point de vue de l'auteur ou du narrateur qui est intradiégétique. La seconde est que, à travers cette subjectivité, on retrouve des thématiques très similaires entre plusieurs ouvrages sans que leur traitement soit identique, notamment à cause des choix des auteurs et de leur point de vue sur l'incarcération.

1.2.1 Entre stéréotype et regard personnel : l'arrivée en prison

Le premier contact avec la prison est toujours un événement sinistre, capital, qui tient à la fois du stéréotype et de l'expérience personnelle. Ces deux derniers termes, s'ils semblent s'opposer de prime abord, sont au contraire employés conjointement pour décrire les lieux non pas tels qu'ils sont, malgré leur aspect générique et commun, mais tels qu'ils apparaissent au narrateur. Le premier contact permet d'apposer un point de vue personnel, une impression forte et, par là même, de prêter à la prison un aspect soit hideux, soit idéalisé, mais toujours fantasmé, au delà des murs épais, des barreaux, des grandes portes ou de l'aspect écrasant.

Alexandre Dumas a usé de ce procédé, le seul à même de marquer profondément le lecteur, dans *Le Comte de Monte-Cristo* (1844), au moment où Edmond Dantès, le jeune héros de l'histoire, est emmené de nuit au château d'If, une prison sur un îlot non loin de Marseille.

> À cent toises devant lui il vit s'élever la roche noire et ardue sur laquelle monte, comme une superfétation du silex, le sombre château d'If. Cette forme étrange, cette prison autour de laquelle règne une si profonde terreur, cette forteresse qui fait vivre depuis trois cents ans Marseille de ses lugubres traditions,

> apparaissant ainsi tout à coup à Dantès qui ne songeait point à elle, lui fit l'effet que fait au condamné à mort l'aspect de l'échafaud. [106]

La description est relativement brève pour se conformer à la surprise de Dantès et la nuit est avantageusement utilisée pour donner à la prison un côté gothique, quasi irréel. De plus, en faisant partie intégrante de l'îlot de silex, elle semble un amas naturel plus qu'une construction humaine, ce qui est appuyé par le fait que l'architecture n'est pas clairement décrite. Il faut attendre que Dantès ait franchi les murs d'enceinte pour enfin considérer les lieux plus en détail.

Tout l'intérêt de ce passage réside dans ce qui est invisible, à savoir la réputation et l'histoire du château d'If, ses « lugubres traditions ». Le seul élément concret que nous possédons est le fait que la prison existe depuis trois cents ans. Ainsi, sans définir clairement sa forme « étrange », sans s'attarder sur son histoire, et presque par surprise, Dumas parvient à créer une sensation d'écrasement à plusieurs niveaux. De plus, elle a un aspect terrifiant et morbide par la comparaison avec « l'échafaud » qui suggère qu'aucun retour n'en est possible : on y meurt obligatoirement. Le château d'If en tant que prison est rapidement occulté au profit d'un implacable instrument de mise à mort.

Ce premier regard sur la prison se révèle métaphoriquement vrai au regard de la suite des événements : d'une part Dantès, après quatorze ans d'incarcération, parvient à s'enfuir en prenant la place du cadavre de l'abbé Faria, son ami décédé [107] ; d'autre part, et c'est lié à la thématique principale du roman, l'innocence de Dantès meurt en prison lorsqu'il réalise à quel point il a été trahi [108]. Suite à ces morts symboliques, le jeune homme candide laisse place à un implacable vengeur qui profite du fait qu'il n'a officiellement plus d'identité pour en changer selon les besoins de

106. Alexandre DUMAS, *Le Comte de Monte-Cristo*, 1844. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 81.
107. *Ibid,* p. 219.
108. *Ibid,* p. 181-182.

ses plans.

Pour autant, toute cette description n'a qu'un but, choquer le lecteur en proportion de l'horreur ressentie par Dantès et marquer le début de sa longue détention par un passage intense. Pour sa part, Hugo opère une description mouvante : comme le condamné enfermé dans sa voiture cellulaire, nous découvrons la prison de façon lointaine puis, à mesure qu'il se rapproche, ses détails – une prison fantasmée avant la prison réelle.

> Vu de loin, cet édifice a quelque majesté. Il se déroule à l'horizon, au front d'une colline, et à distance garde quelque chose de son ancienne splendeur, un air de château de roi. Mais à mesure que vous approchez, le palais devient masure. Les pignons dégradés blessent l'œil. Je ne sais quoi de honteux et d'appauvri salit ces royales façades ; on dirait que les murs ont une lèpre. Plus de vitres, plus de glaces aux fenêtres ; mais de massifs barreaux de fer entrecroisés, auxquels se colle çà et là quelque hâve figure d'un galérien ou d'un fou. C'est la vie vue de près. [109]

À mesure que l'on se rapproche de la prison, elle se révèle misérable. Ce n'est pas la peur ou le ressentiment qui dominent dans la description mais bien une forme de pitié ; en témoignent les pignons qui « blessent » l'œil, les termes de « honteux » et « d'appauvri ». La description met en avant l'ancien faste des lieux et leur décrépitude telle qu'ils semblent malades, touchés par une « lèpre », et leur état est tel que le narrateur n'emploie jamais le terme de « prison ». Au contraire, la personnification de la prison en fait une allégorie de la misère. Contrairement à Dumas, Hugo achève son bref chapitre en y plaçant une figure humaine, indistincte encore, mais à l'image des lieux : misérable ou malade, et isolée ; il conclut par un propos hautement cynique, qui fait écho à la brève préface de 1829, à savoir que le texte se veut comme un témoignage véridique, un fragment de réalité : « Ou il y a eu, en effet, une liasse de papiers jaunes et inégaux sur lesquels on a trouvé, enregistrées une à

109. Victor HUGO, *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 282.

une, les dernières pensées d'un misérable. . . » [110]

Pour sa part, quand Jean, le personnage du *Miracle de la rose* de Genet arrive à la prison de Fontevrault dans sa voiture cellulaire, il n'hésite pas à prendre le contrepied des deux auteurs précédents, en montrant une prison non pas sinistre ou en ruine, mais bien fantasmée au point qu'elle dépasse son statut de simple lieu d'incarcération. Pour cause, il l'imagine plus qu'il ne la voit, dans une vision quasi sacralisante qui contraste avec l'incipit du roman :

> C'est [Fontevrault] qui m'a donné la plus forte impression de détresse et de désolation. [. . .] Je ne chercherai pas à démêler l'essence de sa puissance sur nous [. . .] de son passé, [. . .] de son aspect, de ses murs [. . .], des détenus plus méchants qu'ailleurs[. . .]. À toutes ces raisons, pour moi s'ajoute cette autre raison qu'elle fut, lors de mon séjour à la Colonie de Mettray, le sanctuaire vers quoi montaient les rêves de notre enfance.
>
> Les voitures partirent pour la Centrale dont je ne puis dire ce qu'elle apparaît de l'extérieur [. . .]. Les voitures étaient closes mais, à un soubresaut [. . .], je compris que le portail était franchi, et que j'étais dans le domaine d'Harcamone. Je sais qu'elle est au fond d'une vallée, d'une gorge infernale où surgit une fontaine miraculeuse, mais rien ne nous empêche de croire la Centrale au sommet d'une montagne très haute ; ici même, tout me fait penser parfois qu'elle est au sommet d'un roc [. . .]. Cette altitude, si elle est idéale, est encore plus réelle car l'isolement qu'elle confère est indestructible. [111]

Cette description est sans doute la plus originale, car le narrateur élargit la description à son propre point de vue ; ce n'est donc plus une prison, mais un château de conte de fée, la propriété d'un criminel que le narrateur admire. L'impression de mouvement vient du fait que, dans son « panier à salade », Jean ressent une secousse qui délivre ses souvenirs. Parce qu'il est maintenant dans la prison et qu'il l'a déjà vue auparavant, il a tout loisir d'occulter la réalité et de la remplacer par son point de vue poétique. Ainsi les lieux ne sont plus à l'écart de la société et destinés à

110. *Ibid.,* p. 253.
111. Jean GENET, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 9 et p. 12-13.

punir les criminels, mais ils apparaissent comme isolés et du monde et de la réalité, notamment par l'usage d'un vocabulaire biblique.

En effet, Genet use d'un oxymore grâce aux groupes nominaux suivants : « gorge infernale » et « fontaine miraculeuse » qui, par l'idée de gouffre sans fond, rappellent le voyage de Dante en enfer dans la *Divine comédie* de 1555, et, parallèlement, définissent la prison, avec ses détenus, comme un véritable îlot de pureté. En somme, la prison serait le seul lieu véritablement saint face au reste du monde ; nous retrouvons parfaitement l'inversion des valeurs si chère à Genet, la même qui lui fait écrire, dans *Le Journal du voleur* (1949) :

> Je me suis voulu traître, voleur, pillard, délateur, haineux, destructeur, méprisant, lâche. À coup de hache et de cris, je coupais les cordes qui me retenaient au monde de l'habituelle morale, parfois j'en défaisais méthodiquement les nœurs. Monstrueusement, je m'éloignais de vous, de votre monde, de vos villes, de vos institutions. Après avoir connu votre interdiction de séjour, vos prisons, votre ban, j'ai découvert des régions plus désertes où mon orgueil se sentait plus à l'aise. [112]

Par la suite, la description de Fontevrault la place au sommet d'une montagne, ce qui traduits un mouvement ascendant.

De surcroît, à ce premier mouvement purement imaginatif s'associe un second, bien réel : celui de la voiture cellulaire. Jean n'est donc pas seul à se déplacer : sa pensée hésitante, sa recherche de l'isolement le plus pur y participe. Toutefois, malgré ce nouveau point de vue inversé – la prison n'étant plus au fond du monde mais au-dessus –, Genet conserve son idée maîtresse, à savoir que les lieux, parce qu'ils gardent en eux des criminels dont le maître est Harcamone, présentent une noblesse dont est dépourvue la société.

Enfin, Genet affirme dans l'incipit (p. 9) que seule Fontevrault lui a permis un retour à son passé à Mettray. La cause est évidente : dans les deux cas, il y vit

112. Jean GENET, *Journal du voleur*, cité par Florence RICHTER *in* « Jean Genet, poète et voyou, *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 2/2008 (Volume 61), p. 73-89.

des amours passionnés et côtoie d'anciens colons devenus, comme lui, détenus. Ce rapprochement entre Mettray et Fontevrault, situées toutes deux en Touraine, est capital, car Genet ne cesse de les confronter sans opérer de transition entre le passé et le présent ; le jeu de miroir entre la colonie et la centrale finit par se brouiller au point que l'une et l'autre deviennent presque indistinctes. Seuls les personnages et les souvenirs servent de repères.

En choisissant de décrire sa prison à travers le prisme d'une vision idéalisée, Genet est à rapprocher de Verlaine qui fut enfermé aux Petits Carmes, puis à Mons en Belgique entre 1872 et 1875.

> J'ai naguère habité le meilleur des châteaux
> Dans le plus fin pays d'eau vive et de coteaux :
> Quatre tours s'élevaient sur le front d'autant d'ailes,
> Et j'ai longtemps, longtemps habité l'une d'elles. [113]

Une fois de plus, la prison est magnifiée par une hyperbole doublée d'une métaphore : « le meilleur des châteaux », qui rapproche implicitement le détenu à un noble ; la Belgique, elle, subit le même traitement, et devient un pays défini par son environnement quasi merveilleux et bucolique, résumé, là aussi, par « [l]'eau vive et [les] coteaux ».

Toutes ces descriptions, qu'elles soient positives ou négatives, nettes ou floues, réalistes ou fantasmées, prouvent que l'arrivée en prison n'est pas un simple exercice littéraire car, au-delà du simple effet de style, l'apparition du lieu d'incarcération permet au narrateur ou au personnage d'exprimer un ressenti qu'il confirmera par la suite. Ainsi, la prison est le plus souvent considérée de façon négative car le personnage qui s'y rend est en train de perdre son statut de citoyen au profit de celui de détenu ; il projette sur elle ses impressions, ses craintes ou ses joies. Dan-

113. Paul VERLAINE, « Écrit en 1875 », *Amour*, 1888, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 408.

tès justifie son horreur de la prison par les légendes sinistres qui l'entourent ; le condamné réduit à l'anonymat met en avant une prison aussi délabrée que ses occupants ; quant à Jean, il isole Fontevrault comme un château de conte de fées et, par extension, se considère comme l'un de ses occupants privilégiés. Dans tous les cas, la description n'est jamais neutre.

Mais, au-delà de la simple projection se cache un autre phénomène que Wilde décrit admirablement dans une lettre à Robert Ross du 8 octobre 1897, sans pour autant décrire sa propre arrivée, tout comme London ne décrit la prison de San Quentin que de l'intérieur. Selon le poète irlandais, si la prison est aussi sinistre, ce n'est pas à cause de son architecture, ni totalement à cause de l'impression funeste que ressentent ses futurs occupants. Non, si la prison est aussi laide, c'est uniquement à cause de la fonction qu'on lui a attribuée, comme l'extrait suivant le prouve :

> La difficulté vient de ce que les objets de la prison n'ont ni forme ni contour. Pour prendre un exemple, le hangar dans lequel on pend les condamnés est une petite baraque à toit de verre, semblable à un studio de photographe sur la plage de Margate. Pendant dix-huit mois j'ai cru que c'était vraiment un studio où l'on photographiait des prisonniers. Il n'est pas d'adjectif pour le décrire. Je le qualifie de « hideux » parce qu'il me le devint quand j'appris à quoi il servait. En lui-même, c'est un hangar en bois, étroit, rectangulaire, avec un toit en verrière. [114]

Le poète, pour appuyer son propos, décrit ensuite une cellule de prison « en pensant à l'effet qu'elle produit sur l'âme : d'elle-même on peut seulement dire qu'elle est "crépie de blanc" ou "obscure" » (« with reference to its effect on the soul : in itself it can only be described as "whitewashed" or "dimlylit" »). Enfin, il justifie ses

114. The difficulty is that the objects in prison have no shape or form. To take an example : the shed in which people are hanged is a little shed with a glass roof, like a photographer's studio on the sands at Margate. For eighteen months I thought it *was* the studio for photographing prisoners. There is no adjective to describe it. I call it « hideous » because it became so to me after I knew its use. In itself it is a wooden, oblong, narrow shed with a glass roof.

Oscar WILDE, *Selected letters*, *op. cit.*, p. 311, et Oscar WILDE, *Lettres*, *op. cit.*, p. 462.

impressions, considérant que la normalité de la prison crée son aura monstrueuse : « L'horrible de la prison est que tout y est tellement simple et banal en soi, mais d'un effet dégradant, hideux et révoltant [115] » (« the horror of prison is that everything is so simple and commonplace in itself, and so degrading, and hideous, and revolting in its effect »).

Si la prison est aussi révoltante pour le futur détenu, c'est qu'il sait d'avance ce qui l'y attend – le fameux « effet ». Par là-même, il y projette ses craintes et la voit plus terrible que ce que laisse présager l'architecture. En somme, si la prison est si laide, c'est parce qu'elle est prison et qu'elle réserve des traitements aussi infamants que l'isolement, la maladie, les travaux forcés, le temps perdu, l'ennui… Tous ceux qui la peuplent, personnel administratif et détenus, sous le joug des règlements à suivre, contribuent à la rendre odieuse.

L'impression naît d'un regard unique, toujours suffisamment personnel pour être distinct d'un autre. Certes, nous pouvons relever des points communs tels la métaphore du château, l'aspect isolé et le gigantisme exagéré des lieux, mais chaque auteur aura toujours un point de vue qui lui est propre.

Toutefois, l'exemple spécifique de la France au XIX^e^ siècle contredit les propos de Wilde. À cette époque, les prisons étaient le plus souvent des couvents confisqués pendant la Révolution et réaménagés ou des prisons encore à l'état de projets. Mais dans les deux cas :

> Ces nouvelles prisons [alors en projet vers la fin du XVIII^e^ siècle] et ces projets à l'aspect majestueux et sévère sont de bons exemples de l'architecture parlante, définie par Boulée, où les monuments expriment leur destination par leur seul aspect extérieur. L'architecture de la prison doit être une architecture terrible qui « contribue à annoncer dès le dehors le désordre de la vie des hommes détenus dans l'intérieur et tout ensemble la férocité nécessaire à ceux préposés pour les tenir aux fers. » [116]

115. *Ibid,* p. 462.
116. Jacques PETIT, *op. cit.*, p. 158.

Ainsi, en France, l'architecture doit contribuer à lui donner une image sinistre non seulement afin de servir de mise en garde pour les citoyens, mais aussi pour rappeler l'infamie des détenus qui y sont enfermés.

En somme, même si la prison est toujours ce même lieu d'enfermement et si l'homme qui la vit subit une expérience incroyablement similaire à un autre, chaque point de vue sera unique. De plus, l'intérêt de ces brefs mais édifiants passages consiste précisément à modifier le stéréotype. Au fond, et malgré les variations qui vont donner à l'œuvre son aspect unique, quoi de plus attendu que de considérer une prison comme un château hanté ? comme une ruine ? comme une structure constamment isolée du reste du monde ? Et c'est sur ce point que les auteurs peuvent déployer leur talent, en interprétant les clichés à leur manière et, au besoin, en les détournant, comme chez Genet et Verlaine.

1.2.2 Les lieux communs carcéraux

La prison pourrait apparaître comme une thématique condamnée à la répétition et nous pourrions la résumer à l'enfermement d'un homme dans une cellule, privé de contact extérieur, soumis au bon vouloir des gardiens et du règlement. Mais c'est parce qu'elle impose cette image que foisonnent de nombreux stéréotypes, présents dans tous les écrits de détenus, qu'ils soient fictifs ou réels. Victor Brombert en fait une liste non exhaustive dans son analyse de la prison romantique et il révèle que les lieux communs, outre leur omniprésence, sont intemporels. Nous pouvons en distinguer trois catégories : ceux concernant le détenu avec le dépassement de sa condition ; ceux sur la difficulté du traitement carcéral ; ceux sur les activités du détenu pour tromper l'ennui et communiquer avec l'extérieur.

> Les topoi (*sic*) de la littérature carcérale [...] se peuvent aisément inventorier : cachot sordide et cachot-refuge, cruauté des geôliers (mais aussi présence du « bon »geôlier), panorama et vue du ciel, contraste entre la laideur du « dedans » et la splendeur entrevue ou devinée du paysage environnant, prison dans la prison (l'image du masque de fer), « folie » du prisonnier, inscriptions sur les murs, symbolisme du mur comme invitation au dépassement. Les activités-en-prison peuvent également être cataloguées : apprivoisement d'araignées, soins accordés à une fleur, prouesses mentales, rapports avec la grille du geôlier, coups de foudre à distance, conversations avec l'être aimé, élan qui porte l'esprit du reclus vers un dehors, qui lui fait réinventer la communication. Car l'Autre est toujours présent. C'est dans ce sens qu'il faudra le plus souvent interpréter la manie de l'écriture, l'obsession des alphabets secrets et des communications souterraines. [117]

Qu'importent les récits, plusieurs de ces clichés réapparaissent inéluctablement et, avec eux, de nouveaux enjeux. Tout l'intérêt réside non pas dans leur utilisation mais dans leur combinaison : étant donné que le détenu évolue, d'une part, en lui-même et, d'autre part, dans un système qu'il ne peut contrôler, les clichés, fictifs ou vécus, vont permettre de dynamiser le récit. Nous pouvons aisément en citer pour chacune de nos œuvres du corpus primaire. Ainsi, le condamné de Hugo décrit lon-

117. Victor BROMBERT, *La Prison romantique*, *op. cit.*, p. 15.

guement les inscriptions sur les murs de sa cellule : « *Vive l'empereur ! 1824.* [...] Un couplet d'une chanson obscène. »[118] ; Wilde décrit sa fascination et son propre rapprochement avec les enseignements du Christ : « I had said of Christ that he ranks with the poets [La place du Christ, en vérité, se trouve parmi les poètes.] »[119] ; Darrell Standing, le personnage de London, élève des mouches et joue avec : « And time was very heavy and very long. I played games with flies... [Le temps éternel me pesait cependant de plus en plus. Alors j'abordai le jeu avec les mouches.] »[120] ; Jean offre une rose à Harcamone : « J'avançai de deux pas [...] et je coupai la plus belle rose qui pendait à une tige souple, tout près de son poignet gauche. »[121]

Pour autant, les clichés réactivés ne sont pas, chez nos auteurs, des accessoires fictionnels. Bien au contraire, ils offrent à leur littérature et leur témoignage un effet de réel : puisque le personnage expérimente les mêmes peurs qu'un vrai détenu, l'impression de vécu n'en est que plus forte. Les clichés permettent de rendre le récit plausible ; en effet, que serait un récit de prison digne de ce nom sans un personnage avec qui se lier, un compagnon d'infortune comme en ont rencontré London et Wilde lors de leur incarcération ? Comment ressortiraient les horreurs de la prison si les gardiens n'étaient pas décrits comme inhumains ou victimes d'un règlement odieux, comme l'a dénoncé Wilde au directeur du *Daily Chronicles* dans sa lettre du 27 mai 1897 ?

Ainsi, chaque œuvre de notre corpus primaire étant de nature différente, l'usage des clichés diffère à chaque fois. Par exemple, chez London, ils sont à la fois tirés de l'expérience réelle de l'auteur et de Ed. Morrell mais, dans le cadre de son roman, servent à accentuer le réalisme de la prison et son décalage avec les voyages mentaux du personnage. Chez Wilde, ils sont véridiques et, en perdant leur valeur

118. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op.cit.*, p. 291-293.
119. *De Profundis*, respectivement p. 115 en anglais et p. 143 en français.
120. *The Star Rover*, *op.cit.*, p. 29-30 et p. 66-68 respectivement dans la version américaine et française.
121. *Miracle de la rose*, *op.cit.*, p. 24-25.

de topos, ils entrent de fait dans l'argumentaire dénonciatif omniprésent dans sa correspondance ; mieux, ils permettent de justifier son retour au catholicisme et la sauvegarde de sa santé mentale. Chez Hugo, qui écrivit un plaidoyer sous la forme d'un roman, les clichés sont au service de son message contre la peine de mort : que ce soit les gardiens cruels, les détenus monstrueux mais misérables, le temps qui s'écoule et devient une véritable torture, tout est fait pour que le lecteur, via les choix de l'auteur, trouve paradoxalement le récit réaliste. Enfin, à l'inverse de ce dernier, Genet utilise les clichés et les inverse parfois – comme le don d'une rose à un criminel – pour donner aux prisons de Jean un aspect fantasmagorique, pour sublimer au mieux le mal et l'inversion des valeurs. Par conséquent, les clichés sont chaque fois utilisés dans des buts bien distincts et intimement liés non seulement au type de l'œuvre mais aussi à son message, à son but. Par conséquent, leur nature change d'une œuvre à l'autre selon le vécu et le choix des auteurs, oscillant entre leurs bases réalistes et leur statut fictif.

Toutefois le véritable enjeu des clichés concerne la façon de les combiner. En effet, l'on peut s'attendre à trouver des éléments communs à tous nos récits sur l'univers carcéral, des souffrances comparables ; or ce qui va différencier les auteurs demeure leur façon, toujours unique, de les utiliser pour dynamiser le récit ou, s'il s'agit d'un témoignage, pour le rendre plus intense. Ainsi, les clichés sont autant une force qu'une faiblesse. Une force d'abord grâce à la véracité de certains éléments comme les écritures sur les murs ou l'hygiène déplorable. Une faiblesse toutefois car la répétition des clichés peut leur donner un aspect familier qui peut nuire à l'intensité dramatique du récit.

En guise d'exemples, nous pouvons citer le besoin de communiquer qu'ont les détenus dans *Le Vagabond des étoiles* de London, mais aussi les œuvres périphériques que sont *Un chant d'amour*, l'unique film de Jean Genet réalisé en 1950 et *Le Temps*

du mépris d'André Malraux, paru en 1935 aux éditions Gallimard – ce dernier ouvrage sera souvent invoqué par le fait qu'il illustre idéalement de nombreux aspects de la carcéralité.

Dans les deux cas, Darrell Standing, condamné pour meurtre et mis en isolement, et Kassner, un chef communiste emprisonné par les nazis, entendent des coups sur les murs et comprennent qu'un autre prisonnier cherche à communiquer avec eux. Si ce moyen est un topos de la littérature carcérale, c'est le traitement qu'en font les deux auteurs qui donne au récit son aspect unique. Chez London, tout d'abord, cette communication inattendue permet à Standing de contourner son isolement forcé, de rencontrer Jake Oppenheimer et, surtout, Ed. Morrell, qui va lui apprendre à faire mourir son corps par auto-hypnose pour fuir la douleur terrible infligée par la camisole de force.

> Voici donc de quoi il s'agit. Il faut mourir artificiellement, oui, vouloir mourir. [...] Quand tu es dans la camisole, ton bras, tes jambes, ou une autre partie de ton corps s'engourdissent, tu le sais. Ils s'engourdissent d'eux-mêmes et tu n'y es pour rien. Mais prends pour base cet exemple, et améliore-le. [122]

Avec cette échappatoire, Standing va pouvoir retourner dans ses vies antérieures, celle, entre autres, d'un bourgeois de Paris au temps de Louis XIII ou encore d'un marin hollandais naufragé. Le cliché est donc admirablement utilisé car il permet l'introduction de nouveaux personnages et donne au récit, dont la base est purement carcérale, un aspect fantastique bienvenu.

Malraux, lui, préfère souligner les difficultés de la communication, que ce soit au niveau des risques que de la compréhension. En effet, pour communiquer clandestinement, il faut saisir le code, le plus commun étant le nombre de coups déterminant

122. The trick is to die in the jacket, to will yourself to die. [...] You know how you get numb in the jacket – how your arm or your legs goes to sleep. Now you can't help that, but you can take it for the idea and improve on it.

The Star Rover, p. 57 et p. 105.

la place de la lettre dans l'alphabet. Or, parce qu'il ne comprend pas le code de prime abord et parce qu'il a un besoin viscéral de communiquer, Kassner panique et frappe contre le mur avec une corde pour mieux se faire entendre :

> Kassner, tandis qu'il frappait, n'avait pas cherché l'alphabet. Peu importait, et l'essentiel était que la communication fût établie : il délivrait autant du néant son compagnon, et s'en délivrait autant lui-même, en écoutant qu'en frappant. [...] [Kassner] serrait de toutes ses forces ses paupières, sentant grimacer douloureusement son visage jusqu'aux tempes, pour se représenter ces chiffres [ceux du nombre de coups] en ordre. Ce n'était pas sur leurs noms mais sur leurs signes qu'il en trouverait la clé. [123]

Ce moment est d'une tension dramatique double : Kassner, au début de l'extrait, frappe contre le mur de façon désordonnée, juste pour *savoir* que quelqu'un l'entend ; puis il finit par chercher le code pour permettre à cette communication primaire d'évoluer en phrases compréhensibles. De plus, parce que ce passage fait suite au désir de suicide du personnage, il marque un nouveau sursaut dans la narration en plus d'en renouveler la tension représentée par les termes « toutes ses forces » et « grimacer ». Le but de cette communication réellement primitive n'a d'autre but que de sortir du « néant », c'est-à-dire de redevenir un être à part entière grâce à l'idée qu'un dialogue est possible.

Le rôle premier des clichés est de faire évoluer la narration : dans ces deux récits, la douleur causée par la torture et l'envie de mourir rendent la communication vitale et amorcent des enjeux nouveaux. London, par exemple, en illustre deux : la communication permet à Standing de survivre à la camisole et, ce faisant, de voyager dans ses vies antérieures ; pour Malraux, ce nouveau besoin de communiquer est le sursaut qui donne assez de courage à Kassner pour éviter le suicide ou la folie, courage qu'il exploite jusqu'à la fin de sa détention lorsque, seul dans sa cellule, il décide de parler pour lui-même et de « Parler pour des hommes, dussent-ils ne

123. André MALRAUX, *Le Temps du mépris*, Gallimard, « Collection Blanche », 1935. p. 56.

jamais l'entendre ! »[124].

Enfin, le film de Genet met en scène deux détenus dans des cellules mitoyennes qui, malgré le mur qui les sépare, cherchent à vivre tant bien que mal leur amour, malgré la présence d'un gardien sadique derrière le judas de leur porte. Ainsi, tout est prétexte aux jeux érotiques et à l'onanisme pour pallier l'absence de l'être aimé. Par exemple, nous pouvons les voir partager la fumée d'une cigarette à travers une paille glissée dans un trou du mur et communiquer en frappant dessus ou en l'embrassant. Le mur apparaît alors non comme un obstacle infranchissable mais bien comme une représentation de l'être aimé qui se cache derrière. Ainsi, à l'exception du fait qu'ils partagent la fumée de la cigarette, ce qui est leur unique contact et qui, à travers l'idée sous-entendue de l'échange, et une métaphore de l'acte sexuel[125], ils embrassent tendrement le mur, frappent dessus avec leur poing et avec leur sexe. Ainsi, au-delà du topos littéraire qui consiste à considérer le mur comme un obstacle et un moyen de communication, Genet le met en scène comme constitutif de la représentation du détenu aimé de l'autre côté. Il n'empêche pas la passion et l'onanisme : bien au contraire, il semble les exacerber et les favoriser via le « fantasme » de chaque personnage[126].

Toute l'originalité des clichés réside dans leur usage et la façon qu'ont les auteurs de les lier à d'autres éléments : l'achèvement de la communication chez London mène au détournement de la camisole de force, Malraux l'associe à la corde à effilocher et Genet la met en scène comme un moyen d'exacerber l'amour. De sur-

124. *Ibid,* p. 63.

125. À ce sujet, nous citerons l'article d'Audrey GILLES « La poésie du phallus dans *Le Condamné à mort* de Jean Genet », *@nalyses*, automne 2007, dans lequel elle écrit : « L'image de la fumée comme symbole du sperme que deux prisonniers se font couler bouche à bouche renvoie à l'une des scènes clés du film de Jean Genet, *Un Chant d'amour*, où deux prisonniers se font passer la fumée d'une cigarette au travers du mur qui les sépare grâce à une paille enfoncée dans un trou. Cette image est une récurrence fantasmatique de l'univers de Genet. », p. 65. Ainsi, la thématique du transfert est autant d'ordre sexuel que sentimental. Le mur devient un fragment des corps à part entière, l'élément « fantasmatique » nécessaire à l'accomplissement de l'amour ainsi qu'à sa transcendance.

126. Audrey GILLES, *Ibid.*, p. 58.

croît, ils révèlent les enjeux du récit : dans nos trois exemples, la communication offre les moyens de survivre aux coups, à la camisole, à la solitude mais permet également de fuir mentalement la prison, que ce soit en discutant avec un autre détenu, en retournant dans son passé grâce à l'auto-hypnose ou en favorisant un amour lié à une passion charnelle.

De plus, ils sont révélateurs des enjeux du récit, à savoir le besoin de fuir la prison, la camisole, les coups, et d'échapper à la folie. En un mot, chaque cliché, bien que commun, est rendu unique par sa façon d'être exploité et détourné.

CHAPITRE 2

LES ACTEURS DE LA PRISON : POINTS COMMUNS ET DIFFÉRENCES SELON LEUR STATUT

Si les clichés sont très présents dans la littérature carcérale et si leur usage chaque fois différent d'un auteur à l'autre permet de rendre chaque récit unique, il en est de même pour les personnages. En effet, ceux-ci semblent répondre à des caractéristiques très précises et être aisément distinguables, or il n'en est rien.

2.1 Le détenu

Dans notre corpus primaire, les personnages carcéraux se divisent le plus souvent en trois catégories : le narrateur détenu qui peut être une personne réelle comme Wilde ou fictive comme Standing, le condamné hugolien et, dans une moindre

mesure, Jean ; ses compagnons d'infortune et les geôliers. Toutefois, leur rôle vis-à-vis de l'institution carcérale et du narrateur non seulement diffère selon les œuvres mais, plus encore, peut évoluer.

2.1.1 Définition d'un personnage du milieu carcéral

Un récit de prison dépend quasi exclusivement de ses détenus qui, détachés du reste de la société, ont perdu leur rôle de citoyen libre. Ainsi, ce dernier n'existe que par et pour la prison. Par la prison tout d'abord, car être un « détenu » revient à s'adapter à ce nouveau milieu ; pour la prison ensuite, afin qu'il supporte les traitements difficiles, l'incarcération et la séparation d'avec les siens. Erving Goffman, dans son essai *Asiles* paru en 1961, explique que :

> — la prison, le système de fonctionnement et le règlement ont priorité absolue sur la personne du détenu. L'impératif est bien que tout fonctionne avec la plus grande régularité, sans incident, sans vague, sans imprévu. Le détenu devient une sorte de numéro impersonnel qui doit exactement adopter le comportement qui a été conçu pour lui et à sa place par l'institution pénitentiaire. [1]

Ainsi, devenir un prisonnier achevé revient à acquérir de façon durable le statut de détenu, à le faire sien, à l'« adopter ». Cela nécessite la soumission à un règlement qui définit de nouveaux rapports de force, le plus souvent une soumission totale aux représentants du pouvoir, tels que les gardiens. Certes, le processus n'est pas immédiat et comprendre les mécanismes inhérents à la prison prend du temps, de même que s'y habituer. En effet, un nouveau détenu comme le condamné de Hugo, Darrell Standing ou Edmond Dantès doit apprendre à vivre selon les règles de la prison et modifier son comportement en conséquence. On devient donc un prisonnier principalement par déculturation, comme l'explique Goffman :

1. Cité par Patrick MICHAUD, « Place de l'épistolaire dans la vie des détenus : tentative de compréhension et d'interprétation psychologique », *Expériences limites de l'épistolaire : lettres d'exil, d'enfermement, de folie*. Textes réunis et présentés par André MAGNAN. Actes du colloque de Caen, 16-18 juin 1991, 1993, p. 375.

> Si certains changements culturels se produisent néanmoins, c'est plutôt par la suppression de la possibilité d'actualiser certains comportements, et l'ignorance totale des modifications récemment intervenues dans le milieu extérieur. Ainsi, si le séjour du reclus se prolonge, il peut se produire ce que l'on a appelé une « déculturation » (disculturation) au sens d'une « désadaptation » qui rend l'intéressé temporairement incapable de faire face à certaines situations de la vie quotidienne, s'il doit à nouveau les affronter. [...] Elles [les institutions totalitaires] créent et maintiennent un mode particulier de tension entre l'univers domestique et l'univers de l'institution et utilisent cette tension constante comme un levier utile pour le maniement des hommes. [2]

Un détenu est donc un homme déshabitué à son ancienne vie, principalement par absence de contact avec le « milieu extérieur » au profit de celle de la prison après en avoir saisi tous les codes explicites, comme par exemple le respect sans discussion du règlement pendant le travail sous peine de punition [3]. Il en a également saisi les codes implicites, comme le fait de cogner sur les murs pour pouvoir communiquer clandestinement quand les gardiens sont loin, comme Darrell Standing lorsqu'il communique avec ses amis Ed. Morrell et Jake Oppenheimer [4].

De ce constat, nous pouvons relever trois éléments : tout d'abord, la rupture avec la vie quotidienne fait perdre les habitudes d'homme libre et la prison vécue quotidiennement en fait prendre de nouvelles. Ensuite, il ne peut y avoir de mélange entre les habitudes prises dans le milieu extérieur et celles de la prison, un remplacement s'opérera nécessairement, causé par cette « déculturation/désadaptation ».

De plus, le détenu n'existe que parce que le gardien, autre personnage carcéral, existe ; ils sont interdépendants. Ce véritable jeu de miroir identitaire permet de relever des caractéristiques générales propres à ces deux types de personnages. Leur relation entrant dans le cadre de la « tension constante » définie par Goffman, il ne peut s'agir que d'une forme de rapport de force entre un dominant, qui a l'institution et le règlement de son côté, et un dominé, dont les rôles premiers sont d'obéir

2. *Asiles*, *op. cit.*, p. 55-56.
3. *The Star Rover*, p. 46 et p. 90.
4. *Ibid.,* p. 31-32 et p. 69-70.

à l'institution et d'« adopter le comportement qui a été conçu pour lui ». Nous pouvons citer le condamné de Hugo qui, quoiqu'il essaie vainement d'échapper à son exécution en proposant d'échanger ses vêtements avec un gardien – donc un moyen qui n'aurait de toute façon jamais marché –, reste relativement obéissant : en dépit de sa terreur et de son envie de s'échapper, il accomplit son incarcération jusqu'au bout. Même s'il espère échapper à l'exécution et au peuple avide de sang avec une grâce tardive, nous savons que sa vie est compromise :

> Oh ! l'horrible peuple avec ses cris d'hyène ! — Qui sait si je ne lui échapperai pas ? si je ne serai pas sauvé ? si ma grâce ?... Il est impossible qu'on ne me fasse pas grâce !
>
> Ah ! les misérables ! il me semble qu'on monte l'escalier... [5]

L'état d'angoisse critique du condamné, la succession des phrases impératives, interrogatives et la rupture de sa pensée alors qu'elle suivait un cheminement logique – échapper au peuple, être sauvé du peuple, de la décision de justice et, par conséquent, bénéficier d'une grâce –, sont autant de preuves qu'il cherche à s'illusionner.

Pourtant, tout comme le lecteur, il n'est pas dupe et exploite jusqu'au bout la dernière échappatoire dont il dispose : la fuite mentale, l'espoir désespéré. Quant à l'imminence de la mort, elle se traduit par sa panique évidente, ses supplications implicites pour sa sauvegarde. Enfin, son isolement est appuyé par l'animalisation du peuple : ce dernier, rapproché d'un tas d'« hyène[s] » par son cri, ce qui l'apparente audit animal par ses caractéristiques : en effet, la hyène, charognard au rire sardonique, est communément méprisée.

Nous savons, par l'angoisse critique du condamné que ses espoirs sont vains, notamment par la succession des phrases impératives, interrogatives et sa pensée inachevée, qui sont la preuve que lui-même ne croit pas réellement à ses propres

5. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 372.

délires. Il sait pertinemment qu'il va mourir mais, terrifié, cherche néanmoins à s'illusionner jusqu'au bout.

De même, avant de se rebeller face au directeur Atherton lorsqu'il a vaincu la camisole, Standing travaille assez docilement dans l'atelier de tissage de la prison, ce qui est une forme d'adoption du comportement attendu par l'administration [6].

2.1.2 Le détenu, un personnage proche du lecteur

Dans notre corpus primaire, le détenu fictif ou réel est au cœur de la littérature carcérale. Outre son rôle de découvreur de ce nouvel espace, il est également celui qui va en subir toutes les atrocités et, par son intermédiaire, qui va les présenter au lecteur. Ainsi, étant donné que le lecteur va se projeter en lui, qu'il va suivre en priorité *ses* souffrances et va partager *son* vécu et *son* point de vue, il apparaît communément sous un aspect positif, en comparaison avec les gardiens définis le plus souvent comme des personnages cruels – ainsi, tous deux, sauf cas particuliers, peuvent s'inscrire dans la liste des clichés de Victor Brombert.

La première caractéristique du prisonnier est son évolution. Le détenu, lorsqu'il arrive en prison, n'est pas encore familier du règlement et n'a pas encore appris les ruses, les « adaptations secondaires » que définit Goffman dans *Asiles* :

> Le « système des adaptations secondaires » (*secondary adjustements*) [...] consiste en pratiques qui, sans provoquer directement le personnel, permettent au reclus d'obtenir des satisfactions interdites ou bien des satisfactions autorisées par des moyens défendus. Ces pratiques portent différents noms : « connaître les ficelles », « être à la coule » [...]. C'est apparemment dans les prisons que triomphent ces adaptations très courantes aussi dans d'autres institutions totalitaires. [7]

Les adaptations secondaires sont incontournables de la littérature carcérale et sont définissables comme de minuscules îlots de liberté qui, parce qu'ils sont défen-

6. Préface de Francis LACASSIN *in Le Vagabond des étoiles*, p. 24.
7. Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p. 98-99.

dus par le règlement, gagnent en valeur, comme, par exemple, les amours interdits de Mettray :

> Villeroy voulait que je « case » le petit mec sous ses yeux. [...] Je ne sais quelle ruse inventa le gosse de la famille E, sans être vu, en traversant le Grand Carré, mais à peine fut-il là que Villeroy le fit s'allonger sur l'herbe et les orties. [8]

Le fait que l'enfant de la famille E s'échappe et que toute la cérémonie sexuelle soit pratiquée dans le secret prouvent qu'il s'agit de pratiques clandestines. Elles consistent en privilèges discrets qui vont à l'encontre du pouvoir sans avoir pour vocation de le remettre en cause. Jean, en couchant avec Villeroy ou avec cet enfant plus jeune que lui, ne remet aucunement en cause l'autorité de Mettray ; il agit dans l'ombre, dans ces jeux de pouvoir clandestins qui déterminent la place d'un individu dans la hiérarchie de Mettray, à savoir « vautour » (dominé) ou « marle » (dominant).

Le détenu nouvellement incarcéré s'accomplit donc au fur et à mesure de son incarcération car, si son point de vue permet de définir sa prison, il n'empêche que c'est la prison qui finit par le définir. En ce cas, l'exemple de Genet est très parlant : autant il présente Mettray comme le lieu protecteur de ses amours, autant Mettray va contribuer à les créer, étant donné qu'elles sont interdites et que les colons vont les vivre clandestinement.

Au fur et à mesure qu'il s'habitue à son incarcération, le détenu doit user de ce qu'il possède le plus : son intelligence et sa ruse. C'est par sa capacité à se tirer des situations les plus délicates ou à en saisir le meilleur qu'il parvient à supporter l'autorité du gardien ou les rigueurs du règlement, voire à les duper. En guise d'exemple, nous pouvons citer le fait que les détenus créent un langage codé pour communiquer en tapant sur les murs pour se jouer des gardiens et enfreindre la règle du silence absolu. Ou, encore, la capacité qu'ils ont à s'évader par tous les moyens, de façon physique ou mentale ; Wilde, par exemple, se réfugie dans la religion et l'image qu'il

8. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 262.

se fait du Christ en le redéfinissant comme le premier individualiste :

> Et par-dessus tout, Jésus est l'individualisme suprême. L'humilité, comme l'acceptation par l'artiste de toutes les expériences, n'est rien d'autre qu'une forme de manifestation. C'est l'âme de l'homme que Jésus recherche constamment. Il l'appelle « le Royaume de Dieu » [...] et la découvre en chaque être humain. Il la compare à de petites choses, à une graine minuscule, à une poignée de levain, à une perle. La raison est que l'on ne réalise son âme qu'en se débarrassant de toutes les passions étrangères, de toute la culture qu'on a acquise, et de tous ses biens extérieurs, qu'ils soient bons ou mauvais. [9]

Cet extrait n'est qu'un parmi d'autres dans lequel Wilde revient sur la définition qu'il se fait de Jésus. Il le montre comme le plus grand individualiste et, par conséquent, le rapproche des artistes : « Sa place est parmi les poètes (I had said of Christ that he ranks with the poets) » (p. 115 en anglais et p. 143 en français). Il apparaît donc comme un modèle à suivre, modèle idéal avec lequel il partage certaines caractéristiques : sa condamnation, son humiliation publique [10], mais aussi sa rédemption. Ce propos est d'ailleurs central dans *De Profundis*, la longue lettre écrite pour Alfred Douglas et qui, commencée quatre mois avant sa libération en mai 1897, apparaît comme le point d'orgue de son enseignement carcéral. De plus, on retrouve dans cet extrait la fameuse déculturation qui, ici, est interprétée par le poète irlandais à travers le fait de se « débarrasser [...] de toute culture », comme s'il était l'auteur exclusif du processus.

Ainsi, même si Wilde glorifie l'humilité christique, les trois mois nécessaires pour rédiger la lettre à la fin d'une incarcération particulièrement difficile montrent à quel point sa pensée est encore hésitante : les passages où il condamne Douglas ou

9. And above all, Christ is the most supreme of individualists. Humility, like the artistic, acceptance of all experiences, is merely a mode of manifestation. It is man's soul that Christ is always looking for. He calls it « God's Kingdom » [...] and finds it in every one. He compares it to little things, to a tiny seed, to a handful of leaven, to a pearl. That is because one realises one's soul only by getting rid of all alien passions, all acquired culture, and all external possessions, be they good or evil.

De Profundis, *op. cit.*, p. 118 et p. 147.

10. Wilde fut humilié sur un quai de la gare de Clapham Junction par la foule lors de son transfert en prison.

fait preuve d'une grande vanité par rapport à ses talents artistiques perdus sont légions. Les enseignements sont compris, encore faut-il pleinement les intégrer.

Dans notre corpus secondaire, nous pouvons citer Henri Charrière qui, dans son ouvrage partiellement autobiographique *Papillon* (1969) – « partiellement » au regard des nombreuses critiques qu'a reçu le livre quant à sa véracité [11] –, parvient à duper les gardes des bagnes guyanais pour s'évader de Saint-Laurent-du-Maroni :

> Nous nous trouvons alors, Maturette et moi, seuls. [...] On a tellement dépensé d'énergie depuis hier soir, qu'on n'a pas le courage de regarder les affaires ni d'inspecter le bateau. On verra après. On est libre, libre, libre. Il y a exactement trente-sept jours qu'on est arrivés aux durs. Si on réussit la cavale, ma perpétuité n'aura pa été longue. [12]

Plus intéressant encore, lorsqu'il est emprisonné huit ans aux Îles du Salut, sans la moindre possibilité d'évasion, il parvient à quitter son corps grâce à ses longues marches en cellule, qui prennent ici une dimension hypnotique et lui permettent de retourner dans son passé. Nous avons donc dans un même ouvrage des évasions physiques et des évasions mentales :

> La marche [dans la cellule] me fait du bien, cette fatigue qu'elle me procure est saine et je suis arrivé à me dédoubler tout en marchant. Hier par exemple, j'ai passé toute la journée dans les prés d'un petit pays de l'Ardèche qui s'appelle Favras. J'allais souvent, quand ma maman est morte, passer quelques semaines chez ma tante, la sœur de ma mère, institutrice dans ce patelin. Eh bien, hier j'étais virtuellement dans les bois de châtaignier, ramassant des champignons, et puis j'entendais mon petit ami, le gardien de brebis, crier au chien berger les ordres que celui-ci exécutait à la perfection pour ramener une brebis égarée ou punir une chèvre trop coureuse. [13]

Les caractéristiques de ce dernier type d'évasion sont presque les mêmes que celles du *Vagabond des étoiles* : nous retrouvons l'auto-hypnose, l'occultation de la prison et du temps présent. La différence majeure est le fait qu'il parvient non pas à

11. Voir l'article de Ian HAMEL paru dans *Le Point.fr* du 22/11/2013, « Henri Charrière dit "Papillon", un sacré menteur ». Lien : http ://www.lepoint.fr/culture/henri-charriere-dit-papillon-un-sacre-menteur-22-11-2013-1760617_3.php, consulté le 12 décembre 2015.

12. Henri CHARRIÈRE, *Papillon*, Éditions Robert Laffont, 1969, p. 74.

13. *Ibid.*, p. 320-321.

retourner dans des vies antérieures mais bien dans son enfance qui, en mettant en scène un espace de liberté totale, sans mur, avec une présence bienfaisante et protectrice, marque un décalage profond avec la prison. De fait, tout comme Standing qui fait mourir son corps pour s'évader, Charrière ne peut rêver qu'au prix d'une importante fatigue physique. La liberté et le monde extérieur ont un aspect quasi-bucolique et sont associés à un retour à la nature, comme en témoignent les « prés d'un petit pays », « [le] patelin » – qui désigne familièrement un petit village –, « les bois » et « [le] petit ami ». Cette omniprésence de l'adjectif « petit » souligne d'ailleurs cette idée de bonheur simple et modeste.

Une autre caractéristique qui définit nos détenus, et non des moindres, est leur culture. En effet, Genet a écrit son poème *Le Condamné à mort* puis ses grands romans en prison :

> Comme le marquis de Sade, Jean Genet satisfait ses désirs symboliquement au moyen de l'écriture. Comme Sade, c'est en prison que Genet écrira une grande partie de son œuvre. Comme Sade, Genet s'imagine en criminel et ses crimes imaginaires le fascinent. [14]

Wilde, pour sa part, était un auteur reconnu et plébiscité, qui avait un succès tel qu'on jouait ses pièces dans plusieurs théâtres en même temps : « à Londres on le jouait tout à la fois sur trois théâtres » [15].

Darrell Standing, le héros du *Vagabond des étoiles*, était professeur à l'université avant d'être un prisonnier :

> Il y a huit ans, je professais l'agronomie à l'école d'agriculture de l'université de Californie, à Berkeley. [...] J'avais trente-six ans à cette époque. J'en ai quarante-quatre à présent. [16]

14. Florence RICHTER, *op. cit.*
15. André GIDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 28.
16. Eight years ago I was Professor of Agronomics in the College of Agriculture of the Université of California. [...] I was thirty-six years of age at the time. I am now forty-four years old.

The Star Rover, *op. cit.*, p. 5 et p. 32.

Quant au condamné de Hugo, nous comprenons qu'il n'est pas un homme du peuple par la qualité de son style et par sa terreur lorsqu'il entend une jeune prisonnière chanter une chanson typique des prisons :

> Je ne sais si ce fut le bon Dieu ou le démon qui m'exauça ; mais presque au même moment j'entendis s'élever sous ma fenêtre une voix, non celle d'un oiseau, mais bien mieux : la voix pure, fraîche, veloutée d'une jeune fille de quinze ans. Je levai la tête comme en sursaut, j'écoutai avidement la chanson qu'elle chantait. [...] Je n'en ai pas entendu et n'aurais pu en entendre davantage. Le sens à demi compris et à demi caché de cette horrible complainte, cette lutte du brigand avec le guet... [...] J'en suis resté navré, glacé, anéanti. C'était une chose repoussante que toutes ces monstrueuses paroles sortant de cette bouche vermeille et fraîche. On eût dit la bave d'une limace sur une rose. [17]

La multiplication des métaphores – « la limace », « la rose » –, les adjectifs mélioratifs utilisés pour décrire la jeune fille – « voix pure, fraîche, veloutée » – et, plus encore, la méconnaissance de cette « horrible complainte », « ces monstrueuses paroles » liées à cette « bouche vermeille et fraîche » créent non seulement un oxymore mais le distinguent des autres détenus. Plus encore, la différenciation s'impose lorsque le condamné découvre que cette complainte est chantée par une jeune fille alors que, jusque là, il n'avait rencontré que des hommes pauvres et misérables, à la limite du caricatural. Ce faisant, il découvre que la prison dépasse ses clichés d'homme libre et que même cette figure typique de la pureté peut être en réalité corrompue.

Enfin, la distance avec les autres détenus est clairement exprimée lorsqu'un d'eux, avec qui il échange sa veste, le qualifie de « marquis » et se moque de lui, y compris par la déformation ironique du pronom personnel « vous » en « vousailles » : « — Ah ! ah ! monsieur, vousailles êtes un marquis ! c'est un marquis ! » (p. 330).

Pourtant c'est en partie par son savoir que le détenu peut développer des trésors d'évasion mentale. Nous avons vu que Standing et Charrière pouvaient user d'auto-

17. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 309-311.

hypnose, mais nous pouvons également citer Kassner qui, dans *Le Temps du mépris,* fait un grand discours pour lui-même afin de réaffirmer ses convictions politiques et de briser le silence après que son interlocuteur dans une autre cellule se soit fait violenter par les gardes :

> En effet, [les gardes] ne venaient pas. C'était la solitude qui allait revenir : Kassner vidé de fraternité comme il l'avait été de rêves et d'espoir demeurait suspendu au silence qui recouvrait les centaines de volontés tendues dans la termitière noire. Parler pour des hommes, dussent-ils ne jamais m'entendre !
>
> « Camarades autour de moi dans l'obscurité… »
>
> Autant d'heures, autant de jours qu'il le faudrait, il préparait ce qui pouvait être dit aux ténèbres… [18]

Ce passage, qui marque l'acmé du récit par son intensité, met en exergue la tension dont est victime le personnage, le moment critique où il est prêt à sombrer dans la folie. La réaffirmation de ses convictions, les mêmes qui ont contribué à le faire enfermer, a donc un but multiple : elle permet de faire entendre sa propre voix et, par conséquent, d'éloigner la folie ; Kassner, lancé dans son discours contre le néant – « Camarades », dit-il –, retrouve du courage ; enfin, elle est un ultime défi envers la prison, car le personnage exprime ses convictions politiques au cœur-même du système carcéral.

Toutes ces échappatoires, s'ils relèvent les capacités mentales du détenu et son humanité à travers une vie intérieure riche, servent surtout à souligner son impuissance totale. En effet, le principe même de l'incarcération implique la privation de liberté mais aussi une soumission totale au règlement et à l'autorité. Ces nouveaux rapports de force et la violence avec laquelle ils sont imposés au nouveau détenu l'ébranlent suffisamment pour qu'ils se voit forcé de recourir à des échappatoires. Ainsi, dans le *Temps du mépris*, les gardiens nazis sont définis exclusivement par leur violence, quelque peu différente de celle du directeur Atherton et celle des gar-

18. *Le Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 63.

diens Monohan, Jamie et Hutchins créés par Jack London. Les premiers frappent le narrateur avec leurs poings et leurs pieds afin de le faire souffrir et de le briser moralement. Impersonnels, rendus plus menaçants encore par la lumière d'une lampe posée au sol, ils sont réduits à leur violence et leur uniforme :

> Quatre S.A. entrèrent, deux restèrent dans le couloir. Tous, bras en cerceau, tête en avant – éclairés seulement par une lampe-tempête que l'un d'eux avait posée sur le sol. [...] Un coup de poing dans l'estomac plia [Kassner] en avant comme s'il se fût enfoncé en lui ; à l'instant même où son visage s'abaissait, un autre coup au menton le rabattit à toute volée : il reçut à la fois dans les côtes le sol de ciment et les bottes qui commencèrent à le marteler. [...] Sous un coup à la mâchoire il sentit qu'il crachait le sang [...] un gros trait rouge lui jaillit à la figure, crépitant et fulgurant : un coup à la nuque. [19]

Atherton et ses sbires, eux, jettent Standing sur une chaise afin qu'il dise où se cache un paquet de dynamite qui n'existe pas :

> Atherton était un vrai colosse. [...] Il s'élança vers moi et m'empoigna sous les épaules. Puis il me souleva du sol comme un fétu de paille et me laissa brusquement retomber. Je m'effondrai dans le fauteuil. [...] Une troisième fois, je fus soulevé et jeté comme une loque. [...] Lorsque Atherton fut las, le capitaine Jamie le relaya. Et quand le capitaine Jamie, après avoir opéré de même, fut pareillement fourbu, le gardien Monohan prit la suite de l'exercice. « Où est la dynamite ? » Vlan ! en l'air, puis dans le fauteuil ! « Dis où est la dynamite... La dynamite... La dynamite... La dynamite... » [20].

Ce passage du *Vagabond des étoiles* est très intéressant à deux titres : tout d'abord, il met en avant l'impuissance du héros, réduit à un « fêtu de paille » (« straw ») face au « colosse » Atherton ; mais, plus encore, il met en avant les différences de traduction, nombreuses au regard de l'importance de l'extrait. En effet, Louis Postif, le

19. *Le Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 25-27.

20. Warden Atherton was a large man and a very powerful man. His hands flashed out to a grip on my shoulders. I was a straw in his strength. He lifted me clear of the floor and crashed me down in the chair. [...] Once again I was lifted and smashed back into the chair. [...] When Warden Atherton grew tired, Captain Jamie relieved him ; and then the guard Monoham took Captain Jamie's place in smashing me down into the chair. And always it was dynamite, dynamite, "where is the dynamite ?", and there was no dynamite.

The Star Rover, p. 21-22 et p. 56.

traducteur d'origine, a choisi d'alléger la description de London en réduisant « a large man and a very powerful man » au groupe nominal « un vrai colosse », ce qui fluidifie la lecture et évite une répétition. De plus, il a choisi d'opérer une comparaison afin de renforcer l'aspect pathétique de Standing par le terme « loque » alors que cette figure de style est absente de l'œuvre d'origine. Mais, la modification la plus importante reste sans nul doute la création de l'onomatopée « Vlan ! » et la répétition du groupe nominal « La dynamite » suivis de points de suspension qui appuient non seulement la violence du passage mais aussi sa répétition et sa durée.

Dans ces deux cas, les traitements violents dont les détenus sont victimes nous rapprochent autant d'eux qu'ils nous éloignent de leurs bourreaux.

Si le détenu est généralement montré sous un jour relativement positif, c'est bien grâce à la connaissance qu'à de lui le lecteur. Les récits de notre corpus primaire, qu'ils soient fictifs ou réels, sont tous écrits à la première personne du singulier, ce qui favorise le partage des expériences et des sentiments. De plus, et c'est un point non moins important, nous avons accès au passé du personnage. Pour preuve, l'originalité du *Vagabond des étoiles* réside dans le fait que Darrell Standing revit ses vies antérieures ; tout *De Profundis* est un récit sur le passé et les erreurs communes de Wilde et d'Alfred Douglas ; le condamné de Hugo pense à sa famille et surtout à sa fille : « Mais ma fille, mon enfant [. . .] C'est celle-là qui me fait mal ! » [21] ; Jean Genet parsème dans son incarcération des ellipses temporelles sur son passé à la colonie de Mettray avec, par exemple, son « mariage » avec le colon Divers [22]. Un personnage que nous connaissons par-delà son expérience en prison, pour peu que nous ayons de la compassion pour tout ce qu'il subit, nous semblera toujours positif malgré ses transgressions.

Enfin, outre tous les éléments que nous avons relevés, ce qui définit le détenu

21. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 289-290.
22. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 95-97.

en tant que tel est le rabaissement à son état, la mise entre parenthèse du statut d'homme libre le temps de l'incarcération. Une illustration de la séparation bien nette entre ces deux statuts est identifiable dans l'essai d'Albert Londres, *Au bagne*, publié en 1924. En visite dans les bagnes de Guyane, il raconte sa rencontre avec le détenu Roussenq, qui a une expression bouleversante :

> Roussenq se dresse sur son bat-flanc et regarde. Il regarde quelqu'un qui n'est pas un surveillant, qui n'est pas un commandant, qui n'est pas un porte-clefs. La surprise est plus forte que lui ; il dit :
> — Un homme ! [23]

« Un homme », le mot est lâché, qui délimite la barrière entre personne libre et détenu et qui sous-entend que ce dernier serait moins qu'un homme. En effet, ce que Roussenq souligne est, d'une part, le choc en voyant une personne extérieure à son milieu clos et casanier, d'autre part, un homme qui n'est défini par aucun rôle par rapport à la prison. D'une certaine façon, ce que souligne implicitement ce bagnard est la même chose que ce qu'écrit Wilde lorsqu'il sort de son procès : une fois condamné et défini comme prisonnier, une rupture s'opère entre le statut d'homme libre et celui de prisonnier. Cependant, le poète irlandais démontre également qu'un geste comme retirer son chapeau au passage d'un condamné (lui-même, en l'occurrence) est un acte salvateur :

> Quand on me conduisit entre deux policiers depuis ma prison jusqu'au tribunal de commerce, Robbie [Robert Ross] attendait dans le long couloir sinistre pour pouvoir, devant toute la foule assemblée, réduite au silence par une action aussi suave et aussi simple, soulever gravement son chapeau à mon adresse tandis que, menotté, tête courbée, je passais devant lui. [24]

23. Albert LONDRES, *Au bagne*, 1924, Éditions Arléa, 1992, p. 96.

24. When I was brought down from my prison to the Court of Bankruptcy between two policemen, Robbie waited in the long dreary corridor, that before the whole crowd, whom an action so sweet and simple hushed into silence, he might gravely raised his hat to me, as handcuffed and with bowed head I passed him by.

De Profundis, *op. cit.*, p. 91-92 et p. 110.

Ce beau geste de Robert Ross peut être interprété autrement qu'une simple preuve d'amitié d'un homme envers un autre. Le fait que Wilde ait été à ce point touché est à considérer avec son point de vue de futur détenu, d'homme qui a déjà un pied dans la prison. Il était alors en pleine disgrâce et sa condamnation était aussi imminente que sa ruine. Wilde, à ce moment-là, n'était plus un homme libre, un poète ou encore un dandy : seulement un futur détenu qui attira tant sur lui l'opprobre publique que même les prostituées se réjouirent de sa condamnation [25]. De plus, il fut la victime évidente d'une hypocrisie de l'époque victorienne, qui condamnait l'homosexulité mais la tolérait tant que le scandale n'éclatait pas. Ce sujet est traité avec force détails dans l'article de Ari Adut : « A Theory of Scandal : Victorians, Homosexuality, and the Fall of Oscar Wilde » :

> Cependant, la colère dirigée contre Wilde contrastait avec le fait que les normes sur l'homosexualité étaient rarement, et à regret, imposées dans l'Angleterre victorienne. Durant les années 1840, par exemple, le nombre annuel de condamnation pour sodomie allait de 12 à 18, et les personnalités de haut rang figuraient rarement parmi les coupables. [...] De plus, les inclinations de Wilde étaient connues de tous à Londres bien avant que ses soucis ne commencent. L'homosexualité était impliquée dans plusieurs de ses écrits et faisait partie de son personnage public – Wilde, alors, était le favori de la société londonienne. Alors que l'art de Wilde devait plus tard être considéré comme corrompu, ses ouvrages recevaient une considérable acclamation critique et restaient très populaires à travers toutes les classes sociales, jusqu'au jour de son arrestation. [26]

25. Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 300.

26. The wrath directed at Wilde stands in contrast, however, to the fact that homosexuality norms were rarely and reluctantly enforced in Victorian England. During the 1840s, for instance, the annual number of sentences for sodomy ranged between 12 and 18, and high-status actors rarely figured among the convicts. [...] The proclivities of Wilde were, moreover, common knowledge in London for a long time before his tribulations began. Homosexuality was implied in some of his writings and was part and parcel of his public persona. Yet Wilde was the darling of London society. While Wilde's art was later to be branded as corrupt, his works received considerable critical acclaim and remained very popular across all social classes until the day of his arrest

Ari ADUT, « A Theory of Scandal : Victorians, Homosexuality, and the Fall of Oscar Wilde » *in American Journal of Sociology, Vol. 111, No. 1* (July 2005), The University of Chicago Press, p. 214. Nous avons traduit.

Des êtres soumis, dont l'intelligence prisonnière d'une institution ne peut trouver une finalité que dans des échappatoires multiples telles que des occupations, des évasions mentales et physiques, des victimes de traitements dégradants et d'un quotidien difficile : tels sont les détenus que l'on suit, étrangers de prime abord à leur condition et forcés de s'y adapter tout en la dénonçant. Mais, enfin, si le jugement que nous portons sur eux est relativement positif, c'est également à cause de l'énonciation qui fait la part belle non à la transgression, très rapidement esquissée, mais au quotidien éprouvant de la prison, qui a pour but de punir le crime.

2.1.3 La figure oubliée du transgresseur

Dans notre corpus primaire, tous nos personnages principaux sont des transgresseurs. Or il faut considérer ce terme au regard de leur société, de leur époque, et selon la gravité de leur crime ou de leur délit. Le condamné de Hugo et Darrell Standing ont tous deux fait couler le sang ; Wilde a été jugé pour son homosexualité : « l'accusé était "coupable d'outrage aux bonnes mœurs" ! » [27] ; Jean a crevé l'œil d'un jeune garçon puis a volé : « ma cruauté de seize ans voulut que je crevasse l'œil gauche à un enfant qui [...] voulut le sauver en y portant son poing » [28]. Et, dans le cas du condamné comme celui de Darrell Standing – la moitié de notre corpus primaire –, ces transgressions sont presque passées sous silence.

En effet, la cause, très simple, tient toute entière dans le rapport du lecteur avec le condamné, qu'il soit fictif ou réel. La littérature carcérale est autant une littérature de *dénonciation* que d'*énonciation*, en ce que la mise en scène des terribles conditions de détention et les difficultés qui leur sont inhérentes est suffisamment explicite pour se contenter de les décrire. Ainsi, pour que le lecteur partage les souf-

27. Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 299.
28. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 281.

frances du personnage et se mette à sa place et pour que le récit conserve tout son impact, il ne doit pas le condamner directement.

L'enjeu est de première importance. Si le lecteur estime que le personnage mérite sa peine, il le résume à un transgresseur : dans ce cas, la transposition entre le lecteur et le personnage s'effondre, et avec elle toute la dénonciation contre la prison. Or, la mention du crime, qui, rappelons-le, est à la base du récit et de son réalisme, est nécessaire pour donner à la détention son caractère justifié.

Hugo et London ont compris comment éviter cet écueil : ils se contentent de le mentionner. Ainsi, nous savons que le condamné a tué et que l'échafaud l'attend, sans rien savoir de l'acte transgressif en lui-même, à savoir la victime, le lieu, l'heure, l'arme du crime… En somme, nous n'apprenons que l'information essentielle à travers les regrets du personnage : « Et moi qui me plaignais, moi, misérable qui ai commis un véritable crime, qui ai versé du sang ! »[29]. Quant à London, il fait passer rapidement Standing sur son crime lorsque celui-ci se présente et il va jusqu'à opérer une séparation nette en usant de la troisième personne, comme s'il parlait d'un autre, ce qui souligne son absence de remords :

> Alors la somnolence de cette paisible petite ville fut secouée par un événement imprévu : l'assassinat du Pr Haskell, dans le laboratoire d'une des sections de ladite université. Darrell Standing était l'assassin.[30]

Il en donnera tardivement les raisons au chapitre XXI, après plusieurs péripéties et évasions mentales qui font oublier ce crime originel causé par l'amour pour une femme. London dilue le crime de Standing en l'insérant au début et à la fin du récit et le fait oublier au profit de la dénonciation pure et simple de la prison sous la forme d'une harangue au lecteur ou de la description de ses heures passées dans la

29. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 292.

30. Eight years ago the sleepy little university town of Berkeley was shocked by the murder of Professor Haskell in one of the laboratories of the Mining Building. Darrell Standing was the murderer.

The Star Rover, *op. cit.*, p. 5 et p. 32.

camisole. Le récit est écrit comme un testament dans lequel Standing s'adresse au lecteur et, le considérant comme un allocutaire, le tutoie et le prend plusieurs fois à parti. Citons, par exemple, ce qu'il dit de la camisole :

> Vous mes concitoyens, qui tolérez tous ces chiens de bourreaux, vous qui les payez et leur permettez de ficeler en votre nom des malheureux dans la camisole de force... [31]

En agissant de la sorte, London dénonce un procédé qui avait réellement lieu en prison mais, de surcroît, il contribue à intégrer l'allocutaire contemporain au cœur de son récit et à lui donner une place, même indirecte, dans l'univers carcéral.

En expliquant longuement la torture de la camisole, en mettant en avant la monstruosité du directeur Atherton et des gardiens, en dénonçant l'ignorance complice des lecteurs et, enfin, en mentionnant son crime au début et à la fin de son témoignage, Standing parvient à le minimiser et à faire partager ses souffrances à un niveau optimal.

Genet use également d'un procédé inverse mais néanmoins similaire : tout comme il détaille ses personnages de façon fragmentaire selon ses souvenirs et son quotidien, il chante le crime de façon positive, que ce soit le vol, le meurtre ou le viol. Il ne cache rien des agissements des colons de Mettray ou du crime d'Harcamone, de même qu'il ne cache pas l'énucléation fictive qui le mène à Mettray. Quant à son incarcération à la centrale de Fontevrault, elle n'est jamais clairement expliquée et nous la devinons par son amour du vol et des voleurs ainsi que par la longue description de son plaisir lorsqu'il s'introduit chez quelqu'un pour effectuer un cambriolage : « J'aime l'acte de dérober parce que je le vois, en lui-même, élégant... » (p.286). Jean ne minimise pas son crime ; au contraire, il l'inclut dans un jeu d'amour et de violence avec Bulkaen. À la différence des autres auteurs, les transgressions, qu'il

31. Perhaps, dear citizen who permits ans pays his hang-dogs to lace the jacket for you...

Ibid., p. 45 et p. 89.

nomme des « nourritures acides » (p. 57), ne sont jamais minimisées vu qu'elles sont au cœur de sa poésie.

Le but est donc que le lecteur se projette dans le détenu. Ce dernier est déjà mis au ban de la société et il serait contre-productif pour son discours qu'il le soit aussi sur le plan humain. Le plus grand risque est que le lecteur considère le personnage comme un monstre, un être détaché de lui en tous points à cause de son crime. On ne peut s'empêcher de penser à Hannah Arendt parlant d'Eichmann, le criminel nazi lors de son jugement en 1961 à Jérusalem : « Il eût été réconfortant de croire qu'Eichmann était un monstre »[32]. Il en est de même pour les personnages de la littérature carcérale. Sauver la face du détenu, tout transgresseur qu'il est, revient à sauver l'homme en tant que tel. Cela revient à considérer le crime comme une partie dans un tout, certes d'une grande importance, mais qui ne peut occulter sa nature proprement humaine.

Ainsi, nous pouvons considérer le crime comme un concept qui n'a de poids que hors des murs de la prison. Sitôt que la punition par l'incarcération commence, le crime ne renvoie plus à une culpabilité : *le crime est puni* et le personnage aussi ; citons par exemple les remords de Raskolnikov qui ne disparaissent qu'à partir du moment où il va en prison, à la fin de *Crime et châtiment* (1866). Toutefois, admettre la punition n'empêche pas la critique de cette même punition, et accepter qu'un personnage soit incarcéré ne doit pas nous priver de considérer ses accusations envers les traitements odieux dont il est la victime.

Dans une démarche proche, Genet écrit dans *Miracle de la rose* : « À la Colonie, pas plus qu'à la Centrale, le mot de malfaiteur n'a de sens. Qui l'y prononcerait se rendrait ridicule » (p. 238). L'idée de la disparition du transgresseur est bien présente, mais elle est ici motivée par l'infamie dont tous sont victimes : « Colon était

32. Hannah ARENDT, *Eichmann à Jérusalem, Rapport sur la banalité du mal.* Gallimard, « Folio Histoire », traduction de A. GUÉRIN, 1991, p. 443.

un de ces mots infâmes pour nous, que nous avions fait nôtre » (p. 237). En faisant corps avec leur statut de colon, ils font implicitement corps avec leur crime et leur transgression n'a de sens qu'hors de leur lieu de réclusion.

Cette acceptation est un élément essentiel de la poésie de Genet, étant donné qu'elle est partie intégrante de l'inversion des valeurs qui lui est chère. Ce dernier illustre notamment ce fait dans l'incipit de *Miracle de la rose* : si Fontevrault est présentée comme un château, c'est parce qu'elle est une prison ; si les détenus sont plus proches des saints que quiconque, c'est parce qu'ils sont avant tout des transgresseurs, des personnages qui ont fait corps avec leur « infamie » – leur ignominie peut donc être considérée comme une vertu par le narrateur.

Toutefois, l'incarcération de ces derniers doit être également appréciée au regard de la relation entretenue avec les autres détenus, leurs compagnons d'infortune.

2.2 Les personnages gravitant autour du détenu

Si nous partageons le vécu du narrateur selon son point de vue, ses considérations envers ceux qu'il côtoie ne sont pas en reste. Toujours subjectives, elles mettent principalement en avant les difficultés face à l'autorité et aux règlements et, plus encore, les relations avec les autres détenus, qui peuvent être salvatrices comme destructrices.

2.2.1 Les codétenus

La relation qu'entretiennent les détenus avec leurs semblables en dit beaucoup sur leur capacité à s'intégrer à leur nouveau milieu : soit ils y parviennent et entretiennent des relations plus ou moins conflictuelles ou amicales, soient ils s'isolent.

Or, dans notre corpus primaire, presque tous y parviennent à l'exception, dans une moindre mesure toutefois, du condamné de Hugo. Reste que, une fois de plus, chaque ouvrage a, au regard de son genre, un traitement sur les autres prisonniers très particulier, qu'ils soient des personnes réelles ou des personnages fictifs.

La raison est double : la première est le fait que le narrateur ne fait pas partie du « peuple des abysses » [33], selon l'expression que Jack London prête aux habitants pauvres de l'East End londonien. La seconde est le besoin de rendre l'expérience carcérale particulièrement atroce en accentuant ses aspects les plus sordides. Tout le récit est construit autour de la « légende noire du bagne » (à la suite des *Mémoires d'un forçat* de Vidocq, cité plus haut) selon l'expression de Jacques Valette, ce qui revient à dire que les hommes qui entrent au bagne en ressortent souvent plus corrompus qu'avant. À ce sujet, après étude du bagne de Rochefort et de l'incarcération de Jean-Joseph Clemens, Valette souligne que « les bagnards n'éprouvent aucune commisération réciproque. Il n'est question que de vols et de vengeances dans les archives du bagne » [34]. Hugo se réfère donc tant à des faits réels qu'à un imaginaire qui a profondément marqué la société et, pour cela, passe du « galérien ou [du] fou » aperçu lors de l'arrivée en prison à une « nuée de démons », donc une métaphore hautement dépréciative :

> Mais quand je vis les cinq cordons s'avancer, se ruer vers moi avec des paroles d'une infernale cordialité ; quand j'entendis le tumultueux fracas de leurs chaînes, de leurs clameurs, de leurs pas, au pied du mur, il me semble que cette nuée de démons escaladait ma misérable cellule… [35]

Ce bref extrait témoigne de la terreur du narrateur qui diabolise les détenus par le raffut qu'ils produisent. Ce changement est compréhensible par l'« l'infernale cordialité » que refuse le détenu anonyme, qui considère implicitement qu'il n'est

33. L'écrivain a fait paraître un livre du même nom, *People of the Abyss*, en 1903, traduit par *Le Peuple des abysses* ou *Le Peuple d'en bas*.

34. Jacques VALETTE, *Op cit.*, p. 82.

35. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 303.

en rien leur semblable : en effet, lui reste humain tandis qu'eux deviennent des créatures maléfiques. De même, le fait qu'il les imagine « escalader » les murs pour le rejoindre souligne, par la spatialisation, sa propre supériorité.

La séparation entre les prisonniers et le narrateur est encore plus visible au regard du substantif « cordons », qui annihile toute individualité des personnages et les réduit à leur fonction de futur galérien. L'impression faite par les autres forçats est si forte, si terrifiante, que le personnage va jusqu'à s'évanouir :

> — Le condamné ! Le condamné ! crièrent-ils tous en me montrant du doigt ; et les explosions de joie redoublèrent. [...] — Bonsoir ! bonsoir ! me crièrent-ils avec leur ricanement atroce. [...] Je ne puis dire ce qui se passait en moi. J'étais leur camarade en effet. La Grève est sœur de Toulon. J'étais même placé plus bas qu'eux : ils me faisaient honneur. [...] Je heurtai, j'appelai avec rage. Puis il me sembla entendre de plus près encore les effrayantes voix des forçats. Je crus voir leurs têtes hideuses paraître déjà au bord de ma fenêtre, je poussai un second cri d'angoisse, et je tombai évanoui. [36]

La relation n'est ni égale ni amicale : le narrateur n'est pas un prisonnier mais bien un condamné à mort, ce qui le place sur une toute autre échelle et ce qui justifie l'intérêt qu'ont pour lui ces hommes à « têtes hideuses ». De plus, la fascination qu'ils éprouvent à côtoyer de loin quelqu'un venant d'un milieu social plus élevé que le leur n'est pas sans rappeler la fascination morbide des spectateurs du procès, dont ces femmes qui se réjouissent à l'idée d'assister au spectacle d'une décapitation : « Bon, dit la plus jeune en battant des mains, ce sera dans six semaines ! » (p. 281) [37].

La réaction des citoyens libres et des bagnards étant la même, elle les rapproche. Le condamné est aussi éloigné et horrifié par la foule avide de sang qu'il l'est des

36. *Ibid.*, p. 303

37. À ce sujet, nous pourrions citer l'essai de Louis CHEVALIER (1911-2001), *Classes laborieuses et classes dangereuses*, paru en 1958 et réédité aux éditions Perrin, « collection Tempus », qui écrit, dans son introduction générale, sur les crimes de la première moitié du XIX^e^ siècle : « Au reste, le crime n'est-il pas lui-même objet de spectacle ? Il l'est par ces expositions sur la place du Palais de Justice dont les jounaux ou les Mémoires contemporains ne manquent jamais de rendre compte, [...] par les foules qu'elles attirent, par les désordres et parfois les tumultes qu'elles causent, par les mœurs populaires qu'elles révèlent, par les prolongements de tous ordres qu'elles ont. », p. VII.

autres détenus. Faut-il, de plus, ajouter que son isolement et sa surveillance accrue en raison de son exécution prochaine l'empêchent d'approcher les autres, conservent intacts sa distance avec eux et ses préjugés ? Il apparaît comme une attraction, une curiosité au même titre que l'univers de la prison l'est pour le lecteur. Brombert abonde en ce sens :

> La découverte d'une aliénation juridique et sociale s'accompagne en effet de celle d'une aliénation plus profonde. La séparation du moi par rapport au moi est reflet d'une révélation cruelle ; la présence de l'« autre », incarnée non par les juges abstraits, mais par la foule hostile, par l'« horrible peuple » qui rit, hurle, regarde, et en face duquel le raffinement culturel est dérisoire. D'où une haine-fascination qui confond dans une même altérité les bagnards et les spectateurs de l'exécution. [...] D'où aussi l'importance des notions de spectacle et de regard dans ce roman où les « spectateurs avides et cruels » soulignent une forme particulière de culpabilité. [38]

L'absence de contacts entre le condamné à mort et ses codétenus – l'« horrible peuple » dont il se désolidarise – empêche donc l'échange véritable, sans pour autant annihiler la haine et la fascination qu'ils lui procurent. En effet, le narrateur, en écoutant les chansons des prisonniers et en assistant au départ d'une chaîne vers les galères, saisit leurs coutumes et leurs habitudes sans les partager. Citons, par exemple, l'extrait où une jeune fille chante une « horrible complainte » et le départ des forçats :

> J'ai assassiné un homme et je suis arrêté, [...] et tout cela chanté sur l'air le plus doux et par la plus douce voix qui ait jamais endormi l'oreille humaine !... J'en suis resté navré, glacé, anéanti. C'était une chose repoussante que toutes ces monstrueuses paroles sortant de cette bouche vermeille et fraîche. [39]

Le choc du narrateur est double : tout d'abord, il découvre que même un personnage à l'apparence innocente peut être enfermé en prison ; ensuite, il découvre que la jeune fille à la voix pure connaît les mœurs – et donc les chansons – de la prison mieux que lui. Plus encore, il se reconnaît implicitement dans la figure du meurtrier,

38. Victor Brombert, *op. cit.*, p. 101-102.
39. *Ibid.*, p. 311.

étant donné le crime qui l'a conduit en prison.

Un autre exemple serait le départ des forçats de la prison, lorsqu'ils sont tous enchaînés :

> Leurs longues barbes, leurs cheveux courts, ruisselaient ; leurs visages étaient violets ; on les voyait grelotter, et leurs dents grinçaient de rage et de froid. Du reste, pas de mouvements possibles. Une fois rivé à cette chaîne, on n'est plus qu'une fraction de ce tout hideux qu'on appelle le cordon, et qui se meut comme un seul homme. L'intelligence doit abdiquer, le carcan du bagne la condamne à mort… […] Mais les yeux étaient pleins de vengeance, et les poings des misérables se crispaient sur leurs genoux. […] Il s'était établi entre la foule et les charrettes je ne sais quel horrible dialogue : injures d'un côté, bravades de l'autre, imprécations des deux parts… […] Tout ce spectacle s'évanouit comme une fantasmagorie. On entendit s'affaiblir […] les hurlements du peuple qui souhaitait malheur au voyage des galériens. [40].

Lorsqu'il décrit le chant de la jeune femme et le départ des prisonniers pour les galères, le narrateur use d'un point de vue à la fois distancié et négatif, tandis que pour cette dernière citation, il ne peut s'empêcher d'éprouver de la sollicitude, presque de la pitié, pour eux. Ainsi se comprend le terme « misérables » cher à Hugo, les conséquences néfastes de la chaîne qui annihile toute individualité, notamment par l'usage du pronom indéfini « on », ou l'attitude belliqueuse du peuple. Mais à cette sollicitude s'associe également l'horreur qui domine en raison de leur description physique et morale, qui mêle les « injures d'un côté, bravade de l'autre » à leur souffrance due au froid et à la « rage ». Le point de vue horrifié fait beaucoup songer aux propos de Madame Roland qui, incarcérée à la prison de Sainte-Pélagie de juin à novembre 1793, eut un point de vue bien plus critique à l'égard de ses codétenues :

> Le corps de logis destiné pour les femmes est divisé en longs corridors fort étroits, de l'un des côtés desquels sont de petites cellules telles que j'ai décrit celle où je fus logée ; c'est là que, sous le même toit, […] j'habite avec des filles perdues et des assassins. À côté de moi une de ces créatures qui font métier de séduire la jeunesse et de vendre l'innocence ; au-dessus est une femme qui a fabriqué de faux assignats, et déchiré sur une grande route un individu de son

40. *Ibid*, p. 311 et p. 305-306.

sexe, avec les monstres dans la bande desquels elle est enrôlée... [41]

Des prostituées et des assassins, donc. La différence majeure avec le condamné hugolien demeure le fait que ce dernier ne côtoyant que très peu les autres détenus, il ignore leurs crimes. Seul son regard distancié justifié par son enfermement solitaire, leur misère et leur attitude lui permettent de porter ce type de jugement.

Pourtant, au regard des extraits du *Dernier Jour d'un condamné* qui mettent tous en scène l'isolement du narrateur face à une foule perçue négativement, il est surprenant de trouver un extrait qui contrebalance cet état de fait. En effet, avant le passage de son évanouissement, le condamné décrit ses contacts, les circonstances de leurs rencontres et souligne leur humanité : « Tous les dimanches, [...] on me lâche dans le préau. [...] Là, je cause avec les détenus : il le faut bien. Ils sont bonne gens, les misérables. [...] Du moins, ces hommes-là me plaignent, ils sont les seuls. » (p. 283-284). Or, malgré son importance, cet unique extrait est relativement court et le narrateur ne s'y attarde pas. Il est même occulté par l'importance et le nombre de descriptions horrifiées des mœurs de la prison. On comprend alors que les détenus qui partent en galère, d'une certaine façon, *surjouent* leur rôle de prisonniers monstrueux, surtout lors de leur départ et lorsqu'ils croisent des gens libres. Ils font leur ce rôle infamant dévolu par l'administration et peuvent en jouer face à ceux qui ne partagent pas ou ne partageront plus leur quotidien.

La scène-clé de la préparation des prisonniers pour les galères en est une preuve suffisante, d'autant que c'est elle qui contribue à changer le point de vue du narrateur et qui achève de l'isoler de tous les autres forçats. La préparation semble une véritable cérémonie au cours de laquelle les futurs galériens sont fêtés, honorés par les autres prisonniers :

41. *Mémoires de Madame Roland*, écrites en 1793. Mercure de France, « Collection Le Temps retrouvé », 1986, p. 274.

> Au même instant, comme si ce bruit réveillait tout le bruit de la prison, les spectateurs des fenêtres, jusqu'alors silencieux et immobiles, éclatèrent en cris de joie, en chansons, en menaces, en imprécations mêlées d'éclats de rire poignants à entendre. On eût cru voir des masques de démons. Sur chaque visage parut une grimace, tous les poings sortirent des barreaux, toutes les voix hurlèrent, tous les yeux flamboyèrent, et je fus épouvanté de voir tant d'étincelles reparaître dans cette cendre. [...] Un [forçat], surtout, excita des transports d'enthousiasme : un jeune homme de dix-sept ans, qui avait un visage de jeune fille. Il sortait du cachot [...] et il entra dans la cour en faisant la roue sur lui-même avec l'agilité d'un serpent. [...] J'observais ce spectacle étrange avec une curiosité si avide, si palpitante, si attentive, que je m'étais oublié moi-même. [42]

L'incompréhension du narrateur face à ces mœurs parfois grotesques et cette joie sinistre contrebalance son premier jugement ; pire, il fortifie l'horreur qui prédomine son point de vue pour le reste du récit. C'est donc leur liesse qui marque définitivement leur rupture avec le condamné qui, à défaut de la partager, se contente de la décrire. Les détenus auparavant misérables prennent eux aussi des atours diaboliques et, concernant le jeune homme qui danse, il représente une telle figure de pureté qu'elle en captive le narrateur, au même titre que la jeune fille et sa terrible chanson.

Toutefois, comme l'indique l'expression « j'observais ce spectacle étrange », les descriptions extériorisées rappellent le point de vue d'un anthropologue qui, en décrivant telles quelles les coutumes de la prison, permet au lecteur de les analyser – cela étant bien plus marqué dans le chapitre V, dans lequel est décrit l'argot des prisonniers :

> Ils me content leurs *tours*, ce serait à faire horreur, mais je sais qu'ils se vantent. Ils m'apprennent à parler argot, à *rouscailler bigorne*, comme ils disent. C'est toute une langue entée (*sic*) sur la langue générale comme une espèce d'excroissance hideuse, comme une verrue. [...] La tête d'un voleur a deux noms : *la sorbonne*, quand elle médite, raisonne et conseille le crime ; *la tronche*, quand le bourreau la coupe. [...] On dirait des crapauds et des araignées. [43]

42. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 297-298 et p. 302.
43. *Ibid.*, p. 283-284.

Le moindre élément extérieur est coloré par le jugement du narrateur : ici, plutôt que de décrire simplement l'argot et d'en justifier l'usage, il en souligne la laideur et, par conséquent, le considère de façon négative. Ainsi, il ne peut s'approprier le langage propre aux détenus quand bien même il l'apprend ; le décalage entre eux et lui se vérifie une fois de plus, de même que, son crime lui paraissant atroce – « moi, misérable qui ai commis un véritable crime » (p. 292) –, il ne peut comprendre que les autres se vantent du leur. Plus encore, l'impression générale de répugnance est confirmée par la comparaison aux « crapauds » et aux « araignées », deux animaux considérés généralement comme laids, dangereux et à la symbolique négative, et par le champ lexical de la maladie et de la difformité : « excroissance hideuse », « verrue ».

À l'inverse, et de façon moins caricaturale au regard de son incarcération authentique, Oscar Wilde parle peu des autres détenus mais, lorsqu'il le fait, c'est toujours de façon extrêmement positive. En effet, c'est dans sa correspondance écrite après sa sortie de prison que l'on trouve ces renseignement. Le poète fit la rencontre de plusieurs détenus, à savoir Jim Cuthbert, Harry Elvin, et un autre détenu, C. 4.14. Ainsi, une fois libre, le poète n'oublie pas ses anciens co-détenus, il leur écrit et leur envoie même une petite somme d'argent :

> Je vous envoie deux mots pour vous montrer que je ne vous ai pas oublié. [...] Je vous envoie 2 livres sterling simplement pour vous porter bonheur. Je suis bien pauvre moi-même, mais je sais que vous accepterez cette petite somme à simple titre de souvenir. J'y joins 10 shillings pour que vous les donniez à un petit type aux yeux noirs qui a passé un mois, C. 4.14. je crois. [...] Nous étions grands amis. Si vous le connaissez, donnez-les lui de la part de C.3.3. [44]

44. I send you a line to show you that I haven't forgotten you. [...] I send you £2 just for luck. I am quite poor myself now, but I know you will accept it just as a remembrance. There is also 10/– which I wish you would give to a little dark-eyed chap who had a month in, I think, C. 4.14. [...] We were great friends. If you know him give it to him from C.3.3.

De Profundis and Other Prison Writings, *op. cit.*, p. 197 et *Lettres*, vers le 28 mai 1897, p. 415.

Wilde a une très haute estime des détenus – « Jim Cuthbert et Harry Elvin étaient *mes compagnons*, des cœurs d'or. » [45] – et il le prouve dans sa lettre au directeur du *Daily Chronicle* du 27 mai 1897 dans laquelle il affirme que n'importe lequel serait prêt à subir la peine de trois enfants en cours d'incarcération pour leur éviter une telle épreuve. Leur humanité les place en contradiction avec le règlement, ce qui est dénoncé dans l'inévitable conclusion :

> Je remarquai dans les yeux de mes compagnons qui regardaient [les enfants], la pitié et la sympathie les plus grandes. Les prisonniers, en général, sont extrêmement bienveillants et sympathisants les uns à l'égard des autres. La souffrance et la communauté de la souffrance rendent les gens meilleurs [...]. Ce ne sont pas les prisonniers qui ont besoin de réformes : ce sont les prisons. [46]

Ce point de vue est justifié par deux événements majeurs qui choquèrent profondément le poète. Le premier est le fait que ce dernier, destitué de sa gloire et privé de sa fortune, sali par les scandales et son procès, ait subi une grave humiliation en gare, alors qu'il portait déjà sa tenue de prisonnier.

> Le 13 novembre 1895, on m'amena ici depuis Londres. Ce jour-là, de deux heures à deux heures et demie, il me fallut rester debout sur le quai principal de la gare de Clapham Junction, en habit de forçat, menottes aux mains, sous les yeux de tout le monde. [...] De tous les spectacles possibles, celui que j'offrais était le plus grotesque. En me voyant, les gens riaient. [...] Leur amusement ne connaissait pas de limites. Cela, bien entendu, avant qu'ils n'apprennent qui j'étais. Dès qu'ils en eurent été informés, ils rirent de plus belle. [47]

45. *op. cit.*, lettre du 7 juin 1897 à Reginald Turner, p. 434.

46. I saw the greatest pity and sympathy in the eyes of my companions as they looked at [the children]. Prisoners are, as a class, extremely kind and sympathetic to each other. Suffering and the community of suffering makes people kind [...]. It is not the prisoners who need reformation. Is is the prisons.

Ibid., p. 193 et *Ibid.*, p. 404.

47. On November 13th 1895 I was brought down here from London. From two o'clock till half-past two on that day I had to stand on the centre platform of Clapham Junction in convict dress and handcuffed, for the world to look at. [...] Of all possible objects I was the most grotesque. When people saw me they laughed.[...] Nothing could exceed their amusement. That was of course before they knew who I was. As soon as they had been informed, they laughed still more.

De Profundis, *op. cit.*, p. 133 et p. 169-170.

Parce qu'il était un futur prisonnier et un homme socialement déchu – un homme « grotesque », Wilde fut humilié publiquement. Cette scène fait contraste à une autre qui a lieu dans la cour de la prison de Reading pendant la promenade quotidienne et qui confirme l'humanité des détenus qui, loin de le railler, l'acceptent parmi eux. Pour preuve, cet extrait de *De Profundis* :

> — jusqu'au pauvre voleur qui, me reconnaissant pendant que nous faisions le tour de la cour dans la prison de Wandsworth, me chuchota [...] : « Je suis navré pour vous ; c'est plus dur pour les gens comme vous que pour les gens comme moi » — tu saurais, dis-je, qu'il n'y en a pas un seul dont tu ne devrais être fier d'être autorisé, à genoux devant lui, à nettoyer la boue de ses souliers. [48]

Les valeurs sont inversées et le « pauvre voleur » se retrouve supérieur à Lord Alfred Douglas par sa seule bonté en plus d'être comparé à Jésus lavant les pieds de ses disciples ; ce faisant, Wilde place les détenus au sommet de l'humanité et les compare implicitement à des martyrs.

Le poète trouve un peu de réconfort en prison, ce qui n'est pas beaucoup au regard de la difficulté de sa peine, de ses graves soucis de santé et de sa détresse morale, comme le prouve la lettre du 2 juillet 1896 au Ministre de l'Intérieur demandant sa libération :

> Depuis plus de treize horribles mois, le requérant est soumis à un affreux régime de solitude et de réclusion en cellule, sans rapports humains d'aucune sorte, sans avoir de quoi écrire, ce qui aurait pu le distraire... [...]. Depuis plus d'un an l'esprit du requérant a supporté ces peines. Il ne peut les supporter plus longtemps. Il est pleinement conscient de l'approche d'une folie qui ne se bornerait pas seulement à une partie de sa nature, mais le gagnerait tout entier et il désire, il implore la remise de sa peine... [49]

48. — down to the poor thief who, recognising me as we tramped round the yard at Wandsworth, whispered to me [...] : 'I am sorry for you : it is harder for the likes of you than it is for the likes of us' – not one of them all, I say, the very mire from whose shoes you should not be proud to be allowed to kneel down and clean.

Ibid., p. 139-140 et p. 179.

49. For more than thirteen dreadful months now, the petitioner has been subject to the fearful system of solitary cellular confinement : without human intercourse of any kind ; without writing materials whose use might help to distract the mind... [...] For more than a year the petitioner's

Si ces suppliques au Ministres de l'Intérieur font chaque fois montre d'une docilité, d'une soumission parfois exagérée, il n'empêche qu'elles permettent de saisir l'étendue de la détresse de Wilde : il parle d'« insanity », terme que l'on peut traduire par « démence », et met en cause le régime carcéral fait de solitude et de privation de toute nourriture intellectuelle. Ce dernier élément est majeur dans l'incarcération du poète, lui qui vivait par et pour l'art se retrouve incroyablement démuni.

Toutefois, son expérience lui permit de garder quelques contacts après sa sortie et de pouvoir dire que « la vie de prison vous fait voir les personnes et les choses comme elles sont réellement » [50], c'est-à-dire qu'elle permet une prise de recul sur les erreurs passées et une découverte mêlée à une compréhension d'une nouvelle forme de bonté, qui trouve sa noblesse dans le dénuement. La prison apparaît comme une torture et une épreuve difficile mais, par la déchéance morale et la privation tant des libertés et des biens, elle permet de prendre un recul certain. Tout cela ne fut possible que grâce aux compagnons d'infortune qui, malgré l'interdiction de communiquer, offrirent à Wilde une aide certes limitée mais sincère.

London, pour sa part, inclut dans son *Vagabond des étoiles* plus de types de prisonniers que nos deux précédents auteurs. Sur les cinq détenus qui apparaissent dans le récit, quatre sont très particuliers : Cecil Winwood, Philadelphie Red, Ed. Morrell et Jake Oppenheimer. Le dernier, Al Hutchins, n'apparaît que dans quelques passages, généralement accompagnant le directeur.

Winwood, tout d'abord, est le stéréotype du personnage lâche et méprisable. Il est ainsi décrit :

---

mind has borne this. It can bear it no longer. He is quite conscious of the approach of an insanity that will not be confined to one portion of the nature merely, but will extend over all alike, and his desire, his prayer is that his sentence may be remitted now, so that he may be taken abord by his friends...

De Profundis and Other Prison Writings, p. 17-18 et *Lettres* p. 228-229.

50. prison-life makes one see people and things as they really are.

Lettre à Robert Sherard, *Ibid.*, p. 165 et p. 362.

> — un repris de justice qui était un ancien poète, un dégénéré, au menton fuyant et au front trop large. [...] Il était impossible de trouver homme plus menteur et plus lâche. Dans la prison, il jouait le rôle du mouchard, du « mouton ». [...] Il était récidiviste et cependant, parce qu'il était un lécheur de bottes, un hypocrite pleurnichard et un chien de jaune, sa dernière condamnation avait été de sept ans de réclusion seulement. [...] Afin d'avancer sa libération, ce triste individu réussit pourtant à ajouter un peu d'éternité à ma perpétuité.] [51]

La description de ce personnage est intéressante au regard de son statut d'ancien poète, qui n'est mentionné qu'à cet instant et qui permet de comprendre que le personnage est plus complexe que son rôle de mouchard et sa nature lâche, qui le caractérisent tout au long de l'œuvre. Ainsi, Winwood prépare une révolte avec environ quarante « chiens« enragés [52] » (« dogs with bad names »), c'est-à-dire des prisonniers à perpétuité ; mais, en parallèle, il en informe le capitaine Jamie. Puis, s'emballant, il fait croire à ce dernier que contrairement aux douze revolvers attendus substitués au tabac, il a réceptionné trente-cinq livres de dynamite. Enfin, il accuse Standing de les avoir dissimulées quelque part. La conséquence est immédiate : l'ancien professeur d'agronomie est aussitôt remis en cellule d'isolement alors qu'il en sortait à peine. C'est donc uniquement du fait de Winwood si Standing passe cinq ans en cellule d'isolement, avec de longues périodes dans la camisole de force.

Déjà, dans la description que fait de lui le narrateur, nous pouvons mesurer l'étendue de sa haine, qui est si importante que, au bout de cent puis cent-cinquante heures de camisole, ses pensées vont naturellement vers lui. Il apparaît comme la première échappatoire mentale, qui consiste à échafauder des plans et des méthodes

51. — a poet in the prison, a convict, a weak-chinned, broad-browed degenerate poet. He was a forger. He was a coward. He was a snitcher. [...] He had had prior convictions, and yet, because he was a sniveling cur of a yellow dog, his last sentence had been only for seven years. [...] Yet this miserable degenerate, in order to gain several short years of liberty for himself, succeeded in adding a fair portion of eternity to my own life-time term.

The Star Rover, *op. cit.*, p. 10 et p. 39.

52. *Ibid.*

de torture d'une rare cruauté :

> Je ne puis pas dire que je le haïssais. Non. Le mot serait trop faible. Il n'existe pas, dans la langue anglaise, d'expression capable de traduire ce que j'éprouvais pour lui. [...] Durant des heures j'échafaudais à son intention des plans et des variétés nouvelles de tortures. Celle qui me plaisait particulièrement était cette vieille farce qui consiste à lier au corps d'un homme, bien appliquée contre lui, une gamelle de fer dans laquelle on a préalablement mis un rat. Le rat n'a d'autre ressource que de se ménager lentement une issue à coups de dents à travers le corps de l'homme. [53]

La haine de Standing, même si elle est légitime, dévoile l'un des grands travers de ce personnage dont le lecteur est si proche : son incroyable cruauté. En effet, lorsqu'il parle de son premier meurtre, Standing fait preuve d'un grand détachement et, en usant de la troisième personne du singulier pour se définir, il souligne son absence de regrets. En ce qui concerne Winwood, son imagination n'a aucune limite en ce qui concerne les tourments qu'il souhaite lui réserver et qu'il nomme carrément « tricks » ou « farce », ce qui rend le développement de la torture encore plus dérangeant, presque sordide. Le même détachement apparaît que pour définir son meurtre. Ce besoin de tuer est tel que, même après des années en cellule d'isolement, il va tout faire pour assouvir sa vengeance en dépit de son extrême faiblesse physique.

Winwood a donc un rôle de Némésis : son statut d'ancien poète – donc d'homme cultivé – est justifié pour mieux condamner, en parallèle, ses défauts. De plus, il n'hésite pas à sacrifier ses codétenus pour bénéficier d'une remise de peine, ce dont serait incapable Standing. C'est là une des grandes forces du roman : le pire ennemi de Standing n'est pas le directeur Atherton mais un détenu, donc un homme en qui

53. No ; I did not hate him. The word is too weak. There is no word in the language strong enough to describe my feelings. [...] I shall not tell you of the hours I devoted to plans of torture on him, nor of the diabolical means and devices of torture that I invented for him. Just one example. I was enamored of the ancient trick, whereby and iron basin, containing a rat, is fastened to a man's body. The only way out for the rat is through the man himself.

Ibid., p. 55 et p. 102.

il devrait pouvoir faire confiance ; or, Winwood se sert de lui comme bouc-émissaire et, en agissant à son insu, en devenant littéralement intouchable étant donné que Standing est enfermé par la suite en cellule d'isolement, il ne fait que confirmer ce statut.

Winwood n'est pas l'unique figure de prisonnier-traître, il y a également Al Hutchins, même s'il apparaît beaucoup moins que le premier. Autant Winwood a dupé tout le monde et s'est montré plus malin que les autorités de la prison, autant Hutchins est servile et obéissant. Il assiste le capitaine Jamie et en vient à être considéré comme un traître vu qu'il a pour tâche de fermer la camisole. Pour l'avoir subi, il sait comment la serrer au mieux pour ne laisser aucun espace vacant autour du corps du détenu. Tout comme Winwood a trahi les siens pour bénéficier d'une remise de peine, Al Hutchins agit de la sorte pour bénéficier de quelques avantages de la part de l'autorité :

> Hutchins purgeait une condamnation de quarante ans et faisait tout pour bénéficier d'une remise de peine. [...] Il était le chef des mouchards. [...] À ce « métier » il se faisait trois mille dollars par an. Avec un homme tel que lui, possédant un pécule de dix à douze mille dollars et une promesse de grâce dans sa poche, le directeur savait, quels que fussent ses ordres, qu'il pouvait compter être aveuglément obéi. [...] Ce misérable avait pourtant été un homme. Mais on l'avait brisé sur la roue, et tout sens moral s'était éteint en lui. [54]

La différence majeure entre ces deux figures de traître sont les traitement qu'ils ont subis : si Winwood s'en sort bien et gagne sa libération, Standing porte un regard moins cruel sur Hutchins, dont le comportement est justifié par les tortures. Le traducteur choisit, pour justifier cette compréhension de la part du narrateur, de

54. Al Hutchins was serving a forty-years' sentence, and was in hopes of being pardoned out. For four years he had been head trusty of San Quentin. [...] the graft alone of the head trusty was estimated at three thousand dollars a year. Wherefore Al Hutchins, in possession of ten or twelve thousand dollars and of the promise of a pardon, could depended upon to do the warden's bidding blind. [...] Hutchins was a cur at heart, or a creature who had once been a man but who had been broken the wheel.

Ibid., p. 60 et p. 63. et *Ibid.*, p. 109 et p. 114.

changer le terme « creature » trop générique par « misérable », plus lourd de sens. Hutchins est donc moins un traître qu'une victime, en ce qu'il a été brisé par Atherton et son administration, et il ne cherche plus qu'à s'en sortir au mieux.

À l'inverse, il y a les personnages dits incorrigibles, à savoir Philadelphie Red, Ed. Morrell et Jake Oppenheimer, tous trois constamment en cellule d'isolement. C'est là que Standing va faire leur rencontre.

Quand bien même le récit s'attarde beaucoup sur Ed. Morrell et Jake Oppenheimer, c'est Philadelphie Red que Standing rencontre en premier, lorsque celui-ci raconte sa première expérience dans la camisole. Red, qui faisait partie des quarante détenus piégés par Winwood, lui donne un conseil, le premier pas vers l'autohypnose que, plus tard, Ed. Morrell lui apprendra. Dès sa présentation, Red inspire le respect et est présenté comme un personnage attachant et bravache, capable de se moquer d'un sergent alors qu'il est enfermé dans la camisole. Son attitude défiante et moqueuse, sa supériorité face à l'administration préfigurent exactement celle à venir de Standing.

> Maintenant, vieux, je vais te donner un bon tuyau. Le mieux, comme je le disais, c'est de fermer les yeux et d'oublier. Crier et hurler, ça sert à rien. Par exemple, tâche de te souvenir successivement de toutes les femmes que tu as connues. En voilà pour un bon bout de temps. Il se peut que tu sentes ta tête tourner. Laisse-la tourner. Ce sera encore du temps de passé. Et quand tu auras fini de penser à tes femmes, songe à tous les salauds qui ont tenté de te les souffler. [...] [En s'adressant cette fois-ci au gardien :] Tu n'es qu'un propre à rien, abruti ! [...] C'est ton frère qui t'a pistonné. Et on sait par quels procédés dégueulasses ton frère a fait sa situation ! [55]

55. Now, brother, I'm goin' to give you the tip. The only way is shut your face an' forget it. Yellin' an' hollerin' don't win you no money in this joint. An' the way to forget is to forget. Just get to rememberin' every girl you ever knew. That'll eat up hours for you. Mebbe you'll fell yourself gettin' woozy. Well, get woozy. You can't beat that for killin' time. An' when the girls won't hold you, get to thinkin' of the fellows you got it in for...[...] Why, you old stiff, you couldn't get nothin'. [...] You couldn't get [...] the job you've got now, if it wasn't for your brother's pull. An' I guess we all ain't mistaken on the stink of the place where your brother's pull comes from.

Ibid., p. 48-49 et p. 93-95.

On remarque que le traducteur a fait le choix de corriger toutes les élisions du texte d'origine pour des raisons évidentes de compréhension et d'impossibilité de traduction ; néanmoins, il a ajouté certains termes familiers tels que « pistonné » ou encore « salauds » qui conservent la puissance de la dénonciation tout en soulignant la basse classe sociale du personnage.

L'échappatoire mentale et la défiance envers l'autorité sont transversaux et se complètent : le premier permet d'oublier la camisole et de passer le temps plus vite, tandis que la défiance verbale permet d'échapper à son statut de prisonnier et de défier l'autorité. En définitive, ces deux éléments sont la clé qui permet à Standing, au plus bas dans la hiérarchie de la prison, enfermé en isolement et dans une camisole, de se retrouver dans une position de dominant face au directeur Atherton et aux gardiens.

Mais si Red a posé les bases de l'auto-hypnose et de la défiance, c'est bien Morrell et Oppenheimer qui vont être ses mentors et lui apprendre à résister à la cellule d'isolement. En effet, Oppenheimer y est depuis dix ans et Morrell depuis un an, ce qui leur confère à la fois de l'autorité et de la légitimité : « Jake Oppenheimer y était depuis dix ans ; Ed. Morrell depuis un an seulement » (p. 26 et p. 63). Séparés du reste des prisonniers avec lesquels ils n'ont aucun contact, ils sont néanmoins présentés sous un aspect très positif par Standing qui n'hésite pas à louer leur intelligence, leur humanité – à l'inverse des figures de l'autorité –, leur fidélité et, surtout, leur loyauté – à l'inverse de Winwood.

> Jake Oppenheimer avait été surnommé le « Tigre humain », [. . .] j'avais trouvé en [lui] tous les traits d'une belle et vraie humanité. Il était loyal et fidèle à ses amis. Il lui était arrivé de subir de durs châtiments plutôt que de témoigner contre un ami. Il était brave et savait souffrir. [. . .] L'amour de la justice était chez lui une passion frénétique. Les meurtres qu'il avait commis dans la prison étaient dus entièrement à ce sentiment extrême de la justice. C'était un cerveau magnifique que toute une vie passée sous les verrous et dix ans de cellule n'avaient pas obscurci. Morrell, tout aussi bon camarade, était également un

splendide esprit. [56]

Outre le fait que cette description positive prend le contrepied de celle de Winwood et le condamne implicitement, les descriptions sont dithyrambiques pour une raison majeure : London, qui a toujours été préoccupé par la prison, a écrit son livre avec le vrai Morrell pour sauver Oppenheimer de la pendaison. Comme l'écrit Francis Lacassin :

> À l'origine, le livre avait pour sujet ce dont personne ne se souciait à l'époque mais qui préoccupait beaucoup Jack London : la condition pénitentiaire. Il avait assigné à son roman un objectif prioritaire : empêcher l'exécution de Jack Oppenheimer. Détenu à vie au pénitencier de San Quentin, puis à Folsom, il venait d'être condamné à mort pour avoir frappé (ou esquissé le geste de frapper) un gardien. [57]

Le livre ne permit pas de sauver Oppenheimer mais il suscita « un mouvement d'opinion qui entraîna la suppression de cette disposition abominable » [58]. Toutefois, afin de permettre au lecteur de prendre parti pour le sort du détenu, London transpose le coup porté au gardien à Standing, son personnage, ce qui le condamne à la pendaison.

Quant à Ed. Morrell, ancien condamné ayant authentiquement passé quinze ans en prison, il est lui aussi très impliqué dans la question carcérale. Nous savons que London l'a invité chez lui, dans son ranch de Glen Ellen, afin qu'il lui raconte son propre vécu ainsi que l'auto-hypnose qu'il pratiquait pour quitter son corps.

---

56. They called Jake Oppenheimer the "Human Tiger." [...] And yet I ever found in [him] all the cardinal traits of right humanness. He was faithful and loyal. I know of the times he has taken punishment in preference to informing on a comrade. He was brave. He was patient. He was capable of self-sacrifice [...]. And justice, with him, was a passion. The prison-killings done by him were due entirely to this extreme sense of justice. And he had a splendid mind. A lifetime in prison, ten years of it in solitary, had not dimmed his brain. Morrell, ever a true comrade, also had a splendid brain.

Ibid., p. 33-34 et p. 72.

57. Francis LACASSIN, *Jack London ou l'écriture vécue*, *op. cit.*, p. 141-142.

58. *Ibid.*

> Pour échapper à une souffrance atroce, [Ed. Morrell] pratiquait ce que London appela la « petite mort » : une sorte de délire librement accepté, une extase, un auto-hypnotisme, un coma qui lui faisait oublier la réalité. Il entendait des voix, flottait dans l'espace ou se contemplait dans des vies antérieures à la vie sienne propre. [...] On imagine l'effet d'une telle révélation sur Jack London à l'inconscient écartelé entre la mémoire raciale et la réincarnation. [59]

> Pauvre écrivain dont les pauvres écrits avaient le plus souvent pour lecteurs quelques gardiens ou détenus et les censeurs de la prison... C'est l'espoir d'arracher Oppenheimer de la mort qui conduira Morrell à apporter son aide à London dans la composition du *Vagabond des étoiles*. [60]

Ainsi, le roman apparaît, à l'instar de Hugo, comme un plaidoyer. Toutefois, l'élément dénonciatif est intégralement dilué dans le récit, à l'inverse de Hugo qui justifia sa démarche artistique dans une préface rédigée en 1832, soit trois ans après la parution initiale du *Dernier Jour d'un condamné*.

Pourtant, Morrell, que ce soit dans la réalité ou dans la fiction, ne revient pas dans ses vies antérieures comme Standing. Il parvient, par contre, à quitter son corps et devenir un fantôme, une sorte de passe-muraille :

> S'il se sépare de Morrell sur la dimension et la destination des voyages engendrés par la mort en raccourci, Jack London ne manque pas d'en respecter la technique d'authentification. [...] Morrell renouvelle, en l'améliorant, l'exploit représenté par la visite à Oppenheimer, à travers les murs du cachot. Sans quitter le présent, il projette son esprit à des kilomètres du pénitencier de San Quentin... [...] Attiré par l'école, il y pénètre et remarque une adolescente plus jolie que les autres. Libéré des années plus tard, il vient à sa recherche, la trouve. Et comme elle a grandi, il l'épouse... [61]

Même si l'on peut décemment douter de la véracité de cette capacité, elle donne au moins à London la matière de son roman, mais pas que. Comme l'explique Claudio Besozzi, le vécu d'Ed. Morrell en prison a été presque intégralement repris par London, ce qui rend les similitudes entre Standing et Morrell plus importantes encore :

59. *Ibid.*
60. Préface de Francis LACASSIN, *op. cit.*, p.22-23.
61. *Ibid.*, p.25-26.

> Condamné à la prison à vie en 1894 pour avoir participé à une évasion avec prise d'otage, Ed Morrell fut incarcéré tout d'abord au pénitencier d'état de Folsom, à Saint (*sic*) Quentin ensuite. En isolement pendant cinq ans, il fut l'objet de tortures répétées. Parce qu'on le soupçonnait d'avoir fait rentrer des armes dans le pénitencier, le directeur lui fit subir le traitement consistant à le tenir dans une camisole de force pendant plusieurs jours consécutifs. Il fut libéré en 1909 par l'intermission du gouverneur général de Californie. [62]

En somme, l'écrivain américain a attribué à Darrell Standing, son personnage totalement fictif, des caractéristiques qui ont été propres aux vrais Morrell et Oppenheimer. Pour le premier, London a repris les évasions mentales suite à la camisole et l'isolement de cinq ans à San Quentin. Pour le second, il a transféré à son personnage le coup à un gardien menant à la condamnation à mort. Ainsi, Morrell, qui représente l'aspect fantastique et historique du récit, offre à Standing les moyens de s'évader mentalement ; quant à Oppenheimer, il représente l'aspect réaliste, terre-à-terre et sans illusion – il ne cesse d'ailleurs de répéter qu'il ne croit pas à la « petite mort » [63].

Malgré tout, il ne faut pas occulter le propre vécu de London qui a raconté son incarcération en 1894 dans la nouvelle authentique « Pincé ! ». L'auteur opère alors un transfert voire une hybridation de son vécu à celui de son personnage dans leur caractère dénonciatif commun. La volonté de London d'écrire cet ouvrage et de critiquer la camisole de force paraît encore plus logique, au regard de sa haine contre la prison.

Ainsi, en créant son personnage de toutes pièces grâce à des faits véridiques et des personnes réelles, London est parvenu à transfigurer le réel, à défendre sa cause et à réaffirmer son intérêt pour la réincarnation [64].

62. Claudio Besozzi, *Les Prisons des écrivains*, Éditions de l'Aire, Vevey, 2015, p. 96.
63. *The Star Rover*, *op. cit.*, p. 58 et p. 106.
64. London avait écrit un livre sur le sujet, *Before Adam [Avant Adam]*, paru en 1906, dans lequel un jeune homme rêve souvent d'une vie antérieure dans laquelle il fut un homme préhistorique. L'auteur a repris cette thématique pour le *Vagabond des étoiles*.

Malgré tout, London n'est pas le seul à reprendre des éléments réels pour les fictionnaliser au service de son histoire : Genet fait de même dans *Miracle de la rose*. Certains détenus sont mis en avant avec, pour point commun, d'être tous aimés par Jean. Tout *Miracle* n'est qu'un long récit de prison structuré par ces relations. Nous passons alors de l'un à l'autre, le plus souvent sans transition, tout comme nous alternons constamment entre le passé de Jean à la colonie de Mettray et sa présente incarcération à Fontevrault. Ainsi, nous découvrons principalement Bulkaen, Divers et surtout Harcamone qui, comme le narrateur, sont tous passés par la colonie avant de se retrouver en prison avec lui.

Pierrot Bulkaen est le premier amour de Jean lorsqu'il arrive à Fontevrault, mais un amour à sens unique, que Jean se plaît à imaginer et à embellir surtout après la mort du jeune homme. Les premiers éléments que nous découvrons sont liés à leur passé commun à Mettray, quand bien même Jean a dix ans de plus que lui. En effet, Bulkaen écrit dans une lettre « J'ai vingt-deux ans, mais j'ai vécu assez depuis l'âge de douze ans pour connaître la vie… » [65]. Il faut savoir que le personnage est inspiré d'une personne réelle que Genet rencontra à la prison de la Santé et qui lui inspira son roman.

> Il y fit alors la connaissance d'un jeune homme de vingt-trois ans, Lucien-Guy Noppé, dit « Guy », qui occupait la cellule voisine de la sienne. Genet s'attache profondément à lui et s'inspirera de lui pour le personnage de Bulkaen dans *Miracle de la rose* (le manuscrit était initialement dédié à « Guy N… ») […]. Bien qu'il fût de dix ans le cadet de Genet, Guy était lui aussi allé à Mettray et leurs conversations aidèrent Genet à se rappeler les rites et les mythes de la colonie. [66]

L'importance de Bulkaen est soulignée par sa ressemblance avec Jean, dont il semble l'alter ego : lui aussi est orphelin, un voleur et un « vautour ». Un voleur tout d'abord, avec deux éléments à la limite du grotesque : sa particularité lors de chaque

65. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 89.
66. Edmund WHITE, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 238.

casse et le surnom qu'il a choisi. En effet, Bulkaen, « la "fille" à Rocky [...] quand il découvrait le pèze, chaque fois, une espèce de nausée le faisait vomir sur les billets ». De plus, tout comme Jean, un cambriolage prend aussitôt une tournure sexuelle sitôt qu'il en parle, comme le prouve le récit rapporté par le narrateur, qui raconte que, n'y tenant plus, Bulkaen et Rocky ont fait l'amour dans la chambre de l'appartement qu'ils dévalisaient [67]. Afin de ne pas être reconnu des gardes lorsque Jean s'adresse à lui, Bulkaen décide de se faire appeler « Bijou » ou plutôt « Bijoux » [68]. Les surnoms sont d'ailleurs une de ses particularités :

> « T'as raison, appelle-moi Bijoux, ça va comme ça. » Et puis, presque aussitôt, afin que je ne soupçonne pas son plaisir de s'entendre appeler Bijoux, il ajouta « Comme ça on pourra se causer et les gâfes y sauront pas qui qu'c'est. ». [...] Je connus son nom de Bulkaen un peu plus tard quand je l'entendis rappeler à l'ordre par un gâfe [...] et c'est au dos d'une photo que je vis son prénom « Robert ». [...] Les voyous aiment changer de nom ou déformer jusqu'à le rendre méconnaissable celui qu'ils portent. [69]

Et le narrateur d'avancer l'hypothèse que Bulkaen aurait échangé son prénom avec un autre homme en signe de respect mutuel : « une coutume maorie veut que deux chefs de tribus qui s'estiment et s'honorent changent mutuellement de nom. C'est peut-être un phénomène analogue qui fit Bulkaen troquer Robert contre Pierrot » (p. 81). Il multiplie les surnoms, l'un pour duper les gardiens et l'autre pour prouver aux autres détenus qu'il a pu être suffisamment honorable et attaché à quelqu'un pour prendre son patronyme.

Bulkaen, comme Jean, est orphelin ; sans famille, Mettray est désignée comme une figure maternelle de substitution dont a dépendu son développement : « à laquelle Bulkaen, plus que tout autre, devait sa beauté » [70]. Cet état de fait, nous pouvons le voir à deux moments-clés du récit : lors de leur rencontre et après la

67. *op. cit.*, p. 66.
68. *Ibid.*, p. 149
69. *Ibid.*, p. 81.
70. *Ibid.*, p. 108.

mort du jeune homme.

> Bulkaen venait du fond de Mettray, envoyé par elle, né on ne sait comment, grandi parmi le monde lointain et dangereux des hautes fougères, instruit du mal. Il m'apportait les plus secrets parfums de la Colonie, où nous retrouvions nos propres odeurs. [...] Pour Pierrot, il n'était pas question que son corps fût redemandé par la famille, on ne lui connaissait pas de famille... [71]

Le statut d'orphelin grandit Bulkaen à travers deux éléments particuliers : tout d'abord, la colonie l'a corrompu en lui donnant une extraction difficile et sauvage – « monde lointain et dangereux des hautes fougères » – qui contribue à le comparer implicitement à un animal dangereux et saint – car « instruit du mal ». Ensuite, Jean mentionne les odeurs de la colonie de Mettray, qui font écho à la leur. L'usage du pluriel dans le groupe nominal « nos propres odeurs » sous-entend d'ailleurs, outre leurs sécrétions corporelles, que tous les ont mélangées. Ainsi, dans cette brève description, le statut de Bulkaen est porteur d'un sombre mystère propre au « fond de Mettray » et d'une véritable sensualité, prouvant qu'il a fait sien les codes de la colonie.

Le narrateur loue souvent Mettray comme le monde de son enfance, un havre paradoxal, au point qu'il écrit : « Mon Mettray bien-aimé ! » [72], et Bulkaen, comme Lucien-Guy Noppé avec l'écrivain Genet, lui permet de s'en souvenir abondamment. Cette comparaison avec la mère absente a été notamment relevée par Jean-Paul Sartre :

> Il n'est pas encore bien vieux, à Mettray, quand il s'adresse à la Colonie comme si elle était sa propre mère : il s'imagine alors qu'elle lui apparaît « avec tout ce qui n'est qu'aux femmes : tendresse, relents un peu nauséabonds de la bouche entrouverte, sein profond que la houle soulève, enfin tout ce qui fait que la mère est mère ». Bref, la Déesse-Mère, féconde et nourricière, mieux encore : la nature personnifiée. [73]

71. *Ibid.*, p. 66 et p. 304.
72. *Ibid.*, p. 307
73. Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr* in *Œuvres Complètes de Jean Genet I*, Gallimard, 1952, p. 15.

La description de Sartre de la colonie au regard de ses traitements odieux marque bien le décalage entre la réalité et la poésie de Genet. La colonie a beau être définie comme une femme pleine de « tendresse », les colons, figures exclusivement masculines, font montre, au contraire, d'une grande cruauté tout au long du récit. Quant à l'aspect « fécond et nourricier » propre à la nature, il est plus ironique encore lorsqu'on sait que les colons devaient travailler durement.

Enfin, leur dernier point commun est leur soumission sexuelle. En effet, à la colonie, les enfants se divisaient en deux catégories bien distinctes : les « marles » et les « lopes » (ou « vautours ») ; les marles dominaient la relation sentimentale et sexuelle et avaient pour rôle de protéger leur vautour. Jean, toutefois, parvient à accéder au statut de marle et même à avoir un vautour, tandis que Bulkaen a plus de difficultés. Il compense donc par une attitude de marle plus affirmée lorsqu'il est à Fontevrault :

> Tous ces gestes devinrent bientôt naturels et c'est par eux que j'accédai, à la mort de Villeroy (à son départ pour Toulon), paisiblement parmi les durs. Bulkaen, au contraire, était un petit homme que Mettray avait fait fille à l'usage des marles, et tous ses gestes étaient le signe de la nostalgie de sa virilité pillée, détruite. [...] Quand on le voyait jeter [...] « espèce de lope », personne n'eût pensé qu'il était lui-même un vautour. [74]

Nous remarquons que, outre l'inversion des valeurs qui sublime les univers carcéraux, Jean considère ceux hors de la prison comme mort, ce qui dépasse l'idée première du lieu saint. De même, cette inversion apparaît face à la nostalgie de Bulkaen envers sa « virilité pillée » : comme le narrateur, tout ce qui contribue à le rendre soumis aux plaisirs d'autrui le contente, au point qu'il est incapable de cacher l'attachement à son statut dégradé.

Toutefois, même si nous avons dit plus haut que tout le roman était structuré selon les amours de Jean, il faut nuancer pour le cas de Bulkaen dont il ne parvient à

74. *Ibid.*, p. 163 et p. 168.

voler qu'un baiser. Ce dernier étant toujours fidèle à Rocky, son amant, il ne couche jamais avec Jean et leurs moments d'intimité se résument souvent à se croiser dans un escalier. Jean parvient donc à compenser son manque et son amour pour le jeune homme en l'imaginant plus docile après sa mort. Nous apprenons très tôt le décès du jeune homme, nécessaire pour comprendre la démarche mentale qu'opère Jean pour se le réapproprier, tout comme il se réapproprie Mettray, dont il déplore la fermeture et la ruine. En somme, Genet, en tant qu'auteur, offre à ses prisons et ses prisonniers des vertus poétiques insoupçonnables. Il l'illustre ainsi :

> Je souffre de n'avoir jamais possédé Bulkaen. Et la mort empêche aujourd'hui tout espoir. Il se refusait, dans l'escalier, mais je l'invente plus docile. Ses yeux, ses paupières tremblent. Tout son visage s'abandonne. [...] Je suis obligé d'inventer les attitudes amoureuses qu'il aurait. Il m'y faut un grand courage car je sais qu'il est mort et que ce soir je viole un mort... [...] J'ai besoin de toute ma virilité – qui est surtout une attitude de l'esprit plutôt qu'un courage et une apparence physiques. [...] Chaque objet de votre monde a pour moi un autre sens que pour vous. [75]

Jean transcende par l'imagination son vécu sordide en une vie peuplée de mythes, dans laquelle, par exemple, la prison ressemble à un château de conte de fée isolé de tout, comme nous l'avons décrit plus haut. De même, il transcende ses amours, y compris celles qui étaient impossibles. Bulkaen, qui permet une fusion du passé et du présent de Jean par son propre passage à Mettray, devient un idéal parce qu'il est inaccessible. Enfin, sa mort brutale lors d'une évasion avec Botchako, un autre détenu, achève de le faire considérer comme un être supérieur, presque sur-humain. Cet extrait est extrêmement parlant car il contribue à détacher le lecteur du narrateur qui affirme « violer un mort », ce qui revient à briser plusieurs tabous et qui, en plus de réinventer Bulkaen pour le conformer à ses désirs, permet de comprendre que Jean est son égal hiérarchiquement, et que la seule virilité dont il fait montre demande non seulement des efforts mais, plus encore, n'est qu'une attitude, qu'une

75. *Ibid.*, p. 102-103.

pose. En somme, le viol fictif sert à magnifier Bulkaen, étant donné qu'il force Jean à aller à l'encontre de sa nature profonde de détenu soumis.

Comme on le voit avec Bulkaen et, au-delà, avec Harcamone, Jean idolâtre ceux qui meurent violemment, dans un coup d'éclat ou par peine capitale. Il dit même, concernant Bulkaen :

> Je ne pouvais concevoir, je l'ai dit, qu'une mort violente à cet enfant qui était la violence, et je l'inventai dans les secrets d'une marche à l'échafaud. Quand, au réveil, on ouvrit ma porte, j'étais fou de la douleur d'avoir perdu mon ami, mais ivre de la grandeur d'avoir été mêlé à la mort d'un tel gars. [...] Mais si sa mort n'a magnifié Bulkaen qu'à mes yeux, elle l'a placé encore dans une région de moi-même où je puis l'atteindre. [...] Peu après, sa mort l'héroïsa pendant quelques jours, et il fut intangible, mais maintenant que son flamboiement s'éteint, je sens que je vais l'aimer tendrement. [76]

Et, avec cet amour, nous pouvons souligner une autre phrase qui résume parfaitement le point de vue de Jean : « Bulkaen ne devait pas m'aimer nécessairement parce que je leur rappelais Mettray car, moi-même, j'aimais Bulkaen pour Mettray, mais je n'aime tant Mettray que parce que Bulkaen y fut le plus joli des mômes » [77]. L'attrait du personnage est donc double : tout d'abord, sa beauté est l'élément essentiel de l'affection de Jean à l'égard de la colonie ; son amour pour le « môme » s'élargit en un amour pour Mettray en plus de révéler une indissociabilité, une interdépendance entre le jeune homme et la colonie. Ensuite, Bulkaen incarne le moyen par lequel Jean peut retrouver avec plaisir son passé à la colonie.

Une fois mort, Bulkaen n'incarne plus physiquement le souvenir de Mettray ; il devient une création d'une si grande pureté – cette « région en moi-même » qui marque la mythification, définie par le verbe « héroïser » – qu'elle contribue à le grandir. Mort, Bulkaen devient un élément poétique à part entière, ce qui lui permet l'accès à une vie nouvelle, tout comme Harcamone ne commence réellement à

76. *Ibid.*, p. 201 et p. 320.
77. *Ibid.*, p. 310.

vivre que lorsqu'il est condamné à mort. Jean ajoute, pour illustrer la domination du jeune homme sur les souvenirs de la colonie : « Pour moi, maintenant, Bulkaen préside à tous mes souvenirs de la Colonie. Il est leur père. Il est donc antérieur à tous. » (p. 331). Sa paternité est entièrement due à sa mort et fait idéalement occulter sa jeunesse. Une fois encore, Jean se met en position de dominé – presque d'enfant – devant un homme plus jeune que lui mais grandi par sa mort et, par conséquent, dont l'influence ne fait que croître : « Il me regardait de très haut. Il ne m'aimait pas, je l'aimais. Enfin, il était le démon qui m'incitait à plus de dureté, à plus d'audace, à plus d'amour : comme Harcamone était celle d'un autre, Bulkaen était ma virilité » (p. 311). Ainsi, la virilité fictive de Jean, si elle a débuté avec le « viol [du] mort » et sa domination, finit par se mêler à Bulkaen ou, du moins, à l'image que le narrateur s'en fait. En conclusion, le jeune homme devient, au-delà d'un modèle à suivre qu'à détourner, une véritable personnification de la virilité.

Pour sa part, Harcamone est le cœur du roman, car il est le meilleur représentant de l'inversion des valeurs si chère à Genet. Harcamone est un homme qui, très tôt, est présenté comme le maître de la prison, un saint, un ange et un poète, pour avoir volé, avoir été relégué à vie, avoir tué une jeune fille et enfin un gardien. Ainsi, il apparaît ponctuellement tout au long du récit quand bien même sa présence domine la prison. Très atypique, il garde une certaine distance vis-à-vis des prisonniers, tout comme il l'avait fait lorsqu'il était à la colonie de Mettray :

> Les quatre ou cinq marles de la famille avaient aussi leur vautour que tout le monde respectait, sauf quelquefois un enfant solitaire, irrévérencieux, insensible, droit, qui ne craignait pas de me dire : « Si tu crânes tant, c'est à cause de ton mec. ». Dans mon livre, c'est Harcamone. [...] Il était un camarade pour chacun, et il fut peut-être le seul. Il n'eut jamais ni marle ni vautour. Il était poli avec les uns et avec les autres, même avec les cloches. [78]

78. *Ibid.*, p. 160 et p. 212.

Nous ne savons donc rien de lui, à l'exception de son crime et son isolement, que ce soit social, par la distance qu'il garde avec les autres détenus, que forcé, par son enfermement au cachot. Toutefois, la succession d'adjectifs contribue à l'entourer de mystère et à le distinguer des autres prisonniers, de même que son statut de « camarade », qui marque une distance certaine avec eux. Nous ne connaissons que ses crimes et sa sensibilité exacerbée lors de la brève rencontre avec Jean, lorsque ce dernier lui fait don d'une rose. Rien que le titre, *Miracle de la rose*, est une référence intertextuelle qui le résume idéalement, sur plusieurs niveaux de lecture. La première est expliquée par Edmund White :

> L'autre texte, intitulé *Miracle de la rose* [...] se voulait une allégorie médiévale, une hagiographie dont le « saint » était un prisonnier condamné à mort. L'histoire se situait dans l'abbaye de Fontevrault, transformée en prison après la Révolution, et s'achevait par un miracle : les chaînes du prisonnier se transformaient en guirlandes de roses tandis que son corps était transfiguré. [79]

Une hagiographie que s'est approprié Genet pour la détourner de son sens initial : si Harcamone est effectivement un saint, ce n'est que suite à ses meurtres. De plus, on comprend mieux les raisons pour laquelle l'auteur a décidé de placer l'intrigue de son œuvre à la prison de Fontevrault, sur laquelle il n'a jamais été en tant que prisonnier [80], en plus de la situer non loin de Mettray.

En dehors de la prison, Harcamone est indigent :

> Je sentais, dans toutes ses veines, que le miracle était en marche. Mais la ferveur de notre admiration avec la charge de sainteté qui pesait sur la chaîne serrant ses poignets – ses cheveux ayant eu le temps de pousser, leurs boucles s'embrouillaient sur son front avec la cruauté savante des torsades la couronne d'épines... [81]

> Il fallait, pour s'évader, outre les complicités de l'extérieur qu'Harcamone n'avait jamais su se ménager parce qu'il était aussi terne dans la vie libre qu'éblouissant dans les pénitenciers [...] Il m'avait été donné [...] d'assister de

79. Edmund WHITE, *op. cit.*, p. 245.
80. Edmund WHITE, *op. cit.*, p. 17.
81. *Miracle de la rose*, *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 25.

> ma cellule [...] au déroulement merveilleux de sa plus haute vie, celle qu'il atteint en sautant par-dessus lui-même : sa vie dura de sa condamnation à mort jusqu'à sa mort [82].

Les chaînes offrent donc à son porteur une forme de sainteté : il est fait mention de « miracle », un miracle toutefois très subjectif car défini du seul point de vue de Jean. Contrairement au reste de la prison qui n'éprouve que de l'« admiration » vis-à-vis d'Harcamone, lui seul est à même de le juger et de transcender son crime jusqu'aux sphères divines. De plus, il est fait mention d'une couronne d'épines, qui est un rappel évident de celle que portait Jésus au cours de sa passion, peu avant sa crucifixion sur le Golgotha. Ici, Harcamone étant condamné à mort, le parallèle avec le Christ est encore plus évident.

Dans *De Profundis*, Wilde explique que le Christ était à rapprocher des poètes. Genet fait ici une comparaison semblable, justifiée par sa recherche du mal, elle-même liée à une recherche de la poésie, comme il l'écrit au sujet du double meurtre d'Harcamone, comparable à un antéchrist [83] :

> Les crimes d'Harcamone [...] apparaîtront des actes idiots. Certains lapsus, tout à coup, dans la phrase nous éclairent sur nous-mêmes, remplaçant un mot par l'autre, et ce mot malencontreux est un moyen par quoi la poésie s'échappe et parfume la phrase. [...] Ces mots parfois – qui sont des faits – font surgir la poésie. [...] Je suis poète en face de ses crimes et je ne puis dire qu'une chose, c'est que ces crime libérèrent de tels effluves de roses qu'il en restera parfumé... [84]

Le double meurtre serait donc un acte poétique à part entière et une double consécration pour le criminel : la première étant le crime en lui-même et la seconde la peine de mort, qui, aux yeux de Genet, est la plus enviable : il use même de l'oxymore « agonie éblouissante » (page 170) pour en souligner la complexité. Mais, comme lui-même est ignorant de la poésie dont il est le porteur, c'est Jean qui, ici, s'affirme comme poète et se donne pour but de chanter et de dévoiler son « œuvre ».

82. *Ibid.*, p. 71 et p. 192.
83. Edmund WHITE, *op. cit.*, p. 195.
84. *Miracle de la rose. op. cit.*, p. 59.

Par conséquent, il agit également comme un prophète.

Néanmoins, il faut relever une évolution dans la figure d'Harcamone. Il est décrit comme le saint le plus important de la prison, ce qui est appuyé par l'offrande de la rose qui manque de faire défaillir le criminel « dont la nervosité n'avait pu résister à la préfiguration si sûre de sa mort. Il faillit s'évanouir » (p. 25). La réaction est justifiable au regard de la comparaison de Jean à la fin de l'ouvrage, lorsqu'il décrit enfin le meurtre du gardien Bois-de-rose – on remarquera l'ironie du nom – et ses conséquences. Harcamone passe donc de saint à rose dans une comparaison plus qu'explicite :

> — il nous avait envoyé son sexe superbe, aussi mal dissimulé sous les traits d'un jeune maçon que pouvait l'être l'assassin lui-même sous les traits d'une rose. [...] Ils [les gardiens] le brutalisèrent encore quand ils pressentirent son pouvoir, mais qu'eussent-ils dit en apprenant ses miracles, que la rose veut dire l'amour, l'amitié, la mort... et le silence ! [85]

Harcamone étant le mélange entre un symbole de virilité sexuelle par son sexe dit « superbe » et une rose, l'offrande est encore plus belle et plus paradoxale, vu que Jean en coupe « la tête [...] qui tomb[e] à [ses] pieds » [86] pour la lui offrir. Ainsi, en considérant cette rose décapitée et offerte par Jean, Harcamone voit sa propre mort et le rôle du narrateur comme prophète et transmetteur de la sainteté du criminel est plus évident encore. De plus, tout comme il offre la rose, Jean écrit l'ouvrage dans le but de chanter les louanges du tueur. Et, si l'on en croit le point de vue de Sartre, l'amour qu'à Genet pour les tueurs est surtout un amour envers les vaincus :

> C'est aux vaincus que va son amour. Marchetti, Mignon languissent en prison ; Harcamone, Pilorge, Notre-Dame des Fleurs seront guillotinés et le moment de leur gloire suprême coïncide avec celui de leur mort ignominieuse. [87]

85. *Ibid.*, p. 228 et p. 272.
86. *Ibid.*, p. 25.
87. *Saint Genet, comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 163.

Harcamone, qui était déjà éloigné des colons de Mettray par son caractère et des détenus de Fontevrault par sa détention en isolement, se voit donc élevé à une sphère sur-humaine, entre la beauté sainte du crime et la sexualité fantasmée. Enfin, la comparaison avec la rose et son malaise lors de l'offrande achèvent de le déshumaniser au profit de son crime. Il disparaît derrière son acte poétique, l'acte le plus odieux possible, pour devenir littéralement un symbole.

Plus encore, à la différence des autres détenus, la perfection d'Harcamone touche autant ses meurtres que sa sexualité, sur laquelle Geir Uvsløkk écrit :

> Le sexe d'Harcamone est invisible car il se confond avec son porteur : le sexe d'Harcamone n'est pas voilé, puisqu'il est, lui, tout entière sexe. [...] Lorsque Genet comprend que tous les marles, comme Villeroy, aiment et admirent un autre marle, plus fort, plus beau et moins féminin qu'eux, [...] il constate tout de même que cette guirlande d'hommes s'arrête à un certain point, qu'il existe un « marlou très pur, les dominant tous ». Ce marle dépourvu de tout trait féminin, pur et dominant, est-ce Harcamone ? [88]

Harcamone apparaît comme le personnage supérieur par excellence, dans sa virilité et sa sexualité à la fois pure et dominante, mais aussi suite à ses crimes qui démontrent son désintérêt de la vie d'autrui et de la sienne propre – citons à nouveau le meurtre du gardien Bois-de-Rose uniquement parce qu'Harcamone veut qu'on le tue. À défaut de sexualité, c'est par ses transgressions graves et multiples qu'il est transcendé.

Toutefois, si Harcamone est le fil d'Ariane de *Miracle de la rose*, il ne faut pas occulter deux autres personnages non moins importants pour Jean, Villeroy et Divers. Le premier n'apparaît que lorsque Jean est à Mettray et est décrit comme son tout premier marle – son protecteur – et le premier à l'aimer sincèrement. La preuve en est alors que Jean, soumis au jeune homme, le dépucèle :

88. Geir UVSLØKK, *Jean Genet, une écriture des perversions*, « Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », p. 134.

> J'aimais Villeroy qui m'aimait. Parce qu'enfant lui-même (il avait dix-huit ans) il était plus près de moi que personne (à l'exception de Pilorge) ne le fut jamais. [...] Je le dessalai. Je dépucelai mon mac. [89]

L'amour de Jean est tel qu'il va jusqu'à ressentir de la jalousie et de la souffrance lorsqu'il surprend une voix qui lui ressemble, alors qu'il est en quartier d'isolement. Il compare alors ses sentiments à une véritable descente aux enfers :

> L'enfer a ses degrés, l'amour aussi, et j'atteignis son dernier cercle et ses sommets quand, au quartier où je faisais huit jours de peloton pour avoir insulté le surveillant de la brosserie, par la lucarne, j'entendis la voix de Villeroy... [...] La jalousie encore affola mon cœur, sécha ma bouche. J'aimais mon homme ! Mes entrailles durent hurler cela. [90]

On remarquera la comparaison entre l'amour et l'enfer, qui achève d'enfermer les grands amours de Jean en prison, elle-même étant considérée comme un lieu saint. Cette dichotomie souligne à quel point l'amour, pour être beau, doit être douloureux car Jean réalise ses sentiments dans la douleur. C'est pourquoi il se compare implicitement à Dante Alighieri qui descendit les cercles de l'enfer guidé par Virgile dans la *Divine Comédie*, tandis que lui les monte. Ce faisant, il prête à l'amour une grandeur, un aspect ascendant qui fait écho à celui de la prison, notamment lorsqu'il arrive à Fontevrault et la compare à une « fontaine miraculeuse ».

Or, l'intérêt premier du personnage est d'illustrer les relations de dominant-dominé parmi les couples de colons et, par là même, d'en montrer les mœurs. La preuve en est lors de la scène sordide dans laquelle, désirant faire de Jean un marle, il lui trouve un vautour, autrement dit, un soumis :

> Pour que les coups que je donnerais portassent mieux, pour que ma puissance et mon autorité fussent plus grandes, il fallait que je protège quelqu'un. Il décida donc que j'aurais un vautour. Il choisit lui-même un gosse de la famille E. [91]

89. *Miracle de la rose.*, *op. cit.*, p. 154-155.
90. *Ibid.*, p. 179.
91. *Ibid.*, p. 263.

Et Jean de coucher avec mais il en est bien incapable, terrifié à l'idée que Villeroy « [le] trouverait moins gracieux s'[il se] mettai[t] sous ses yeux en posture de mâle »[92]. Enfin, leur relation s'achève avec la vente de Jean à un autre marle :

> Huit jours avant son départ pour Toulon, Villeroy [...] me vendit officiellement. Il me vendit à Van Roy...[...]. Pendant trois mois, Van Roy s'était privé de sa cantine pour m'acheter, et c'est moi-même qui avais dévoré ma dot, au fur et à mesure qu'on la payait.[93]

Viols, ventes, relations de dominant-dominé : le paradis de Mettray est un paradis du mal, dans lequel Genet seul peut trouver matière à poésie. De plus, les incessants retours à Mettray non seulement soulignent ses points communs avec Fontevrault, mais mettent en lumière des événements aussi glauques que ceux décrits dans l'ouvrage *Éduquer et punir* dont nous avons déjà fait mention. En effet, *Miracle de la rose* multiplie les récits sordides qui, tous, mettent en avant ou la perversité ou la mort.

Citons tout d'abord la noyade d'un colon nommé Toscano et la tentative de Deloffre, son amant, de le ranimer :

> Toscano s'éloigna un peu avec Deloffre. Il dut tomber dans un trou, il disparut sous l'eau et Deloffre le rapporta dans ses bras, noyé. [...] Deloffre allongea Toscano sur le ventre et lui-même l'enfourchant, il commença ses tractions rythmées que l'affiche du métro conseille. [...] Le sexe de Deloffre frôlait les fesses de son vautour mort, dessinées par le caleçon mouillé.[94]

Si le passage est hautement tragique, les détails sexuels la rendent plus dérangeante encore, notamment par les membres « dessinés » et l'usage du nom commun « vautour » qui, alors qu'est décrite la tentative de sauvetage, rappelle que Deloffre était le soumis dans leur relation. Ainsi, la scène remet en avant les rôles respectifs de dominant et de dominé – notamment sexuels avec Deloffre qui « enfourche » son

92. *Ibid.*
93. *Ibid.*, p. 328-329.
94. *Ibid.*, p. 330.

amant comme lors d'une relation sexuelle – quand la circonstance ne s'y prête pas, d'où un fort décalage.

Mais si Deloffre cherche à sauver son amant, il est aussi capable du pire, comme le prouve le passage suivant, dans lequel il est aux prises avec un colon dénommé Daniel :

> [Deloffre] avait vu [Daniel] entrer, comme moi, dans la chambre du chef. Le matin du vol, il ne dit rien, mais vers midi, il rencontra Daniel dans une haie de lauriers et lui réclama une part du butin. Le voleur refusa. Une lutte s'ensuivit jusqu'à ce que Daniel, percé de quatorze coups de tranchet [...], tombât, sanglant, et mort dans les lauriers noirs. Il n'avait pas crié. [95]

Le crime, tout comme la mort d'un colon, se réduit finalement à peu et est décrit avec un style neutre : contrairement aux prisonniers proche de Jean, nous ne connaissons de Deloffre et de Daniel que le strict minimum, à savoir leur nom et leurs transgressions, ici un vol et un meurtre. Toutefois, cela ne diminue aucunement la violence crue de la scène qui, à grand renfort de détails, reste terrible : citons le nombre précis de coups, la mention du sang et, surtout, l'intimité autour du crime. En effet, les personnages sont cachés « dans une haie de lauriers noirs », ce qui, d'une part, rend à leur entretien et leur combat un aspect intimiste et occulte le fait qu'il soit midi ; et qui, d'autre part, couronne le vaincu, car la métonymie suggérée par le laurier rappelle la couronne du même matériau, symbole de victoire et le triomphe. Ainsi, Daniel devenant un vaincu, il mérite les honneurs de Jean au même titre que les traîtres et les assassins. Inversion des valeurs oblige, sa mort dissimulée dans les ténèbres et la végétation suite à un larcin futile le rapproche du statut de héros.

Toutefois, Daniel n'était pas plus louable que son assassin, en témoigne un autre récit de meurtre. Cette fois-ci, Daniel tue une religieuse en la poussant dans une

95. *Ibid.*, p. 328.

fontaine :

> Daniel avait repris son service de clairon. [...] Le clairon s'approcha [de la religieuse] et, quand il furent l'un vers l'autre, ils étaient aussi très près du bassin. Le gamin vigoureux donna un coup d'épaule à la vieille qui, le souffle coupé, bascula dans la flotte. [...] Ce n'est que le lendemain que l'on découvrit le cadavre dans l'eau. [96]

Au-delà du crime même, c'est le mépris de Daniel à l'égard de la religieuse qui transparaît à travers les substantifs du narrateur : on parle bien de « vieille » et de « flotte » qui, par le contraste avec le « gamin vigoureux », qui atténue la fois le statut de la religieuse et réduit son meurtre à un simple accident. Le colon, défini comme supérieur par ce trait relativement générique, a donc tué avec la même légèreté que Deloffre même si, contrairement à ce dernier, aucune raison ne motivait cet acte.

Enfin, nous pouvons citer le combat entre Rigaud et Rey, deux colons qui s'entre-tuèrent :

> Il y avait deux frères aînés à la famille C. [...] Je pressentais à l'intérieur de la famille des luttes, des tragédies de palais, entre les deux enfants couronnés, des rivalités qui eussent pu aller, elles aussi, jusqu'à la mort. [...] Ainsi s'aiment les guerriers morts qui s'entre-tuèrent (*sic*). [...] Nous avions été choisis une dizaine pour escorter Rey et Rigaux. J'étais avec Villeroy. Tout au souci de notre amour, nous étions un couple uni menant en terre un couple mort, tout comme un peu après, je devais accompagner la dépouille de Stoklay... [97]

Genet choisit de dépasser la simple querelle entre deux enfants à une véritable « tragédie de palais » et les colons à des personnes « couronnées » – ce qui est le même procédé de sublimation qu'au début du *Miracle*, lorsqu'il compare Fontevrault à un palais. On retrouve là le lien ténu entre l'amour et la mort, qui trouve son apogée dans l'adoration de Jean à l'égard d'Harcamone. Ces quatre exemples mettent bien en évidence le caractère ou noble ou méprisable mais toujours commun de la mort, les rivalités d'amour et de pouvoir des colons, leur absence de scrupules et, surtout,

96. *Ibid.*, p. 312-313.
97. *Ibid.*, p. 244 et 247.

leur amoralité.

Le lien qui unit Jean à Divers est bien plus fort que ses relations avec Villeroy ou Bulkaen pour une raison très simple : il s'agit d'un de ses grands amours de Mettray. Pour preuve, Jean continue d'employer le surnom « Divers » qui lui a été attribué à la colonie et refuse d'employer celui communément employé à Fontevrault, à savoir « Riton-la-Noïe » (« Riton-la-Nuit », p. 119), preuve que le narrateur continue à l'associer à son passé. Divers n'est pas un personnage engageant. Leur rencontre à Fontevrault a lieu dans la Salle de Discipline, dans laquelle les prisonniers marchent en cercle et en cadence, dominés par Divers qui tient le rôle de prévôt. Jean le reconnaît à son visage crispé dans une situation pour le moins grotesque : il est en train de déféquer, assis sur la tinette placée au centre de la pièce et de la ronde :

> — assis sur le trône, son front était plissé par l'effort, il était comme soucieux, tendu par une pensée difficile, et il retrouvait l'air méchant de sa jeunesse – ramassant les traits – quand ses sourcils crispés par les rognes ou une mise en boule se rejoignaient presque, et je reconnus Divers. [98]

Divers est reconnaissable par sa figure mauvaise et les descriptions qu'en fait Genet ne lui rendent pas hommage. Nous apprenons, par exemple, que si Harcamone est relégué à vie après son quatrième cambriolage, c'est parce que Divers l'a dénoncé et, loin de le blâmer, Jean ne l'en aime que plus intensément. Son premier réflexe est même de vouloir partager son tort, d'être son complice :

> C'est donc à cause de Divers qu'Harcamone attendait d'avoir le cou coupé. Quand j'appris cela, j'eus l'étonnement de m'apercevoir que je n'éprouvais aucun dégoût pour Divers. Je voulus partager son secret afin de me sentir son complice et de jouir avec lui d'être cause d'un des plus grands malheurs du monde. [99]

98. *Ibid.*, p. 54.
99. *Ibid.*, p.137.

En somme, c'est grâce à Divers si Harcamone est un idéal pour Genet, parce qu'il est un traître. Jean partageant cette même caractéristique, le point de vue de Sartre est éclairant :

> Mais il y a pis : car c'est pour être indigne d'aimer qu'il a trahi. [...] Les émotions tendres montent en lui comme des bulles, mais c'est pour éclater aussitôt : quand l'ami Genet, malgré lui, souhaite revoir son ami, le traître Genet s'effare et ne songe qu'à fuir la vengeance de sa victime ; le premier mouvement engendre le second qui le biffe. [...] Au fond de certaines amours il y a une tentation de trahir qui procède de l'amour même, pure négativité, vertige devant le vide et le non, qui s'éveille et s'inquiète d'autant plus que l'amour est plus fort ; l'amour cherche ensemble à se maintenir, à s'éprouver, à se dépasser, à se détruire. [100]

L'inversion des valeurs étant omniprésente, elle est aussi perceptible dans les relations entre Jean et les autres détenus : il s'agit non pas d'un amour noble, mais d'un amour sans cesse en lutte avec la trahison. Ces deux mouvements contraires naissent l'un de l'autre et s'autoalimentent, allant de pair avec la fin tragique de Bulkaen et Harcamone. En effet, ces personnages violents et sordides ne pouvant être aimés et adorés que dans la disgrâce et dans l'imminence d'une mort violente, seule une trahison peut leur rendre honneur et les rendre digne d'être aimés.

Leur point commun ne s'arrête pas là : nous avons vu plus haut que Villeroy avait essayé de faire de Jean un marle, un dominant au niveau sexuel et relationnel ; il semble que Divers soit dans une situation similaire : « Mieux que moi, Divers avait réussi le truc merveilleux de se faire passer pour un dur, alors qu'il avait l'âme d'une lope. [...] Ce mac était tatoué et j'étais bouleversé à l'idée qu'il m'avait demandé de l'emmancher. » [101]

Les tatouages sont des éléments importants du récit de Mettray, en ce qu'ils révèlent l'importance hiérarchique de leur porteur. « Ainsi les tatouages sacrèrent les marles. », écrit Genet (p. 246). Leur importance est d'ailleurs clairement mon-

100. *Saint Genet, comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 200.
101. *Miracle de la rose. op. cit.*, p. 200.

trée dans son court-métrage *Un Chant d'amour* (1950), dans lequel l'un des deux détenus amoureux considère longuement le tatouage de femme qu'il a sur l'épaule gauche.

Divers est également syphilitique et a passé l'essentiel de sa vie en prison : « Je ne sais rien de cette maladie, sinon qu'elle colore en vert la chair des marles. [...] Il ne dut pas connaître beaucoup la vie civile en quinze ans. » [102]. Et, pour achever la sublimation du personnage dans ce qu'il a de plus terrible et de plus mauvais, Genet n'hésite pas à faire un parallèle entre Adolf Hitler et Divers, « aussi grand, aussi évident, aussi pur que l'injustice divine » [103]. Toutefois, ces éléments qui font de Divers un personnage aussi négatif justifient en partie l'amour que lui porte Jean. En effet, l'un et l'autre se sont mariés lors d'une parodie de cérémonie à Mettray et Jean avale du gardénal afin de se retrouver avec lui en salle de discipline :

> Ce fut par une nuit claire et glacée, étincelante. Du dedans, on entrebâilla la porte de la chapelle, un gamin passa sa boule rasée, regarda dans la cour, inspecta le clair de lune et, moins d'une minute après, le cortège sortait. [...] Tous beaux, même le plus laid. Leur crâne était rasé. C'étaient vingt-quatre césars imberbes. En tête courent le marié, Divers, et moi, la mariée.
>
> De la cellule de punition, où j'étais pour quinze jours, je m'arrangeai pour qu'un infirmier me passe en douce, contre quelques mégots, un peu de gardénal. [...] mais les médecins m'ayant administré un vomitif, puis analysé mon vomissement, découvrirent le gardénal et je fus condamné à un mois de salle de discipline pour avoir fait entrer en fraude dans la prison un médicament dangereux. Ainsi plus rapidement, je rejoignis Divers. [104]

Ce sont là deux preuves d'amour, à ceci près qu'elles sont contrebalancées par le fait que Jean accepte de coucher avec lui par jalousie envers Bulkaen : « mais néanmoins cette nuit fit croire à Divers en mon grand amour pour lui car je cherchais à y perdre le chagrin que m'avais causé le soir même la voix de Bulkaen parlant [...]

102. *Ibid.*, p. 129.
103. *Ibid.*, p. 118.
104. *Ibid.*, p. 95 et p. 144-145.

avec Botchako » (p. 178). Leur relation est double, à la fois noble et malsaine. Noble car leur amour a commencé quinze ans plus tôt ; malsaine car Jean se donne afin de se venger des refus de Bulkaen.

En définitive, Divers est la « vraie » relation du récit ou, du moins, la plus aboutie, officialisée par un pseudo-mariage à Mettray, une preuve d'amour à Fontevrault et des relations sexuelles en prison : « Je m'inclinai vers lui comme une femme. Je l'aimai avec ma violence habituelle. On fait d'abord l'amour par jeu, en camarade, pour jouir, puis vient la passion avec ses vices, avec ses cultes » (p.128).

Le reste de l'ouvrage souligne la violence et la misère des autres colons et détenus avec, quelquefois, des instants pendant lesquels la poésie de Genet s'efface. Lors de ces brefs passages, les lieux apparaissent sans artifices ; la prison se remplit de malades et d'indigents et la colonie devient un lieu terrible pour les colons.

> Dévêtue de ses ornements sacrés, je vois nue la prison, et sa nudité est cruelle. Les détenus ne sont que de pauvres gars aux dents rongées par le scorbut, courbés par la maladie, crachant, crachochant, toussant. [...] Ils puent. Ils sont lâches en face des gâfes aussi lâches qu'eux. Ils ne sont plus que l'outrageante caricature des beaux criminels que j'y voyais quand j'avais vingt ans [...], je ne dévoilerai jamais assez les tares, les laideurs, afin de me venger du mal qu'ils m'ont fait, de l'ennui que m'a causé le voisinage de leur inégalable bêtise. [105]

> Mais ce nom de Bel-Air [...] m'oblige à me détacher un moment de tout ce qui m'a fasciné dans mes souvenirs pour voir enfin la douleur vraie, la peine lamentable de ces gosses courbés sur les champs de betteraves. L'hiver et l'été, ils les travaillaient. Ils les parcouraient lentement, leur vivacité retenue au sol par leurs sabots embourbés. Leur jeunesse et tous ses charmes vifs étaient pris dans l'argile comme une nymphe dans l'écorce. Ils avaient froid sous la pluie et sous le regard glacé du chef d'atelier... [106]

Des lieux pleins de parias, de « lâches », de « caricatures », de « gosses courbés » : voilà ce que sont réellement Mettray et Fontevrault. Et pourtant, parmi les quatre personnages que nous avons décrits, tous sont proches de Jean et lui servent de sou-

105. *Ibid.*, p. 44.
106. *Ibid.*, p. 219.

tien en nourrissant involontairement la vision idyllique de ses incarcérations. Ils servent au mieux ce jeu de dupe qu'il s'impose, ces ornements et ces symboles dont il dispose ses expériences carcérales, peut-être pour les rendre plus supportables ou pour y trouver un sens poétique.

À l'exception du condamné hugolien le plus souvent isolés, les narrateurs de notre corpus primaire ont chaque fois des compagnons d'infortune privilégiés : Jean a ses amants ; London a transposé des personnes réelles pour les intégrer à son histoire en plus de prêter à son héros des caractéristiques qui leur sont propres ; enfin, Wilde a bénéficié de la franche compassion des autres détenus.

À travers la fictionnalisation de personnes réelles, les codétenus de London et de Genet, outre la dimension réaliste ou la véracité qu'ils apportent au récit, servent à mesurer, par leur contact, l'évolution du narrateur de citoyen à détenu. Par ailleurs, contrairement aux gardiens qui ne changent pas entre le début et la fin du récit, les codétenus évoluent en parallèle avec le personnage principal. Ainsi, les personnages que Jean redécouvre à Fontevrault ont tous été des colons et, à l'exception de Divers et de Villeroy, meurent violemment. Chez London, Standing apprend à connaître Morrell et Oppenheimer qui deviennent ses amis et ses mentors jusqu'à son transfert dans une autre prison.

Le cas d'Oscar Wilde est plus délicat, étant donné que les informations sur ses compagnons d'infortune, toutes véridiques, sont relativement minces et ne permettent pas d'en juger l'évolution avec précision : par exemple, à peine savons-nous que le gardien Martin est licencié à cause de sa gentillesse, que Prince est devenu de plus en plus fou à mesure qu'on le frappait. Wilde dénonce des faits qui ont eu lieu pendant son incarcération alors que la quasi totalité de sa correspondance date d'après sa libération. On ne peut donc pas analyser l'évolution de ces personnes sur la durée mais on peut mesurer leur importance pour l'écrivain.

La fictionnalisation est un processus majeur dans un récit carcéral : elle permet non seulement de créer des personnages ayant une part de réalité, mais aussi d'en faire des mentors qui vont aider le narrateur à évoluer et dépasser sa condition initiale. En effet, tous sont des détenus accomplis qui, par leur savoir, vont donner au narrateur des moyens de survivre à la prison : citons, par exemple, l'apprentissage de l'auto-hypnose par Standing avec l'aide d'Ed. Morrell ou, comme exemple authentique, Oscar Wilde qui, alors qu'il prévoyait de se suicider, reprit confiance et comprit les enseignements du Christ parce qu'un détenu fit preuve de compassion à son égard.

Les détenus apparaissent donc comme l'exact inverse de l'autre grand type de personnage carcéral incarné par les représentants du pouvoir, que les clichés définissent volontiers comme des « hommes-prison », si l'on en croit l'expression de Hugo dans *Le Dernier Jour d'un condamné* : « ces guichetiers, c'est de la prison en chair et en os. La prison est une espèce d'être horrible, complet, indivisible, moitié maison, moitié homme » (p. 314). À l'instar des codétenus, les personnages appartenant à l'administration sont parfois loin des topoi communs, qui résument les premiers à des soutiens et les seconds à des gens sans pitié ni scrupules. Une fois de plus, selon leur genre, les récits vont les favoriser ou, au contraire, s'en détacher, toujours dans le but de servir leur propos, qu'il soit de créer une prison réaliste ou, au contraire, de dénoncer certains travers de la prison réelle. Ainsi, les représentants du pouvoir seront parfois cruels ; d'autres fois, ils seront compréhensibles ; enfin, ils seront, comme les détenus qu'ils gèrent et surveillent, eux-mêmes soumis à leur administration. Tout comme les codétenus ne se résument pas à une figure archétypale, les figures du pouvoir sont elles aussi multiples.

2.2.2 Les personnages appartenant à l'institution carcérale : le gardien, le directeur et le prêtre

Si le détenu-narrateur se définit par une « tension constante » face à l'autorité, son pendant est, en toute logique, du côté de l'institution et du règlement. Plus encore, chargé initialement de l'appliquer, il finit, du point de vue du détenu, par s'y fondre. Ainsi, dans notre corpus primaire et si l'on se réfère à la liste des clichés de Victor Brombert, la majorité des figures d'autorité apparaît sous un aspect négatif, même si des exceptions sont notables : « cruauté des geôliers (mais aussi présence du "bon" geôlier) »[107] ; pour autant, cette figure est difficilement réductible à ces deux aspects.

Le plus souvent, nous avons directement affaire aux gardiens, qui sont confrontés de plein fouet aux détenus et qui, initialement chargés de maintenir l'ordre et de veiller à ce que le règlement soit respecté, abusent de leur pouvoir ; plus épisodiquement, nous avons affaire au directeur de la prison, comme dans *The Star Rover*, ou à un prêtre et un bourreau, comme on en trouve dans *Le Dernier Jour d'un condamné*. Enfin, ces mêmes abus font souvent coïncider les caractéristiques de ces personnages, majoritairement en opposition avec celles du détenu.

La première caractéristique est la violence verbale avec, par exemple, le fait de nommer un détenu uniquement par son matricule ou simplement de l'insulter.

L'insulte verbale est assez commune dans notre corpus primaire mais également, topos oblige, dans certaines œuvres périphériques ; pour preuve, ces deux exemples tirés de la *Condition humaine* (1933) de Malraux, une œuvre périphérique, et du *Vagabond des étoiles*. Dans le premier ouvrage, le gardien qui surveille Kyo dans les geôles crasseuses de la prison de droit commun a, en guise de premiers mots :

107. Victor Brombert, *op. cit.*, p. 15.

> Reste là, enfant de cochon, dit-il. [...] Ferme ça, fils de tortue, si tu ne veux pas recevoir ma main sur la gueule, dit le gardien. [108]

Le gardien est terriblement patibulaire et ses propos injurieux à l'égard de Kyo et des autres prisonniers précèdent, bien vite, des coups envers ce dernier et un malade mental lui aussi prisonnier :

> Un cri aigu et rauque, souffrance et épouvante à la fois, emplit toute l'ombre : pendant que Kyo regardait le mandarin, le gardien était entré dans l'autre cage avec son fouet. La lanière claqua : et le même cri s'éleva de nouveau. [...] Avant que Kyo eût compris ce qui arrivait, il crut que sa main gauche éclatait : à toute volée, le fouet, tenu derrière le dos du gardien, était retombé. Kyo n'avait pu s'empêcher de crier. [109]

Nous ne connaissons presque rien de ce personnage secondaire et brutal, si ce n'est son goût pour la violence, sa vulgarité et sa corruptibilité, étant donné qu'il n'accepte d'arrêter de frapper le malade mental que contre cinquante dollars proposés par Kyo. Enfin, parce qu'il cache son fouet dans son dos pour mieux surprendre ce dernier, nous comprenons qu'il est aussi fourbe. Le cliché du gardien comme personnage carcéral négatif est respecté dans ses moindres détails.

Chez London, la violence verbale est principalement le fait du directeur Atherton. Inspiré du vrai directeur de San Quentin que Morrell dénonça dans son ouvrage *Le Vingt-cinquième homme*, il est relativement haineux envers Standing. Rien qu'au chapitre X, lorsqu'il est sur le point d'ordonner à ses sbires de mettre Standing dans la camisole, il dit :

> Il n'en aura plus besoin [d'aide], quand j'en aurai fini avec lui. [...] Ce que tu viens de dire te vaudra d'être serré d'un cran de plus ! [...] Je peux te coller mon poing dans la figure et tout de suite, si ça te dit ! [...] Et je vous dis, moi, fulmina Atherton, que nous forcerons Standing à céder ! [...] Ris donc, salopard ! Allons, ris un peu ! Et commence par sourire, si tu le peux... [110]

108. André MALRAUX, *La Condition humaine*, 1933, Gallimard, « Folio », édition de 1946, p. 279-280.
109. *Ibid.*, p. 283 et 284.
110. Well, he won't have to put it on when I'm done with him. [...] Just for that you get an extra cinching. [...] For two cents I'd kick the face off of your right now. [...] We'll make Standing squeal. [...]

Il va jusqu'à s'exclamer, au terme des dix premiers jours de camisole que subit son détenu : "Too cussed to live and too mean to die" [« Trop misérable pour vivre et trop ignoble pour mourir ! »] [111]

En guise de violence physique, le directeur et le capitaine Hutchins, désireux de trouver la dynamite que Standing aurait soi-disant cachée, lui font subir le supplice de la chaise puis celui de la camisole. Encore une fois, les deux personnages, réductibles à leur incroyable cruauté, sont méprisables aux yeux des lecteurs :

> Voyant que je tardais à obéir, il [Atherton] s'élança vers moi et m'empoigna sous les épaules. Puis il me souleva du sol comme un fétu de paille et me laissa brusquement retomber. Je m'effondrai dans le fauteuil. [...] Ce genre de supplice était inédit pour moi. À côté des autres que j'avais subis, on peut dire qu'aucun ne l'égalait. [112]

Atherton, décrit comme « a large man and a very powerful man [un vrai colosse] » [113], ce qui accentue son aspect bestial, use donc de méthodes violentes, à savoir jeter le détenu dans une chaise pour l'affaiblir et le briser. Il est même dit, au chapitre 4, que dix en meurent, et que plusieurs deviennent fous. Mais la torture suprême, la plus dégradante, reste sans nul doute la camisole. Comme l'explique Standing :

> Imaginez, avec ses œillets, une de ces toiles, longue de quatre pieds et demi environ. [...] Cette toile est étendue par terre. L'homme qui doit être puni, ou torturé pour qu'il avoue, reçoit l'ordre de s'allonger dessus, le visage contre terre ; s'il refuse, on le frappe. [...] Une cordelette [...] est alors passée dans les œillets

"Now, laugh, damn you, laugh", said the warden to me. "Start the smile you've been bragging about.

The Star Rover, *op. cit.* , p. 61-64 et p. 110-115.

111. *Ibid.*, p. 125 et p. 199

112. His hands flashed out to a grip on my shoulders. I was a straw in his strength. He lifted me clear of the flood and crashed me down in the chair. [...] I have endured tortures of various sorts, but when I reflet upon them in the quitness of these my last days, I am confident that no other torture was quite the equal of that chair torture.

Ibid., p. 21-22 et p. 56.

113. *Ibid.*, p. 21 et p. 56.

et, toujours selon le même principe, l'homme est lacé dans la toile. [114]

Après avoir ordonné à Standing dix jours sans interruption de ce traitement et n'obtenant aucune réponse satisfaisante sur l'emplacement de la dynamite, Atherton ordonne de l'y remettre en lui promettant de le briser. Standing est en position de faiblesse et les railleries du directeur contre sa volonté et son courage ne font qu'appuyer la distance qui le sépare du lecteur.

> Ça suffit, Standing ! On te matera. Et, à défaut de tabac, je mets ma main à couper qu'en dépit de la solidité de ton coffre tu ne souriras pas dans dix jours… Allons, mes petits, enroulez-le, et serrez, jusqu'à ce que vous entendiez craquer ses côtes ! [115]

Enfin, Atherton atteint un sommet de fourberie et de mépris aussi important que le gardien violent de la *Condition humaine* avec, notamment, l'épisode de la visite d'un comité sénatorial dans la prison de San Quentin au chapitre XX. Ce dernier ne constate rien de choquant en dépit du récit que leur fait Standing sur son quotidien en cellule d'isolement. Il s'agit d'une véritable mascarade de visite qui, outre le fait que les prisonniers doivent mentir sous la menace de représailles, s'achève sur un article de journal des plus ironiques :

> Hélas, pas un iota de ce que j'avais divulgué ne franchit les murs de la prison. Le comité rédigea un magnifique rapport qui faisait blanc comme neige Mr. Atherton et n'avait pas assez d'éloges pour San Quentin. […] Ils ajoutèrent même que sous ce directeur humain et d'une haute moralité la camisole de force,

114. Then imagine a piece of stout canvas, some four and one-half feet in length, with large and heavy brass eyelets running down both edges. […] The jacket is spread on the floor. The man who is to be punished, or who is to be tortured for confession, is told to lie face downward on the flat canvas. If he refuses, he is man-handled. […] Then a rope […] is run through the eyelets, and on the principle of a shoe-lacing the man is laced in the canvas.

Ibid., p. 45 et p. 89.

115. All right, Standing", he snarled. "I'll go you. But you bet your sweet life you'll have to go some to smile ten days from now. — Roll him over, boys, and cinch him till you hear his ribs crack. — Hutchins, show him you know how to do it.

Ibid., p. 63 et p. 113.

> bien que son usage fût, en principe, demeuré légal, n'était, en fait, jamais, au grand jamais, employée, en aucun cas. [116]

Malhonnête, sadique et naïf étant donné qu'il refuse de croire Standing sur l'absence de dynamite, Atherton est un personnage extrêmement stéréotypé mais qui, toutefois, diffère du simple gardien. En effet, son statut de directeur le place au sommet de la hiérarchie carcérale et, à la différence d'un gardien qui appliquerait à la lettre le règlement, sa responsabilité dans les mauvais traitements infligés aux détenus en est redoublée. De plus, il est à la tête des gardiens, il les dirige, et le voir descendre dans les cellules d'isolement pour se moquer de Standing le rend d'autant plus cruel. Il se discrédite à tous les niveaux, tant par sa fonction que sa personnalité. Mais son aspect grotesque n'éclate vraiment que lors des échanges entre Standing, le personnage fort par essence, et lui. Sitôt que le premier a saisi la pratique de l'auto-hypnose pour retourner dans ses vies antérieures, il possède un avantage certain sur le directeur de la prison qui ne peut plus rien faire contre lui ; les jeux de pouvoir se trouvent inversés. Pour preuve, cet échange au chapitre XIV :

> — Je vais te supprimer la nourriture, dit-il, menaçant.
> — Comme il vous plaira. J'ai l'habitude, je n'ai pas mangé depuis dix jours et, comme vous savez, si l'on se remet à manger normalement après une diète prolongée, on peut avoir les pires ennuis !
> — Dis donc, tu me menaces, hein ? Tu veux faire la grève de la faim !
> — Excusez-moi, dis-je de ma voix la plus suave, c'est vous qui avez suggéré de me faire jeûner, pas moi. Essayez donc d'être logique, de temps en temps. Vous me croirez sans doute si je vous dis que votre manque de logique est pour moi plus difficile à supporter que toutes vos tortures.
> — Vas-tu cesser de taper des doigts contre le mur ? demanda-t-il.
> — Non, bien sûr. [117]

116. Alas ! no whisper of what I divulged ever went outside the prison walls. Te Senate Committee gave a beautiful whitewash to Warden Atherton and San Quentin. [...] and, further, that, while it was true that the straightjacket was still a recognized legal method of punishment for the refractory, that, nevertheless, at the present time, under the present humane and spiritually right-minded warden, the straightjacket was never, under any circumstance, used.

Ibid., p. 229 et p. 344.

117. "I'll shit off your grub," he threatened.
"As your please," I answered. "I'm used to it. I haven't eaten for ten days, and, do you know, trying to

Cet extrait est l'un des plus révélateurs de l'inversion des pouvoirs entre le directeur et le détenu enfermé dans sa camisole. En effet, Standing piège Atherton en refusant de répondre à ses attaques puis en soulignant son manque de logique sitôt que ce dernier parle de « grève de la faim », quand bien même il est déjà sous-alimenté. Atherton apparaît comme un personnage colérique, provocateur et grossier, comme en témoignent le niveau de registre de ses propos ; citons par exemple : « I'll shit off your grub », dont la traduction ne rend pas la violence, « shit off » signifiant textuellement « virer » et « grub » signifiant littéralement « bouffe » et non « nourriture ». En comparaison, les répliques de Standing sont plus longues, plus logiques et leur niveau de langage est bien plus élevé. La domination du détenu sur son bourreau, dans la langue originale, est encore plus éclatante tant le niveau de langage est différent.

La perte de la puissance d'Atherton permet de mieux définir les éléments qui la composent : sa violence n'est pas exclusivement physique, elle est aussi institutionnelle, avec le rabaissement du détenu à l'état d'homme sans droits. De surcroît, elle peut être ponctuelle, comme le prouvent le supplice de la chaise et la camisole, ou sur le long terme, avec l'isolement constant et l'interdiction de communiquer avec les autres détenus.

L'homme au service ou représentant l'autorité est donc l'agent, la courroie de transmission du pouvoir, son essence et la raison d'être de son pouvoir, comme en témoigne un exemple des plus extrêmes : l'officier chargé des mises à mort dans la

---

begin to ear again is a confounded nuisance."
"Oh, ho, you're threatening me, are you ? A hunger strike, eh ?"
"Pardon me," I said, my voice silky with politeness. "The proposition was yours, not mine. Do try and be logical on occasion. I trust you will believe me when I tell you that your illogic is far more painful for me to endure than all your tortures."
"Are you going to stop your knuckle-talking ?" he demanded.
"No".

Ibid., p. 128 et p. 203-204.

nouvelle de Kafka, *À la colonie pénitentiaire* (1919), qui fait partie de notre corpus secondaire. Ce récit est des plus intéressants car il met en contraste le nouveau Commandant d'une colonie et un officier qui tire une grande fierté de l'« appareil », une effroyable machine de mort créée par l'ancien Commandant. Les deux font partie de la même institution et, pourtant, l'humanité du nouveau Commandant le pousse à suspendre l'usage de l'appareil et à le démanteler. L'histoire est décrite selon le point de vue d'un voyageur qui partage l'avis du nouveau Commandant sur cette machine dont le fonctionnement est d'une rare cruauté :

> Quand l'homme est étendu sur le lit et qu'on a mis en route les vibrations de ce dernier, on abaisse la herse sur le corps. [...] C'est alors que le jeu commence. [...] En vibrant, elle enfonce ses pointes dans le corps, que le lit, de son côté, fait vibrer lui aussi. [...] Et maintenant tout le monde peut voir à travers le verre la sentence s'inscrire sur le corps. [118]

La sentence du condamné est inscrite sur son propre corps jusqu'à ce que mort s'ensuive, ce qui, selon le point de vue du narrateur, un homme extérieur aux mœurs du pénitentier, souligne « l'injustice de la procédure et le caractère inhumain de l'exécution [qui sont] hors de doute » [119]. Néanmoins, l'officier, dont le point de vue sur l'usage de la machine est dénoncé par le substantif « jeu » pour qualifier l'exécution, ne peut concevoir que celle-ci devienne inutile et, par extension, qu'il le devienne lui aussi. Il préfère donc l'utiliser contre lui-même et, malgré lui, la dérègle et la détruit.

> La herse se tourna sur le côté, après avoir embroché le corps [de l'officier], comme elle ne faisait d'ordinaire qu'à la douzième heure. [...] Il avait gardé la même expression que quand il était en vie ; on ne pouvait discerner aucun signe de la rédemption promise ; ce que tous les autres avaient trouvé dans la machine, l'officier ne l'avait pas trouvé ; les lèvres étaient serrées, les yeux grand ouverts donnaient l'impression d'être vivants ; le regard était calme et convaincu ; la

118. Franz KAFKA, *À la colonie pénitentiaire*, 1919, Éditions Gallimard, « Folio Classique », 1990, traduction de Claude DAVID, p. 76.
119. *Ibid.*, p. 83.

pointe de la grande aiguille de fer avait traversé le front. [120]

La fonction de ce bourreau est intimement liée à celle de l'appareil, au point qu'il lui est totalement soumis. La mort du personnage couplée à la dislocation de la machine souligne leur indissociabilité, ce qui est appuyé par le regard « calme et convaincu » du personnage. L'ironie suprême apparaît lorsque l'absence totale d'individualité de l'officier devient évidente et que l'apparente complémentarité entre l'homme et la machine révèle un parasitage de cette dernière. La nouvelle s'achève donc avec non pas un suicide au sens propre du terme, mais une véritable « automise à mort », une parodie de fusion entre le bourreau et l'appareil menant à une destruction mutuelle, sans « rédemption » toutefois, ce qui dénonce l'ignominie du procédé.

À de rares exceptions, le point de vue du narrateur – et, par extension, de l'auteur – réduit volontairement les représentants du pouvoir à leur fonction. C'est le cas chez Hugo qui, dans son plaidoyer romancé contre la peine de mort, met en scène un bourreau imperturbable et même respectueux du condamné. Ce respect va jusqu'au point où, lorsqu'il touche l'acier au cou du narrateur et que ce dernier émet un « rugissement étouffé », il s'exclame :

> La main de l'exécuteur a tremblé.
> — Monsieur, m'a-t-il dit, pardon ! Est-ce que je vous ai fait mal ? Ces bourreaux sont des hommes très doux. [121]

De même, avant d'être enfermé à la Conciergerie, le narrateur a, pour un gardien de Bicêtre, ces propos :

> Ce bon geôlier, avec son sourire bénin, ses paroles caressantes, son œil qui flatte et qui espionne, ses grosses et larges mains, c'est la prison incarnée, c'est Bicêtre qui s'est fait homme. [122]

120. *Ibid.* p. 104-105.
121. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 365.
122. *Ibid.*, p. 314.

Le sarcasme du condamné annule la sollicitude du bourreau et la moindre marque de bonté ne fait que souligner son inhumanité : d'une part, elle concerne le bien-être d'un homme qui, de toute façon, est condamné à mort ; de l'autre, elle est mal placée et contraste ironiquement avec l'exécution imminente. En somme, Hugo dénonce, à travers le cliché invoqué, une bonté semblable à la légalité de la mise à mort. Cette obséquiosité fait écho au chapitre XXI, lorsqu'un homme lit le rejet du pourvoi de façon saccadée et « chantant » :

> La lecture saccadée du texte, la politesse obséquieuse et guindée des représentants de la justice, comme l'usage des termes techniques soulignent le caractère mécanique et dépersonnalisé du processus judiciaire. [123]

Quant aux secours du prêtre, ils sont extrêmement limités : le vieil homme traite le condamné d'« impie » [124], malgré tout sans colère. Une fois encore, un décalage se crée entre le narrateur terrifié à l'idée de mourir et le prêtre qui, habitué à son office, n'offre aucun réconfort : « que suis-je pour lui ? un individu de l'espèce malheureuse, une ombre comme il en a déjà tant vu, une unité à ajouter au chiffre des exécutions » [125]. On remarquera la gradation descendante, qui fait passer le condamné d'individu à une ombre puis, enfin, une « unité » – un chiffre, à savoir un matricule –, parmi d'autres, ce qui souligne le peu de cas qu'on fait de lui et, par conséquent, son peu de valeur au regard de l'homme d'Église.

Toutefois, loin des lieux communs carcéraux sur les bons et mauvais gardiens, un élément véridique revient sans cesse : la soumission au règlement de la prison sous peine de sanctions. Wilde illustre parfaitement cet état de fait avec l'affaire du gardien Martin qui fut renvoyé pour avoir dérogé à la règle et fait preuve d'une humanité sincère. Il introduit ainsi sa lettre du 27 mai 1897 au *Daily Chronicle* :

123. Marie-Claire VALLOIS, « Écrire ou décrire : l'impossible histoire du "sujet" dans *Le Dernier Jour d'un condamné* de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 48, 1985, p. 91-104, p. 98.
124. *Ibid.*, p. 338.
125. *Ibid.*, p. 340.

> J'apprends avec regret, par votre journal, que le gardien Martin, de la prison de Reading, a été révoqué par les Commissaires des Prisons pour avoir donné quelques biscuits sucrés à un petit enfant qui avait faim. [...] Un homme récemment condamné, qui souffrait d'une violente diarrhée causée par l'alimentation [...] pria le gardien-chef de lui permettre d'aller vider son seau [...]. Le gardien-chef refusa formellement : c'était contraire au règlement. [...] Martin, cependant, [...] déclara qu'il viderait lui-même ce seau – et il le fit. [126]

Le poète dénonce le décalage entre l'inhumanité du règlement et une réaction pleine de bonté et d'humanité naturelle, ce qui contrebalance les figures classiques de figures de l'administration cruelles. Plus grave encore, en dénonçant la mise en garde à vue d'un enfant terrorisé et affamé, il souligne un élément commun à ces deux affaires : la cruauté. Selon Wilde, cette dernière est à rapprocher d'une forme de stupidité liée elle-même à la haine bornée et à un manque d'imagination qu'il n'a de cesse de dénoncer chez Alfred Douglas dans *De Profundis* : « Ne comprends-tu pas à présent que ton manque d'imagination était le seul défaut vraiment fatal de ta nature ? » [127]. Il répète ce point de vue dans sa lettre au *Daily Chronicle*, dans laquelle il témoigne de son expérience en prison :

> Les gens, de nos jours, ne comprennent pas ce qu'est la cruauté. [...] La cruauté ordinaire est simplement de la stupidité. C'est un manque complet d'imagination. C'est à notre époque le résultat des systèmes stéréotypés, des règlements stricts et de la stupidité. Partout où il y a centralisation, il y a stupidité. Ce qui est inhumain dans la vie moderne, c'est le fonctionnarisme. [...] L'administration pénitentiaire et le régime qu'elle applique sont la source première de la cruauté exercée sur un enfant en prison. Les gens qui préconisent ce régime ont d'excellentes intentions ; ceux qui le mettent en pratique sont, eux aussi,

126. I learn with great regret, through the columns of your paper, that the warder Martin, of Reading Prison, has been dismissed by the Prison Commissioners for having given some sweet biscuits to a little hungry child. [...] A man just convicted, and suffering from violent diarrhoea in consequence of the food [...] asked the senior warder to allow him to empty the slot in his cell [...]. The senior warder refused absolutely ; it was against the rules. [...] Martin, however, [...] said he would empty the man's slops himself, and did so.

Lettre dans le recueil *De Profundis*, p. 188 et p. 192 et lettre d'Oscar Wilde au directeur du *Daily Chronicle* dans *Lettres*, p. 399 et 403.

127. Don't you understand now that your lack of imagination was the one really fatal defect of your character ?

De Profundis, p. 77 et p. 89.

> humains en intentions. Ils rejettent leur responsabilité sur les règlements disciplinaires, supposant que, puisqu'une chose est réglementaire, elle est bonne. [128]

La « stupidité » que dénonce Wilde est, au fond, l'obéissance aveugle au règlement qui conduit à l'abandon de ses responsabilités morales et, par conséquent, de son humanité. De plus, avec cet abandon apparaît nécessairement l'idée que l'on a raison d'agir ainsi – les « excellentes intentions » invoquées –, ce qui impose l'absence de remise en question du pouvoir, donc de « l'administration », « des systèmes stéréotypés, des règlements stricts » qui le composent. Wilde accable donc moins les exécutants du pouvoir, c'est-à-dire les membres de l'administration pénitentiaire, que la lâcheté qui permet de se défausser sur des règlements et des lois. En d'autres termes, il n'attaque pas le rôle ou la personnalité des gardiens, il ne les réduit pas à des entités inhérentes à la prison comme le fait Hugo, mais il dénonce l'application aveugle et en toute bonne foi des règlements.

Malgré tout, il ne faut pas occulter un aspect essentiel de cette dichotomie entre les détenus et les membres du personnel : leur point de vue respectif sur l'autre. Le détenu aura forcément un regard stéréotypé sur le gardien et vice-versa à cause de l'absence de contact avec un univers social autre que le sien – en l'occurrence, par ignorance du monde extérieur pour les détenus :

> Les institutions totalitaires établissent un fossé infranchissable entre le groupe restreint des dirigeants et la masse des personnages dirigées, que nous appellerons pour plus de facilité « reclus ». Les reclus vivent ordinairement à l'intérieur de l'établissement et entretiennent avec le monde extérieur des rapports limités. [...] *Toutes ces limitations de contacts entretiennent l'image stéréotypée et*

128. People nowadays do not understand what cruelty is. [...] Ordinary cruelty is simply stupidity. It is the entire want of imagination. It is the result in our days of stereotyped systems of hard-and-fast rules, and of stupidity. Wherever there is centralisation there is stupidity. What is inhuman in modern life is officialism. [...] It is the Prison Board, and the system that it carries out, that is the primary source of the cruelty that is exercised on a child in prison. The people who uphold the system have excellent intentions. Those who carry it out are humane in intention also. Responsibility is shifted on tho the disciplinary regulations. It is supposed that because a thing is the rule it is right.

Ibid., p. 189 et p. 400.

> *antagoniste que chaque groupe se forme de l'autre. Deux univers sociaux et culturels se constituent côte à côte, avec quelques points de contact officiels, mais sans interpénétration.* [129]

En réalité, pour reprendre les trois termes de Wilde, l'administration et les règlements *créent* les systèmes stéréotypés dont sont victime les détenus et les membres de l'administration pénitentiaire. Et la barrière qui les sépare, ce « fossé infranchissable » entre ces deux figures, n'en est que la conséquence. Le détenu considère mal son opposé en raison de l'absence de contact avec la société, de la place qu'il occupe dans le système hiérarchique de la prison, de la violence globale qui régit cette dernière et celle, ponctuelle – verbale et physique – dont le gardien ou tout autre figure d'autorité peut faire preuve. Ainsi, Wilde désigne le comportement néfaste des gardiens comme une conséquence des règles administratives. Il les appelle implicitement à cesser de se montrer « stupides », à cesser de se soumettre à la machine carcérale, à combattre l'inhumanité des règles en les remettant en question, en les détournant et en les réformant grâce à leur imagination.

Enfin, pour prouver à quel point Goffman est dans le vrai lorsqu'il distingue les détenus et les gardiens selon leurs propres « univers sociaux et culturels », il faut mentionner l'expérience de psychologie de Philip Zimbardo en 1971. Appelée « expérience de Stanford », elle consistait à mettre des étudiants volontaires dans la peau de gardiens, avec uniformes, lunettes de soleil et matraques, et d'autres à la place de prisonniers, avec des blouses et des chaînes, au cœur d'une prison. Zimbardo lui-même jouait le rôle de directeur de l'établissement. L'expérience dut s'arrêter assez vite à cause des nombreuses dérives, et ce malgré l'interdiction des gardiens d'user de la force. Par contre, ils pouvaient humilier les détenus :

> Le comptage des « prisonniers » fut mis en place, engendrant de longues stations en position debout. Il y eut des périodes d'exercice physique forcé mais

129. Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p. 49 et 51. Nous soulignons.

> aussi de suppression de nourriture. Le droit d'utiliser la salle de bain devint un privilège. Certains durent nettoyer les toilettes à mains nues. Il y eut même des actes d'humiliation sexuelle. L'expérience avançant, un tiers des gardiens devinrent plus sadiques, en particulier la nuit (pensant que les caméras étaient éteintes). Les prisonniers commencèrent à présenter tantôt des symptômes de dérangement émotionnel aigus, tantôt un eczéma psychosomatique. Après seulement six jours passés sur les deux semaines prévues, l'expérience dut être interrompue. [130]

L'expérience montra que les participants avaient « intériorisé leur rôle [. . .]. L'impressionnabilité et l'obéissance des gens en présence d'une idéologie légitimée du pouvoir corroborent les résultats de la non moins fameuse expérience de Stanley Milgram, une dizaine d'années plus tôt. Elle avait montré que n'importe qui, sous la pression des circonstances et d'une autorité considérée comme légitime, peut se transformer en bourreau. . . » [131].

La répétition du terme « légitime » souligne l'importance de cet élément dans la dérive du jeu de rôle et que Wilde, soixante-dix ans plus tôt, dénonçait déjà, en le liant à la cruauté. C'est parce que les gardiens étaient dans leur droit qu'ils pouvaient humilier si aisément les prisonniers. Quant à ces derniers, parce que leur rôle leur imposait d'être soumis, ils eurent une réponse qui varia « de l'indignation passagère à la prostration continue. La situation dégénéra. Tous s'étaient pris au jeu (de rôle) au-delà du raisonnable » [132].

Le poète irlandais avait fait l'expérience de cet « effet Lucifer » (ainsi qu'il est surnommé) et comprit très tôt qu'il était aisé de se plier au règlement, d'agir selon sa situation, son rôle, et non pas selon sa personnalité propre. Zimbardo l'explique dans une conférence sur le sujet, en parlant des prisons d'Abu Ghraib, en Irak :

130. Pierre de VISSCHER, « Les premiers pas d'une vie nouvelle. Baptême ou bizutage ? Rites bénéfiques ou traumatisants ? », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 3/2015 (Numéro 107), p. 493-535. Consulté sur www.cairn.info, non paginé.
131. *Ibid.*
132. *Ibid.*

> Le pouvoir est dans le système. Le système crée la situation qui corrompt les individus, et le système, c'est l'arrière-plan légal, politique, économique et culturel. [...] Donc si vous voulez changer une personne, il faut changer la situation. Si vous voulez changer la situation, il vous faut savoir où réside le pouvoir dans le système. [133]

L'expérience de Zimbardo a donc dévoilé le mécanisme implicite qui régit les relations entre les deux types de personnages carcéraux : les dominants, qui ont le système pénitencier et la légitimité de leur côté, peuvent en abuser. Les détenus, privés de leurs droits, s'auto-soumettent. Toutefois, comme l'a prouvé la réaction du gardien Martin ou, pour citer un exemple fictif, celle du Commandant de la colonie décrite par Kafka, l'obéissance au règlement n'est pas une règle absolue ; des exceptions sont possibles.

Pour conclure, les personnages qui incarnent l'institution pénitentiaire, s'ils sont majoritairement considérés d'un point de vue négatif dans nos ouvrages, ne peuvent être limités à des stéréotypes. Ils peuvent être, dans les récits semi-fictifs – et, dans le cas du *Vagabond*, transtextuels, car London s'est basé sur des faits véridiques et l'ouvrage autobiographique d'Ed Morrell pour concevoir son récit –, cruels comme Atherton ; dans les pures fictions, ils peuvent être désinvoltes comme le prêtre du *Dernier Jour d'un condamné* ; ou, dans des écrits réels et favorisant une diégèse forte, humains comme Martin. En somme, si la fiction aime le plus souvent mettre en scène des gardiens mauvais et sadiques, la réalité est bien différente et prouve qu'il y a autant de types de gardiens que de types de prisonniers.

Cependant, un point capital demeure dans les récits de fiction : le détenu n'obtient son statut de façon définitive qu'après un long processus dont le récit témoigne, tandis que le personnel de prison ne subit pas la moindre évolution dans son attitude. Atherton ne fait jamais preuve d'humanité ou de compréhension à l'égard de

133. « Philip Zimbardo : Comment des gens ordinaires deviennent des monstres... ou des héros », conférence TED donnée en février 2008, consultable à l'adresse suivante : https ://www.youtube.com/watch ?v=OsFEV35tWsg. Consulté le 8 août 2014.

Standing qui, lui, évolue de détenu soumis à rebelle insouciant des tortures et des menaces ; le condamné de Hugo devient de plus en plus désespéré alors que les gardiens, le bourreau et le prêtre, mentionnés uniquement lors de leurs brèves apparitions, se contentent de jouer leur rôle de façon totalement déshumanisée.

Cela dit, la relation souvent houleuse entre les détenus et les gardiens n'est qu'un élément parmi d'autres de l'univers carcéral, qui a pour but non seulement de contrôler les premiers et de les punir à hauteur de leur crime, mais aussi de les métamorphoser pour les conformer à ses attentes. Tout un ensemble de procédés est alors mis en œuvre dans ce but.

Deuxième partie

Les processus de métamorphose et la résistance des détenus

CHAPITRE 1

LES PROCESSUS DE LA MÉTAMORPHOSE DE L'INDIVIDU EN DÉTENTION

La prison enferme un détenu pour qu'il paye sa transgression envers la société : c'est à la fois son principe basique et la première épreuve qu'il doit affronter. Toutefois, les multiples formes d'agression qu'il subit impliquent de surcroît une métamorphose que chacune des œuvres étudiées représente de manière spécifique.

1.1 Les moyens de déshumanisation

Le processus de métamorphose d'un citoyen libre en détenu est long. Il fait appel à des éléments propres aux règles de l'administration et aux rapports avec les codétenus : par exemple, la perte graduelle d'identité qui commence lors de l'admission,

les rares visites ou les différents types de violence utilisés.

1.1.1 Le traumatisme de l'admission : le rôle du vêtement

Lorsqu'un condamné arrive en prison, il est aussitôt victime d'une violente atteinte à son identité, et ce à plusieurs niveaux. La première concerne son aspect vestimentaire : la prison impose de porter la même tenue et, de fait, uniformise l'apparence.

> Les modalités de l'entrée à l'institution entraînent ordinairement des privations et des mortifications d'un autre genre, en général infligées par le personnel chargé d'effectuer [...] les formalités d'administration : enregistrement du curriculum vitae, photographie, pesée, prise des empreintes digitales, assignation d'un matricule, fouille, inventaire des effets personnels, séance de déshabillage, de douche, de désinfection, de coupe de cheveux, distribution des vêtements de l'établissement, communication du règlement, affectation dans les nouveaux locaux. Ces formalité d'admission mériteraient d'être nommées « mise en condition » ou « programmation » parce qu'ainsi dépouillé l'arrivant se laisse niveler, homogénéiser et transformer en un objet que l'on peut livrer à la machine de l'établissement de telle façon que rien ne vienne entraver la marche routinière des opérations administratives. [1]

Si l'on suit la logique de Goffman, tous ces moyen mis en œuvre pour « homogénéiser » servent à pousser le détenu à abandonner son statut d'homme libre, à lui faire mesurer le fossé entre ce qu'il était et ce qu'il va devenir ; il s'agit du premier choc. De surcroît, le détenu, privé de ses vêtements de civil, se doit de porter ceux de la prison ; il perd d'un coup une partie de son individualité et de son identité. La première par le fait que les vêtements de la prison sont la propriété de l'institution, la seconde parce qu'ils sont les mêmes pour tous les détenus. Comme l'explique London dans son récit « Pincé ! », il s'agit d'une forme d'humiliation qui aboutit, pour son cas, à la confiscation des effets personnels et au rasage des cheveux :

1. *Asiles*, *op. cit.*, p. 59.

> Après la fouille, on nous apporta nos nouveaux vêtements, de grossières chemises, des vestes et des pantalons aux rayures éclatantes. Jusque-là j'avais toujours cru qu'on n'infligeait à un homme le port de l'uniforme rayé que lorsqu'il avait été reconnu coupable d'un crime. Je n'hésitai pas davantage et revêtis l'insigne de la honte et, pour la première fois, j'exécutai la promenade dégradante des prisonniers. [2]

En désignant son vêtement par la métaphore « insigne de la honte », London appuie le sentiment de dégradation et d'injustice dont sa tenue est porteuse. Le sentiment est encore plus éclatant quand l'on sait que, contrairement au *Vagabond des étoiles*, « Pincé ! » raconte un événement authentique – celui-là même qui, rappelons-le, fut à l'origine de l'engagement socialiste de l'auteur.

Hugo, lui, ne mentionne que rapidement les vêtements du narrateur qui, étant condamné à mort, est mis en camisole de force pour éviter qu'il ne se tue (p. 283). À l'inverse, le prisonnier de droit commun a un vêtement misérable : « On y jette une botte de paille où le prisonnier est censé reposer et dormir, vêtu d'un pantalon de toile et d'une veste de coutil, hiver comme été » (p. 290). À la différence de l'extrait de « Pincé ! » où le vêtement symbolise une dégradation sociale, Hugo souligne plutôt la misère de la tenue.

Genet, pour sa part, considère sa tenue comme un moyen de purification et d'élévation morale, comme s'il s'agissait de l'habit d'un fidèle. Il écrit : « Quand j'eus quitté mes effets, le costume pénal de drap brun me fut une robe d'innocence que je revêtis pour vivre aux côtés, sous le toit même de l'assassin » (p. 18). Il se contente de la signaler et, ce faisant, l'inclut dans sa logique d'inversion des valeurs. Ce n'est plus une perte d'individualité mais une nouvelle preuve de son allégeance ; ce n'est

2. This over, our new clothes were brought to us-stout prison shirts, and coats and trousers conspicuously striped. I had always lingered under the impression that the convict stripes were put on a man only after he had been convicted of a felony. I lingered no longer, but put on the insignia of shame and got my first taste of marching the lock-step.

The Road, « Pinched », Akasha, « Classic Series », 2008, p. 66, p. 44 et p. 73 en version française aux éditions Phébus.

pas un vêtement standardisé mais un privilège réservé aux fidèles d'Harcamone.

Enfin, la tenue est une preuve supplémentaire que le détenu appartient désormais à sa prison. Genet en témoigne dans *Miracle de la rose*, lorsqu'il raconte les « chasses à l'enfant » [3] à la colonie de Mettray : les paysans alentours savent que les colons évadés cherchent d'autres atours et, par conséquent, les piègent.

> On sait que les jeunes femmes de la campagne laissent toujours étendus sur le fil où d'habitude sèche le linge, une veste et un pantalon, espérant et craignant qu'un jeune colon évadé ne les vole, fasse bouger le fil qui communique à une sonnette et se laisse prendre. [4]

Même si le vêtement n'est pas désigné comme un élément capital, il est toujours mentionné pour appuyer et le réalisme de l'incarcération et l'omniprésence du contrôle. Pour preuve, il est utilisé ici pour décrire les mœurs des habitants autour de la colonie qui, même s'ils sont extérieurs à l'institution, contribuent au rapatriement des colons évadés.

L'homogénéisation est également visible au niveau capillaire. Nous avons cité London mais, que ce soit à Fontevrault ou à Mettray, Jean a lui aussi le crâne rasé, comme tous les autres. Lydie Dattas souligne la parfaite ressemblance entre tous ces garçons, qu'il finit par représenter non sans humour :

> Tous les colons ayant la tête rasée, chaque fois qu'il croisait l'un d'entre eux il avait l'impression de se saluer dans un miroir : derrière les barreaux transparents de l'air, trois cents petits Genet goûtaient au malheur éclatant d'être oubliés de leur mère. [5]

Le crâne rasé et la tenue standardisée sont aussi caractéristiques de l'incarcération de Wilde qui les subit comme un traumatisme :

> Il dut se déshabiller complètement, remettre ses vêtements et objets personnels à un gardien, puis se laisser ausculter, nu comme un ver, jusqu'aux parties

3. Dans ce contexte, l'usage de cette expression est similaire à celui qu'en a fait Jacques PRÉVERT dans son poème « Chasse à l'enfant », publié dans le recueil *Paroles* paru en 1946.

4. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 21.

5. *La Chaste vie de Jean Genet*, *op. cit.*, p. 64.

> les plus intimes de son corps. Un autre surveillant, tout aussi taciturne, prit ensuite note de ses signes particuliers. On lui rasa également les cheveux, comme à un vulgaire bagnard, puis on l'obligea à prendre son bain dans une eau froide et trouble. Enfin, suprême honte, on lui remit son hideuse tenue de prisonnier – le tristement célèbre pyjama rayé – avant de l'emmener, menottes aux poings et fers aux pieds, dans une cellule, exiguë et sans fenêtres, où régnait, privée de toute aération, une odeur pestilentielle. [6]

Loin d'être sans conséquences, ces « formalités d'usage » ont été d'une rare violence pour le poète. Elles ont été les prémices de son incarcération et ont annoncé l'épreuve à venir. Soulignons plus encore la mise à nue liée à la dégradation morale et sociale, la même qui fait écrire à Apollinaire, lorsqu'il va en prison :

> Avant d'entrer dans ma cellule
> Il a fallu me mettre nu
> Et quelle voix sinistre ulule
> Guillaume qu'es-tu devenu [7]

1.1.2 Le matricule

La perte de soi s'affirme encore plus nettement lorsqu'elle concerne la disparition du nom. Ce dernier est la survivance la plus importante de l'identité pré-carcérale, la preuve que le détenu avait un passé. Or, la prison le force à assimiler une identité d'emprunt quasi-interchangeable et pour cause : le prisonnier n'a droit qu'à un matricule. Quelle autre signe plus criant souligne l'homogénéisation des prisonniers, une fois que leur patronyme est remplacé par un numéro de cellule ?

Citons le cas de Wilde, très édifiant :

> — après qu'on lui eut à nouveau tondu la tête, dans sa cellule : la troisième du troisième étage du bloc « C »… raison pour laquelle Wilde fut alors affublé, ayant définitivement perdu là toute identité, du matricule C.3.3. ! [8]

6. Daniel Salvatore Schiffer, *op. cit.*, p. 304-305.
7. Guillaume Apollinaire, *Alcools*, « À la Santé », 1913. Gallimard, « Poésie », 1920, p. 126.
8. Daniel Salvatore Schiffer, *op. cit.*, p. 314.

L'emplacement dans la prison détermine l'ersatz d'identité. C'est une considération purement géographique qui sous-entend que ce matricule C.3.3. est apposable sur tous les détenus qui ont occupé et occuperont ladite cellule. Le nouveau patronyme est créé par et pour la prison, avec des suites : la nouvelle identité des détenus dure même après l'incarcération. Pour rappel, citons de nouveau la lettre Wilde à un correspondant inconnu et datée du 28 mai 1897 dans laquelle il signe de son matricule et demande à ce que 10 shillings soient donnés à un autre détenu, C. 4.14. :

> [Mon cher ami, je vous envoie deux mots pour vous montrer que je ne vous ai pas oublié. Nous étions de vieux amis dans la galerie C.3, n'est-ce pas ? [...] Je vous envoie 2 livres sterling simplement pour vous porter bonheur. [...] J'y joins 10 shillings pour que vous les donniez à un petit type aux yeux noirs qui a passé un mois, C 4.14, je crois. [...] Nous étions grands amis. Si vous le connaissez, donnez-les-lui de la part de C.3.3.][9]

Wilde s'est donc pleinement approprié son matricule, du moins suffisamment pour continuer à l'utiliser lorsqu'il s'adresse à ses anciens compagnons d'infortune ; de même qu'il ne connaît pas le nom de l'autre détenu qu'il nomme C. 4.14 et qu'il décrit très sommairement malgré l'amitié qu'il lui porte, il se sait lui-même reconnaissable grâce à son identité d'emprunt. Une fois l'incarcération terminée et le retour à la vraie identité, le matricule, qui remplaçait le nom et le prénom, est toujours employé à des fins de reconnaissance mutuelle. Ce système, créé initialement par l'administration pénitentiaire, est donc réutilisé, voire approprié, par les détenus

Nous pouvons également citer le cas, tout aussi véridique que celui de Wilde, de

9. My dear Friend, I send you a line to show you that I haven't forgotten you. We were olf friends in gallery C.3, we were not ? [...] I send you £2 just for luck. [...] There is also 10/- which I wish you would give to a little dark-eyed chap who had a month in, I think, C. 4.14... [...] We were great friends. If you know him give it to thim from C.3.3.

De Profundis et *Lettres*, *op. cit.*, p. 197 et p. 415.

la petite enfance de Jean Genet :

> Le 28 juillet 1911, un fonctionnaire de police vint signifier au nourrisson sa première arrestation. Il fut emmené rue Denfert pour être confié à la tutelle de l'Assistance publique. Le bagnard minuscule reçut le matricule 192.102. [10]

Comme un premier signe de son destin, le jeune orphelin est désigné, pour être pris en compte par l'État, par une suite de numéros, comme un matricule civil. Toutefois, le plus choquant dans ce court extrait est l'absence pure et simple de patronyme au profit du matricule qui est donné à un « nourrisson » et non à un adulte transgresseur que l'on veut punir en lui niant son identité pré-carcérale.

De même, le personnage de Jean souligne, au début de *Miracle*, qu'un garde décide de le nommer « Plantagenet » : « — Genet, je vous dis. — Et si je veux dire Plantagenet, moi ? Ça te dérange ? » [11] : la déformation de son nom souligne bien le peu de cas que l'administration pénitentiaire, incarnée ici par le garde, fait du patronyme. Cependant, comme nous l'avons écrit précédemment, ses ouvrages lui permettant de « sortir de prison », Genet prête ses nom et prénom à son personnage fictif. Ce faisant, il contrecarre la négation de son identité et de son passé en mêlant des faux souvenirs aux vrais et en créant des personnages fictifs inspirés de personnes réelles. La modification du nom perd ainsi de sa valeur car elle concerne un personnage semi-fictif dont il est le créateur, et non lui-même.

Citons un autre exemple de reconnaissance par le matricule avec l'œuvre périphérique d'Arthur Koestler, *Le Zéro et l'infini*, paru en 1945 : à peine incarcéré, Roubachof, le personnage principal et ancien dirigeant du parti au pouvoir, n'a aucune information sur les autres détenus, et, lorsque des gardiens viennent nourrir le prisonnier de la cellule N° 407, lui-même le désigne par cette suite de numéros : « On donnait justement du pain au N° 407 [...] Les paumes des mains de l'invisible

10. *La Chaste vie de Jean Genet*, *op. cit.*, p. 10.
11. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 15.

N° 407... » [12]. L'absence d'information et de contact démontre l'absence d'individualité des prisonniers, résumés alors à la seule information qu'ils possèdent les uns des autres : leur numéro de cellule qui, pour ce cas précis, est relié aux mains d'un personnage. De plus, les chiffres supplantent l'identité du prisonnier qui est dit « invisible », donc sans le moindre élément distinctif ou le plus petit détail reconnaissable.

Ainsi, l'individualité profondément attachée au nom est occultée par l'emplacement de la cellule ; pire, l'identité relative à la liberté perdue est carrément niée au point de perdre sa valeur dans l'enceinte de la prison. Toutefois, ce principe est limité : l'homme ne disparaît jamais vraiment derrière le matricule ; la preuve en est avec Wilde qui était célèbre et dont les scandales lui avaient attiré la haine du premier directeur de la prison de Reading : « l'austère et bourru Henry B. Isaacson, militaire à la retraite dont Frank Harris dit qu'il était "presque inhumain", qui le reçut le premier, fier qu'il était d'avoir été choisi pour "rééduquer" ce célèbre détenu » [13]. De même, si vêtements et nom d'origine sont occultés par l'administration au point que les détenus ignorent parfois l'identité de leurs semblables, ce n'est que temporaire. À la sortie, le détenu reprend son identité civile. Néanmoins, le fait que le processus soit temporaire n'occulte en rien ses terribles conséquences ; en effet, Jean se sent plus chez lui en prison qu'ailleurs et, pour Wilde, cette négation identitaire va le pousser à écrire *The Ballad of Reading Gaol* selon le point de vue d'un prisonnier anonymisé. Tout comme le matricule définissait plus sa cellule que lui et, par conséquent, l'anonymisait au regard de la société, son personnage est privé de tout élément permettant de saisir son histoire et son identité – ce qui permet, de surcroît, de faire oublier son crime et sa figure transgressive.

12. Arthur KOESTLER, *Le Zéro et l'infini*, Calmann-Lévy, « collection Le Livre de poche », traduit par Jérôme JENATTON, p. 27.
13. Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 313-314.

En définitive, le remplacement du patronyme par un matricule est, au même titre que l'abandon du vêtement, un élément contribuant à pousser l'homme libre à devenir un détenu. À la perte des atours – donc un attribut externe – s'associe la perte du patronyme – un attribut interne. C'est en œuvrant conjointement sur ces deux plans, externe et interne, que l'effet de la prison est le plus efficace sur le détenu même s'il est temporaire.

1.1.3 Les visites

Les visites participent à la violence de la prison. Rares voire inexistantes, elles permettent à la fois de mesurer le temps qui passe et l'avancée de l'influence de la prison sur le détenu – et par là même le détachement progressif de leur vie antérieure. Il existe deux types de visites : les privées et les officielles, qui ont chacune leurs particularités.

Le premier à faire l'expérience de ces deux types de visite est le condamné hugolien et chacune d'elles ne fait que l'enfoncer plus encore dans sa condition de détenu alors qu'elles ont pour but, à l'origine, de lui permettre de se confesser auprès d'un prêtre et de voir une dernière fois sa petite fille. Or, nous avons déjà souligné que, dans ces deux cas, les aspects positifs se retrouvaient inversés.

Les deux hommes d'Église ne lui sont d'aucune aide, notamment parce que le narrateur se définit lui-même comme mauvais à cause de son incarcération : « Je me sens le cœur plein de rage et d'amertume. [...] La mort rend méchant » (p. 332) écrit-il lorsqu'il échange sa redingote avec un autre détenu. De plus, il est totalement indifférent à ce que lui dit le premier prêtre :

> D'où vient que sa voix [celle du prêtre] n'a rien qui m'émeuve et qui soit ému ? [...] J'ai à peine entendu ce qu'il m'a dit. Cependant ses paroles m'ont semblé

> inutiles, et je suis resté indifférent : elles ont glissé comme cette pluie froide sur cette vitre glacée. [...] Mais que m'a-t-il dit, ce vieillard ? rien de senti, rien d'attendri, rien de pleuré, rien d'arraché de l'âme, rien qui vînt de son cœur pour aller au mien, rien qui fût de lui à moi. [14]

De plus, l'absence d'aide ou de sollicitude du prêtre achève de le dépersonnaliser : il n'est pas *le* condamné qui va bientôt mourir, mais *un* condamné parmi d'autres. En effet, le procédé d'anonymisation censé permettre au lecteur d'opérer un transfert vers le personnage par les questions que posent son passé, son crime et son identité est détourné par le prêtre qui, au cours de l'entretien, ne fait preuve d'aucune empathie :

> Processus de dépersonnalisation qui réduit le condamné, comme les officiants, à leur plus petit commun dénominateur d'humanité : celui d'une unité interchangeable – la seule différence étant, mais elle est pourtant de taille, que les uns sont maudits par la société, les autres fonctionnaires respectés. Telle est bien l'impression qui ressort du dernier entretien soi-disant « privé », que le prêtre en fonction à la prison accorde au condamné. [15]

Le condamné est accablé par le caractère routinier de la visite des prêtres – ces derniers, par la réduction à ce « plus petit dénominateur commun », en d'autres termes leur fonction, perdent ce qui les rend humains.

De plus, elle a pour but de montrer à quel point le personnage a évolué depuis le début de son incarcération, passant d'un état paniqué au début de l'œuvre (« Condamné à mort ! ») à un état semi-léthargique lors de la confession après son transfert à la Conciergerie, face au second prêtre, qui ressemble en tous points au premier [16] : « J'ai à peine entendu ce qu'il m'a dit. Cependant ses paroles m'ont semblé inutiles, et je suis resté indifférent : elles ont glissé comme sur cette pluie froide sur cette vitre glacée » (p. 337), avec toutefois, au chapitre XLI, un nouveau sursaut

14. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 337, 338 et 340.
15. Marie-Claire VALLOIS, *op. cit.*, p. 98.
16. En effet, le premier prêtre est décrit comme « Un vieillard à tête blanche, vêtu d'une redingote brune, [...] une soutane, un rabat » (p. 315) et qui n'est pas l'aumônier de la prison. Le second, quant à lui, a « des cheveux blancs, l'air très doux, une bonne figure » (p. 357). Les traits physiques sont donc limités au maximum, ce qui les réduit à leur rôle dans la prison.

déchirant : « un prêtre ! un prêtre qui sache cela ! Je veux un prêtre, et un crucifix à baiser ! Mon Dieu, toujours le même ! » (p.354). Notons, par ce dernier éclat, que le personnage réclame implicitement un prêtre qui sache ce que la mort a de terrifiant. De plus, l'expression utilisée : « toujours le même ! » dénote à quel point la condamnation est double : outre l'imminence de sa mort, il n'a même pas droit à une consolation spirituelle décente. Le prêtre n'est donc pas un soutien mais un personnage qui, tout comme le condamné n'a pas de nom, est réduit à sa fonction. Or à la différence du narrateur avec qui l'on partage les pensées et les sentiments, les rares visites du prêtre ne mettent en lumière que son implacable froideur. Son impersonnalité et son peu d'intérêt à l'égard du condamné le rapproche donc des gardes ou de l'architecte : des gens affiliés à la prison et, comme elle, implacables. Tout comme « les égards d'un guichetier sentent l'échafaud » (p. 283) et un geôlier est « la prison incarnée [. . .] sous la forme humaine. . . » (p. 314), les prêtre, par leur absence totale d'empathie et d'humanité, représentent l'implacabilité propre à la prison.

De même, les visites officielles du gendarme et de l'architecte ont un caractère grotesque ou déplacé. Le premier, « homme à front déprimé, des yeux de bœuf, une figure inepte » (p. 347), n'apparaît dans le récit que le temps de démontrer son absence totale d'empathie, en demandant au détenu de lui donner les bons chiffres de la loterie après son décès. De plus, il ne s'adresse au narrateur que par le terme « criminel » à deux reprises en apostrophe, prouvant ainsi qu'il le réduit à son crime. Il n'a aucune sollicitude envers le condamné ; bien au contraire, il met en avant sa propre misère financière et ne cherche qu'à rentabiliser la mort du narrateur à son profit :

> — Criminel, avez-vous bon cœur ?
> — Non, lui ai-je dit. [. . .]
> — Voici. Je suis un pauvre gendarme. Le service est lourd, la paye est légère ; mon cheval est à moi et me ruine. Or, je mets à la loterie pour contre-balancer.

> Il faut bien avoir une industrie. [...] Il paraît, pardon, criminel, que vous passez aujourd'hui. Il est certain que les morts qu'on fait périr comme cela voient la loterie d'avance. Promettez-moi de venir demain soir, qu'est-ce que cela vous fait ? me donner trois numéros, trois bons. [17]

Non seulement le personnage se montre servile mais également assez idiot pour manquer de tomber dans le piège du condamné consistant à échanger ses vêtements avec lui, jusqu'à ce qu'il reprenne conscience et lance : « et mes numéros ! pour qu'ils soient bons, il faut que vous soyez mort » (p. 344). Si la servilité du gendarme n'est là que pour souligner son aspect méprisable, sa visite permet de mesurer à quel point le moindre sursaut d'espoir pour le condamné est cruel lorsqu'il se retourne contre lui et lui fait franchir un nouveau cap dans sa dégradation morale, qui le rend, selon ses dires, « mauvais ».

Quant au « sous-architecte employé à la prison » (p. 340) qui n'apparaît qu'au chapitre XXXI, il ignore de prime abord le narrateur, trop occupé qu'il est à mesurer les pierres du mur de sa cellule. Vient le moment où celui-ci l'intéresse : « puis [il] a fixé un instant les yeux sur moi, a secoué la tête d'un air insouciant, et s'est remis à parler à haute voix et à prendre des mesures. » (p. 341). L'architecte se soucie peu du condamné, qui se sent « comme une des pierres qu'il mesurait (p. 341) ; donc moins qu'un être humain : un être absent. Son point de vue diffère néanmoins du gardien présent. En effet, ce dernier ne dit que : « Monsieur, [...] on ne parle pas si haut dans la chambre d'un mort. » (*Ibid.*), ce qui traduit son désintérêt total envers l'occupant de la cellule. Ainsi, l'architecte n'a d'intérêt que pour son ouvrage et ne se soucie pas du prisonnier à qui il s'adresse avec insouciance, tandis que le gendarme va jusqu'à nier le fait qu'il soit encore en vie et qu'il puisse l'entendre – le condamné est inexistant, hors du monde et de la vie.

La fictivité de l'œuvre est donc palpable à travers tous ces exemples de visites

17. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 342-343.

officielles, principalement à cause de la superficialité des personnages. En effet, le point de vue du détenu, narrateur intradiégétique-homodiegétique créé de toutes pièces par Hugo, n'est là que pour traduire le mépris de ce dernier à l'égard de la prison et de ses mœurs. Par conséquent, et pour donner corps à cette dénonciation, les personnages qui apparaissent à tour de rôle dans la cellule du condamné sont caricaturaux car réduits à leur fonction et à un trait de caractère – citons l'absence de bienveillance et d'humanité des prêtres et de l'architecte ; la bêtise du gardien ; la cruauté du codétenu qui traite le héros de « marquis » et échange ses vêtements avec lui. En somme, l'écrivain a prêté autant de sentiments et de profondeur à son personnage qu'il en a privé tous ceux appartenant à l'administration pénitentiaire, dans le but de donner plus de vraisemblance à son plaidoyer et, par conséquent, de toucher les lecteurs avec plus d'intensité.

Pour assister à une entrevue réellement privée, il faut attendre la fin du récit avec la venue de Marie, sa petite fille, durant une scène tragique dans laquelle elle l'appelle « Monsieur » et ne le reconnaît pas :

> — Oh ! Vous me faites mal, monsieur, m'a-t-elle dit.
> *Monsieur !* il y a bientôt un an qu'elle ne m'a vu, la pauvre enfant. Elle m'a oublié, visage, parole, accent… […]
> — Écoute, Marie, […] est-ce que tu ne me connais point ? […]
> — Ah bien non !
> — Regarde bien, ai-je répété. Comment, tu ne sais pas qui je suis ?
> — Si, a-t-elle dit. Un monsieur. […] Ah, vous ne savez donc pas ? [papa] est mort. […]
> — Marie, dis-moi ta prière.
> — Je ne peux pas, monsieur. Une prière, cela ne se dit pas dans le jour. Venez ce soir dans ma maison ; je le dirai. […]
> — Marie, c'est moi qui suis ton papa. […] Veux-tu que je sois ton papa ?
> L'enfant s'est détourné.
> — Non, mon papa était bien plus beau. [18]

18. *Ibid.*, p. 359-360.

La scène ne cesse de croître en intensité au fur et à mesure des réponses de Marie : d'abord, elle ne reconnaît pas son propre père ; ce disant, comme elle est persuadée qu'il est déjà mort, elle lui propose de venir assister à sa prière le soir-même. Enfin, elle refuse qu'il soit son père, marquée par le souvenir idéalisé qu'elle a de lui et qui est visible à travers son usage des temps verbaux : le narrateur use du présent pour se définir quand la jeune fille use de l'imparfait, sauf pour le désigner comme mort. Inconséquente face aux tourments du narrateur, Marie nie son identité, puis sa vie et, enfin, sa paternité, quand bien même elle était tout pour lui. En effet, ne disait-il pas avant cet entretien : « Pauvre petite ! ton père qui t'aimait tant, ton père qui baisait ton petit cou blanc et parfumé… » (*Ibid.*, p. 333) ?

Toutefois, la scène n'atteint son paroxysme que lorsque Marie cherche à prouver qu'elle sait lire :

> Elle a déployé le papier, et s'est mise à épeler avec son doigt :
> — A. R. *ar*. R. E. T, *rêt*. ARRÊT…
> Je lui ai arraché cela des mains. C'est ma sentence de mort qu'elle me lisait. Sa bonne avait eu le papier pour un sou. Il me coûtait plus cher, à moi. Il n'y a pas de paroles pour ce que j'éprouvais. Ma violence l'avait effrayée ; elle pleurait presque. Tout à coup elle m'a dit :
> — Rendez-moi mon papier, tiens ! c'est pour jouer.
> Je l'ai remise à sa bonne.
> — Emportez-la. [19]

Marie réduit à un jeu les tourments et la mort à venir de son propre père. La scène a beau être relativement courte, elle est incroyablement tragique : la dernière échappatoire morale s'effondre littéralement et la petite fille, en dépit de son jeune âge et de son innocence, se révèle involontairement plus cruelle que tous les autres personnages. En effet, elle est le seul membre de sa famille à apparaître dans le récit, alors que tous les autres personnages dépendent de loin ou de près de l'institution et, pire encore, elle est l'unique personne en qui le condamné est réellement

19. *Ibid.*, p. 361.

attaché. Autant son fatalisme envers sa femme et sa vieille mère lui fait accepter leur mort ou leur folie, autant il s'inquiète pour Marie :

> Ce n'est pas que ma pauvre vieille mère m'inquiète : elle a soixante-quatre ans, elle mourra du coup. [...] Ma femme ne m'inquiète pas non plus ; elle est déjà d'une mauvaise santé et d'un esprit faible. Elle mourra aussi. A moins qu'elle ne devienne folle. On dit que cela fait vivre ; mais du moins, l'intelligence ne souffre pas ; elle dort, elle est comme morte. Mais ma fille, mon enfant, ma pauvre petite Marie, qui rit, qui joue, [...] c'est celle-là qui me fait mal ! [20]

La mise en parallèle des propos de Marie face au reste du texte révèle l'écart entre sa cruauté involontaire et le vécu traumatisant du narrateur. Cet écart est plus important encore au regard du « fragment », terme utilisé par Claudine Nédélec pour définir les chapitres du roman et qui, se faisant, soulignent l'aspect erratique de la pensée du personnage et le réalisme du récit [21]. La brièveté du passage et l'impossibilité du personnage de traduire sa douleur prouvent qu'il s'agit de l'acmé du roman et un point de non-retour moral, en plus de précéder de quelques pages la mise à mort. Considéré comme déjà mort, c'est alors un autre qui part mourir, que la petite fille a déjà oublié : « elle regarde la foule par la portière du fiacre, et ne pense déjà plus à ce *monsieur* » (p. 362) :

> Aucune description physique, psychologique ou sociale ne permet en effet de le distinguer de tout autre condamné. Sa fille même ne peut le reconnaître lors de la dernière visite, et c'est dans le costume d'un autre qu'il ira à la guillotine. [...] Le roman de Hugo, c'est bien l'histoire de « personne » dans le sens traditionnel, mais aussi dans l'acceptation linguistique du terme, c'est-à-dire de « pronom degré zéro ». [22]

Les visites officielles et privées se rejoignent en ce que, pour tous les personnages, le détenu est déjà un homme mort. Il est, à leurs yeux, ou absent – comme si la cellule était simplement vide – ou déjà exécuté. Dans le cas de cet ouvrage, aucune

20. *Ibid.*, p. 289-290.
21. Claudine NÉDÉLEC, « Marginalité et référence dans *Le Dernier Jour d'un condamné* de Victor Hugo, Les Dossiers du Grihl [En ligne], *L'Argot.* http ://dossiersgrihl.revues.org/328
22. Marie-Claire VALLOIS, *op. cit.*, p. 92.

visite n'aide ou ne soulage, bien au contraire. Tout au long de leurs successions, elles le privent de son statut d'homme libre, puis de celui de père et de vivant. Il devient donc un personnage carcéral à part entière, en ce sens qu'il devient soumis à la prison et prêt à mourir :

> Maintenant il faut que je me roidisse en moi-même, et que je pense fermement au bourreau, à la charrette, aux gendarmes, à la foule sur le pont, à la foule sur le quai, à la foule au fenêtres, et à ce qu'il y aura exprès pour moi sur cette lugubre place de Grève. . . [23]

Cette dernière déchéance morale annihile les remords du personnage et, tandis qu'on parle de lui au passé, il se projette dans le seul avenir qu'il sait certain : l'échafaud. Même s'il sait qu'il va mourir et que son futur n'est réductible qu'à « la foule » et au différents aspects de son exécution, penser à l'avenir et user du futur simple lui permet de gagner du courage, de dénoncer l'horreur d'un pareil procédé et, surtout, de contrecarrer les propos de ceux qui l'ont déjà condamné. C'est certes une fuite en avant vers un avenir terrifiant et à court terme mais aussi un dernier sursaut de rébellion au nom de sa condition humaine.

L'autre exemple que nous souhaitons mettre en avant est celui d'Oscar Wilde et de son précieux et authentique témoignage car, à l'exception du condamné fictif de Hugo, il est le seul détenu de notre corpus primaire à bénéficier de visites personnelles. Nous devons déjà mettre en lumière les conditions douteuses dans lesquelles les visites étaient permises :

> — un prisonnier n'a la permission de voir ses amis que quatre fois par an, chaque fois pendant vingt minutes. [. . .] Sous le régime actuel, le prisonnier est, ou bien enfermé dans une grande cage de fer ou dans une grande caisse de bois, où une petite ouverture couverte d'un grillage de fer lui permet de lorgner ses amis. Ceux-ci sont placés dans une cage similaire, à quelque trois ou quatre pieds de distance et, postés entre eux, deux gardiens écoutent et peuvent, à leur gré, interrompre la conversation ou la faire cesser selon le cas. [. . .] La visite de parents ou d'amis est pour tout prisonnier un accroissement d'humiliation et de

23. *Ibid.*, p. 361.

> détresse mentale. [...] Quand il s'agit d'un avocat, on le reçoit dans une pièce à porte vitrée, derrière laquelle se tient le gardien. [...] Être exhibé comme un singe en cage à ceux que l'on aime et qui vous aiment est une dégradation inutile et horrible. [24]

Non seulement les visites sont très rares mais, de surcroît, aucune intimité n'est possible : toutes les affaires sont connues des gardiens et, par extension, de la prison qu'ils représentent. De plus, les traitements entre les visites officielles et celles privées soulignent le peu de cas faits à ces dernières. En effet, les visites privées dégradent le prisonnier à l'état de « singe », comme le signale de façon brutale et explicite la comparaison finale, mais mettent aussi les visiteurs dans une situation similaire car, le temps de l'entretien, les « amis » partagent le vécu du prisonnier, son humiliation et sa souffrance. On remarque également que les avocats, si les conditions de leurs visites restent malsaines, sont mieux traités que les proches.

De plus, les visites illustrent l'évolution de l'homme libre en détenu accompli, évolution qui a débuté avec le rituel de l'admission précédemment analysé ; elles permettent de mesurer à quel point Wilde change. Pour preuve, les visites que reçut le poète irlandais n'ont rien de vraiment réconfortant. Dans *De Profundis*, il en cite quatre : trois privées et une officielle. La première est celle de son ami Robert Sherard qui amène une mauvaise nouvelle :

> Robert Sherard, le plus brave et le plus chevaleresque de tous les êtres de lumière, vient me voir et, entre autres choses, me dit que dans ce magazine ridicule, le *Mercure de France*, [...] tu es sur le point de publier un article sur moi accompagné d'extraits de mes lettres. [...] Je fus grandement surpris et

24. — a prisoner is only allowed to see his friends four times a year, for twenty minutes each time. [...] Under the present system the prisoner is either locked up in a large iron cage or in a large wooden box, with a small aperture, covered with wire netting, through which he is allowed to peer. is friends are placed in a similar cage, some three of four feet distant, and two warders stand between, to listen to, and, if they wish, stop or interrupt the conversation such as it may be. [...] A visit from our relatives of friends is to every prisoner an intensification of humiliation and mental distress. [...] When one sees one's solicitor, one sees him in a room with a glass door, on the other side of which stands the warder. [...] To be exhibited, like an ape in a cage, to people who are fond of one, and of whom one is fond, is a needless and horrible degradation.

De Profundis, *op. cit.*, p. 205 et *Lettres*, *op. cit.*, p. 499.

irrité, et donnait l'ordre qu'on empêchât tout cela immédiatement. [25]

Ce passage est assez curieux au regard de la très belle lettre du 20 mai 1895, dans laquelle Wilde écrivait notamment : « To keep you in my soul, that is my goal in this long pain men call life [Te garder en mon âme, tel est mon but dans cette longue douleur que l'on appelle vie] », et dans laquelle, sachant qu'il irait en prison peu après, il avait besoin de prouver une fois encore la fidélité de son amour. Or, le changement opéré au cours de ces deux ans témoigne de sa prise de recul. Il permet de comprendre la mesure de son indignation et, surtout, le fait que, contrairement à lui, Bosie n'a pas changé. De plus, le 30 mai 1895, Robert Ross informa Wilde que Douglas voulait lui dédier un recueil de poèmes et celui-ci réagit le jour-même dans une lettre pour l'en empêcher, trouvant la démarche « revolting and grotesque [révoltante et grotesque] » (*Ibid.*, p. 78). Il faut noter que Douglas venait rendre visite à Wilde au début de son incarcération à Holloway mais, loin de le remercier, le poète eut des mots très durs qui témoignent de sa rancœur au regard du peu d'intérêt qu'il porte à sa propre responsabilité :

> Même le spectacle que j'offrais, derrière les barreaux d'une cage en bois, ne parvint pas à ranimer cette nature où l'imagination était morte. Tu manifestais la sympathie et la sentimentalité du spectateur d'une pièce très pathétique. Que tu fusses l'auteur véritable de cette horrible tragédie ne t'effleura jamais. [26]

25. Robert Sherard, that bravest and most chivalrous of all brilliant beings, comes to see me, and amongst other things tells me that in that ridiculous *Mercure de France*, [...] you are about to publish an article on me with specimens of my letters. [...] I was greatly taken aback, and much annoyed, and gave orders that the thing was to be stopped at once.

De Profundis, *op. cit.*, p. 83 et p. 98.

26. Even the spectacle of me behind the bars of a wooden cage could not quicken that dead unimaginative nature. You had the sympathy and the sentimentality of the spectator of a rather pathetic play. That you were the true author of the hideous tragedy did not occur to you.

Ibid., p. 78 et p. 90.

La troisième visite relatée dans *De Profundis*, que Wilde appelle ironiquement « piece of news », traduit par « seconde série », concerne les avoués du père d'Alfred Douglas :

> Les avoués de ton père étaient apparus dans ma prison, et m'avaient notifié en mains propres, une demande de mise en faillite, pour sept cents misérables livres sterling qui représentaient le montant imposé des frais engagés par eux. Je fus déclaré insolvable et l'on m'ordonna de comparaître devant le tribunal. [27]

Après la déchéance morale et l'indignation vient la déchéance financière : Wilde dut payer les frais importants du marquis de Queensberry et se retrouva terriblement endetté, quand bien même Bosie avait promis de l'aider, comme il l'écrit dans *De Profundis* : « Quand je dis à l'avoué que je n'avais pas d'argent me permettant de faire face aux frais énormes, tu intervins aussitôt. Tu déclaras que ta propre famille ne serait que trop heureuse de payer tous les frais nécessaires. . . » (p. 79). Peu avant son incarcération et afin de rembourser les frais de son propre avocat et de celui du marquis de Queensberry, il vendit tout ce qu'il possédait aux enchères :

> Ses nombreux créanciers, auxquels s'associa Queensberry qui exigeait le règlement immédiat de ses frais judiciaires, demandèrent alors, face à l'incapacité dans laquelle il se trouvait de rembourser ses dettes (lesquelles se chiffraient à environ mille livres sterling), sa faillite personnelle et, par voie de conséquence, la vente de tous ses biens aux enchères. C'est ainsi que, le 24 avril 1895, sa belle et riche maison de Tite Street fut, après qu'il eut été déclaré « insolvable » [. . .], vidée de tous ses inestimables trésors. [. . .] Il n'est pas jusqu'aux œuvres de ses propres parents, comme aux jouets de ses deux enfants, qui ne furent liquidés, eux aussi, pour quelques sous. . . [28]

Toutefois, la pire nouvelle que reçut le poète reste celle apportée par Constance, son ex-femme. En effet, le 19 février 1896, elle lui annonça le décès de Lady Wilde

27. Your father's solicitors had appeared in the prison, and served me personally with a Bankruptcy notice, for a paltry £700, the amont of their taxed costs. I was adjudged a public insolvent, and ordered to be produced in Court.

Ibid.

28. Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 292-293.

seize jours plus tôt. Cette nouvelle brisa Wilde, qui aimait et respectait profondément sa mère :

> Trois autres mois s'écoulent, et ma mère meurt. Tu savais mieux que personne à quel point je l'aimais et je l'honorais. Sa mort fut si terrible pour moi que moi qui fus jadis un seigneur du langage, je ne trouve pas de mots pour exprimer ma souffrance et ma honte. [...] J'avais à tout jamais déshonoré ce nom. [...] Je l'avais traîné jusque dans la fange. [...] Ce que je souffris alors, et que je souffre encore, il n'est pas de plume pour l'écrire, ni de papier pour le consigner. [29]

En dépit de ses apports tels que la redécouverte de la figure christique, le retour à soi, la remise en question, la prison ne fut qu'un long supplice. Les visites qu'il reçut sont là pour le prouver : la façon de recevoir dans des cages, les mauvaises nouvelles, la ruine financière, la déchéance morale et sentimentale, rien ne permit à Wilde de trouver du réconfort pendant son incarcération.

Enfin, nous avons déjà vu le cas de London : la seule visite, à l'exception de celles, régulières, du directeur Atherton, est celle d'une commission dont les membres restent anonymes et dont les jugements face aux réalités carcérales sont douteux. Une fois de plus, le procédé vise à dépersonnifier ces personnages secondaires et les détacher du lecteur.

La fiction et la réalité se rejoignent avec les exemples de Wilde et du condamné hugolien, dont les visites sont un marqueur important de leur évolution morale. Tout ce qui est mis en place pour les aider un tant soit peu – les visites privées – n'ont rien de positif. Les contacts avec les personnes extérieures au monde carcéral sont marqués par deux types de séparation bien précis : la séparation physique avec, par exemple, les cages des prisons anglaises ; mais aussi la séparation tempo-

29. Three more months go over and my mother dies. You knew, none better, how deeply I loved and honoured her. Her death was so terrible to me that I, once a lord of language, have no words in which to express my anguish and my shame. [...] I had disgraced that name eternally. [...] I had dragged it through the very mire. [...] What i suffered then, and still suffer, is not for pen to write or papier to record.

Ibid., p. 89-90 et p. 107.

relle, avec la fille du condamné hugolien qui a fini par oublier son propre père. En définitive, les visites ne mettent jamais en scène un contact entre deux personnes égales, mais bien un contact entre un détenu et une personne libre – c'est-à-dire deux personnes que le statut différencie radicalement.

1.2 Les multiples moyens de contrôle

La véritable force de la prison est son système de contrôle à la fois multiple et omniprésent. En effet, il est formé de plusieurs types de surveillance et de différents moyens visant à contrôler ou détruire les corps. De même, le contrôle apparaît plus insidieusement avec le présent carcéral, un temps propre à l'incarcération et qui malmène mentalement les détenus.

1.2.1 De la surveillance la plus évidente à la plus discrète

Le principal outil de la prison est le contrôle à travers la surveillance. Certes, la violence peut être utilisée ponctuellement dans le cas où le détenu a un comportement déviant par rapport au règlement carcéral ou si le gardien est de nature mauvaise, mais le contrôle constant est bien plus intense. Le détenu surveillé ayant peu d'intimité, il doit être discret pour procéder à ses échappatoires mentales et ses tentatives de communication clandestine.

Ainsi, dans *Miracle de la rose*, à l'exception des nombreux moments au cours desquels Jean est auprès de sa « famille » à Mettray, il reste sous la surveillance d'un « grand frère » ; citons en exemple le dortoir commun à toute une famille éclairé le soir : « les hamacs, la veilleuse allumée comme un falot, la houle des sommeils… » (p. 164). À Fontevrault, il partage sa cellule avec Divers et n'est que très rarement

seul : « Le soir, je tombai presque de fatigue, comme je l'ai dit, dans les bras de Divers. » (p. 362). Pour autant, loin de critiquer cet état de fait, il le redoute. Il dit, par exemple, lors de la nuit précédant la mort d'Harcamone : « Ce que j'avais redouté se produisit : je restai seul » (p. 363). De plus, l'intérêt de ses ouvrages étant de chanter le mal et l'amour qu'il porte aux détenus, il cherche constamment leur compagnie, fût-elle fugace.

Ses multiples rendez-vous en coup de vent avec Bulkaen sont une preuve que leur relation est une transgression à l'égard de la prison. Les moments intimes, et donc la compagnie amoureuse d'autrui, sont aussi dangereux que recherchés par le narrateur.

Nous pourrions citer aussi le cas du condamné hugolien qui est privé de toute solitude pour éviter qu'il ne se suicide et échappe à la décision de la justice. Un gardien veille sur lui jour et nuit, le privant d'intimité :

> J'oubliais de dire qu'il y a nuit et jour un factionnaire de garde à la porte de mon cachot, et que mes yeux ne peuvent se lever vers la lucarne carrée sans rencontrer ses deux yeux fixes toujours ouverts. [30]

On notera, pour ce dernier exemple, à quel point la présence du gardien, résumée par une synecdoque, le rend presque inhumain. Encore une fois, l'expression d'« homme-prison » n'est pas usurpée tant ces yeux semblent appartenir aux lieux plus qu'à un homme. Le regard du gardien est à mettre en parallèle des yeux du narrateur qui, parce qu'il doit les lever pour constater la présence de son gardien, est en situation de soumission double ; il lui est inférieur à cause de la disposition de sa cellule.

Quant à Darrell Standing, les multiples réveils qui le tirent de son coma prouvent qu'il est sous une surveillance importante de la part d'Atherton. Malgré tout, lui et ses compagnons d'infortune sont également sous la surveillance de John Gueule-de-

30. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 291.

Tarte, un gardien qui les menace de la camisole s'ils continuent à communiquer : « John Gueule-de-tarte, qui ne dormait que d'une oreille, s'éveilla, d'un air chagrin. Il menaça Morrell et Oppenheimer de les signaler dans son rapport, le lendemain matin... » [31]. Même dans les cachots de la prison de San Quentin, Standing n'a que peu d'intimité. La seule dont il bénéficie se résume à ses séances d'auto-hypnose dans la camisole, qui lui coûtent beaucoup physiquement.

Toutefois, ces exemples restent relativement limités et ne représentent que le premier stade de surveillance : celui où le détenu sait et voit qu'il est observé. En effet, pour que la surveillance soit la plus efficace possible, elle doit être invisible ; en d'autres termes, le détenu doit ignorer quand on l'observe.

Pour illustrer ce principe, nous citerons une nouvelle œuvre périphérique, à savoir la nouvelle d'Edgar Allan Poe, « The Pit and the Pendulum », écrite en 1843. Dans ce récit, un condamné dont nous ignorons tout se retrouve emprisonné dans l'obscurité la plus totale par l'Inquisition espagnole, à Tolède. Le texte commence d'une façon similaire à celui de Hugo avec un incipit frappant, qui donne le ton du récit : Hugo fait écrire à son personnage « Condamné à mort ! », Poe lui fait dire : « I was sick... [J'étais brisé] » [32].

Par la suite, le narrateur, à demi-conscient à cause du choc de la condamnation, est descendu dans un cachot très sombre au centre duquel se trouve un puits, qu'il évite de justesse.

> Je m'étais avancé de dix ou douze pas environ, quand le reste de l'ourlet déchiré de ma robe s'entortilla dans mes jambes. Je marchai dessus et tombai

31. — for Pie-Face Jones, waking crustily from stolen slumber, threatened Morrell and Oppenheimer with a report next morning...

The Star Rover, *op. cit.*, p. 58 et p. 107.

32. Edgar Allan Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, 1843, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, traduction par Charles Baudelaire, p. 357.

> violemment sur le visage. [...] J'étendis le bras, et je frissonnai en découvrant que j'étais tombé sur le bord même d'un puits circulaire, dont je n'avais pour le moment, aucun moyen de mesurer l'étendue. [33]

Par la suite, il échappe de peu à un pendule prêt à le découper et aux murs mobiles de sa cellule. L'intrigue avance principalement grâce aux évanouissements et sommeils du personnage principal qui permettent de nous faire découvrir les pièges successifs en même temps que lui et de donner un caractère quasi hallucinatoire à son expérience.

On dénombre ainsi cinq pertes de conscience qui font suite à un premier état halluciné, lorsque le narrateur apprend sa condamnation par des juges impersonnels. En effet, ces derniers, non seulement sont résumés à leur fonction, mais font preuve d'une rigidité inhumaine, notamment par la mention de leurs « lèvres blanches » qui rappellent celles des cadavres et contrastent avec leur robe noire : « Je voyais les lèvres des juges en robe noire. Elles m'apparaissaient blanches [...] amincies par l'intensité de leur expression de [...] rigoureux mépris de la douleur humaine. » [34]. S'ensuit alors la descente dans la cellule semblable à une descente aux enfers :

> — de grandes figures qui m'enlevaient, et silencieusement me transportaient en bas [...] jusqu'au moment où un vertige horrible m'oppressa à la simple idée de l'infinie dans la descente. [35]

Le caractère halluciné est immédiatement suivi par un évanouissement dû à la fatigue nerveuse du narrateur – un écho évident à la mort – ou, comme l'écrit Poe, le

33. I had advanced some ten or twelve paces in this manner, when the remnant of the torn hem of my robe became entangled between my legs. I stepped on its, and fell violently on my face. [...] I put forward my arm, and shuddered to find that I had fallen at the very brink of a circular pit, whose extent, of course, I had no means of ascertaining at the moment.

Edgar Allan Poe, « The Pit and the Pendulum » *in Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Penguin Books, 2011, p. 250, et *Nouvelles Histoires extraordinaires*, *op. cit.*, p. 357.

34. *Ibid.*, p. 3 et p. 355

35. — of tall figures that lifted and bore me in silence down—down—still down—till a hideous dizziness oppressed me at the mere idea of the interminableness of the descent.

Ibid., p. 247 et p. 360.

« repos » éternel. En comparant la mort à ce dernier, le personnage souligne l'aspect réconfortant de ne plus être emprisonné – en somme, il met en avant la fuite sous-entendue par l'acte de mourir :

> Et alors se glissa dans mon imagination [...] l'idée du repos délicieux qui nous attend dans la tombe. [36]

Plus tard, lorsqu'il échappe au puits, le choc de sa survie le fait s'évanouir de nouveau avant un regain d'espoir :

> Et l'univers ne fut plus que nuit, silence, immobilité. J'étais évanoui ; mais cependant je ne dirai pas que j'eusse perdu toute conscience. Ce qu'il m'en restait, je n'essaierai pas de le définir, ni même de le décrire... [...] Dans le plus profond sommeil, — non ! Dans le délire, — non ! Dans l'évanouissement, — non ! Dans la mort, non ! Même dans le tombeau tout n'est pas perdu. [37]

Ce sursaut, au regard de sa léthargie et de sa terreur, est le premier signe de combativité du personnage : loin d'accepter l'idée tentante de la mort, il se fait violence pour la combattre. La répétition de l'injonction « non ! » au cœur de la gradation ascendante définie par les termes « sommeil », « délire », « évanouissement » puis « mort » souligne bien les sursauts successifs du narrateur et son refus de perdre espoir.

Cependant, à cause de son extrême faiblesse, le détenu s'évanouit après avoir mesuré le puits : « J'allai en chancelant pendant quelques temps, puis je trébuchai, je tombai. Mon extrême fatigue me décida à rester couché, et le sommeil me surprit bientôt dans cet état. » [38]

36. And then there stole into my fancy [...] the thought of what sweet rest there must be in the grave.

Ibid., p. 246 en anglais et p. 359 en français.

37. Then silence, and stillness, and night were the universe. I had swooned ; but still will not say that all of consciousness was lost. What of it there remained I will attempt to define, or even to describe... [...] In the deepest slumber—no ! In delirium—no ! In a swoon—no ! In death—no ! even in the grave all *is not* lost.

Ibid. p. 247 et *Ibid.*

38. I staggered onward for some time, when I stumbled and fell. My excessive fatigue induced me to remain prostrate ; and sleep soon overtook me as I lay.

Enfin, il se réveille, trouve de et de l'eau, se restaure et, tout en comprenant avoir été drogué, se rendort :

> L'agitation de mon esprit me tint éveillé pendant plusieurs heures ; mais à la fin je m'assoupis de nouveau. En m'éveillant, je trouvai à côté de moi, comme la première fois, un pain et une cruche d'eau. Une soif brûlante me consumait, et je vidai la cruche tout d'un trait. Il faut que cette eau ait été drogué, — car à peine l'eus-je bue que je m'assoupis irrésistiblement. Un profond sommeil tomba sur moi, — un sommeil semblable à celui d'un mort. [39]

On remarquera le grand nombre de tirets qui, en plus d'accentuer l'aspect erratique des pensées du personnage, donnent un rythme inhabituel au récit, ce qui contribue à appuyer l'effet hallucinatoire des sommeils et de la peur en déformant sa réalité. Ainsi, afin de concorder avec l'idée omniprésente de la mort au début du récit, Baudelaire a fait le choix de modifier l'adjectif « drowsy » – « somnolent » – par la comparaison suivante « un sommeil semblable à celui d'un mort », ce qui, dans la version française, appuie plus encore l'idée d'une condamnation et d'un danger imminent.

Enfin, une ultime rêverie apparaît au moment où le personnage, attaché sous le pendule qui se rapproche et terrifié, est à nouveau séduit par l'idée qu'il va mourir : « Et puis, soudainement [attaché à une table sous le pendule], je tombai dans un grand calme, — et je restai étendu, souriant à cette mort étincelante, comme un enfant à quelque précieux joujou. Il se fit un nouvel intervalle de parfaite insensibilité… » [40].

Ibid., p. 8 et p. 363.

39. Upon awaking, and stretching forth an arm, I found beside me a loaf and a pitcher with water. […] Agitation of spirit kept me awake for many long hours, but at length I again slumbered. Upon arousing, I found by my side, as before, a loaf and a pitcher of water. A burning thirst consumed me, and I emptied the vessel at a draught. It must have been drugged—for scarcely had I drink, before I became irresistibly drowsy.

Ibid., p. 251 et p. 365.

40. And then I fell suddenly calm, and lay smiling at the glittering death, as a child at some rare bauble. There was another interval of utter insensibility.

L' « insensibilité » du narrateur est, en définitive, la conséquence d'une torture psychologique elle-même liée à la mise à mort via le pendule. Ainsi, ces cinq endormissements ou somnolences représentent chaque fois un abandon du personnage face à son incarcération. Toutefois, ils sont à considérer avec les sursauts d'espoir et sont autant de preuves que le détenu doit combattre non seulement la prison et ses pièges mais également lui-même.

Dans les extraits que nous avons cités, à l'exception des juges, aucun personnage n'apparaît. Les principales preuves de la surveillance sont discernables à travers la nourriture, l'eau droguée et par l'activation du pendule. Toutefois, un signe d'activité humaine imprévu transparaît : en effet, au moment où, échappant de peu au puits, le narrateur entend

> — un bruit au-dessus de [sa] tête, comme d'une porte presque aussitôt fermée qu'ouverte, pendant qu'un faible rayon de lumière traversait soudainement l'obscurité et s'éteignait presque en même temps. [41]

La différence avec nos textes précédents est capitale : les représentants du pouvoir ne se montrent pas. Nous les devinons seulement derrière les machinations psychologiques et les tortures physiques. Enfin, nous savons le narrateur surveillé car sitôt qu'il échappe au pendule, les murs commencent à chauffer et à se rapprocher de lui comme s'ils étaient animés d'une vie propre – ce qui accentue l'effet fantastique et inquiétant de son incarcération.

De surcroît, lui-même affirme qu'il est observé :

> J'avais à peine fait quelques pas sur le pavé de la prison, que le mouvement de l'infernale machine [le pendule] cessa, et que je la vis attirée par une force invisible à travers le plafond. Ce fut une leçon qui me mit le désespoir dans

---

Ibid., p. 14 et p. 367.

41. —there came a sound resembling the quick opening and as rapid closing of a door overhead, while a faint gleam of light flashed suddenly through the gloom, and as suddenly faded away.

Ibid., p. 250 et p. 364.

> le cœur. Tous mes mouvements étaient indubitablement épiés. [...] Pendant ce temps, je m'aperçus pour la première fois de l'origine de la lumière sulfureuse qui éclairait la cellule. [42]

Contrairement au récit hugolien, le personnage ne peut voir celui qui le regarde : le rapport de force entre le prisonnier et le(s) geôlier(s) s'accroît au détriment du premier. Pour autant, ce n'est que le deuxième stade de surveillance, certes efficace mais bien en-deçà du panoptique.

Ce dernier a été imaginé par le jurisconsulte anglais Jeremy Bentham (1748-1832). Il consiste en une surveillance des détenus au moyen d'un poste surélevé situé dans une tour centrale, les cellules étant construites autour, en anneau. Elle permet de surveiller sans être vu à un niveau autrement plus efficace que l'exemple de Poe, car :

> Être incessamment sous les yeux d'un inspecteur, c'est perdre en effet la puissance de faire le mal, et presque la pensée de le vouloir. Un des grands avantages collatéraux de ce plan, c'est de mettre les sous-inspecteurs, les subalternes de tout genre, sous la même inspection que les prisonniers : il ne peut rien se passer entr'eux (*sic*) qui ne soit vu par l'inspecteur en chef. [...] mais dans le panoptique, l'œil du maître est par-tout (*sic*) ; il ne peut point y avoir de tyrannie subalterne, de vexations secrètes. Les prisonniers, de leur côté, ne peuvent point insulter ni offenser les gardiens. Les fautes réciproques sont prévenues, et, dans la même proportion, les châtimens (*sic*) deviennent rares. [43]

En premier lieu, nous avons considéré la surveillance visible, puis l'invisible ; vient à présent l'autosurveillance. Dans le panoptique, le détenu ignore constamment quand on le regarde. Selon l'auteur, l'impossibilité d'échafauder quoi que ce soit de répréhensible empêcherait les écarts au règlement et même l'idée de le vou-

42. I has scarcely stepped from my wooden bed of horror upon the stone flood of the prison, when the motion of hellish machine ceased, and I beheld it drawn up, by some invisible force, through the ceiling. This was a lesson which I took desperately to heart. My every motion was undoubtedly watched. [...] During this period, I became aware, for the first time, of the origin of the sulphurous light which illumined the cell.

Ibid., p. 256 et p. 372.

43. Jeremy BENTHAM, *Le Panoptique, précédé de l'œil du pouvoir (entretien avec Michel* FOUCAULT*)*, Éditions Pierre Belfond, 1977, p. 42-43.

loir. Le prisonnier, résigné à l'échec de la moindre tentative, dans l'impossibilité de savoir s'il est surveillé ou non, deviendrait donc modèle. De plus, Bentham invoque la protection des uns et des autres, ce qui est louable, mais la *transparence* – ce terme cher à Foucault pour le cas présent – sert idéalement le pouvoir :

> Je dirais que Bentham est le complémentaire de Rousseau. Quel est, en effet, le rêve rousseauiste qui a animé bien des révolutionnaires ? Celui d'une société transparente, à la fois visible et lisible en chacune de ses parties ; qu'il n'y ait plus de zones obscures, de zones aménagées par les privilèges du pouvoir royal ou par les prérogatives de tel ou tel corps, ou encore par le désordre. . . [. . .] Ainsi, sur le grand thème rousseauiste – qui est en quelque sorte le lyrisme de la Révolution – se branche l'idée technique d'exercice d'un pouvoir « omniregardant », qui est l'obsession de Bentham. [44]

En définitive, le vrai but du panoptique est, au-delà de la surveillance non-réciproque, d'inculquer au détenu l'idée qu'il peut être surveillé à tout instant, une idée si puissante qu'il finit par se surveiller lui-même et donc à obéir à la logique exigée implicitement par le pouvoir ; le détenu devient son propre gardien.

Selon Michel Foucault (1926-1984), il s'agit du moyen de surveillance idéal. Dans son essai sur la création de la prison moderne, *Surveiller et punir* (1975), il démontre que le panoptisme répond à trois objectifs du pouvoir depuis longtemps recherchés :

> Mais le propre des disciplines, c'est qu'elles tentent de définir à l'égard des multiplicités une tactique de pouvoir qui réponde à trois critères : rendre l'exercice du pouvoir le moins coûteux possible [. . .] ; faire que les effets de ce pouvoir social soient portés à leur maximum d'intensité et étendus aussi loin que possible, sans échec, ni lacune ; lier enfin cette « croissance » économique du pouvoir et le rendement des appareils à l'intérieur desquels il s'exerce [. . .], bref, faire croître à la fois la docilité et l'utilité de tous les éléments du système. [45]

Ce système efficace et peu coûteux, capable de faire plier d'eux-mêmes les détenus a été mis en place le plus efficacement, selon Foucault, à la colonie de Mettray, et a contribué à en faire une institution à la surveillance extrêmement développée.

44. *Ibid.*, p. 14.
45. Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, « Collection Tel », 1975, p. 254.

La définition que le philosophe français en donne est à rapprocher des propos de Goffman sur les lieux totalitaires :

> Pourquoi Mettray ? Parce que c'est la forme disciplinaire à l'état le plus intense, le modèle où se concentrent toutes les technologies coercitives du comportement. Il y a là « du cloître, de la prison, du collège, du régiment ». Les petits groupes [...] se réfèrent simultanément à cinq modèles : celui de la famille [...] ; celui de l'armée [...] ; celui de l'atelier [...] ; celui de l'école [...] le modèle judiciaire, enfin... [...] Les chefs et sous-chefs à Mettray ne doivent être tout à fait ni des juges, ni des professeurs, ni des contremaîtres, ni des sous-officiers, ni des « parents », mais un peu de tout cela et dans un mode d'intervention qui est spécifique. [46]

Ainsi, les rôles de la colonie sont multiples, tout comme ses aspects disciplinaires. Les « chefs et sous-chefs » ont, à l'instar des colons dont ils ont la responsabilité, des rôles différents ; ainsi, leur autorité ne se limite pas à celle d'un gardien mais est diffuse parmi leurs différentes casquettes.

Le panoptique de Mettray est autrement plus subtil que celui d'une prison standard. Architecturalement, la colonie n'était pas structurée en anneau autour d'un point central, mais en carré – toutefois, le projet initial était bel et bien en anneau. L'église était située au fond de la grande cour et les chalets – le nom donné aux dortoirs des colons – étaient disposés à sa droite et à sa gauche et se faisaient face. À la différence des détenus, les colons étaient des jeunes délinquants placés à la colonie dans le but de les détacher de leur environnement, de les rééduquer, de leur apprendre un travail et de leur permettre de se réinsérer dans la société par la suite.

46. *Ibid.*, p. 343-344.

Thierry, A., *La colonie agricole et pénitentiaire de Mettray*, gravure, XIX[e] siècle.

Selon Sophie Chassat, tout l'intérêt panoptique des lieux est résumé sur le message inscrit dans la cellule de punition, à savoir « Dieu vous voit ». :

> À Mettray, tous ces lieux de discipline [la famille, l'armée, l'atelier, l'école et le modèle judiciaire] se superposent et se complètent, et sont ainsi mises en valeur leur homologies structurelles, leur référence commune à un modèle panoptique symbolisé par l'inscription de la cellule de punition de la colonie : « Dieu vous voit. » [47]

Ainsi, l'aspect panoptique est mis en avant à travers un message religieux qui a pour but de pousser les colons à s'auto-discipliner en imaginant, au-delà d'une administration ou de surveillants, qu'une figure divine les observe et les juge. Au-delà du message religieux et toujours dans cette volonté de surveiller et de contrôler de façon totale, l'église a été également détournée pour devenir un « mirador », comme l'explique Sophie Chassat dans son article « Le cercle carré du carcéral : Mettray par Foucault » :

47. Sophie CHASSAT, « Le cercle carré du carcéral : Mettray par Foucault », *in Éduquer et punir. La colonie agricole et pénitentiaire de Mettray (1839-1937)*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 215.

> Dès lors, la force du panoptique simplement principiel qui règne à Mettray est telle qu'elle peut, par une sorte de métonymie, faire prendre à des bâtiments ne relevant pas d'un plan panoptique une valeur panoptique : ainsi l'église, pourtant en retrait, se voit dotée par le discours d'une tour de contrôle, « d'un clocher mirador d'où l'on peut observer toute la campagne environnante. » [48]

Foucault, pour sa part, insiste sur le fait que l'aspect carcéral est effacé par les autres aspects : « toute l'institution parapénale, qui est faite pour n'être pas la prison, culmine dans la cellule sur les murs de laquelle est écrit en lettres noires : "Dieu vous voit" » [49]. En somme, l'application de « l'intériorisation d'une contrainte permanente » [50] par les colons doit être invisible ou, au moins, diluée à travers les lieux de discipline cités par Foucault et dans l'enseignement religieux. Les colons deviennent alors leur propre gardien.

Pour connaître le succès de toutes ces dispositions, il faut retourner à *Miracle de la rose* de Genet, précisément lorsque Jean considère l'absence de murs et lorsqu'il essaie de s'enfuir.

> Mettray seul bénéficiait de cette prodigieuse réussite : il n'y avait pas de murs, mais des lauriers et des bordures de fleurs ; or personne, à ma connaissance, ne réussit à s'évader de la Colonie même, tant cette facilité nous paraissait louche, protégée d'esprits vigilants. Nous étions victimes d'un feuillage en apparence inoffensif mais qui, en face du moins osé de nos gestes, pouvait devenir un feuillage électrisé, élevé à une tension telle qu'il eût électrocuté jusqu'à notre âme. [...] Afin de mieux nous épier veillait un pouvoir démoniaque spécialement dirigé contre l'enfance. [51]

L'impression de Jean n'est rien d'autre que la suggestion de l'aspect panoptique et la diffusions des pouvoirs de Mettray, illustrés dans le récit par de l'incompréhension – d'où l'occurrence de l'adjectif « louche ». De plus, l'usage des substantifs « esprits », « âme » et « pouvoir démoniaque », qui font tous partie du champ lexical

48. Sophie CHASSAT, « Le cercle carré du carcéral : Mettray par Foucault » *in Éduquer et punir*, p.220.
49. *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 344.
50. Paule PAILLET, « Mettray, colonie d'éducation ou bagne d'enfant ? », *Informations sociales*, 4/2007 (n°140), Caisse nationale d'allocations familiales (CNAF), p. 93-94.
51. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 150-151.

de la religion, suggèrent que la limite de Mettray est infranchissable car indiscernable, invisible et sacrée.

Néanmoins, vient un moment où Jean, profitant de l'absence de surveillance, cherche à s'échapper :

> Enfant, je m'enfuis à la course de Mettray. Je ne sais plus ce qui me commanda un après-midi de dimanche de rompre le cercle enchanté des fleurs, de lâcher mes sabots et de voler à travers la campagne. [...] Je sentais, je pressentais que j'étais poursuivi. [...] J'entrai dans l'eau et c'est là que, sans y entrer lui-même, Stoklay me reprit. [...] La liberté que je conquérais – et déjà conquise durant ma course, puisque ma course était le premier acte libre – la liberté était une chose trop grave pour un gosse habitué aux soumissions. Je fus reconnaissant à Stoklay de m'arrêter... [52]

Ce passage prouve l'inutilité des murs, car le tissu parapénal est suffisamment dense pour maintenir les colons dans la colonie. En conséquence, Jean, de son propre aveu, est « reconnaissant » envers Stoklay ; la liberté est présentée comme « trop grave », c'est-à-dire inaccessible ; par conséquent, son désir de s'enfuir paraît irréfléchi. En cela, Jean est un détenu accompli, soumis à la colonie sans autre geôlier que lui-même.

Néanmoins, si l'on s'écarte du point de vue de Genet, le panoptique ne semble pas avoir eu le succès escompté, au regard du mépris des prisonniers et des ouvriers. À ce sujet, Michelle Perrot écrit : « Il y a eu des révoltes contre le regard. La répugnance mise par les travailleurs à habiter les cités ouvrières est un fait patent. Les cités ouvrières, pendant très longtemps, ont été des échecs. » [53]

En bref, on peut considérer trois niveaux de surveillance à différents niveaux de visibilité : le premier permet au détenu de voir et de savoir qu'il est surveillé, comme chez Hugo ou London ; le deuxième vise à faire savoir qu'il est surveillé sans toutefois pouvoir considérer le geôlier ; et le dernier laisse le détenu dans l'expectative la

52. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 150-151 et p. 249.
53. *Le Panoptique*, *op. cit.*, p. 28.

plus totale, au point de se surveiller lui-même. Pour autant, cette surveillance reste de fond et, pour être efficace, doit être couplée à un autre contrôle, celui du corps.

1.2.2 Les contrôles du corps

Lorsqu'il est en prison, le détenu est privé de son nom, de ses vêtements civils, il est soumis à une autorité à laquelle il n'a aucune prise et, enfin, son corps n'est plus sa propriété. Ainsi, dans son article concernant l'essai de Michel Foucault *Surveiller et punir*, Martine Lefeuvre Déotte revient sur cette longue tradition et l'évolution du contrôle du corps dans les prisons, depuis l'ordonnance de 1670 sur les châtiments et la mise en scène du supplice (« pilori, carcan, fouet, marque » [54]) jusqu'aux prisons modernes du XX^e^ siècle.

> À la charnière du XVIII^e^ siècle et du XIX^e^ siècle, on assiste à une rupture dans la généalogie de la peine ; le pouvoir, qui n'appartient plus au roi mais dans l'idéal au peuple, investit le corps différemment et transforme dans le même temps la finalité des sanctions. À la fureur du prince succède la punition impersonnelle, mais systématique et régulière de la société. La justice criminelle au lieu de se venger doit punir mieux et protéger la société. [55]

On remarque que, comme pour Mettray où les figures d'autorité et de pouvoirs étaient diffuses à travers les multiples rôles qu'avaient les « chefs et sous-chefs », la peine passe de la figure royale à l'État, donc d'une figure publique et connue, aisément distinguable, à un ensemble d'institutions. De même, les peines deviennent « systématique[s] », donc décidées selon une méthode, et « régulières », conformes aux lois en vigueur.

La dernière étape n'apparaît qu'après, avec la multiplication des prisons et la quasi-exclusivité de la peine de l'enfermement, à l'exception, une fois encore, des travaux forcés et des relégations dans les colonies. L'auteure de l'article en explique

54. Martine LEFEUVRE DÉOTTE, « Foucault : le corps, le pouvoir, la prison », *Appareil* [en ligne], 4/2010.
55. *Ibid.*

la raison : châtier les corps est inutile ; à l'inverse, leur contrôle a plus d'un intérêt :

> Les corps détenus sont alors investis différemment par les rapports de pouvoir, ils deviennent avant tout des objets de connaissance. Dominer efficacement, atteindre les individus dans leurs gestes, leurs attitudes, leurs discours, c'est dans le même mouvement, développer des connaissances rigoureuses permettant le dressage : la psychologie, la psychiatrie, la criminologie, la médecine seront complices de ce contrôle. Le pouvoir, loin d'empêcher le savoir, le produit. [56]

Ainsi, le corps a plusieurs utilités, et la première sinon la plus évidente est sans nul doute sa force de travail.

Le contrôle par le travail

Le travail en prison est le contrôle le plus évident du corps, en ce qu'il permet de l'occuper. En effet, c'est depuis les galères et les bagnes que les détenus travaillent ou, au moins, sont utilisés à des fins productives. Comme l'explique Michel Foucault dans ses cours au Collège de France, le pouvoir doit modifier sa façon d'appliquer les peines et, pour cela, use de trois moyens :

> L'histoire de la pénalité au début du XIX^e^ siècle ne relève pas essentiellement d'une histoire des idées morales ; c'est un chapitre dans l'histoire du corps. [...] Le corps n'a plus à être marqué ; il doit être dressé et redressé ; son temps doit être mesuré et pleinement utilisé ; ses forces doivent être continûment appliquées au travail. La forme prison de la pénalité correspond à la forme-salaire du travail... [...] La transformation de la pénalité ne relève pas seulement d'une histoire des corps, elle relève plus précisément d'une histoire des rapports entre le pouvoir politique et les corps. La contrainte sur les corps, leur contrôle, leur assujettissement, la manière dont ce pouvoir s'exerce directement ou indirectement sur eux, la manière dont il les plie, les fixe, les utilise est au principe du changement étudié. [...] tout doit être observé, vu, transmis, organisation d'une police ; institution d'un système d'archives [...], établissement d'un panoptique.
>
> Une nouvelle mécanique : isolement et regroupement des individus ; localisation des corps ; utilisation optimale des forces [...] bref, une mise en place de toute une discipline de la vie, du temps, des énergies.
>
> Une nouvelle physiologie : définition des normes, exclusion et rejet de ce qui ne leur est pas conforme, mécanisme de leur rétablissement par des interventions correctrices qui sont d'une manière ambiguë thérapeutiques et punitives. [57]

56. *Ibid.*
57. Michel FOUCAULT, *Résumé des cours au collège de France (1970-1982)*, Julliard, 1989, p. 48-49.

Le pouvoir « occupe » et utilise le temps et le corps des détenus à son avantage. Ce faisant, ces derniers n'en disposent plus comme ils l'entendent – disons même qu'ils sont dépossédés leur corps dans le sens où ils n'en ont plus la propriété exclusive – : c'est la prison qui en détermine les usages et qui, à travers l'attribution d'un rôle précis, les contrôle. Ainsi, le travail est la finalité de la soumission du corps à l'autorité : il apparaît grâce à une multitude d'éléments visant à en déterminer les usages, qu'ils soient « mécaniques » ou « physiologiques », et toujours sous une surveillance constante. Le corps est alors « dressé » et soumis à tout un ensemble de règles qui s'entrecroisent avec une finalité double : pour l'institution, il s'agit de rentabiliser au maximum le temps et le corps des détenus ; pour les détenus, il s'agit de s'occuper et, au mieux, de bénéficier d'un petit salaire.

Le premier exemple que nous citerons de l'usage du travail par le pouvoir est celui de Jack London. Dans *The Star Rover*, Darrell Standing travaille dans un atelier de tissage de jute et blâme l'absence générale de rentabilité et la multiplication de mouvements inutiles :

> J'abhorre, comme je vous l'ai dit tout à l'heure, le gaspillage du mouvement, la perte vaine du travail. La prison où je suis, comme toutes les prisons d'ailleurs, est sur ce point un vrai scandale. J'avais été mis à l'atelier de tissage du jute. Le gaspillage du mouvement y sévissait terriblement. Ce crime contre un travail bien ordonné m'exaspérait. C'était tout naturel. Le constater et le combattre rentraient dans ma spécialité. [...] Furieux d'assister à ce gaspillage de travail, je m'étais révolté. [...] On me signala au directeur la prison comme une forte tête. On me mit au cachot. [58]

Étant donné que Standing est au début de son incarcération, il ne saisit pas encore les règles inhérentes à la prison et ne réalise pas que le travail, loin de dé-

58. I became an incorrigible because I abhorred waste motion. The prison, like all prisons, was an affront and a scandale of waste motion. They put me in the jute mill. The criminality of wastefulness irritated me. Why should it not ? Elimination of waste motion was my speciality. The crime of waste was abhorrent. I rebelled. [...] I was reported. I was given to the dungeon and the starvation of light and food.

The Star Rover, *op. cit.*, p. 8 et p. 36-37.

gager du profit et d'être rentable, sert à occuper et à contrôler les prisonniers. En cherchant une logique extra-carcérale au cœur de l'atelier, Standing ne réussit qu'à devenir une « forte tête » aux yeux de l'administration. Cet extrait fait d'ailleurs écho à l'essai d'Erving Goffman, *Asiles* :

> Dans une institution totalitaire, au contraire [d'un individu libre], le reclus se voit contraint de soumettre les moindres détails de son activité à la réglementation et au jugement de l'autorité. Sa vie est constamment pénétrée par les interventions coercitives des supérieurs, surtout au début de son séjour, alors que l'obéissance n'est pas encore automatique. Tout règlement frustre le sujet de la possibilité d'ajuster ses besoins à ses objectifs de la manière qui lui paraît la plus efficace et le rendre passible de sanctions. C'est l'autonomie de l'acte lui-même qui lui est volée. [59]

« L'autonomie de l'acte » à laquelle Goffman fait référence peut tout à fait être rapprochée du besoin de rentabilité dont Standing fait montre, c'est-à-dire « d'ajuster ses besoins à ses objectifs de la manière qui lui paraît la plus efficace ». En cela, le prisonnier de San Quentin n'a pas le moindre rôle à jouer ou la moindre décision à prendre sur son propre travail, quand bien même l'un ou l'autre seraient rentables. Ainsi, il doit faire l'effort double de se plier à cette logique nouvelle et d'abandonner la sienne.

Oscar Wilde aussi dut travailler lors de son incarcération à Pentonville. Comme l'histoire pénale anglaise privilégia des années durant les travaux difficiles et inutiles, il dut pousser le moulin de discipline et « transporter, d'un bout à l'autre d'une cour, des boulets de canon qu'il devait ensuite amonceler en une série de piles parfaitement symétriques, avant de les défaire pour les reconstruire, et une suite de gestes tout une aussi absurdes, une nouvelle fois » [60]. Cette tâche est l'illustration parfaite des principes déterminés par Foucault : la tâche n'a aucune rentabilité mais sert à contrôler le corps, à l'épuiser, à savoir où il se trouve à chaque instant. Il

59. Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p. 81-82.
60. Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 307.

en est de même pour le dernier travail que fit l'écrivain, tout aussi odieux : « Wilde, seul dans sa cellule, fut encore contraint de "procéder pendant un certain nombre d'heures, assis sur son escabeau, à la réduction en tous petits morceaux d'énormes cordes goudronnées, de ces cordes dont on se sert pour amarrer les navires. Il fait ce travail à l'aide d'un clou et de ses ongles. Travail pénible, atroce, fait pour déchirer et abîmer irrémédiablement les mains" » [61]. Dans tous les cas, les travaux en prison sont des peines qui s'ajoutent à l'incarcération et ont toutes en commun d'être difficiles, de briser et de faire souffrir le détenu en plus d'être inutiles.

Encore une fois, Jean Genet fait preuve d'un décalage avec les auteurs du reste du corpus, car son personnage travaille lui aussi dans un atelier, mais il l'évoque à peine pour aussitôt l'occulter au profit d'Harcamone et de sa cellule :

> Je passais trop souvent devant la cellule où était enfermé l'assassin et, un jour, j'ai été fait. Voici quelques précisions : les ateliers des filets de camouflage, des lits de fer, la menuiserie, occupent dans une cour la partie nord de l'ancienne abbaye, des bâtiments sans étage, alors que les dortoirs sont au premier et au second étage de l'aile gauche… […] [Jean dévie du chemin habituel de l'atelier.] Si bien que je me trouvai plusieurs dans son voisinage [celui d'Harcamone], donc assez loin de mon dortoir et de mon atelier. Or, j'étais bien parti dans un but défini, encore que clandestinement, soit pour porter du pain à un pote, soit pour chercher un mégot vers un autre atelier que le mien […] mais toujours cette force dont j'ai parlé m'obligeait à me détourner de mon chemin, ou à l'allonger… [62]

Cette impossibilité pour Jean de considérer son atelier sans éviter le cachot d'Harcamone, à défaut d'occulter le travail à la prison qui apparaît dans un unique but de contextualisation et qui révèle l'irrésistible attraction du condamné à mort.

> C'est [Harcamone] seul, en effet qui occupe le centre de l'espace social et qui modèle tout à la fois l'organisation de la prison et de la société. Centre des soupirs, la cellule du condamné à mort devient un centre magnétique. L'adverbe « clandestinement » souligne la nécessité d'une nouvelle transgression au sein de l'organisation carcérale et de sa compréhension, pour faire de la cellule la

61. *Ibid.*
62. *Miracle de la rose*, p. 35 et p. 49.

> plus marginalisée le lieu d'une convergence des désirs et des phantasmes de la société, dont la prison concrétiserait le surmoi ; en effet, ainsi que le souligne Michel Foucault : « [. . .] si la foule se presse autour de l'échafaud, [. . .] c'est aussi pour entendre celui qui n'a plus rien à perdre maudire les juges, les lois, le pouvoir, la religion ». [63]

C'est donc l'attrait d'une transgression ultime face au règlement de la prison qui porte Jean à considérer Harcamone comme le centre de cette dernière, ce qui va de pair avec son statut de tueur et de vaincu. Ainsi, le futur condamné à mort étant au centre de l'amour de Jean, ce dernier reconsidère l'architecture de la prison et la modifie selon ses « phantasmes » : Fontevrault, lieu privilégié des amours au même titre que la colonie de Mettray, finit par en devenir une figure concrète.

Toutefois, il ne s'agit que d'un type de contrôle parmi d'autres plus terribles tel que l'affaiblissement du corps par les punitions physiques et les privations. La prison est un lieu en marge de la société qui, en intégrant des repris de justice, a des rapports de force différents et autrement plus basiques. En effet, elle pourrait se résumer à un rapport de force constant entre dominants, ceux qui bénéficient de l'autorité, et les dominés qui y sont entièrement soumis.

Ainsi, les scènes d'une grande violence ne sont pas rares dans nos ouvrages. Outre qu'elles marquent le lecteur et attirent sa compassion pour le détenu, elles révèlent l'importance du pouvoir de la prison. Il s'agit de prouver où l'administration est prête à aller pour obtenir l'obéissance des prisonniers.

Les coups et les humiliations physiques

Dans notre corpus primaire, les coups apparaissent comme des éléments ponctuels, le plus souvent dans l'ombre du règlement institué par l'administration et,

63. Pascaline HAMON, « *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, de Jean Genet. L'écriture mise au secret », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], 2011-01.

pourtant, très présents.

Le premier exemple, le plus évident et le plus curieux, est le cas du *Vagabond des étoiles*, avec les deux types de violence dont font preuve le directeur Atherton et ses sbires. D'abord, la violence physique apparaît lorsque ces derniers jettent les détenus sur une chaise pour leur faire avouer l'emplacement de la dynamite fictive, avant de les torturer à coups de jets d'eau, le tout en plein hiver. La scène est difficile et les conséquences plus tragiques encore :

> Dans notre quartier, de jour en jour et d'heure en heure, la folie grandissait parmi nous. [...] Qu'il me suffise de dire que, des quarante hommes qui subirent ces épreuves, pas un n'en sortit indemne. Luigi Polazzo, comme je l'ai dit, sombra le premier dans la folie et ne recouvra jamais la raison. Long Bill Hodge la perdit lentement et alla enfin rejoindre Luigi au quartier des fous un an plus tard. D'autres encore les suivirent. Plusieurs, dont la santé physique avait été ébranlée, tombèrent victimes de la tuberculose des prisons. Au total, un bon quart parmi les quarante y laissa la peau. [64]

La violence induit plusieurs éléments : de prime abord, elle est impressionnante de brutalité et a des conséquences psychologiques majeures. Ensuite, elle est physiquement insoutenable, car elle brise les détenus. Enfin, elle montre à quel point l'administration de la prison de San Quentin peut, si elle considère que les nécessités l'exigent, s'octroyer des pouvoirs gigantesques. Nous passons subrepticement de lieu d'incarcération à un lieu de torture, en plus de démontrer à quel point la vie et la santé mentale d'un détenu ont peu de valeur.

Ce dernier point est d'ailleurs évoqué dans les propos de Standing qui apparaissent relativement froids : loin de s'attarder sur les conséquences désastreuses de la violence, il se contente de mentionner brièvement le devenir de Luigi Polazzo et

64. And hour by hour, in the dark dungeons, our madness of torment grew. [...] In passing I shall merely state that no one of those forty lifers was ever the same again. Luigi Polazzo never recovered his reason. Long Bill Hodge slowly lost his sanity, so that a year later, he, too, went to live in Bughouse Alley. Oh, and others followed Hodge and Polazzo, and others, whose physical stamina had been impared, fell victims to prison-tuberculosis. Fully twenty-five per cent of the forty have died in the succeeding six years.

The Star Rover, *op. cit.*, p. 23-24 et p. 58-59.

de Long Bill Hodge, ce qui crée un certain décalage entre la gravité des événements et son point de vue terriblement cynique. L'injonction « Oh » qui fait suite à ce bref développement fait apparaître le reste des détenus comme un détail. Mais le point d'orgue de son détachement reste la mention du nombre de morts qui, parce qu'elle est amenée sous la forme d'un pourcentage, « twenty-five per cent », ressemble à une statistique officielle plus qu'au jugement atterré d'un homme. Ce faisant, Standing parodie la froideur de l'administration ; son cynisme n'est mis en relief que pour révéler le peu de cas de la prison à l'égard des détenus et pour mieux choquer les lecteurs.

Mais la violence physique la plus difficile, celle qui affaiblit le corps sur une très longue durée et de façon irréversible, reste la camisole. Il faut d'ores et déjà préciser qu'elle n'est pas ponctuelle au même titre que les coups : son usage, même s'il est strictement punitif, s'étale néanmoins de plusieurs heures à plusieurs jours en plus d'être utilisée uniquement au cachot, ce qui en accroît l'horreur. La camisole apparaît donc comme le l'ultime moyen de torture, qui mêle à la fois ponctualité et durabilité. Les conséquences sur le corps de Standing après cinq ans à croupir dans son cachot et plusieurs semaines dans la camisole sont clairement décrits à la fin du roman, lorsqu'il décide d'aller tuer Cecil Winwood. Nous en avons un aperçu lorsqu'il recroise Skysail Jack à Folsom, peu avant son exécution :

> Mon poids était tombé à quatre-vingt-sept livres. Mes cheveux, striés de gris, avaient poussé, comme ma moustache et ma barbe, sans être jamais taillés, et étaient complètement hirsutes. [65]

Si le personnage s'est illustré par sa force mentale et morale, il a, à l'instar du lecteur, complètement occulté son aspect physique. Par conséquent, le choc de redé-

65. I weighed eighty-seven pounds. My hair, streaked with gray, was a five years' growth, as were my beard and mustache.

Ibid., p. 24 et p. 59.

couvrir Standing par l'intermédiaire du point de vue de Skysail Jack est encore plus marquant, d'autant que les seuls éléments qu'ils met en avant sont ceux que la prison a modifié le plus. Ainsi, si nous avons pu considérer Standing comme un homme suffisamment fort pour tenir tête au directeur Atherton, il faut attendre la fin du récit et le point de vue d'un autre compagnon d'infortune pour réaliser pleinement les conséquences de ses cinq ans de cachot et dont lui-même n'a pas pris conscience, trop absorbé par ses voyages.

De même, il faut attendre la fin de l'ouvrage et son projet de tuer Winwood pour que nous comprenions que l'extrême faiblesse de Standing est aussi mentale. Le passage est illustré par une crise d'angoisse sitôt qu'il doit franchir la cour de la prison, ce qui permet de mesurer à quel point il est devenu étranger au monde extérieur :

> Mais alors advint quelque chose que je n'avais pas prévu. Il y avait cinq ans que j'étais enfermé dans ma cellule d'isolement. J'étais effroyablement faible. Mon poids était tombé à soixante-quatre livres. Mes yeux étaient presque aveugles. En me trouvant dehors, je fus soudain frappé d'agoraphobie. L'espace qui m'environnait m'épouvanta. Cinq années dans cette cage étroite m'avaient rendu incapable de descendre la pente vertigineuse de l'escalier… […] Mes pauvres yeux chassieux, médusés comme ceux d'une chauve-souris, me firent tressauter d'effroi à la vue de mon ombre qui s'étendait devant moi sur les pavés. […] Je rampais sur les genoux et sur les mains, vers l'abri du mur sauveur. Je m'y accotai et me mis, là, à pleurer. [66]

L'analyse succincte de London met bien en valeur la mentalité distanciée, presque blasée de Standing : il privilégie les phrases courtes qui, toutes, apportent une information afin de dresser un bilan implacable sur son état physique. Le narrateur peut ainsi opérer cette sorte d'état des lieux avec une froideur très calculée, qui

66. And here was the one thing I had not calculated on — myself. I had been five years in solitary. I was hideously weak. I weighed eighty-seven pounds. I was half blind. And I was immediately stricken with agoraphobia. I was affrighted by spaciousness. Five years in narrow walls had unfitted me for the enormous declivity of the stairway, for the vastitude of the prison yard. […] But my poor blear eyes, like a bat's, startled me at my shadow on the flagstones. […] and like a drowning man struggling for shore crawled back on hands and knees to the wall.

Ibid., p. 255-256 et p. 381-382.

renvoie au verbe choisi « *calculated* », traduite par « prévu ». Standing rappelle son échec avec un style et un ton très détaché qui rappelle celui utilisé pour décrire son meurtre ou la torture des autres détenus. Seule la fin de la description, marquée par les « pauvres yeux chassieux », les larmes et la comparaison à une « chauve-souris », un animal nocturne comme il l'est lui-même devenu en cellule d'isolement, contrebalancent dans une moindre mesure, ce qui en accentue l'effet.

En définitive, les supplices ont profondément renforcés sa capacité à supporter la camisole grâce à l'auto-hypnose, lui permettant de défier verbalement le directeur Atherton et faisant de lui le véritable maître de son cachot, mais cela n'est utile que dans ce dernier cadre. Sitôt sorti, ses acquis n'ont plus de valeur : littéralement terrifié par son ombre, il est incapable, malgré tout ce qu'il a enduré, de franchir une simple cour ensoleillée.

Le personnage admet lui-même qu'il n'a pas songé au paramètre le plus important, à savoir lui-même, comme souligné dans la version américaine : « And here was the one thing I had not calculated on — myself », ce qui est une preuve supplémentaire qu'il était inconscient de ses changements physiques avant d'être confronté au monde extérieur. En définitive, ce passage prouve à quel point Standing a fini par s'habituer aux conditions particulièrement sordides de son incarcération au point d'en faire ses nouveaux standards. Ainsi, ce retour à la liberté – à la réalité – apparaît comme un cauchemar : son point de vue altéré par la peur et ses cinq années de cachot modifient l'espace de la cour pour le rendre plus important qu'il ne l'est réellement : « L'espace qui m'environnait m'épouvanta »[67] ; de même, l'escalier devient une pente énorme et infranchissable : « la pente vertigineuse de l'escalier ». En parallèle, la prise de conscience de Standing sur son état physique met en avant

67. On remarquera le glissement du sujet entre la version américaine, dans lequel celui-ci est Standing, et la version française où il devient « l'espace ». Le personnage devenant complément d'objet direct, l'écrasement de l'environnement est encore plus considérable.

ses sens en déroute et la panique qui y est liée : il met donc en avant sa faiblesse physique générale – « J'étais effroyablement faible » – puis sa cécité – « Mes pauvres yeux chassieux » – afin de justifier sa peur de la lumière. Enfin, ce court extrait met en évidence le fait que la liberté est désormais impossible ; même si Standing parvenait à s'échapper de sa prison, il ne pourrait plus s'adapter au monde extérieur [68].

De surcroît, la camisole peut être définie comme le troisième et dernier niveau d'incarcération. Le premier niveau, le plus évident, est la prison en elle-même. Il permet des contacts relativement libres entre les prisonniers, la preuve étant le moment où Standing, alors que lui et les quarante autres subissent le supplice de la chaise, prévient les autres de la présence d'un mouchard dans sa cage, Ignatius Irvine [69]. Le deuxième niveau de privation de liberté est le cachot, qui force Standing à parler de façon clandestine à Morrell et Oppenheimer en tapant contre un mur et lui interdit tout contact extérieur. Le troisième niveau est donc celui de la camisole, en ce qu'il prive du dernier degré de liberté, à savoir des mouvements. Il s'agit d'une véritable mise en abyme carcérale, une prison dans la prison qui a pour but de contrôler le corps, de l'affaiblir à un niveau critique et d'affaiblir l'esprit au point de le rendre inapte au monde extérieur.

Le cas de Standing prouve qu'il est impossible de « remonter » différents niveaux carcéraux : habitué au cachot et à la camisole, le personnage serait en décalage avec le reste des détenus s'il retournait dans une cellule. En définitive, l'accroissement de la privation de liberté dans le *Vagabond* est à sens unique, ce qui donne à l'expérience de Standing un aspect encore plus condamnant.

Si la violence dans le *Vagabond* avait pour but de détruire le corps et d'ébranler

68. Claudio Besozzi avance d'ailleurs l'idée que sa libération mentale est au prix de sa déréliction physique : « C'est le désir de vengeance, le sourire moqueur qu'il offre au directeur de la prison à la fin de chaque "traitement", qui lui permet de se libérer du corps et d'aller dans le temps et dans l'espace, au fil de la mémoire perdue », *op. cit.*, p.98.

69. *Ibid.* p. 22 et p. 57.

psychologiquement les détenus afin d'arracher un aveu, le cas de figure est presque le même dans le témoignage authentique de Wilde. Dans sa lettre au *Daily Chronicle* du 27 mai 1897, il décrit le cas d'un jeune homme souffrant de troubles mentaux et accusé de simuler la folie :

> Voilà trois mois environ, je remarquai [...] un jeune homme qui me parut idiot ou à demi crétin. [...] Mais ce jeune homme me frappa [...] parce qu'il riait tout seul d'un rire idiot, avec une grimace hébétée et qu'il tordait continuellement ses mains... [...] je découvris qu'il était à l'observation, surveillé jour et nuit par des gardiens. [...] Quand il paraissait à l'exercice, il semblait toujours surexcité et se promenaient en pleurant ou en riant. [...] D'autres fois [à la chapelle] il pleurait – sans bruit – mais avec des larmes qui ruisselaient sur ses joues et des sanglots qui l'étranglaient. [70]

Le portrait qu'en fait Wilde est édifiant : le jeune homme est certes fou mais inoffensif, très sensible et inconscient de sa surveillance rapprochée. Le portrait est très touchant et pour cause, le poète irlandais s'attarde plus longuement sur ses larmes lors de la prière et, par contraste, rend les gardiens plus mauvais encore lorsqu'ils décident de le battre :

> Le silence de la prison était rompu par des cris horribles et déchirants, par des hurlements plutôt... [...] Son visage [celui du fou] était exténué, affreux, lamentable, tout boursouflé par les larmes et l'affolement, au point d'en être presque méconnaissable. [...] C'était une caricature vivante. [...] j'appris [...] que le malheureux avait reçu [...] vingt-quatre coups de fouet par ordre des juges-visiteurs. [...] Quand un homme devient fou, [les médecins de prison] le traitent comme un simulateur. Ils le font punir sans répit. Naturellement, l'état de l'homme s'aggrave. [71]

70. About three months ago I noticed [...] a young man who seemed to me to be silly of half-witted. [...] But this young man struck me [...] of his silly grin and idiotic laughter to himself, and the peculiar restlessness of his eternally twitching hands. [...] I discovered that he was under observation, and being watched night and day by warders. [...] When he did appear at exercise he always seemed hysterical, and used to walk round crying or laughing. [...] Sometimes he would cry – not making any disturbance – but with tears streaming down his face and an hysterical throbbing in the throat.

De Profundis, *op. cit.*, p. 194. et *Lettres*, p. 405.

71. Suddenly I was startled by the prison silence being broken by the most horrible and revolting shrieks, or rather howls... [...] his weak, ugly, wretched face bloated by tears and hysteria almost beyond recognition. [...] He was a living grotesque. [...] I found [...] that he had had twenty-four lashes [...] by order of the visiting justices... [...] When a man grows insane, they treat him as shamming. They have

Afin de rendre plus terrible encore ce qui arrive à ce détenu, Wilde procède par allusions : il mentionne tout d'abord ce qu'il a perçu, à savoir les cris de souffrance du malheureux. Par la suite, il use d'une énumération de termes péjoratifs qui, à l'exception de « boursouflé », n'ont pas pour but de dresser un portrait précis mais bien de mettre en valeur son propre ressenti, jusqu'à la conclusion marquante, « C'était une caricature vivante », qui met parfaitement en évidence la déformation des traits et l'horreur de la situation.

Wilde accuse la stupidité et l'ignorance des médecins et des magistrats qui, incapables d'imaginer que le pauvre homme est réellement fou, vont jusqu'à le pousser dans ses derniers retranchements à coups de chat à neuf queues, une sorte de fouet. Cet exemple, qui fait suite à celui concernant les jeunes enfants incarcérés contre tout bon sens moral, illustre ce qu'il dénonce longuement depuis *De Profundis*, l'absence d'imagination et la cruauté. Pour rappel, il écrit, au début de sa longue lettre : « ils rejettent leur responsabilité sur les règlements disciplinaires » [72], ce que fait le médecin en faisant appel aux magistrats pour pouvoir torturer légalement le détenu. L'ignorance est soulignée par une autre phrase dénonçant l'incompétence et surtout, l'inconscience de ces employés : « Les médecins inspecteurs ne semblent pas voir de différence entre l'idiotie et l'aliénation. . . » [73]. Cette « inconscience », parce qu'elle détruit un homme, devient donc cruauté.

Enfin, à l'inverse de cette violence authentique et légalisée, les derniers cas de violence dans notre corpus primaire sont à relever dans *Miracle de la rose*. Nous

him punished again and again. Naturally the man becomes worse.

Ibid., p.195-196. et *Ibid.*, p. 406-407.

72. Responsibility is shifted on to the disciplinary regulations.

Ibid., p. 189 et p. 400.

73. The medical inspectors do not seem to understand the difference between idiocy and lunacy. . .

Ibid. p. 196 et p. 407.

en avons déjà cité un exemple avec le meurtre du gardien Bois-de-Rose par Harcamone, qui donne lieu à des représailles violentes contre l'assassin. Mais si Genet s'attarde sur lui, c'est uniquement à cause de la symbolique de la rose et du fait qu'en tuant, Harcamone approche de l'état de saint – ce qu'il devient à la suite de son exécution. Ses actes et punitions sont gratuits, en ce sens qu'ils sont purement esthétiques et servent à mettre en valeur sa personnalité ambigüe tant à Mettray qu'à Fontevrault. La gratuité de cette violence et le fait qu'elle vienne tant des détenus que des gardiens achève d'isoler le roman de Genet du reste de notre corpus car les coups et traitements odieux, s'ils étaient difficilement supportables, avaient toutefois un but, une finalité.

Ainsi, Divers, le premier amant de Jean, est un homme mauvais et violent – rappelons la comparaison à Hitler opérée par le narrateur – : pour remettre au pas un autre détenu dénommé Riton dans la marche des punis dont il a la surveillance, il le frappe et la scène est à la fois terrible et grotesque. Terrible d'abord par l'acharnement de Divers, grotesque car presque comique lorsqu'il retourne à son poste de surveillance :

> Soudain plié, [Divers] se détendit, son pied gauche cogna la poitrine de Riton et son poing droit sous le menton. À peine Riton fut-il affaissé que Divers le frappait encore à terre, des pieds et des poings, selon la méthode inexorable de Mettray. [...] Il fit trois tours sur lui-même, comme un mouvement de valse, qui le portèrent à quatre mètres du vaincu...[74]

L'usage de la violence sert à rappeler l'autorité de Divers auprès du fautif et, plus encore, à faire une démonstration de force aux autres prisonniers. C'est une simple réaffirmation de son pouvoir mais qui permet toutefois de présenter l'aspect méprisable du personnage, quand ce dernier s'acharne sur l'autre détenu, le « vaincu ». Jean use également du même procédé lorsqu'il décide de « soumettre Bulkaen »[75]

74. *Miracle de la rose*, p. 172.
75. *Ibid.*, p. 280.

lors de leur dernière rencontre, avant que celui-ci n'aille au cachot : s'ensuit un bref combat que Jean gagne aisément et de conclure « J'étais le maître »[76]. Toutefois, la mention des pas de valse est là pour rappeler la grâce de Divers et, dans une situation aussi grave que celle-ci, rappelle la poétique de Genet, qui met en valeur les corps dans ce qu'ils ont de plus sexualisés et de plus gracieux.

L'autre type de violence est dû à l'amour, ce qui permet un parallèle entre Mettray et Fontevrault. Jean raconte que Villeroy, son amant, manqua d'attaquer le père Guépin, un gardien de la colonie, le jour où ce dernier frappa Jean après un exercice de gymnastique raté :

> Il [Le père Guépin] ne savait pas encore qui j'étais quand il osa me donner un coup de poing, dans l'épaule, par-derrière, un dimanche, à la gymnastique, parce que j'avais raté un mouvement. Je basculai et tombai en avant. Villeroy s'approcha du vieux, les dents serrées, la cuisse déjà vibrante du frisson qui précède le coup. [...] Mais on connaît le mécanisme des sentiments : emporté par la colère (la colère vous portant) il suffit que l'on passe à proximité n'importe qui — un enfant qui souffre — pour que votre être, exaspéré déjà, s'ouvre à la pitié, qui est l'amour. La colère avait mis au bord de la paupière de mon méchant des larmes que la pitié fit couler jusqu'à sa bouche. Il saisit ma main et la baisa.[77]

Jean rapproche donc l'amour et la pitié avec la colère qui, entremêlés au point de ne créer plus qu'un sentiment, illustrent Villeroy sous un jour nouveau, comme le précise les gestes de la soumission consistant à saisir la main de Jean et de l'embrasser. Il s'agit bel et bien d'une grande preuve d'amour en ce que le « mac » se soumet un instant à Jean alors que ce dernier lui est hiérarchiquement inférieur ; les rôles s'inversent brièvement au nom de l'amour. Toutefois, cette scène n'aurait jamais eu lieu si le père Guépin n'avait pas fait montre de cruauté. On ne peut que penser à Oscar Wilde dans sa définition de l'imagination liée à l'amour et à la pitié sauf que, dans le cas présent, le cheminement n'a pas son origine dans le pardon et l'acceptation mais bien dans la colère. L'inversion des valeurs de Genet transparaît

76. *Ibid.*, p. 281.
77. *Ibid.*, p. 158-159.

une fois de plus, en ce qu'un sentiment négatif permet l'apparition d'un sentiment plus noble.

À Fontevrault, en voyant Charlot, un détenu qu'il hait car il a violé son secret le plus cher en lui demandant par provocation « Alors, t'en sors un moment de tes jardins ? »[78] et en touchant la hanche de Bulkaen, Jean décide de le provoquer et de le frapper. À la différence de Villeroy, le colon de Mettray, avec lequel il se compare volontiers à cet instant précis, le narrateur ne fait pas tant montre d'amour envers Bulkaen que d'un besoin de se venger de celui qui a percé à jour ses rêveries. Par conséquent, la violence permet à Jean de concrétiser deux buts : réaffirmer ses sentiments et se venger d'un ennemi. Une fois de plus, nous retrouvons le mélange d'amour et de haine propre à Villeroy, que Jean s'est toutefois approprié à Fontevrault pour protéger le secret de son esthétique inversée.

Néanmoins, le reste des violences, avec lesquelles nous plaçons les humiliations les plus infamantes, est ritualisant et concerne Mettray car les enfants y sont plus violents et plus mauvais que les prisonniers qu'ils admirent. En effet, Jean le prouve lors de la venue de l'évêque de Tours, au cours de laquelle il affirme : « Nous fûmes alors hissés sur les plus extrêmes sommets de l'attention, espérant d'un personnage si bien habillé, [...] si près de Dieu, une révélation saisissante sur Jo la Voix d'Or et sur toute la Centrale » (p. 210). Outre le comique de la scène au regard du décalage entre le message de l'homme d'Église et le comportement impie et violent des colons, ce passage permet d'illustrer la fascination qu'inspire la prison, comme si elle était une extension ou la continuité naturelle de la colonie. On sait ce qu'il en est réellement : les deux lieux ont des similarités troublantes qui les confondent presque, par exemple avec les emplois du temps : « je viens d'écrire, exactement, l'emploi du temps de Mettray » (p. 22), et qui sont mises en valeur par la structure du récit for-

78. *Ibid.*, p. 46.

mée sur leur alternance.

Nous pouvons citer trois passages à Mettray où perce chaque fois un type particulier de violence. Le premier est celui où les colons s'acharnent sur Métayer, un jeune homme laid qui se prétend descendant direct des rois de France. Genet écrit : « Vinrent les rires auxquels il répondit par le mépris. Alors tout ce que nous avions amassé de rancune, tout d'un coup rompit les barrages et l'inonda : les coups, les gifles, les insultes, les ordures, les crachats. » (p. 294). L'acharnement contre ce bouc-émissaire impromptu le met en valeur et, à travers le mépris de ce qu'il subit et son isolement, force le respect et l'admiration de Jean. Mais, au-delà de l'aspect symbolique de Métayer que l'on peut rapprocher de la figure christique à travers l'humiliation physique, ce bref extrait met en valeur les souffrances implicites des colons. Jean a beau exagérer la réalité de Mettray au point d'en faire le lieu propice à ses amours, ces moments où « la rancune » s'amasse envers un colon brisent son illusion romantique et, parce qu'ils sont ponctuels, deviennent encore plus dérangeants.

Enfin, ce passage permet d'opérer un rapprochement entre le bourreau et sa victime en dépit de l'usage du pronom personnel « nous » qui dilue Jean parmi les autres enfants. Le simple fait qu'il use de ce pronom achève d'isoler Métayer, non pas selon sa posture de victime mais bien selon celle de saint. Nous connaissons la passion du narrateur pour les êtres humiliés et blâmés comme Harcamone, et Métayer n'échappe pas à la règle : à travers les coups qu'il lui porte, Jean le sanctifie. [79]

Le deuxième type de violence spécifique est celui propre au rituel. Jean, lorsqu'il arrive à Mettray pour sa première nuit, doit chanter des chansons sur des bandits et des assassins et évite dans un premier temps « les hontes de la prostitution » (p.189). Ensuite, Rio, un autre colon, le provoque pour juger sa réaction. Les deux se battent

79. Nous pouvons citer de nouveau *Saint-Genet, comédien et martyr*, dont l'analyse est d'une grande pertinence : « C'est aux vaincus que va son amour. Marchetti, Mignon languissent en prison ; Harcamone, Pilorge, Notre-Dame des Fleurs seront guillotinés et le moment de leur gloire suprême coïncide avec celui de leur mort ignominieuse », p. 163.

et Jean sauve son honneur, au point de devenir la « cloche » de Villeroy, son protégé :

> Avant même que j'eusse posé mon baluchon [...] sur le banc, près de la fenêtre du réfectoire, on me sondait. Rio fit basculer le banc et mes affaires tombèrent sur le sol. On sourit autour de moi. [...] Alors il se passa en moi un phénomène qui ne devait plus se produire jamais. J'eus le sentiment que tout le reste de ma vie dépendait de mon attitude en cet instant. [...] Une peur immense me paralysa trois secondes et, d'un coup, les dents serrées par la rage de me sentir plus faible que Rio, je dis en faisant claquer le "c" :
> — Sale con !
> Il était déjà sur moi. Je n'esquivai pas la lutte. J'étais sauvé. [80]

L'importance du rituel se traduit par la réaction de Jean, décrite comme un « phénomène », donc un événement inexplicable qui lui fait oublier un bref instant sa condition de soumis au profit de celle de « mac ». L'oxymore de la lutte salvatrice a alors plus d'impact.

Toujours dans la thématique de la ritualisation, nous pouvons également citer le passage-clé où Villeroy cherche à faire de Jean un marle, en lui choisissant un enfant de la famille E et en le regardant coucher avec :

> Il choisit lui-même un gosse de la famille E. C'était un gamin déluré qui me rit au nez quand Villeroy, un après-midi d'été, derrière les lauriers, me le présenta... [...] Villeroy voulait que je "case" le petit mec sous ses yeux. Un soir, il organisa un rendez-vous derrière la famille B. Je ne sais quelle ruse inventa le gosse pour venir de la famille E, sans être vu, en traversant le Grand Carré, mais à peine fut-il là que Villeroy le fit s'allonger sur l'herbe et les orties.
> — Baisse ton froc, commanda-t-il. [...]
> — Allez, vas-y, Jeannot, tape là-dedans. [81]

Jean se révèle d'abord incapable mais, sous l'impulsion de son amant, il avoue parvenir à « caser » l'enfant : « Aussi vite qu'il prît son pied, j'avais fini avant lui. Tous les trois, nous nous relevâmes sans aucune gêne. Le gosse en avait moins que personne. » [82] Même si la scène est extrêmement dérangeante à cause du verbe « taper » et de la locution adverbiale « là-dedans » utilisée par Villeroy pour définir l'enfant et

80. *Ibid.*, p. 189-190.
81. *Ibid.*, p. 263.
82. *Ibid.*, p. 264.

le réduire, par périphrase, à la partie du corps qui l'intéresse, la violence est atténuée par l'attitude des personnages, qui la considèrent comme normale. En agissant ainsi, Jean monte dans l'échelle sociale de la colonie, et passe de dominé à « marle », même s'il n'est pas à l'aise dans ce rôle, comme l'a décrit Sartre dans *Saint-Genet, comédien et martyr*, en rapprochant l'écrivain Genet de ses multiples personnages :

> Mais Genet, qui ne fait rien, qui défait, qui n'agit que pour être, ses actes n'ont d'efficacité qu'en apparence, ils ne révèlent pas sa force mais son essence. Ce sont des gestes. [...] Divine, c'est lui. Il se montre, il se fait objet. [83]

En appliquant cette analyse à Jean, nous comprenons sa réticence, la même que l'auteur : il n'est pas un marle mais il se fait passer pour tel ; il ne veut pas dominer car ce n'est pas dans sa nature. Alors, même s'il parvient à « prendre son pied », il ne s'approprie pas le rôle symbolique que Villeroy lui a attribué : son acte n'a pas d'efficacité concrète ou profonde. Par ailleurs, sa non-transformation est visible à Fontevrault, dans laquelle nous avons déjà souligné sa soumission à Bulkaen, quand bien même il est plus âgé que lui.

Le dernier exemple que nous évoquerons est l'humiliation que subit Bulkaen. Elle est racontée à la première personne du singulier car Jean cherche à prendre la peine à son compte. Il se l'attribue comme Jésus prit les péchés des hommes : « Comme d'autres prirent sur eux le péché des hommes, je vais prendre sur moi ce surcroît d'horreur dont fut chargé Bulkaen » (p. 343). La suite parle d'elle-même : il se fait cracher dans la bouche par sept marles puis, montrant qu'il apprécie le châtiment, manque de se faire frapper par l'un d'eux.

> [Van Roy] revint à quinze mètres, se pencha un peu sur le côté droit, visa, et me cracha dans la bouche. Un mouvement de déglutition presque inconscient me fit avaler le glaviaud. [...] Encore agité par le rire, Deloffre me cracha sur les yeux. Les sept y passèrent, et plusieurs fois même, et Divers parmi eux. Je recevais les crachats dans ma bouche distendue que la fatigue n'arrivait pas à

83. *Saint-Genet, comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 82-83.

> refermer. Il eût suffi d'un rien pourtant pour que ce jeu atroce se transformât en un jeu galant et qu'au lieu de crachats, je fusse couvert de roses jetées. [84]

Tout, dans cette scène, est fait pour la rendre difficilement soutenable : l'usage de l'argot « glaviaud », les mouvements « inconscients » de déglutition et, inversion des valeurs oblige, le glissement du jeu « atroce » en jeu « galant », qui choque autant le lecteur que les marles. L'humiliation devient un moment presque sensuel qui contribue à grandir le personnage et à détourner l'humiliation à son avantage.

Encore une fois, Jean use de la symbolique de la rose pour magnifier l'humiliation ; c'est par cette rose que nous saisissons la portée de son apport dans le vécu de Bulkaen, car elle symbolise la fusion qui les unit. Geir Uvsløkk le confirme :

> [Genet] tente alors une nouvelle expérience afin d'échapper au pouvoir des dominants : il prend sur lui les souffrances de Bulkaen [...]. Les crachats se métamorphosent donc en roses, et au lieu de crouler sous cette « exécution », Genet/Bulkaen décide de se voir comme un « objet qui sert à un rite amoureux ». Il se met par conséquent à désirer la situation, jusqu'à en avoir une érection. [...] Genet/Bulkaen a surmonté la honte, il a changé la valeur de la situation, et il est ainsi devenu le maître du jeu. [85]

La cruauté, la violence, l'humiliation deviennent des motifs poétiques grâce au motif de la rose, selon un processus similaire, quoique moindre, au cas d'Harcamone. Mieux : la perversion perd sa gratuité.

Ces exemples mettent en valeur le contrôle du corps non seulement au regard de la prison, mais aussi au regard des autres détenus : c'est la grande différence entre Mettray et Fontevrault. Dans la prison, Harcamone et Jean sont punis, le premier étant frappé puis condamné à mort, le second étant relégué en salle de punition. Les violences entre détenus sont limitées par la présence des gardiens et des murs et ont toutes un but précis, que ce soit conquérir un homme, défendre son honneur ou protéger ses secrets. À Mettray, les rapports de force avec l'administration – qui est, à

84. *Miracle de la rose*, p. 345.
85. Geir Uvsløkk, *op. cit.*, p. 151.

l'inverse, très peu mentionnée – sont occultés par ceux, clandestins, entre les colons. Les coups, les viols et les humiliations servent à mettre en évidence l'importance des statuts, les mœurs et les démonstrations de pouvoir. En somme, À Mettray, le corps d'un colon est le bien d'un ou plusieurs autres ayant un grade supérieur. C'est la grande force des ouvrages de Genet : à travers une fictivité exacerbée et un mélange constant entre des faits réels et d'autres imaginaires, la colonie de Mettray et la prison de Fontevrault deviennent des cadres propices à l'apparition de ses motifs poétiques même si, il est bon de le rappeler, leur omniprésence dissimule la dure réalité des colons se tuant à la tâche ou des prisonniers faibles et malades.

La déliquescence du corps

Les coups ont un aspect ponctuel, mais le contrôle du corps passe aussi par sa lente déliquescence, qu'elle soit volontaire ou non.

Nous avons déjà mentionné la camisole dans laquelle souffrait Standing, mais il s'agissait d'un moyen de détruire le corps plus que de l'affaiblir. Or, la déliquescence dont nous faisons référence apparaît sur le long terme ; par conséquent, elle est différente des méthodes ponctuelles de contrôle.

En premier lieu, il y a la maladie. Certes, elle est un moyen de contrôle involontaire mais elle permet d'affaiblir suffisamment le détenu pour le rendre plus vulnérable ou, à défaut, inoffensif. Or, dans nos œuvres, la maladie rend la prison plus insupportable encore, car les difficiles conditions d'incarcération ne permettent que de la favoriser.

Prenons, dans le cadre de notre corpus secondaire, la correspondance de Louis-Ferdinand Céline. Incarcéré du 17 décembre 1945 au 24 juin 1947 à la prison de Copenhague, la Vestre Fængsen, il a beaucoup souffert de ses multiples maladies

qui se sont ajoutées aux lourds handicaps datant de la Première guerre mondiale. Son emprisonnement fut particulièrement difficile, selon François Gibault dans la préface des *Lettres de prison* :

> Les souffrances de Céline ont alors été très au-delà de ce que l'on peut imaginer en lisant cette correspondance. Détenu dans le quartier des condamnés à mort, à l'isolement, seul dans une cellule mal chauffée et dénuée de tout confort, en pleines rigueurs de l'hiver danois, il perdit quelque quarante kilos et souffrit de dépression, d'entérite, de la pellagre, de céphalées insupportables, d'eczéma, de rhumatismes et d'interminables insomnies au point qu'il dut être hospitalisé à plusieurs reprises à l'infirmerie de la prison et même à l'hôpital, puis chaque fois renvoyé en cellule sous la pression des communistes danois qui se piquaient de résistance alors que le Danemark s'était tenu hors de la guerre... [86]

Céline est donc présenté comme une victime politique, un bouc-émissaire qui, à cause de ses pamphlets antisémites, était une cible privilégiée, sans que son état physique soit réellement pris au sérieux. La liste est pourtant suffisamment longue et témoigne de ses graves problèmes de santé. L'accumulation et la durée des maladies a d'ailleurs aggravé le comportement de Céline, qui, déjà instable, finit par se croire persécuté et volé par tout le monde. La conséquence, nous pouvons la vérifier dans une lettre à Gaston Gallimard en 1954. Dans cette épître, on retrouve le style si particulier de Céline, tels que le langage familier, les insultes et les mots d'argot, qui témoignent de sa violence et de ses troubles :

> Vous avez beau blablater : une *avance* n'est pas un *revenu* c'est exactement le contraire. [...] Sérieusement parlant, vous ne voulez plus rien m'avancer... bon ! [...] nous confronterons... et j'aviserai ! ou de ne plus rien foutre... [...] Bien amicalement à vous et votre abrutie clique de cancres prétentieux ! [87]

Son expérience carcérale a été également très marquée par sa colère à ne rien savoir des événements qui le concernaient, à savoir une éventuelle libération ou une condamnation à mort : « C'est un bien grand tourment que cette absolue ignorance

86. *Lettres de prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen, 1945-1947*, Gallimard, « Folio », 1998, p. 12.

87. Lettre à Gaston GALLIMARD du 11 décembre 1954, *Lettres à la N.R.F.*, Gallimard, « Folio », 1991, p. 140-141.

des événements. Cette perte de toute individualité. Quelle humiliation atroce. Cette descente à l'état d'animal, dont le sort est réglé aux fantaisies d'inconnus »[88]. Il justifie la perte de son statut humain non pas comme une régression à un état infantile mais bien à un état « animal », c'est-à-dire à un être incapable de parler ou de penser voire, dans ce cas précis, dépendant des hommes et de leurs décisions – qu'il réduit d'ailleurs à des « fantaisies », donc des décisions fantasques et ne correspondant à rien d'essentiel. Ce faisant, il discrédite ses geôliers avec véhémence.

Quelques mois plus tard, il résume sa situation sans exagération aucune : « En vérité je n'en peux plus. Non seulement les nerfs sont brisés mais mes dernières résistances physiques. »[89]

Céline fait longuement mention de ses maladies (il en dresse la liste complète aux pages 153-155), preuve qu'elles le tourmentent et qu'elles rajoutent une dimension supplémentaire à son supplice, peut-être la pire au regard de son omniprésence dans la correspondance. En conclusion,

> Céline n'est pas ressorti indemne de cette épreuve mais humilié, plus révolté et dégoûté que jamais et profondément marqué dans sa chair. Son état de santé s'est en effet considérablement aggravé au cours de sa détention, dont il ne s'est jamais complètement remis… […] Le sentiment d'avoir été persécuté a entraîné chez lui une véritable haine contre l'humanité toute entière, avec en point d'orgue ses confrères, les éditeurs en général et en particulier, tous les donneurs de leçons…[90]

La maladie a donc joué un rôle important au cours de son incarcération ; ces tourments supplémentaires n'ont servi qu'à aggraver sa misanthropie – la même qui lui fit conspuer les intellectuels comme Sartre ou Aragon dans *D'un château l'autre*, paru en 1957.

Nous pouvons également décrire, pour rester dans les faits réels, la tragique

88. *Ibid.*, lettre du 10 mai 1946 à maître Mikkelsen, p. 121
89. *Ibid.*, lettre du 20 septembre 1946 à maître Mikkelsen, p. 258.
90. *Ibid.*

incarcération de Wilde, qui mêla affaiblissement volontaire du corps et maladie. Le premier apparaît à la suite du moulin disciplinaire, du manque d'hygiène et de la mauvaise alimentation :

> Wilde [. . .] supporta mal ces conditions de vie. Insomniaque et sous-alimenté, il ne tarda pas, victime également du manque d'hygiène à tomber malade, souffrant d'infections intestinales, de diarrhées, et de violents accès de fièvre, à un tel point qu'il n'était pas jusqu'à ses gardiens qui ne craignissent, à le voir ainsi prostré dans l'obscurité de sa cellule, pour sa santé mentale. Wilde, qui dépérissait à vue d'œil, songea, en ces heures d'effroi, au suicide. Une expertise fut ordonnée. Mais le médecin de ce lieu infâme s'arrangea pour établir un diagnostic trafiqué : Wilde était, selon lui, tout à fait capable de faire tourner, à l'aide de ses seuls mollets, ce moulin disciplinaire. [91]

Le contrôle absolu du corps prime sur la santé, au point que ce que Wilde ne cessera de dénoncer après sa libération apparaît clairement ici : l'administration pénitentiaire fait montre d'une évidente incompétence car elle est incapable de concevoir que le poète est au plus mal. Tout concoure, que ce soit la favorisation de l'apparition des maladies ou le travail forcé, à malmener le plus possible le corps et, par extension, l'esprit, d'où la prostration et les idées suicidaires pour échapper à ce terrible quotidien.

Avant de parler des bienfaits spirituels que la prison lui a apportés, le poète a donc souffert plus que de raison avec l'aval de l'administration et l'acharnement du ministre de l'Intérieur. En effet, Wilde écrivit trois fois à ce dernier, le 4 juillet 1896, le 10 novembre 1896 et le 22 avril 1897 afin de bénéficier d'une libération anticipée, qui lui fut constamment refusée. Pourtant, outre le ton pathétique des lettres qui présentent ses remords sur son homosexualité – discutables toutefois, car écrits dans la détresse – , les faits qu'il décrits en prison restent véridiques. En témoigne la référence à sa chute dans la chapelle de Reading, dans laquelle, pris d'un soudain évanouissement, il chuta et se cogna la tête contre un banc. Il en résulta de graves

91. *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 308.

problèmes auditifs qui contribuèrent à son affaiblissement général et, plus tard, à sa mort : « Cette douleur à l'oreille ne le quitta plus jamais [...] jusqu'à ce que, une otite étant venue aggraver subitement les choses au soir de sa vie, une terrible infection, ajoutée à une recrudescence de cette syphilis qu'il avait contracté dans sa jeunesse, l'emportât, cinq ans après » [92].

> Le requérant souhaite également exposer que, si sa santé générale est [...] meilleure ici qu'elle l'était à Wandsworth, où il passa deux mois à l'hôpital pour un *complet affaiblissement* physique et mental dû à la faim et à l'insomnie, il a [...] *presque entièrement* perdu l'audition de l'oreille droite par suite d'un abcès qui lui a perforé le tympan. Le médecin d'ici s'est déclaré incapable d'y remédier [...]. Mais, bien que l'abcès existe depuis le début de son incarcération et que sa surdité ait *empiré* chaque semaine, on n'a pas même tenté d'y remédier. [...] Sa vue [...] a *beaucoup* souffert aussi de la vie forcée dans une cellule chaulée qu'éclaire le soir un jet de gaz aveuglant... [93]

L'ouïe, la vue et la santé en général sont en péril, au point que Wilde devient l'ombre de lui-même. Le tragique de sa situation transparaît même au-delà du style des lettres, qui, même si elles apparaissent comme une suite d'arguments afin de bénéficier d'une remise de peine, sont remplies d'hyperboles. Leur omniprésence est le meilleur témoin de sa dégradation physique.

Pourtant la situation est critique, comme l'écrit Constance Wilde à son frère après avoir visité son ex-mari : « Je fus mercredi à Reading et vis le pauvre Oscar. On dit qu'il se porte bien, mais c'est un véritable squelette en comparaison de ce qu'il était » [94]. La souffrance physique de Wilde est si grave qu'elle dépassera le

92. *Ibid.* p. 310.

93. The petitioner would also point out that while his bodily hearth is better in many respects here than it was at Wandsworth, where he was for two months in the hospital for absolute physical and mental collapse caused by hunger and insomnia, he has [...] almost entirely lost the hearing of his right ear through an abscess that has caused a perforation of the drum. The medical officer here has stated that he is unable to offer any assistance... [...] But though the abscess has been running worse every week, nothing has been done in the way even of an attempted cure. [...] His eyesight [...] has also suffered very much from the enforced living in a whitewashed cell with a flaring gas-jet at night...

Selected Letters, *op. cit.*, p. 144-145 et *Lettres*, *op. cit.*, p. 230-231. Nous soulignons.

94. *Oscar Wilde*, p. 315.

cadre de sa simple incarcération et se poursuivra après sa remise en liberté.

Le phénomène dénoncé n'est pas exclusif au poète irlandais, loin de là : dans sa lettre au *Daily Chronicle*, il dénonce clairement le régime alimentaire attribué aux prisonniers en général, le manque de sommeil par l'inconfort, l'absence de latrines, ainsi que la qualité des soins ; en d'autres termes, tous les éléments nécessaires au bon fonctionnement du corps, à savoir le repos, l'hygiène, le confort et la nourriture. Il est, sur ce sujet, particulièrement critique :

> La nourriture fournie aux prisonniers est entièrement inadéquate et, pour la plus grande partie, répugnante ; l'ensemble en est insuffisant. Nuit et jour, les prisonniers souffrent de la faim. [...] C'est juste assez pour soutenir non exactement la vie, mais l'existence. Et l'on est sans cesse torturé par les lancinements et les nausées de la faim. Les résultats de l'alimentation – qui, dans la plupart des cas, consiste en un brouet clair, du pain mal cuit, du suif et l'eau – est la maladie sous la forme d'une diarrhée incessante. [...] Tout prisonnier qui a connu le lit de planches souffre d'insomnie. [...] Autant que j'ai eu affaire [aux médecins] et après ce que j'ai vu d'eux à l'infirmerie et ailleurs, ils sont brutaux de manière, grossiers de tempérament et parfaitement indifférents à la santé ou au confort des prisonniers. [95]

Rien, dans la sustentation des prisonniers, n'est positif : elle se résume à du pain et de l'eau (notamment le « brouet clair »). Toutefois, la dénonciation de Wilde porte sur plusieurs aspects, du plus léger au plus grave. D'abord, il s'attarde sur la qualité de la nourriture et la lie aux maladies qu'elle cause, avant de dénoncer une fois de plus l'absence totale de confort et l'incompétence des médecins considérés comme « brutaux [...] et grossiers », ce qui les rend « indifférents » aux maux des détenus.

En somme, en s'intéressant chaque fois à un élément particulier du quotidien, le

95. The food supplied to prisoners is entirely inadequate. Most of it is revolting in character. All of it is insufficient. Every prisoner suffers day and night from hunger. [...] It is just to enough to sustain, not life exactly, but existence. But one is always racket by the pain and sickness of hunger. The result of the food—which in most cases consists of weak gruel, badly-baked bread, suet, and water—is disease in the form of incessant diarrhœa. [...] Every prisoner who has been on a plank bed suffers from insomnia. [...] [Doctors] are, as far as I came across them, and from what I saw of them in hospital and elsewhere, brutal in manner, coarse in temperament, and utterly indifferent to the health of the prisoners or them comfort.

Ibid, p. 335-338 et p. 497-500.

poète met en exergue le but de la prison qui, selon lui, est bien d'affaiblir le plus possible le détenu au point de rendre son incarcération traumatisante, voire de le tuer. De même, il dénonce la brutalité du personnel, qui est à lier au « manque d'imagination » si souvent évoqué. L'indifférence des infirmiers révèle donc leur manque total d'empathie envers leurs patients.

Loin d'amender les détenus, la prison les punit en les affaiblissant, associant ainsi une véritable déchéance physique et morale à la déchéance sociale. À travers la dénonciation de ces éléments multiples et complémentaires, Wilde prouve que, les détenus étant considérés comme moins que des citoyens, ils ont par conséquent une nourriture de piètre qualité et des soins limités.

La prison insalubre et l'absence de soins décents sont certes des leitmotivs, mais leur rôle souligne la volonté de la prison de ne pas prendre soin des détenus dont elle a la charge. Ce qu'Oscar Wilde dénonce est bien un standard de son système carcéral.

Chez Genet aussi, on trouve cette thématique de la déliquescence physique, mais d'une façon toute différente : au-delà de leur souffrance, les corps sont mis en avant dans ce qu'ils ont de plus honteux et de plus sexualisé ; de plus bas, comme la défécation, et de plus érotique. Ce dernier élément est à mettre en perspective avec la vigueur et des mentions à la chair triomphante, comme le prouve son tout premier poème *Le Condamné à mort* écrit en 1942 :

> Rêvons ensemble, Amour, à quelque dur amant.
> Grand comme l'Univers mais le corps taché d'ombres.
> Il nous bouclera nus dans ces auberges sombres,
> Entre ses cuisses d'or, sur son ventre fumant. . . [96]

La mise en valeur du corps est ici très particulière. Tout d'abord, Genet s'adresse à une figure allégorique, l'Amour, pour mieux mettre en valeur la figure générique

96. Jean GENET, *Le Condamné à mort et autres poèmes*, Gallimard, « Poésie », 1999, p. 13.

de l'amant, magnifiée par son gigantisme et, par sa dénomination ainsi que par l'adjectif « dur », chantée dans ce qu'elle a de plus sexualisé.

Le gigantisme est à mettre en perspective avec les rimes suffisantes « ombres » et « sombres », qui font écho à l'aspect maléfique du personnage et à l'enfermement du narrateur, d'où l'usage du verbe argotique « boucler ». Ainsi, l'amour du narrateur le pousse à une totale soumission. De même, les « auberges », par définition des lieux de passage, sont comparables aux prisons dans lesquelles Genet est passé. Par conséquent, l'amant apparaît comme un séquestrateur – « il nous bouclera nus » – et sa figure allégorique le rapproche des ténèbres. De fait, il est intimement lié aux lieux carcéraux dans lesquels s'épanouissent les amours interdits. Enfin, c'est par la mention des « cuisses d'or » et du « ventre fumant » que l'érotisation de ce personnage rêvé est la plus explicite car, par cette périphrase placée dans le derniers vers de la strophe, Genet fait écho à sa propre nudité et met en évidence la supériorité de l'amant-Univers.

L'enfermement est d'ailleurs primordial dans le corps même du poème étant donné qu'il est constitué, selon Audrey Gilles, de « cellules-strophes » :

> La strophe est à la fois obscène et pudique ; la cellule-strophe est toujours voilée d'un mystère : on ne peut la pénétrer. [...] Cet espace entre l'intériorité et l'extériorité est l'espace poétique, celui dans lequel peut se réaliser la tension entre dedans et dehors, happant et rejetant le lecteur. La cellule devient un espace scénique, le lecteur un spectateur et le poète est à la fois dramaturge et thaumaturge : il ordonne la cellule-strophe, l'organise, crée et matérialise l'érotisme à travers la structure poétique. [97]

L'enjeu du poème est donc de captiver le lecteur, de lui présenter la figure magnifiée de l'amour selon le narrateur sans toutefois qu'il la partage, d'où ce mouvement conjoint d'attirance et de rejet. La strophe devient alors un élément à part entière de l'aspect carcéral du poème : elle permet la fascination sans le partage ; « on ne

97. Audrey GILLES, *op. cit.*, p. 59.

peut pas pénétrer » le poème tout comme le narrateur ne fait que rêver son amant. De plus, Audrey Gilles ajoute que loin de valoriser la virilité, le sexe masculin est un topos inversé, l'élément central de la réadaptation du poème amoureux, cette fois-ci destiné aux hommes :

> Chanter le phallus, ce n'est pas porter aux nues la virilité, mais c'est exprimer avec tendresse et violence le désir homosexuel. Le sexe, dans la facture classique du poème, entre en concurrence avec des *topoï* poétiques amoureux tels que les fleurs. L'être aimé n'est plus une femme ; il faut, pour signifier ce changement, un symbole fort, rôle que prend le phallus, qui devient dans *Le Condamné à mort* une métaphore aussi bien du désir que de la création poétique. La séparation des genres s'estompe et, plus qu'une réflexion sur l'homo-érotisme, c'est une réflexion sur un érotisme universel que propose Genet. [98]

On retrouve ici le motif de la rose si important dans *Miracle* qui, au regard des propos d'Audrey Gilles, est détourné de son sens originel, le don à une femme pour lui signifier son amour, pour devenir érotisé ; la fleur est alors intimement liée au phallus, au point de la remplacer. La preuve en est dans le roman, où le don de la rose à Harcamone est autant celui à un saint qu'un amant au « sexe superbe », selon le propos de Geir Uvsløkk. Par conséquent, si Genet propose dans son poème une « réflexion sur un érotisme universel », il le confirme dans *Miracle*, où chaque détenu aimé se distingue des autres et devient une des multiples facettes de cet érotisme poétisé.

Cette strophe en tête, citons à présent la description qu'il fait de Divers, dans laquelle il met en avant les qualités de « casseur » du personnage, sa souplesse et la puissance sexuelle qui émane de lui :

> Comme Harcamone, Divers avait grandi. C'était un mec de trente ans, aux épaules larges, mais au corps d'une étonnante souplesse, élégant malgré les vêtements lourds de bure bistre. Il glissait et ne marchait pas. Les jambes étaient longues et si sûres de leurs pas que j'eusse désiré qu'il m'enjambât souvent pour être, allongé dans les prés, le sillon qu'enjambent le soldat et le chasseur guêtrés. Il est resté un casseur, et jamais n'a fait gourbi avec les macs, car les gour-

98. Audrey GILLES, *Ibid.*, p. 67-68.

> bis des macs se distinguent de ceux des casseurs. [...] Nous nous aimâmes toute la nuit. Nos deux têtes rasées roulant l'une sur l'autre, nos joues rugueuses se frottant... [99]

Les différents niveaux de lecture liés à cette description en disent long sur le personnage et plus long encore sur les désirs de Jean. En effet, il s'attarde sur ses « longues jambes » qui lui donnent un côté féminin ; de même qu'il « glisse » plus qu'il ne marche, il « enjambe[rait] » Jean. Non content de rappeler la soumission hiérarchique du narrateur, le verbe est choisi pour son sens eminemment sexuel. Enfin, la comparaison avec un chasseur ou un soldat est justifiée par le fait que ces deux fonctions justifient l'usage d'un fusil, donc un objet phallique. La description de l'amant, parce qu'elle émane de Jean, est totalement subjective et ce dernier ne met en avant que les éléments harmonieux de son corps.

Le procédé est le même pour la brute Botchako. Apparaissant dès le début de *Miracle de la rose*, c'est un personnage massif et sauvage quoique ambigu :

> Je voyais sur sa face camuse, exprimée par des traits, toute la puissance d'un corps solide, trapu mais inébranlable. Comme celle du boxeur sa face était dure, ferme, frappée à coups redoublées, battue comme le fer forgé. Aucune mollesse n'en fait tomber la chair, la peau colle à un muscle sec et à l'os. Son front était si étroit qu'il ne pouvait contenir assez de raison pour pouvoir arrêter une colère en train. Ses yeux étaient loin sous des arcades profondes, et l'épiderme de sa poitrine, qui apparaissait par l'ouverture de la chemise et de la veste de bure, était glabre absolument, et d'une pâleur, d'une blancheur pleine de santé. [100]

À la violence contenue dans l'aspect terrible de Botchako, Jean ajoute un élément qui dénote par sa douceur : le corps glabre et blanc. Le corps jure alors avec la tête et est mis en avant à travers un détail qui en rehausse la beauté. Encore une fois, de cet exemple nous comprenons que Jean sait considérer les détails qui rehausse la beauté profondément dissimulée des autres détenus.

Ces descriptions ont, au-delà de leur aspect choquant, pour but d'éclairer la poé-

99. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 127-128 et p. 178.
100. *Ibid.*, p. 30.

tique de Genet : nous avons vu que, par Botchako, il savait s'intéresser aux détails ; quand il se masturbe en songeant à Bulkaen mort, il l'intègre dans son imaginaire au même titre que Mettray, car les deux ayant disparu, ils font partie d'un passé révolu [101] ; en faisant l'amour avec Villeroy, son mac, à Mettray, Jean raconte comment il découvre les relations sexuelles et l'attachement sentimental (« nous étions des enfants cherchant notre volupté, lui avec sa maladresse et moi avec trop de science » [102]). Néanmoins, pour ce dernier cas, les détails ne concernent que son crâne et ses cheveux, comme en témoignent les pages 155 et 161, qui, par une périphrase et un hypallage, « les mèches nerveuses », décrivent adroitement la relation sexuelle : « Une boucle blonde, mouillée par la sueur, se mêlait à mes cheveux dans une image de nous projetée au ciel. [...] Mon mac de sa langue trouait ma bouche serrée. Je léchais sa boule rasée qui eût dû être hirsute ; je me sentais battre la figure par les mèches bouclées, nerveuses et blondes qu'il aurait dû avoir... ». Puis, lorsqu'il couche avec Divers, Jean, par jalousie, ne cherche qu'à compenser le fait de n'avoir pu conquérir Bulkaen.

Toutefois, ces corps sont affamés. Les détenus ne mangent pas à satiété, comme le prouve la lettre que Bulkaen écrit à Jean pour lui réclamer de la nourriture :

> Il me dit aussi quelques mots de ses casses, de son travail dehors, de l'amour qu'il lui portait et il montra beaucoup d'habileté pour me faire comprendre qu'il avait faim. Nous avons tous faim à cause de la guerre... [103]

Lui-même ne la minimise pas et en fait un élément important de la toile de fond du récit :

> Aux misères habituelles de la prison, la faim s'est ajoutée, et non pas une faim d'enfants [...]. Ici, c'est une faim d'hommes. Elle mord de toutes parts le

101. *Ibid.*, p. 102-103.
102. *Ibid.*, p. 154-155.
103. *Ibid.*, p. 90.

> corps (et leur esprit en est rongé) des costauds les moins sensibles. [...] Or, cette faim, qui d'abord aida au désenchantement de la prison, voici qu'elle devient si grande qu'elle est un élément tragique qui achève de couronner la Centrale d'un motif baroque et sauvage... »[104]

La faim dans le récit de Genet est l'objet de deux mouvements au regard des illusions qui transposent la prison en un paradis. Tout d'abord, elle cause le « désenchantement » puis, à mesure qu'elle grandit, elle en raffermit l'aspect fantasmatique en devenant à son tour un élément constitutif de celui-ci, un « motif » poétique à part entière. En somme, sans ce dernier, le tableau que dresse Jean de son expérience carcérale perdrait en enjeu et en passion – passion sous-entendue dans le terme « sauvage ». Leur vie étant en jeu, « leur esprit en [étant] rongé », les amants prennent plus de risques et leur sexualité gagne en intensité.

Cet autre aspect apparaît dans deux autres œuvres de notre corpus, exception faite du *Dernier jour d'un condamné*. Dans sa lettre au *Daily Chronicle* du 27 mai 1897, Wilde ne manque pas de mentionner la nourriture dont bénéficient les prisonniers ; quant à London, les conséquences de la faim apparaissent pleinement à la fin du récit, quand celui-ci cherche à tuer Cecil Winwood mais qu'il est trop faible physiquement et psychologiquement pour seulement traverser la cour ensoleillée de la prison.

Wilde tout d'abord, fait une triple dénonciation : il dénonce l'incarcération des mineurs, le régime alimentaire auxquels ils sont soumis, puis celui des adultes et, par conséquent, les maladies qu'il engendre.

> La seconde chose dont l'enfant souffre en prison est la faim. L'alimentation qu'on lui donne consiste en un morceau de pain de prison, ordinairement mal cuit, avec un gobelet d'eau pour déjeuner, à sept heures et demie. À midi, il a son dîner, composé d'une gamelle de bouillie de grossière farine de maïs et, à cinq heures et demie, il reçoit un morceau de pain sec et un gobelet d'eau pour son souper. Ce régime chez un adulte solide produit toujours une maladie quelconque, principalement la diarrhée, avec l'affaiblissement qui s'ensuit. En effet,

104. *Ibid.*, p. 45.

> dans les grandes prisons, les gardiens distribuent régulièrement des drogues astringentes, comme un aliment tout naturel. Dans le cas de l'enfant, celui-ci ne peut même pas goûter à cette nourriture. Qui connaît tant soit peu les enfants sait combien leur digestion est aisément troublée par une crise de larmes… […] Dans le cas de celui à qui le gardien Martin donna des biscuits, le bambin pleurait de faim […] mais ne pouvait absolument pas manger le pain ni boire l'eau qui constituaient son déjeuner. [105]

Wilde dresse un portrait quasi-anthropologique du système carcéral anglais, en décrivant précisément les repas donnés aux enfants ; ce faisant, il pointe l'absence de différenciation de régimes alimentaires entre les détenus adultes qui sont, eux, capables de manger et les enfants qui en sont incapables, tout en illustrant son propos avec l'exemple du « bambin », donc l'archétype même de l'innocence, à qui le gardien Martin a donné des biscuits. Ainsi, l'écrivain est plus à même de montrer les dysfonctionnements de la prison qui, au lieu de mieux nourrir ses prisonniers et donc de régler la cause du problème, s'ingénue à donner des « drogues astringeantes » comme des « aliment[s] tout naturel ». La faim et la mauvaise alimentation sont donc connus et, pire encore, communs : l'administration carcérale ne semble donc pas vouloir changer ses méthodes et use de palliatifs qui sont, de surcroît, inefficaces. La dénonciation de Wilde lui permet, enfin, de mettre en avant la détresse des enfants prisonniers et de justifier l'aberration de leur présence.

Enfin, nous avons déjà cité la transformation physique de Standing qui finit par peser quatre-vingt-sept livres. Que ce soit à cause de la politique de la prison ou des

105. The second thing from which a child suffers in prison is hunger. The food that is given to its consists of a piece of usually badly-baked prison bread and a tin of water from breakfast at half-past seven. At twelve o'clock it gets dinner, composed of a tin of coarse Indian meal stirabout, and at half-past five it gets a piece of dry bread and a tin of water for its supper. This diet in the case of a strong grown man is always productive of illness of some kind, chiefly, of course, diarrhoea, with its attendant weakness. In fact in a big prison astringent medicines are served out regularly by the warders as a matter of course. In the case of a child, the child is, as a rule, incapable of eating the food at all. Anyone who knows anything about children knows how easily a child's digestion is upset by a fit of crying… […] In the case of the little child to whom Warder Martin gave the biscuits, the child was crying with hunger on Tuesday morning, and utterly unable to eat the bread and water served to it for its breakfast.

De Profundis et *Lettres*, p. 191 et p. 402.

circonstances extérieures, l'omniprésence des maladies et la faim, les conséquences sont toujours les mêmes : le corps des détenus est incroyablement malmené.

Dans tous les cas, la dimension physique est inséparable de la souffrance psychologique et est une donnée essentielle dans le cadre de la dénonciation des méfaits de la prison.

1.2.3 Le temps

Le temps carcéral est très particulier en ce qu'il contribue pour une grande partie au contrôle des détenus en plus d'être un élément torturant à part entière. Car le temps en prison est plus lent que le temps de la vie civile.

Le temps et la temporalité

Si le temps pour un détenu n'est pas le même que pour un homme libre, il faut déjà en comprendre les raisons. La première est le fait que le temps en prison est vécu comme une interruption :

> Il faut d'abord prendre en compte l'intervalle de temps que représente la totalité de la peine. Les détenues soulignent moins la notion de « durée limitée » que celle d'« interruption » – interruption d'un parcours de vie – signifiant ainsi une discontinuité par rapport au passé et au futur. Comme s'il s'agissait d'une parenthèse, la durée de la peine est spécialement accentuée dans le contexte carcéral : c'est le type de langage que Gell qualifie de « réificateur du temps » et qui correspond à un régime temporel plus objectivé que vécu. [106]

La prison apparaît comme une véritable société dans la société, d'autant qu'elle est située dans la périphérie de cette dernière et qu'elle « interrompt » la vie civile. De même, le temps en prison ne peut être considéré par les détenus qu'en comparaison avec le temps civil, qu'il interrompt. Pire encore, il semble se modifier au cours

106. M. I. CUNHA, « Le temps suspendu. Rythmes et durées dans une prison portugaise », *Terrain*, n°29, traduit du portugais par Jean-Yves DURAND, p. 59-68.

de l'incarcération au point de devenir un piège. Comme l'ajoute Manuela Cunha :

> Dans une durée globalement très répétitive et vide de sens (même si elle peut être ponctuée par les quelques moments forts décrits ci-dessus), le temps paraît se ralentir, la durée estimée excédant alors la durée « réelle », c'est-à-dire chronométrique. Mais dans le domaine de la perception temporelle, la psychologie a aussi montré ce que Thomas Mann avait déjà suggéré dans *La Montagne magique* : de telles périodes de temps monotone s'accélèrent dans la mémoire… […]. Or, comme l'a remarqué Hans Toch (1992 : 28), ces mouvements contradictoires de ralentissement et d'accélération « conspirent contre les prisonniers » : « Si le temps en prison est psychologiquement plus long que la condamnation chronologique du détenu, sa punition excède ce que prescrit la sentence. Et si le temps en prison paraît plus court rétrospectivement, l'effet dissuasif de l'emprisonnement est réduit. » [107]

Le temps n'est donc pas uniforme ; au contraire, il est indistinct, mouvant et donc difficile à mesurer. Dans notre corpus primaire, son omniprésence, malgré quelques mentions de dates ou des années passées en prison, est intimement lié à leur construction.

En effet, que ce soit London, Hugo, Genet ou Wilde, aucun ne structure son récit dans l'ordre chronologique suivant : « arrestation », « jugement », « emprisonnement » et « dénouement de l'emprisonnement ». Au contraire, pour perdre le lecteur et l'obliger à se conformer aux souvenirs parfois disparates et chronologiquement déstructurés du narrateur, pour lui faire sentir l'écoulement particulier du temps, la narration est, elle aussi, désordonnée ; de même, le choix des souvenirs et des événements racontés est important.

Afin d'illustrer notre propos, nous résumons brièvement chaque ouvrage étape par étape afin d'en révéler la structure profondément désordonnée, mais toujours logique :

107. *Ibid.*

1. *Le Dernier Jour d'un condamné* commence alors que le personnage, à Bicêtre, n'a plus que vingt-quatre heures à vivre avant son exécution. Il rappelle que « cinq semaines » se sont écoulées depuis son jugement et ajoute « Autrefois, car il me semble qu'il y a plutôt des années que des semaines, j'étais un homme comme un autre homme » [108].

Vient, au chapitre II, le procès, entamé depuis « trois jours » [109]. Sitôt la condamnation à mort décidée, une jeune femme s'écrit : « Bon, [...] ce sera dans six semaines ! ».

2. Il est ensuite transporté à Bicêtre, et écrit que « les premiers jours on [le] traita avec une douceur qui [lui] était horrible » [110].

3. Au chapitre VI, il se décide enfin à écrire : « Puisque j'ai le moyen d'écrire, pourquoi ne le ferais-je pas ? » [111] ; nous comprenons que, à nouveau, nous sommes temporellement proche de l'exécution.

4. Au chapitre VIII, le personnage fait le décompte du temps qu'il lui reste :

> Trois jours de délai après l'arrêt prononcé pour le pourvoi en cassation. [...] Huit jours d'oubli au parquet de la cour d'assises [...]. Quinze jours d'attente chez le ministre, [...] Quinze jours pour veiller à ce qu'il ne vous soit pas fait de passe-droit. [...] Enfin la cour s'assemble [...] rejette vingt pourvois en masse. [...] Trois jours. [...] En tout six semaines. [...] Or, voilà cinq semaines au moins, six peut-être, je n'ose compter. [112]

Malgré la précision de son calcul, le condamné reste ignorant du temps de son sursis tant l'approche de son exécution le terrifie, ce qui accroît le flou temporel.

5. Il décrit ensuite son incarcération, sa découverte du monde de la prison, le départ aux galères de la chaîne de forçats et son évanouissement causé par la terreur.

108. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 273.
109. *Ibid.*, p. 275.
110. *Ibid.*, p. 283.
111. *Ibid.*, p. 284.
112. *Ibid.*, p. 287-288.

« Quand je revins à moi, il était nuit »précède alors « il faisait petit jour » [113]. Il est envoyé à l'infirmerie, dont il sort « le lendemain » [114]. Deux éléments sont à souligner dès maintenant : d'abord, si le condamné a balisé au mieux les six semaines qu'il lui reste, le temps à l'intérieur de cette limite est très flou : les rares indications dont nous bénéficions ne mettent en valeur qu'un moment très précis et marquant. Ensuite, le choix de décrire certains événements plus que d'autres implique d'ores et déjà un choix du traitement du temps : l'accent est mis sur les moments marquants, choquants où apparaissent les mœurs de la prison. Ainsi, l'autre moyen de mesurer le temps, outre le fait de compter les jours, est de se focaliser sur les événements que vit le héros et qui sortent de l'ordinaire.

6. Après la perte de repère survient une ellipse qui nous ramène au début du récit et qui remet tant le héros que le lecteur face à l'imminence de l'exécution : « Pendant que j'écrivais tout ceci [. . . l'horloge de la chapelle a sonné six heures. [. . .] C'est pour aujourd'hui ! » [115].

7. Vient ensuite le prêtre, « au moment où six heures et demie sonnaient, — non, c'était l'avant-quart, — la porte de mon cachot s'est ouverte. » [116]

8. Au chapitre XXII, le condamné est transféré à la Conciergerie. « Sept heures et demie sonnaient lorsque l'huissier s'est présenté de nouveau au seuil de mon cachot » [117] puis déplacé une nouvelle fois.

9. Vient ensuite le transfert dans une nouvelle cellule. « Ils m'ont amené dans une cellule où il n'y a que quatre murs. . . [. . .] J'ai demandé une table, une chaise, et ce qu'il faut pour écrire. [. . .] Il est dix heures. Ô ma pauvre petite fille ! encore six heures ; et je serai mort ! » [118]. Par la suite, il fait la rencontre du gardien idiot

113. *Ibid.*, p. 304.
114. *Ibid.*, p. 307.
115. *Ibid.*, p. 313.
116. *Ibid.*, p. 315.
117. *Ibid.*, p. 317.
118. *Ibid.*, p. 332-333.

désireux de gagner à la loterie.

10. Le condamné, au chapitre XXXIII, rêve de son enfance, « Et puis, quatre ans plus tard, m'y voilà encore, toujours enfant, mais déjà rêveur et passionné »[119]

11. Après ce passage se trouve un retour au temps présent : « Une heure vient de sonner »[120]. Puis, au chapitre XXXVIII : « Il est une heure un quart. [...] Encore deux heures et quarante-cinq minutes, et je serai guéri »[121]

12. Il fait encore un rêve après avoir dormi « une heure », son « dernier sommeil »[122], et voit enfin Marie, sa fille.

13. Au chapitre XLVIII, le condamné est transféré à l'hôtel de ville, près de la place où doit avoir lieu l'exécution.

14. Le récit s'achève sur la mention « QUATRE HEURES » et l'imminence de l'exécution – donc la fin du témoignage, qui coïncide avec celle de la vie.

La temporalité dans le récit est volontairement déséquilibrée, en ce que les six semaines que passe le condamné à Bicêtre sont du chapitre I au chapitre XXI, tandis que les dernières vingt-quatre heures, qui se passent à la Conciergerie puis à l'hôtel de ville, se trouvent entre le chapitre XXII et le chapitre XLIX. À mesure qu'il se rapproche du lieu de l'exécution, le temps semble s'étirer et se déliter ; la rêverie s'accroît, tout comme le nombre de chapitres-fragments qui sont, paradoxalement, de plus en plus courts.

Temporellement, ce récit est ainsi structuré :

- le personnage est près de quitter Bicêtre (*temps présent*),

- il raconte son procès, six semaines plus tôt (*retour au passé*),

- il revient sur son arrivée à Bicêtre (*retour au passé*),

119. *Ibid.*, p. 345.
120. *Ibid.*, p. 347.
121. *Ibid.*, p. 350-351.
122. *Ibid.*, p. 355 et p. 358.

- il apprend qu'il est condamné aujourd'hui (*temps présent*)

- il est transféré à la Conciergerie. Il ne lui reste que six heures à vivre (*temps présent*),

- il rêve de son enfance et d'une vieille femme (*retours au passé avec une inclusion dans le temps présent*),

- il retrouve sa fille qui ne le reconnaît pas (*temps présent*),

- il est transféré à l'hôtel de ville pour être exécuté (*temps présent*).

Hugo distille la tension de son récit grâce à d'innombrables retours au passé qui contrastent avec les retours violents au présent et à l'imminence de la mort comme le procès. Mais, de surcroît, il va jusqu'à intégrer des rêveries et des souvenirs tournés vers le passé pré-carcéral ainsi que des évanouissements. Dans les deux cas, les retours au passé servent à brouiller les repères temporels du lecteur afin de mieux le choquer face à la réalité et, surtout, à dissimuler au mieux l'idée majeure que l'ouvrage dénonce pour la faire ressurgir avec plus de force par la suite, l'approche inexorable de la mise à mort.

Tout *De Profundis* est structuré, lui, selon les souvenirs de Wilde : c'est un récit du passé à la fois pré-carcéral et carcéral. Dans cette lettre destinée à Alfred Douglas, l'écrivain irlandais cherche à faire comprendre les travers de son ancien amant et les siens propres, en décrivant leurs erreurs communes et son introspection en prison. On ne parlera donc pas d'« instant présent » et de « retour au passé » comme ce fut le cas pour Hugo, mais bien de « présent carcéral », à savoir le moment de la rédaction de la lettre – donc le moment de l'énonciation –, puis de « passé carcéral » qui concerne l'expérience en prison, et de « passé pré-carcéral ». Ce dernier s'inscrit entre 1892, année où Wilde et Douglas se sont rencontrés, et 1895, année de

l'incarcération. Précisons que, comme *De Profundis* est une épître dont la rédaction prit deux mois, les événements que Wilde raconte sont logiquement désordonnés.

1. La lettre débute par le fait que Wilde ait pris la décision d'écrire à son ancien amant : « Après une longue et vaine attente, j'ai décidé que ce serait moi qui t'écrirais dans ton intérêt comme dans le mien, car je ne voudrais pas me dire que j'ai passé deux longues années en prison sans avoir jamais reçu de toi une seuls ligne. . . » [123]. En sachant que la lettre fut rédigée entre janvier et mars 1897 – donc après vingt-et-un mois en prison –, janvier 1897 est notre base pour définir la situation d'énonciation.

2. Le premier retour au passé est daté de septembre 1893 [124], et, comme tous les autres à venir, n'est là que pour servir d'exemple à son propos général, faire comprendre ses torts à Alfred Douglas. Il revient ensuite en octobre 1892 au moment où il eut une discussion avec la mère de Bosie qui le mit en garde sur le caractère dépensier et tyrannique de son fils [125] (*passé non-carcéral*).

3. S'ensuit un retour au présent, définissable par l'usage du présent de l'indicatif : « Mais plus que tout je me reproche la degradation morale absolue que je t'ai permis de provoquer en moi » [126] (*présent carcéral*).

4. Wilde revient sur sa plainte déposée le 1er mars 1895, puis sur leur voyage commun à Monte-Carlo et le retour à Londres [127] (*passé non-carcéral*).

5. Wilde, dès la fin de mars 1893, raconte qu'il mettait fin à leur amitié tous les trois mois avant de se décider à fuir à l'étranger [128] (*passé non-carcéral*).

6. L'écrivain irlandais cite l'exemple du comportement de Bosie du 10 au 13 oc-

123. *De Profundis*, *op. cit.*, p. 43.
124. *Ibid.*, p. 47
125. *Ibid.*, p. 50.
126. *Ibid.*, p. 52.
127. *Ibid.*, p. 54-56.
128. *Ibid.*, p. 57, 58, 60 et p. 61.

tobre 1894, lorsqu'il fut malade. Et il ajoute : « Trois ans se sont écoulés et c'est pour toi une durée très longue. Mais pour nous qui vivons en prison, et qui ne connaissons dans notre vie d'autre événement que la souffrance, les élancements de la douleur et le souvenir des instants cruels sont la mesure du temps »[129] (*passé non-carcéral* et retour au *présent carcéral*).

7. Wilde revient, cette fois-ci en usant du présent de l'indicatif, sur le début de son amitié avec Bosie en 1892, quand il le sauve d'un maître-chanteur en lui écrivant une lettre. Puis il avance jusqu'en 1895, au moment où ladite lettre réapparaît lors de son procès. On a ici un parfait exemple d'un procédé que Wilde utilise beaucoup, à savoir multiplier les souvenirs et les événements de 1892 à 1895, qui forment le *passé non-carcéral*[130] et qui, comme la lettre, ont des répercussions soit au cours du procès, soit au cours de son apprentissage en prison.

8. Il revient ensuite sur le moment où il se résoud à porter plainte[131] (*passé non-carcéral*).

9. En accusant Douglas d'être aveuglé depuis toujours par sa haine, Wilde décrit les tentatives du marquis de Queensberry pour lui porter préjudice (*présent carcéral* et exemple du *passé non-carcéral*).

10. Nous notons une progression dans la temporalité lorsque Wilde écrit « J'en suis maintenant arrivé à la maison d'arrêt, n'est-ce pas ? »[132] (*passé carcéral*).

11. Wilde revient sur la saisie de tous ses livres et de ses objets d'art[133] (*passé non-carcéral*).

12. Wilde décrit ensuite le début de sa condamnation, ce qui marque une rupture avec les exemples précédents, et reproche à Bosie sa superficialité[134] (*passé carcé-*

129. *Ibid.*, p. 66 et suiv.
130. *Ibid.*, p. 76-77.
131. *Ibid.*, p. 79.
132. *Ibid.*, p. 91.
133. *Ibid.*, p. 92.
134. *Ibid.*, p. 96-97 et suiv.

ral).

13. Wilde revient, toujours en 1895, sur l'article que voulut écrire Bosie pour le *Mercure de France* ainsi que sa propre mise en faillite et, « six semaines plus tard », une nouvelle tentative de Bosie d'écrire sur son ancien ami [135] (*passé carcéral*).

14. « Une semaine plus tard, on me transfère ici. Trois autres mois s'écoulent, et ma mère meurt. » [136] Wilde est transféré à Reading le 20 novembre 1895, et sa mère meurt le 3 février 1896 ; c'est Constance, sa femme, qui vient le lui annoncer le 19 (*passé carcéral*).

15. Wilde revient sur un épisode de son procès en 1892, lorsque Robert Sherard baisse son chapeau à son passage, puis à l'affaire du *Mercure de France* (*passé non-carcéral* puis *passé carcéral*).

16. S'ensuit un long passage sur l'humilité, l'art et l'enseignement qu'il veut tirer de la prison, notamment avec la figure du Christ [137] (*présent carcéral* car cet enseignement est encore d'actualité au moment où Wilde rédige *De Profundis*).

17. Wilde raconte revient sur sa transportation à Reading, son procès, l'ingratitude de Bosie et le comportement soumis de sa mère [138] (introduction du *passé carcéral* puis *passé carcéral*).

Comme dit, la structure désordonnée de la lettre la rend difficile à structurer, et ce pour plusieurs raisons : la première est le fait que Wilde l'a écrite pendant trois mois, ce qui peut expliquer ses variations de ton (paternaliste, indigné, accusateur, moralisateur. . .) alors qu'il mêle le passé non-carcéral, le passé carcéral et qu'il opère de fréquents retours au moment de l'énonciation. Ensuite, même si sa démarche est logique, c'est la multiplication des exemples pour une seule accusation, eux-mêmes

135. *Ibid.*, p. 98-101.
136. *Ibid.*, p. 107.
137. *Ibid*, p. 124-171.
138. *Ibid.* p. 171-185.

à différents moments dans la temporalité, qui rend l'ensemble confus. Reste que, comme Hugo commence son récit avec la rédaction du témoignage-testament de son personnage, Wilde commence par l'accusation et le procès, qui ont une grande importance dans la lettre. toutefois, il les réutilise à la fin de son propos pour rappeler la déchéance dont il fut victime.

L'aspect brut de la lettre et de sa temporalité est justement ce qui la rend précieuse et authentique. Il témoigne des difficiles conditions de vie en prison et des longues souffrances de l'auteur.

London aussi modifie la temporalité du *Vagabond des étoiles* à un niveau plus important. En effet, le personnage écrit ses mémoires lorsqu'il est dans le couloir de la mort ; il s'agit du moment de l'énonciation. Puis il mentionne un premier niveau de temporalité qui est le passé pré-existentiel, celui des vies antérieures ; le deuxième niveau est le passé pré-carcéral et le dernier le passé carcéral. Autant les délimitations entre tous ces types de temporalité sont claires, autant, dans ses voyages pré-existentiels, la temporalité peut grandement différer : la durée d'une de ces vies antérieures peut durer quelques heures comme des années. De plus, le moment de l'énonciation est situé à Folsom, tandis que ses cinq années passées au cachot sont effectuées à San Quentin.

1. Standing raconte qu'il voyageait déjà dans son passé, quand il était petit ; puis il fait part de son crime et annonce qu'il est condamné à mort : « Je dois clore ici ce premier chapitre de mon récit. Il est neuf heures et, dans le quartier des condamnés à mort, neuf heures signifient l'extinction des feux »[139] (*passé pré-carcéral* et *moment de l'énonciation*).

139. *The Star Rover*, p. 35.

2. Standing raconte ses premiers passages dans la camisole et les tortures des gardiens lorsqu'il remet en cause l'inefficacité de l'atelier : « Deux ans durant, je subis cette torture. »[140], écrit-il. Il raconte ensuite la traîtrise de Cecil Winwood et la torture des quarante prisonniers piégés qui « prit plusieurs jours »[141]. Enfin, il se rapproche du temps d'énonciation, ce qui lui permet de révéler pour la première fois la durée de son supplice et de s'imposer comme un détenu hors du commun : « Lorsque après cinq ans de cellule d'isolement je fus extrait de la prison de San Quentin. . . »[142]. (*passé carcéral*)

3. En cellule d'isolement, il s'ennuie et se met à dormir le plus possible, « jusqu'à quatorze ou quinze heures » par jour[143] puis il joue avec des mouches pour passer le temps. Il fait la rencontre Jake Oppenheimer et Ed. Morrell[144]. (*passé carcéral*).

4. Au chapitre VI, Standing revient sur sa petite enfance et ses voyages dans le passé[145] puis s'essaie à retrouver les même sensations en prison[146] (*passé pré-carcéral* et *passé carcéral*).

5. Au chapitre VII, Standing se retrouve pour la première fois dans la camisole, pour une durée de vingt-quatre heures : « Je réchappai à mes vingt-quatre heures de camisole. Mais jamais ; depuis, je ne me suis retrouvé le même homme »[147]. Il la décrit et se retrouve, au chapitre suivant, une fois encore à l'intérieur, pour une durée bien plus importante : « Je venais d'être libéré, après cent heures de camisole, et j'étais plus faible que jamais[148]. Par la suite, Ed. Morrell lui décrit comment faire mourir son corps lorsqu'il est dans la camisole et Standing se retrouve à nouveau

140. *Ibid.*, p. 37.
141. *Ibid.*, p. 52.
142. *Ibid.*, p. 59
143. *Ibid.*, p. 65.
144. *Ibid.*, p. 67 et suiv.
145. *Ibid.*, p. 75 et suiv.
146. *Ibid.*, p. 81 et suiv.
147. *Ibid.*, p. 94.
148. *Ibid.*, p. 104.

à l'intérieur, cette fois pour dix jours : « — j'étais persuadé [...] que ces dix jours équivalaient à un arrêt de mort »[149] (*passé carcéral*).

6. Standing décrit le processus d'évasion par auto-hypnose et son premier rêve au chapitre XI. Standing devient le comte Guillaume de Sainte-Maure, bourgeois sous le règne de Louic XIII, et meurt lors d'un duel. Ce souvenir a donc duré moins d'une journée[150]. Enfin, Atherton le réveille (*passé carcéral* puis *passé pré-existentiel* et, de nouveau *passé carcéral*. Cette structure enchâssée sera souvent répétée par la suite.)

7. Au chapitre XII, Standing rêve de nouveau, sous les traits de Jess, un enfant de huit à neuf ans vivant le massacre de la caravane de pionniers dans laquelle il se trouve par des Indiens et des mormons. Ce massacre, nommé Massacre de Mountain Meadows, eut lieu le 11 septembre 1857. Ce rêve dure une journée, avant que Standing se réveille une fois encore : vingt-quatre heures se sont écoulées[151] (*passé carcéral* puis *passé pré-existentiel* et *passé carcéral*).

8. Standing est de retour dans son rêve sous les traits de Jess voyageant à Nephi, au chapitre XIII. Encore une fois, le voyage dans le passé a des contours temporels très flous : « De nouveau se succédèrent les heures interminables [...] À la nuit tombante, nous fîmes halte comme la veille... [...] Nous couvrions en moyenne une quinzaine de milles par jour. [...] À Beaver, à cinq jours de voyage au sud, nous revîmes Lee... »[152]. Standing se réveille après dix jours dans la camisole. (*passé carcéral* puis *passé pré-existentiel* et *passé carcéral*).

9. Après de nouvelles provocations contre Atherton, Standing rêve qu'il est Adam Strang, un Anglais perdu sur une île déserte. Il voyage d'abord parmi plusieurs îles

149. *Ibid.*, p. 111.
150. *Ibid.*, p. 141.
151. *Ibid.*, p. 157.
152. *Ibid.*, p. 167-168-170.

et subit un naufrage [153], devient un noble de Corée. Ce rêve commence quand Adam Strang a trente ans et dure jusqu'à sa mort lorsqu'il tue son pire ennemi, après « quarante ans [où il fut] un mendiant sur la terre coréenne » [154]. (*passé carcéral* puis *passé existentiel*

10. Après son réveil, Standing refait mention de Folsom où il attend sa condamnation à mort, puis parle des membres de l'administration de San Quentin, avant de faire référence à sa petite enfance (*moment de l'énonciation*, puis *passé carcéral* et *passé pré-carcéral*).

11. Standing fait un nouveau rêve dans lequel il incarne Ragnar Lodbrog, un Danois, de sa naissance à sa rupture amoureuse [155] et réserve un chapitre (XVIII) à son quotidien à San Quentin (*passé pré-existentiel* et *passé carcéral*).

12. À nouveau il rêve, mais il incarne cette fois-ci Daniel Foss, le rescapé d'un naufrage, perdu sur une île « pendant huit ans » [156] avant de se réveiller à nouveau (*passé pré-existentiel* et *passé carcéral*).

13. La même structure, qui fait commencer un propos à san Quentin et dérive sur un rêve, se reproduit, or, Standing rêve qu'il a été plusieurs hommes préhistoriques [157] avant de revenir dans sa cellule (*passé pré-existentiel* et *passé carcéral*).

14. Le chapitre XXII marque la fin de l'alternance entre rêverie et réalité : Standing annonce qu'il est dans le quartier des condamnés à mort de Folsom après sa tentative ratée d'assassiner Cecil Winwood et deux années passées sans camisole [158] qu'il s'y est retrouvé, après avoir passé deux ans sans camisole (*passé carcéral et présent carcéral*).

La structure générale du récit, centrée autour des récits enchâssés qui sont de

153. p. 215-216 et p.218.
154. *Ibid.*, p. 210 et 255.
155. *Ibid.*, p. 267 à 304.
156. *Ibid.*, p. 339.
157. *Ibid.*, p. 355 à 376.
158. *Ibid.*, p. 380.

véritables nouvelles inclues dans le roman, permet une distorsion de la temporalité. Car, à l'exception de quelques informations délivrées par Atherton ou le docteur Jackson, le lecteur ne sait plus précisément depuis combien de temps Standing est dans la camisole ou le temps qu'il doit encore y passer. Les récits enchâssés servent donc à le perdre en incluant dans la trame narrative leur propre temporalité, qui peut, comme dit, varier énormément.

Aussi, malgré la répétition régulière des modèles temporels, les repères sont sans cesse floutés ; le temps carcéral est différent du temps civil. Tout comme il semblait incroyablement long lorsque Standing subit ses premières vingt-quatre heures de camisole, il semble se réduire lorsque celui-ci est capable de rêver sur des années alors qu'il ne s'est écoulé qu'une dizaine de jours. De même, les ellipses entre chaque événement crucial appuient la violence des cinq années passées en cellule d'isolement.

Enfin, Jean Genet fait également montre d'une grande maîtrise de la temporalité dans son récit *Miracle de la rose*, structuré selon une alternance constante entre l'incarcération à Fontevrault et le passé à la colonie agricole de Mettray, car Bulkaen, Divers et Harcamone sont y sont présents. Toutefois, nous avons peu de dates précises, même si la différence est bien délimitée entre le moment de l'énonciation, le « présent carcéral » à Fontevrault, le « passé inter-carcéral », qui se déroule entre les périodes à Mettray et à Fontevrault et le « passé carcéral » à Mettray. Malgré ces quatre niveaux entrecroisés, les rares indications temporelles dont nous bénéficions concernent la saison, le contexte politique ou, quelquefois, l'âge de Jean à Mettray et son âge actuel.

Comme la colonie apparaît très souvent dans le récit, y compris lorsqu'il s'agit d'évoquer un petit détail, ce que nous nommerons « mentions » la concernant mar-

quera les passages faisant plus d'une page. De même, nous ne citerons que les passages qui vont au-delà de la simple anecdote ou de la parenthèse. Enfin, étant donné que le récit est construit autour d'un incessant jeu de va-et-vient entre Mettray et Fontevrault, nous n'en citerons que les quinze premiers exemples.

1. Jean arrive à Fontevrault en hiver : « Il faisait froid. Je traversais une campagne engourdie par l'hiver [...] C'était fête et peut-être Noël »[159]. Nous apprenons qu'Harcamone s'y trouve. (*présent carcéral*).

2. Dès la page 20, nous avons une première mention de Mettray avec les chasses à l'enfant (*passé carcéral*.

3. Retour à Fontevrault, avec la description d'une journée-type, exactement la même qu'à Mettray : « Lever à six heures [...] Cinq minutes au lavabo. [...] Travail jusqu'à midi. On revenait au réfectoire jusqu'à une heure et demie. [...] À six heures, à la soupe. À sept heures, au dortoir. »[160] (*présent carcéral*).

4. Jean revient sur son passé de casseur, et celui de Bulkaen[161] (*passé intercarcéral*. Nous le nommons ainsi car ces souvenirs se déroulent entre le passé à Mettray et le présent à Fontevrault).

5. Retour à Fontevrault. Jean retrouve Divers à la salle de discipline (*présent carcéral*).

6. Deuxième mention de Mettray. Nous apprenons que Jean l'a quitté « depuis vingt ans »[162] (*passé carcéral*).

7. Retour à Fontevrault, avec la description des crimes d'Harcamone (*présent carcéral*).

159. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 11 et 13.
160. *Ibid.*, p. 22
161. *Ibid.*, p. 38-43.
162. *Ibid.*, p. 65.

8. Troisième mention de Mettray, avec la description du bateau [163] (*passé carcéral*).

9. Retour à Fontevrault, où nous découvrons le vrai nom de Bulkaen, Robert ; Jean en profite pour décrire les mœurs clandestines de Mettray avec son coup d'éclat du premier soir lorsqu'il se bat, avant de reprendre son récit [164] (principalement du *présent carcéral*).

10. Quatrième mention de Mettray, avec la description de Divers, « marle de dix-huit ans » [165], et son mariage : « Le temps s'y multipliait par lui-même » [166] (*passé carcéral*).

11. Retour à Fontevrault, avec la tentative de Jean d'embrasser Bulkaen. Puis Jean nous raconte que ce dernier est mort et qu'il « viole un mort » [167]. Ce changement de temporalité est très discret, car il reste dans le cadre du présent carcéral propre à Fontevrault mais, comme le personnage est mort, on bascule sans transition dudit présent au moment de l'énonciation.

12. Cinquième mention de Mettray, avec le fantasme du viol sur le bateau et sa rencontre, à l'époque, avec Divers [168]. Un bref retour à Fontevrault puis Jean décrit les familles A à L qui formaient la colonie (*passé carcéral*).

13. Retour à Fontevrault, avec une nouvelle mention d'Harcamone et le respect qu'ont les autres détenus pour lui à cause de sa froideur et de ses crimes (*présent carcéral*).

14. Sixième mention de Mettray : « À notre salle de discipline, correspondait à Mettray le quartier. Quand j'arrivai à la Colonie, un soir très doux de septembre. . . » [169].

163. *Ibid.*, p. 75-78
164. *Ibid.*, p. 88.
165. *Ibid.*, p. 93.
166. *Ibid.*, p. 96.
167. *Ibid.*, p. 103.
168. *Ibid.*, p. 104-122.
169. *Ibid.*, p. 132.

Notons que, contrairement à la centrale de Fontevrault qu'il découvre logiquement au début du récit, il prend le parti de ne raconter son arrivée à la colonie qu'après plusieurs mentions, d'où une temporalité non-linéaire. Et, à l'exception de quelques détails sur Fontevrault qui lui permettent de mieux retourner à son passé, Jean décrit longuement ses amours avec Villeroy, son premier marle (*passé carcéral* avec quelques mentions qui justifient qu'il soit invoqué dans le *présent carcéral*).

15. À Fontevrault, nous avons enfin des informations précises quant à la durée de l'incarcération de Jean : « Il y avait huit jours que je connaissais Pierrot Bulkaen, vingt-cinq jours que j'étais à Fontevrault et trente-cinq jours qu'attendait Harcamone d'être exécuté »[170]. Or, la multiplicité des souvenirs, le fait que les personnages apparaissent et dans le passé et dans le présent nous donnent l'impression que la relation avec Bulkaen et l'incarcération de Jean ont été bien plus longues. La multiplicité des souvenirs et l'absence de dates précises gardent le lecteur dans un flou chronologique volontaire.

La preuve en est : la confrontation du présent et du passé se fait sans réelles transitions, et, le livre n'étant pas structuré en chapitres, il empêche une délimitation précise. Les allers-retours entre les souvenirs et le présent semblent frénétiques, de même qu'ils font apparaître le fil de la pensée de Jean. Citons, par exemple, les emplois du temps : c'est parce que celui de Fontevrault et de Mettray sont identiques qu'il peut créer un pont avec le passé, comme un jaillissement.

Ce roman est certes marqué par deux temporalités distinctes et entrecroisées, mais, si l'on isole celle de Fontevrault, nous réalisons qu'elle est, elle aussi, non-chronologique, non-linéaire, en plus de mener vers le moment de l'énonciation. En effet, si l'on analyse les moments où Harcamone, le fil rouge du récit, apparaît, cette

170. *Ibid.*, p. 167.

non-linéarité devient flagrante :

— Jean arrive en prison alors qu'Harcamone a déjà commis ses crimes et est condamné à mort [171] ;

— il lui fait don de la rose [172] et chante sa poésie [173] ;

— il décrit ensuite la raison pour laquelle ces meurtres sont un miracle [174] ;

— il explique que la vie d'Harcamone ne commence qu'avec sa condamnation [175] ;

— vient ensuite le meurtre du gardien Bois-de-Rose [176] ;

— enfin, l'acmé du récit apparaît lorsque la condamnation à mort devient effective et que la nouvelle est transmise en tapant sur les murs, une nuit [177] en parallèle avec la mort de Bulkaen [178] ;

— enfin, nous apprenons ce qu'a fait Harcamone pour être en prison : il a violé et tué une petite fille [179].

La découverte fragmentaire du personnage s'effectue à mesure que se rapproche la condamnation à mort, et elle contribue à préserver son aura de saint, du moins jusqu'à la découverte de son premier crime qui, paradoxalement, n'est mentionné qu'à la toute fin du récit.

En œuvrant de la sorte, Genet donne du crédit à son inversion des valeurs ; il utilise la temporalité effacée de la prison pour distiller les informations sur Harcamone et en accroître le mystère autant que la dimension mystique, et justifier ainsi l'apparition désordonnée de ses souvenirs.

Enfin, Genet présente la colonie par fragments, que ce soit les colons, leurs

171. *Ibid.*, p. 10.
172. *Ibid.*, p. 25.
173. *Ibid.*, p. 57-58.
174. *Ibid.*, p. 130.
175. *Ibid.*, p. 192.
176. *Ibid.*, p. 224.
177. *Ibid.*, p. 276-278.
178. *Ibid.*, p. 293.
179. *Ibid.*, p. 358-359.

mœurs, la cellule d'isolement, les jalousies et les rapports de domination, la cruauté des gardiens...

Au-delà de la temporalité, *Miracle de la rose* est structuré selon les amours de Jean : amours du passé – comme Villeroy ou Divers – et du présent – Bulkaen et les retrouvailles avec Divers ; mais également sur ses souvenirs et sur l'évolution du statut d'Harcamone à Fontevrault.

L'écoulement du temps non-chronologique est un topos carcéral, en ce qu'il est également présent dans notre récit secondaire *Le Temps du mépris* de Malraux. En effet, alors que Kassner pense avoir passé des mois enfermé, il est surpris d'apprendre que son incarcération a été de courte durée ; quant aux conséquences de cette dernière, elles sont visibles à travers le point de vue de sa femme :

> Kassner avait commencé à retrouver la terre ; mais l'idée qu'il n'était resté que neuf jours dans le cachot l'en sépara de nouveau ; le réel était comme une langue qu'il eût tour à tour connue et oubliée. [...] Éclairé par la cigarette, il avait semblé ravagé. En vérité, l'amaigrissement changeait peu son visage tout en os. Et elle connaissait assez bien les lettres des femmes de prisonniers qui ne reconnaissaient pas leur mari... [180]

Dans ce cas précis, la durée de l'incarcération est mise en avant principalement pour souligner l'horreur des prisons nazies mais, plus encore, le traumatisme de l'enfermement et sa durée même après la libération, discernable par de légères modifications physiques. En somme, Kassner est devenu entre-temps un détenu à part entière, nourri par le fatalisme quant à l'absence d'information sur son devenir et l'habitude à vivre enfermé. Par conséquent, le retour à la vie civile et au temps hors de la prison sont comme un choc dont il ne peut immédiatement s'adapter.

Si la temporalité est volontairement malmenée dans nos récits afin de nous faire ressentir la perdition et le temps non-chronologique que subissent nos personnages, il n'empêche que le temps en prison est un véritable piège pour eux, à cause de la

180. *Le Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 76 et p. 106.

difficulté de leur vécu.

Le temps comme piège menant à la folie

Erving Goffman, dans son essai *Asiles*, souligne bien les difficultés qu'apporte le « temps à tuer » quand quelqu'un se trouve en prison, au sens propre du terme :

> En second lieu, dans la plupart des cas, les reclus ont le sentiment très vif que le temps passé dans l'institution est perdu, détruit, arraché à leur vie ; c'est du temps à porter au compte des pertes, c'est un temps que l'on doit « faire », « tirer » ou « tuer ». Dans les prisons et dans les hôpitaux psychiatriques, les termes qui permettent de décrire la façon dont un individu « fait son temps », sans mal ou péniblement, permettent aussi de mesurer le degré d'adaptation de cet individu à l'institution. Ce temps est, pour ceux qui doivent le « faire », une chose qu'ils ont placée en exergue et à laquelle ils accordent une attention soutenue et constante dont on ne trouve aucun équivalent à l'extérieur. En conséquence, le reclus finit par penser que la période correspondant à la durée de son séjour forcé – sa peine – a été pour lui une période d'exil total, hors de la vie. [...] Quelle que soit la rigueur des conditions de vie dans les institutions totalitaires, elle ne suffit pas à rendre compte de ce sentiment de vie gâchée. Il nous faut plutôt en chercher la raison dans le hiatus social imposé par l'entrée à l'institution et dans l'impossibilité fréquente d'y acquérir des avantages susceptibles d'êtres transférés à l'extérieur : gains financiers, unions matrimoniales ou formation sanctionnée par un diplôme. [...] Cette conscience du temps mort et pesant explique sans doute le prix attaché aux dérivatifs, c'est-à-dire aux activités poursuivies sans intentions sérieuses, mais suffisamment passionnantes et absorbantes pour faire sortir de lui-même celui qui s'y libre et lui faire oublier pour un temps sa situation réelle. [181]

Goffman décrit plusieurs éléments dans son propos : le premier est que le temps en prison est considéré par ceux qui le subissent comme indéniablement perdu. Mis au ban de la société, le détenu voit son temps « social » s'interrompre et l'incarcération apparaître comme une sorte de parenthèse non sans conséquences dans sa vie. De plus, cette mise entre parenthèse est associée au « hiatus social imposé par l'entrée à l'institution » qui correspond, comme dit, à la perte d'identité (matricule, tenue de prison...). Enfin, l'un des rares moyens d'échapper à ce temps est l'usage

181. Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p. 112-114.

de dérivatifs, que ce soit la lecture, l'écriture ou d'autres plus originaux tel que le dressage de mouches dans le *Vagabond des étoiles* – originaux mais limités, étant donné qu'il est inclus dans la liste des stéréotypes carcéraux de Brombert : « Les activités-en-prison peuvent également être des cataloguées : apprivoisement d'araignées, soins accordés à une fleur, prouesses mentales... » [182]. L'analyse de Goffman est d'une grande pertinence si l'on s'attarde sur le cas de Darrell Standing, le prisonnier fictif. Avant de subir le supplice de la camisole et outre ses prémices d'évasion mentale lorsqu'il passe des heures à imaginer les moyens les plus atroces pour tuer Cecil Winwood, Standing a deux dérivatifs pour échapper au temps qui passe en cellule d'isolement :

> Dans une cellule, on se dégoûte rapidement de penser, et le seul moyen d'échapper à la réflexion est de dormir. En temps normal, je n'accordais au sommeil qu'une moyenne de cinq heures par nuit. Alors j'entrepris de cultiver le sommeil. De cela je fis une science. Je réussis à dormir dix heures sur vingt-autre, puis douze heures, et jusqu'à quatorze ou quinze heures. [...] Je m'imaginai d'extraire de tête les racines carrées et les racines cubiques d'une longue série de nombres donnés. [...] Je me créai, sous mes paupières, la vision artificielle d'un échiquier. [...] Le temps éternel me pesait cependant de plus en plus. Alors j'abordai le jeu avec les mouches. [...] Douze à quinze mouches vivaient ainsi dans ma compagnie. [183]

Tous les éléments imaginés par London au profit de son personnage concordent avec les propos de Brombert et de Goffman : le personnage fait des prouesses mentales via le calcul, il dresse des mouches et joue avec, etc. En somme, Standing fait montre d'une grande force mentale, d'une intelligence vive qui, au-delà du temps

182. Victor BROMBERT, *op. cit.*, p. 15.

183. I was ever a short sleeper and ever a busy-brained man. In solitary one grows sick of oneself in his thoughts, and the only way to escape oneself is to sleep. For years I had averaged five hours sleep a night. I now cultivated sleep. I made a science of it. I became able to sleep ten hours, then twelve hours, and, at last, as high as fourteen and fifteen hours out of the twenty hours. [...] I squared and cubed long series of numbers, and by concentration and will carried on most astonishing geomeric progressions. [...]. By sheer visualization under my eyelids, I constructed chess boards... [...] And time was very heavy and very long. I played games with flies... [...] Of the dozen or more flies that lived with me during that period...

The Star Rover, p. 28-29 et p. 64-66.

qu'il « tue », sert de prémices à la camisole, étant donné qu'il commence à dompter son corps en se forçant à dormir plus. Tout se met en branle pour que les échappatoires dans la camisole soient les plus optimaux possibles.

Néanmoins, il est important de mentionner que ces dérivatifs sont tous temporaires. Les échappatoires mentales ne permettent qu'un sursis, qu'une brève fuite hors de la prison mais le détenu y revient toujours, que ce soit après une autohypnose, un sommeil ou une occupation. Ces dérivatifs aussi fragiles qu'ils ne rivalisent que sur le court terme avec la réalité de la prison deviennent alors plus précieux.

Si Darrell Standing esquive de la sorte les conséquences de la folie liée à l'ennui, ce n'est pas le cas du docteur B., le personnage mystérieux du *Joueur d'échecs* de Stefan Zweig (1941). Dans ce récit de notre corpus secondaire, le narrateur fait sa rencontre sur un bateau en partance pour l'Argentine, alors que lui et d'autres hommes jouent une partie contre le champion du monde d'échecs, Mirko Czentovic. Et, lorsque le narrateur demande à l'inconnu de lui raconter son histoire afin qu'il comprenne d'où lui viennent ses extraordinaires capacités, il apprend que l'homme fut prisonnier des nazis qui le torturèrent par l'ennui, du moins jusqu'à ce qu'il trouve un livre sur les échecs.

> On ne nous faisait rien – on nous mettait juste dans le néant parfait, car il est connu qu'autre chose au monde n'exerce une telle pression sur l'âme humaine que le néant. En nous enfermant chacun séparément dans un vide total, dans une pièce hermétiquement coupée du monde extérieur, on voulait causer [. . .] de l'intérieur, cette pression qui finirait par forcer les lèvres à s'ouvrir. À première vue, la chambre qui m'avait été attribuée n'avait rien de déplaisant. Elle avait une porte, un lit, une chaise, une cuvette pour se laver, une fenêtre grillagée. Mais la porte demeurait jour et nuit verrouillée, sur la table ne devait se trouver ni libre ni journal ni feuille de papier ni crayon, et la fenêtre faisait face à un mur aveugle. . . [. . .] On m'avait retiré tout objet, la montre pour que je ne sache pas l'heure, le crayon pour que je n'aille pas écrire, le couteau pour que je ne

puisse pas m'ouvrir les veines… [...] [184]

Tout ce qui permet à un homme de s'épanouir ou de se suicider est ici retiré. Le docteur B. est privé à la fois de nourriture intellectuelle et du droit de mourir. Pire, le temps carcéral est mis en avant par l'absence de montre, autrement dit de temps civil. De même, l'état d'esprit du personnage à travers l'hypallage définissant le mur « aveugle » ; or, c'est bel et bien lui qui l'est, tant parce qu'il ignore tout de ce qui peut se dérouler dans le monde extérieur mais aussi parce qu'il est ignorant du temps qui passe. L'adjectif « aveugle » est alors à coupler avec l'idée du « néant » qui est le principe même de sa torture. Et, pour accentuer l'effet de vide et d'implacable ennui, il opère une description succincte de sa chambre pour mieux en distinguer les différents éléments et dévoiler leur aspect mortifère. La table ne contient pas le moindre journal, la fenêtre grillagée ne donne sur rien.

Le docteur B. cherche alors des expédients à cette torture par le néant, mais sans grand succès au regard de la longueur de la peine :

> Pour m'occuper, j'essayai de réciter et de reconstituer tout ce que j'avais jamais appris par cœur, l'hymne national et les comptines de l'enfance, l'Homère du lycée, les paragraphes du code civil. Ensuite je tentai de calculer, d'additionner des nombres au hasard, de les diviser, mais ma mémoire n'avait, dans le vide, aucune force pour retenir. Je ne pouvais me concentrer sur rien. [...] Cet état, à vrai dire indescriptible, dura quatre mois. [...] Mais nul ne peut dépeindre, ne peut mesurer, ne peut concrétiser, ni pour autrui ni pour soi-même, combien dure un temps hors de l'espace et du temps, et à personne on ne peut expliquer comme cela dévore et détruit quelqu'un, ce rien, ce néant alentour, cette permanence identique, table et lit et cuvette et papier peint, et toujours le silence [...], toujours les mêmes pensées qui dans le néant tournent autour d'une seule chose, jusqu'à ce qu'on devienne fou. [185]

Ainsi, ce n'est pas le temps seul qui épuise, mais ce qui y est associé : l'absence d'occupations et l'absence d'utilité de la peine, ce qui appuie, une fois de plus, l'idée

184. Stefan ZWEIG, *Le Joueur d'échecs*, 1941, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », traduit par Bernard LORTHOLARY, 2013, p. 1459.
185. *Ibid.*, p. 1462-1463.

de « temps à tuer » et l'impression de soi-même mourir. Ainsi, le néant lié à l'ennui empêche la pensée de se souder à quoi que ce soit par l'ignorance du temps social ou la privation de nourritures intellectuelles. Le personne est donc condamné à rester dans l'expectative sur son avenir, privé de toute « influence humaine », comme l'écrit Wilde, ou de contact, ce qui produit un effet profondément funeste. La redondance de son ennui et du fait qu'il tourne mentalement en rond est d'ailleurs appuyée par la répétition de la conjonction « et » qui, alors qu'elle sert à énumérer le mobilier, s'achève finalement sur le silence, ce qui en accroît l'intensité.

Ces exemples nous montrent que l'absence de nourriture intellectuelle est fatal pour le moral et la santé mentale ; pire encore, cette absence ajoute au temps dont la dimension devient terriblement aliénante.

La souffrance de Wilde est un témoignage suffisant de cet aspect de la prison. Lui qui était un fervent lecteur et un grand écrivain, il dut, pendant des mois, se passer de cette occupation et s'en est plaint deux fois : la première au ministre de l'Intérieur dans une lettre du 2 juillet 1896, la seconde auprès du *Daily Chronicle* dans une lettre du 23 mars 1898 :

> Depuis plus de treize horribles mois, le requérant est soumis à un affreux régime de solitude et de réclusion en cellule, sans rapports humains d'aucune sorte, sans avoir de quoi écrire, ce qui aurait pu le distraire, sans disposer de livres intéressants et en assez grand nombre, ce qui est tellement essentiel [...], tellement vital pour le maintien de l'équilibre mental... [...] Il est tout à fait naturel qu'à vivre dans ce silence, cette solitude, cet isolement de tout être humain et de toute influence humaine, [...] le requérant soit, jour et nuit, à toute heure de veille, torturé par la peur de la démence absolue et totale. [...] Pour effroyables que soient les résultats du régime cellule – régime si terrible qu'il endurcit les cœurs qu'il n'a pas brisés et abrutit les êtres qui doivent l'imposer non moins que ceux qui doivent le subir – du moins ne compte-t-il point parmi ses buts celui de faire sombrer la raison. [186]

186. For more than thirteen dreadul months now, the petitioner has been subject to the fearful system of solitary cellular confinment : without human intercourse of any kinds ; without writing materials whose use might help to distract the mind : without suitable or sufficient books, so essential [...], so vital for the preservation of mental balance... [...] It is but natural that living in this silence, this solitude, this isolation from all human and humane influences, [...] the petitioner should, day and night in every waking

Cet extrait fait écho à celui de Zweig en ce que le « silence », la « solitude », l'« isolement » sont des peines qui s'ajoutent inutilement à l'incarcération, et que peut seule guérir la lecture. Toutefois, l'absence de ce dernier expédient, outre l'ennui qu'elle procure, rend l'incarcération « horrible », empêche de garder un contact même indirect avec la réalité du monde extérieur. L'importance de la lecture dans un contexte carcéral où le prisonnier est privé de tout contact permet de s'intéresser à une autre pensée que la sienne, à une autre expérience en plus de pouvoir se découvrir et se comprendre de façon plus approfondie, comme le fit Wilde avec son enseignement christique sitôt qu'il put de nouveau posséder quelques livres. Mais l'interdiction du moindre ouvrage, selon Wilde, est une règle dont le seul but est d'annihiler les dernières forces mentales des détenus ; la prison ajoute une torture supplémentaire et inutile aux travaux forcés et au silence obligatoire. Citons la lettre publiée après sa libération au *Daily Chronicles* de mars 1898.

> Le régime pénitentiaire semble presque avoir pour but de détraquer et de détruire les facultés cérébrales. Produire l'aliénation mentale est, sinon son objet, du moins son résultat. [...] Privé de livres, de tout commerces humains, isolé de toute influence humaine et humanisante, condamné au silence perpétuel [...] le misérable confiné dans une prison anglaise ne peut guère échapper à la folie. [...] On devrait fournir à tous les prisonniers un nombre suffisant de bons livres. [187]

hour, be tortured by the fear of absolute and entire insanity. [...] Dreadful as are the results of the prison system—a system so terrible that is hardens their hearts whose hearts it does not break, and brutalises those who have to carry it out no less than those who have to submit to it—yet at least amongst its aims is not the desire to wreck the human reason.

Lettre au ministre de l'Intérieur *Selected Letters op. cit.*, p. 143-144 et *Lettres*, *op. cit.*, p. 229-231.

187. The present prison system seems almost to have for its aim the wrecking and the destruction of the mental faculties. The production of insanity is, if not its objetct, certainly its result. [...] Deprived of books, of all human intercourse, isolated from every humane and humanising influence, condemned to eternal silence, [...] the wretched man who is confined in an English prison can hardly escape becoming insane. [...] Every prisoners should have an adequate supply of good books.

Lettre au *Daily Chronicles*, *Ibid.*, p. 336-337 et p. 498.

On notera la différence de ton entre le premier et le second courrier ; le premier étant une supplique, Wilde met en valeur ses tourments et les risques pour sa santé mentale, tandis que la deuxième est une dénonciation sévère de ce qu'est la prison. Dans le premier cas, Wilde est encore incarcéré et le vit très mal tandis que, dans le second, il est libre et il a appris de son emprisonnement. Néanmoins le fond de son propos ne change pas, au contraire : il rend son expérience plus universelle en l'élargissant aux autres détenus. Dans ces deux courriers revient le nombre tristement réduit de visites et de lettres aux proches, ce qui permet à Wilde d'opérer une double dénonciation : l'absence de nourriture intellectuelle mais aussi le silence obligatoire et le peu de considérations à l'égard de la vie sociale des prisonniers. Il s'agit d'une double solitude, inter-prisonniers et vis-à-vis des proches.

Cette absence de distraction révèle un autre aspect de la prison : la confrontation avec soi-même qui, parce qu'elle prend forme sur le long terme, peut être destructrice. Dans son essai, Victor Brombert, s'attardant sur la figure du condamné hugolien dans *Le Dernier Jour d'un condamné*, soulève le fait que, n'ayant que peu de distractions lorsqu'il est enfermé, celui-ci subit à répétition l'idée de sa mort prochaine. Il souffre de l'idée de sa mort prochaine et, parce qu'il ne peut s'en détacher, en devient victime, au point de devenir sa propre prison. Ainsi se construit une étrange mise en abyme, une prison mentale dans une prison physique.

> Prisonnier de lui-même, le Condamné connaît ce que Baudelaire, dans un autre contexte, appellera l'« épouvantable mariage de l'homme avec lui-même ». Dès la deuxième phrase du roman, il constate qu'il est désormais seul avec sa pensée. L'obsession de la tête assume ainsi d'emblée la valeur d'un tête-à-tête : confrontation privée où les notions d'objet et de sujet se confondent. [...] Problématique du dédoublement que renforcent, d'un bout à l'autre du texte, d'explicites mentions du face à face dans la solitude de la geôle. [...] Car ce n'est pas tant la prison qui s'impose comme lieu clos de l'« idée fixe » que cette idée qui le « possède » comme une prison. [...] « — mon esprit est en prison dans une idée ». À partir de cette image, le reste du développement est logique : la pensée-prison s'inscrit sur les murs de la prison réelle [...], établissant ainsi la correspondance

> intériorité-extériorité, et introduisant du coup le thème de l'écriture associée à la paroi. L'essence de la métaphore est dans la réversibilité. L'obsession de la prison devient la prison de l'obsession ; mais le mouvement n'est pas à sens unique. [...] Inversement, le cerveau emprisonné devient à son tour contenant, c'est-à-dire prison. La cervelle du Condamné bat « contre les parois du crâne ». [...] Mais ce qui rend ce réseau d'images particulièrement intéressant, c'est qu'il tend à être associé à la notion de vision, et spécifiquement vision poétique. [188]

Le condamné hugolien est ainsi au centre de deux prisons qui opèrent toutes deux une « réversibilité », c'est-à-dire un double mouvement condamnant. Donc, à la mise en abyme de la prison, il faut ajouter le fait que la prison mentale naît de la prison physique mais, de surcroît, qu'elle se retrouve aussi projetée sur les « murs de la prison réelle ». Le narrateur se retrouve alors doublement piégé, complètement soumis à l'idée dévorante et omniprésente qu'il va mourir, et les rares instants où il fait preuve de courage ou de fatalisme. Le personnage, devenant à la fois son propre geôlier et sa propre prison, n'a pas d'autres alternatives que de songer à sa mort prochaine tant l'idée est dominante.

Toutefois, le cas du condamné de Hugo est particulier, étant donné qu'il concerne l'exécution planifiée du narrateur. Malgré tout, nous pouvons transposer cette idée de confrontation avec soi destructrice au *Joueur d'échecs* ou au *Vagabond des étoiles*, deux exemples prouvant suffisamment que l'ennui et le temps qui passe de façon erratique peuvent avoir des conséquences sérieuses au niveau psychologique.

Pour conclure, le temps en prison est donc un élément majeur des souffrances des détenus car il s'associe à la difficulté de la peine, à la routine des jours similaires les uns des autres, aux horaires précis. Mais, surtout, c'est à travers l'absence d'occupation et de distraction qui permettraient à l'esprit de s'occuper, de s'échapper du quotidien, qu'il est mortifère, d'où le besoin impérieux des détenus de le « tuer ».

188. Victor BROMBERT, *op. cit.*, p. 99-100.

CHAPITRE 2

COMMENT ÉCHAPPER AU CONTRÔLE

La violence de la prison s'exerce sur de multiples aspects : le physique des prisonniers, leur mental, leur vie sociale mais ces détenus qui la subissent ne restent pas pour autant passifs : ils développent des échappatoires parfois très efficaces et, plus l'incarcération dure, plus ils s'adaptent et sont à même de contourner les moyens de surveillance, la privation de liberté et la domination de l'administration.

2.1 L'évasion mentale

Les moyens les plus répandus pour échapper aux contrôles restent l'évasion et la rêverie, c'est-à-dire une fuite physique et définitive ou mentale et temporaire qui permettent, au même titre que les occupations, d'échapper aux rigueurs de l'incarcération. Ces deux types d'évasion n'ont qu'une finalité : sauver l'identité du détenu, sa santé physique ou bien protéger sa santé mentale.

2.1.1 L'importance de l'identité

La rêverie, c'est-à-dire l'évasion mentale la plus efficace, est intimement liée, dans nos récits carcéraux, au concept d'identité. En effet, la rêverie est souvent le moyen pour le détenu de partager avec le lecteur des éléments de son passé pré-carcéral et de donner une image de lui différente de ce qu'il est en prison, celle d'un homme qui a eu une identité civile.

Les retours au passé par l'auto-fragmentation identitaire

Ce que nous appelons « auto-fragmentation identitaire » prend place dès l'arrivée du détenu en prison, lorsqu'il revêt des vêtements d'emprunt et un matricule. On assiste alors à une division sociale de l'identité du détenu selon la structuration de ses souvenirs, ce qui permet de distinguer les rôles sociaux qui lui importaient. C'est un mécanisme de survie, de défense de son ancien moi, de sa « base identitaire », qui lui permet de garder une forme de repère quant à son identité civile mise entre parenthèses.

Goffman en donne une semblable définition, en ce qu'il met en avant la rupture violente avec tous les rôles sociaux pré-carcéraux :

> La barrière interposée entre le reclus et le monde extérieur constitue la première amputation que subit la personnalité. Dans la vie courante, l'enchaînement concerté des rôles de l'individu, tant dans le cycle de sa vie personnelle que dans le cercle des activités quotidiennes fréquemment répétées, donne l'assurance qu'aucun des rôles assumés par l'individu ne viendra entraver le processus ni se confondre avec un autre rôle. L'appartenance à une institution totalitaire, par contre, brise automatiquement cette volonté d'enchaînement jusque dans son principe puisque l'individu est coupé du monde vingt-quatre heures sur vingt-quatre et parfois pendant des années ; il se trouve dès lors dépossédé de ses rôles. Dans de nombreuses institutions totalitaires, le reclus est d'emblée totalement privé du droit de recevoir des visites ou de celui d'en rendre, ce qui a pour effet d'assurer une rupture profonde avec les rôles antérieures et de faire mesurer l'ampleur de la dépossession du statut ancien (mort civile). [1]

1. Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p. 57.

L'incarcération accroît la dépossession de son ancienne identité car les détenus évoluent dans un lieu totalitaire : pour preuve, dans notre corpus, le statut qui leur est défini ne change pas. Ainsi, la prison empêche toute échappatoire identitaire et le rôle imposé au détenu le pousse à sauvegarder ce qui a été « amputé » dans sa personnalité et son identité civile, à savoir les rôles les plus importants et qui le définissaient vis-à-vis des autres. Cette privation rend le détenu symboliquement considéré comme « mort », car évoluant dans un espace à la frontière de la société et du temps.

Cette « rupture » est à rapprocher de celles qui ont lieu lors de l'arrivée en prison et que nous avons déjà étudiées, à ceci près qu'elle ne concerne pas un attribut physique mais bien social et moral. Le détenu n'a plus de rôles fondés sur sa « vie personnelle » et ses « activités quotidiennes », mais un rôle nouveau de détenu, qui se met en place, selon le sociologue canadien, à la suite d'une double rupture : celle avec soi-même et celle avec ses proches. Ainsi, dans notre corpus primaire, cette rupture sociale est discernable grâce aux souvenirs qui, s'ils sont peu nombreux, sont toutefois révélateurs de l'importance des anciens rôles sociaux. Par ailleurs, ils contribuent à donner au détenu un aspect réaliste bienvenu, ce qui empêche de le réduire au statut conféré par la prison. Enfin, c'est un excellent moyen de projection pour le lecteur qui peut y trouver un écho avec sa propre expérience.

En guise d'exemple, nous découvrons le condamné de Hugo peu après son procès, lorsqu'il apprend qu'il va mourir. Au cours de son incarcération, il s'attarde sur sa vie passée et les souvenirs qu'il sélectionne, les personnages dont il se souvient sont ceux qui lui permettent de se rappeler son ancien statut social élevé ou encore son innocence passée. Citons l'une de ses rêveries concernant son premier amour :

> Je me revois enfant, écolier rieur et frais, jouant, courant, criant avec mes frères dans la grande allée verte de ce jardin sauvage où ont coulé mes premières années, ancien enclos de religieuses que domine de sa tête de plomb le sombre

> dôme du Val-de-Grace. Et puis, quatre ans plus tard, m'y voilà encore, toujours enfant, mais déjà rêveur et passionné. Il y a une jeune fille dans le sosoli taire jardin. [...] Cependant nos têtes se touchaient, nos cheveux se mêlaient, nos haleines peu à peu se rapprochèrent, et nos bouches tout à coup. C'est une soirée que je me rappellerai toute ma vie. Toute ma vie ! [2]

Le narrateur distille les informations le concernant sans pour autant être précis, toutefois, nous pouvons le situer au sein d'une famille avec « mes frères », qui s'ajoutent à la mère. Nous apprenons que le personnage a grandi à Paris via la mention du « dôme du Val-de-Grace » et, pour finir, nous comprenons qu'il a été l'innocence même en se définissant comme un « écolier rieur et frais », « rêveur et passionné » ce qui, bien entendu, jure avec son état d'esprit actuel désespéré et son crime. Ce fragment prouve que le narrateur est resté un rêveur. Cependant, à la différence de l'enfant qui rêvait avec innocence, il rêve cette fois-ci pour échapper à son tragique devenir. Pour preuve, un retour à la dure réalité survient à la fin du passage, lorsqu'il se surprend à utiliser l'expression « Toute ma vie ! » et qu'il la répète avec horreur. Elle trouve un écho sinistre et cynique avec la condamnation à mort prochaine et achève de distinguer le passé et le présent, de les séparer par un mur infranchissable qui n'est autre que le crime.

Le passé, marqué par une succession de verbe au participe présent qui créent une impression de mouvement – « jouant, courant, criant » –, contraste avec le présent et rappelle que le personnage fut un enfant avant d'être un criminel et un condamné. De même, son statut de père est plus mis en avant que son statut de fils ou d'époux : comme cité précédemment, le personnage, fataliste, se soucie peu du devenir de sa mère ou de sa femme, seule lui importe sa petite Marie qui, comme lui auparavant, est un enfant, donc un être d'une grande innocence : « Mais ma fille, mon enfant, ma pauvre petite Marie [...] c'est celle-là qui me fait mal ! » [3]. Ainsi, lorsque sa fille ne

2. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 345-347.
3. *Ibid.* p. 289-290.

le reconnaît pas, elle ne se contente pas de lui briser le cœur, mais elle met à mal le statut qui lui importait le plus. Ce n'est qu'à la suite de cette ultime perte qu'il se sent prêt à mourir, qu'il devient un détenu accompli : « À présent ils devraient venir ; je ne tiens plus à rien ; la dernière fibre de mon cœur est brisée. *Je suis bon pour ce qu'ils vont faire*. »[4]

Il faut considérer les choix de l'auteur pour comprendre le passé de son personnage : en effet, si Hugo a prêté à son condamné un tel vécu, c'est dans le souci évident de servir au mieux sa dénonciation contre la peine de mort. Par conséquent, l'homme désespéré qui a « versé le sang » est l'exact opposé du jeune homme amoureux et heureux, ce qui nous permet de mesurer toute la puissance de l'influence carcérale. De surcroît, la description du premier baiser est là pour attendrir le lecteur et le rapprocher du personnage tant ce souvenir est potentiellement partagé par le plus grand nombre ; le condamné étant capable de ressentir l'amour, il gagne en complexité et ne peut être réduit à son crime.

À l'inverse, chez London, Standing use de la troisième personne pour définir son crime. Toutefois, dans son cas précis, nous ignorons beaucoup d'éléments propres à son passé, à l'exception du fait qu'il fut ingénieur agronome et, plus important encore, qu'il fut condamné à la prison à vie pour un crime passionnel. Ainsi, nous n'apprenons qu'au chapitre XXI la raison du meurtre :

> Je suis mort d'amour, je suis mort pour l'amour, comme vous verrez. Dans un petit moment, ils viendront me chercher, moi, Darrell Standing, et ils me feront mourir. Et cette mort sera pour l'amour. Oh ! Tuer le Pr Haskell dans le laboratoire de l'université de Californie ne m'a pas laissé de glace. C'était un homme. J'étais un homme. Et il y avait une femme, très belle. Comprenez-vous ? Elle était une femme et j'étais un homme, un amant, et j'avais toute l'hérédité de l'amour…[5]

4. *Ibid.*, p. 361. Nous soulignons.

5. I have died of love. I have died for love, as you shall see. In a little whild they will take me out, me, Darrell Standing, and make me die. And that death shall be for love. Oh, not lightly was I stirred when I slew Professor Haskell in the laboratory at the University of California. He was a man. I was a man. And there was a woman beautiful. Do you understand ? She was a woman and I was a man, and a

La répétition des noms communs « homme » et « femme » servent à généraliser le statut du narrateur et à minimiser son crime ou, du moins, à le justifier en invoquant sa condition d'homme, rapidement précisée par le nom commun « amant », dans son ancien sens. Par ce procédé, outre sa propre personne qu'il réduit volontiers, il généralise la femme aimée, « une femme, très belle » puis « une femme », à un archétype. Par conséquent, son crime devient lui aussi archétypal, au point qu'il finit par perdre le peu de substance et de gravité qu'il avait encore. Invoquer la figure de l'Homme permet d'invoquer un autre archétype : l'amour, et c'est ce sentiment qu'il va utiliser pour se caractériser. En somme, Standing opère un retour aux origines et se considère non comme un tueur mais comme un homme qui, à l'instar d'une grande partie de ses identités antérieures, a tué pour une femme, comme s'il avait été programmé pour cela. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la fameuse « hérédité de l'amour », qui contient implicitement l'amour et la mort.

Ce point est capital dans le roman car l'amour tient une place centrale dans trois vagabondages – lorsqu'il est Adam Strang, Ragnar Lodbrog et Ushu. Dans le premier cas, Adam Strang tombe amoureux de dame Om et devient un paria en sa compagnie. Ragnar Lodbrog a une relation avec une femme de la cour de Jérusalem, Miriam, qui va finir par adorer Jésus. Enfin, au temps de la préhistoire, Standing s'affirme comme « l'amant, toujours l'amant. Je me dis quelquefois que l'histoire de l'homme, c'est l'histoire de l'amour de la femme. »[6] puis cite comme exemple sa réincarnation en Ushu, le compagnon d'Igar.

De plus, Standing se remémore plusieurs fois sa petite enfance, notamment lors-

lover, and all the heredy of love was mine…

The Star Rover, *op. cit.*, p. 241 et p. 360.

6. — the lover, always the lover. […] Sometimes I think that the story of man is the story of the love of woman.

Ibid., p. 239 et p. 359.

qu'il raconte à un missionnaire les premiers voyages involontaires dans son passé et que ce dernier lui prédit un avenir de romancier ou de prédicateur. Déjà, il apparaît comme assez critique :

> C'était tout là-bas, au Minnesota, dans la vieille ferme où je suis né. J'allais alors sur mes six ans. Un jour se présenta un missionnaire fraîchement rentré de Chine, que le conseil directeur des missions envoyait chez les fermiers afin d'y quêter. [...] De ce moment [une critique du missionnaire], le missionnaire ne put tirer de moi un seul mot. Vainement il tenta de me séduire, en faisant défiler devant moi tout un jeu de photographies, en présence desquelles tourbillonnait dans mes yeux et dans ma mémoire une multitude d'images retrouvées. [...] Ce missionnaire était stupide, et ses prophéties idiotes. [...] Non, je ne devais devenir ni un théologien ni un romancier. [7]

Les identités sociales de Standing sont triples : la première est celle de l'ingénieur agronome suffisamment acharné au travail pour déplorer le gaspillage dans l'atelier de la prison de San Quentin. La seconde est celle de l'homme amoureux et capable de tuer au nom de ce sentiment. La dernière, qui apparaît elle aussi de façon fragmentaire, est celle de l'enfant qui a déjà des aptitudes aux voyages mentaux. Il faut noter que, comme Hugo, l'apparition de ces réminiscences du passé et de ces rappels sociaux est justifiée par leur confrontation avec la prison. En effet, si le condamné hugolien rêve de son passé ou pense à sa fille, c'est uniquement dû au fait que, dans les deux cas, cela lui permet de conserver un peu de son identité pré-carcérale, des fragments d'avant la condamnation à mort par la justice. Quant à Standing, chaque élément de la vie pré-carcérale est couplé à un autre en prison. Par exemple, l'épisode de l'enfance est à coupler avec ses capacités d'auto-hypnose lorsqu'il est dans la camisole, le crime passionnel qui l'envoie à San Quentin trouve

7. It was up in Minnesota on the old farm. I was nearly six years old. A missionary to China, returned to the United States and sent out by the Board of Missions to raise funds from the farmers... [...] And thereat not another word could the missionary get from me, even though he baited me with more photographs that sent my head whirling with a rush of momery-pictures... [...] Which shows how prophecy can go agley. [...] I became neither bible scholar nor novelist.

Ibid., p. 36-39 et p. 75-80.

un écho avec les crimes au nom de l'amour dans ses vagabondages mentaux. Enfin, ses exigences dans l'atelier, lorsqu'il veut faire valoir ses compétences d'ingénieur agronome, le desservent auprès des gardiens.

Toutefois, malgré le nombre d'éléments assez réduits définissant Standing avant son incarcération, ils sont intimement liés à tous les vagabondages qui, à leur façon, lui prêtent chaque fois une nouvelle identité, une nouvelle personnalité, des relations différentes, qui contribuent à l'enrichir aux yeux du lecteur.

Pour sa part, lorsque Wilde fait des reproches légitimes à Alfred Douglas, il met en avant ce qu'il a perdu en allant en prison, et son cas est sûrement le plus intéressant car il fait apparaître de nombreux rôles sociaux auquel l'écrivain était attaché.

En effet, dans *De Profundis* apparaissent la figure du père, du fils, de l'écrivain et de l'amant soumis – donc plus de rôles que dans les deux œuvres fictives précédemment analysées. Cette soumission apparaît communément avec la « dégradation morale » que Wilde reproche à Bosie :

> Mais plus que tout je me reproche la dégradation morale absolue que je t'ai permis de provoquer en moi. La base d'une personnalité, c'est la volonté, et ma volonté est devenue totalement soumise à la tienne. Cela paraît ridicule à dire, mais ce n'en est pas moins vrai. [8]

Ce passage fait écho au vécu du personnage de London : Wilde admet que la base de son œuvre et de son génie est la volonté, le « will-power », or la sienne s'est effacé au profit de celle de Douglas et de sa « dégradation morale », ce qui a entraîné la perte de tous les rôles sociaux.

Wilde raconte ensuite le décès de sa mère. Il fait montre d'admiration envers ses parents et la lie à la déchéance de son nom. En somme, il confronte l'apport de ses

8. But most of all I blame myself for the entire ethical degradation I allowed you to bring on me. The basic of character is will-power, and my will-power became absolutely subject to yours. It sounds a grotesque thing to say, but it is non the less true.

De Profundis, *op. cit.*, p. 51 et p. 52-53.

parents, la souffrance de la perte de sa mère et la douleur à l'avoir déshonoré en allant en prison par la faute de Douglas :

> Trois autres mois s'écoulent, et ma mère meurt. Tu savais mieux que personne à quel point je l'aimais et l'honorais. Sa mort fur si terrible pour moi que moi qui fus jadis un seigneur du langage, je ne trouve pas de mots pour exprimer ma souffrance et ma honte. Jamais, même au temps où mon art connaissait son développement le plus achevé, je n'aurais pu trouver les mots capables de porter un fardeau si auguste, ou de suivre au son d'une musique assez majestueuse le cortège pourpre de mon incommunicable douleur. Elle et mon père m'avaient légué un nom auquel ils avaient donné honneur et noblesse non seulement en art, en littérature, [...] mais aussi dans l'histoire officielle de mon pays... [...] J'avais à tout jamais déshonoré ce nom. J'en avais fait un quolibet pour le bas peuple. [...] Ce que je souffris alors, et que je souffre encore, il n'est pas de plume pour l'écrire, ni de papier pour l'y consigner. [9]

Pour exprimer la perte et les regrets, Wilde remémore à Douglas son ancien succès sous le titre de « seigneur du langage et, pour illustrer au mieux sa peine, il avoue être dans l'incapacité d'exprimer ce qu'il ressent tant son désespoir est grand, en citant la douleur si forte qu'elle en devient incommunicable. Au contraire, Wilde s'attarde sur la conséquence de son comportement scandaleux pour l'époque et le fait que son nom devienne désormais une insulte courante, un « quolibet pour le bas peuple » [10]. Par ce procédé, il rabaisse son nom et, par conséquent, sa personne et sa famille au niveau du peuple, ce qui fait un contraste évident avec le titre de « seigneur » auto-attribué. Plus encore, il mentionne implicitement sa libération

9. Three more months fo over and my mother dies. You knew, none better, how deeply I loved and honoured her. Her death was so terrible to me that I, once a lord of language, have no words in which to express my anguish and my shame. Never, even in the most perfect days of my development as an artist, could I have had words fit to bear so august a burden, or to move with sufficient stateliness of music through the purple pageant of my incommunicable woe. She and my father had bequeathed me a name they had made noble and honoured not merely in Literature, Art, [...] but in the public history of my own country... [...] I had disgraced that name eternally. I had made it a low by-word among low people. [...] What I suffered then, and still suffer, is not for pen to write or paper to record.

Ibid., p. 89-90 et p. 107.

10. Sachant que Wilde s'était lié d'amitié avec des prisonniers venant d'une classe sociale modeste et était lui-même ruiné, une question demeure : parle-t-il d'un « bas peuple » au regard de son ancien statut social, ce qui traduirait un certain mépris à leur égard, ou utilise-t-il ce terme pour définir tous ceux qui usent de son nom comme une insulte ?

future et les grandes difficultés qu'il aura pour se réintégrer dans la société, tant à cause de sa déchéance sociale que de ses regrets vis-à-vis de sa mère, dont il exprime l'actualité en écrivant : « Ce que je souffris alors, et que je souffre encore ».

L'aspect du fils blessé par l'ignominie et le scandale apparaît à nouveau lorsqu'il se définit en tant que père de Cyril, son fils aîné, qu'il qualifie d'« ami entre tous ». Plus que comme deux personnes complices, il deviennent deux égaux :

> Sans parler de toutes les autres raisons, je ne pouvais supporter l'idée d'être séparé de Cyril, ce mien enfant si beau, si adorable, si aimant, mon ami entre tous, mon compagnon entre tous mes compagnons, dont un seul cheveu de sa petite tête dorée aurait dû m'être plus cher et plus précieux, je ne dis pas seulement que ta personne tout entière, mais que toute la chrysolithe de l'univers entier ; aussi bien le fut-il constamment pour moi, même si je ne le compris que trop tard. [11]

Ce qui est appuyé par Michael R. Doylen, qui décrit les multiples pertes de Wilde et leur valeur à ses yeux, en citant *De Profundis* :

> Afin de payer les frais de justice, Wilde dut vendre l'intégralité de sa bibliothèque, « une perte irréparable pour un homme de lettres », l'une des pertes matérielles qui était, pour lui, « la plus pénible ». Sa femme Constance reprit son nom de jeune fille et demanda le divorce (mais elle retira cette demande bien plus tard). Mais, pour Wilde, la « source de détresse infinie, de souffrance infinie, de douleur sans fin ni limite » a été la perte de la garde légale de ses fils, Cyril et Vyvyan. À la place des identifications socialement distinguées de Wilde comme artiste, comme un homme riche, comme un mari et un père, les institutions médico-légales ont-elles substituées le label « pervers sexuel » qui, comme Wilde l'observa, était devenu la première connotation de son nom de famille ? [. . .] Et, au début du XX^e^ siècle, le terme « Wilde » circulait encore comme une insulte porteuse des plus négatives connotations du comportement homosexuel. [12]

11. Setting aside other reasons, I could not bear the idea of being separated from Cyril, that beautiful, loving, loveable child of mine, my friend of all friends, my companion beyond all companions, one single hair of whose little golden head should have been dearer and of more value to me than, I will not merely say you from top to toe, but the entire chrysolite of the whole world : was so indeed to me always, though I failed to understand it till too late.

Ibid., p. 83 et p. 98.

12. To pay for the court trials, Wilde had to sell his entire library, "a loss irreparable to a man of letters," the one of all his material losses that was "the most distressing" to him. His wife Constance resumed her maiden-name and applied for divorce (although she later withdrew the application). But for Wilde the "source of infinite distress, of infinite pain, of grief without end or limit" was the loss of legal

Malgré tous ces éléments déjà tragiques, l'ultime statut que Wilde déplore au regard de la corruption de Douglas est bien celui d'artiste. Dans un passage de *De Profundis*, il l'accuse même d'avoir mis en danger son art en relatant le cas du marquis de Queensberry, le père de celui-ci, qui essaya de saboter la première d'une de ses pièces :

> Ne te rends-tu pas compte aujourd'hui que tu aurais dû l'apercevoir, te manifester et dire à tout le monde que tu refusais que mon Art fût mis en danger à cause de toi ? Tu savais ce que mon art représentait pour moi : cette grande note fondamentale grâce à laquelle je m'étais d'abord révélé à moi-même, avant de me révéler au monde ; la véritable passion de ma vie ; un amour à côté duquel tous les autres amours étaient comme l'eau bourbeuse comparée au vin pourpre, ou la luciole des marais au miroir magique de la lune. [13]

L'amour que Wilde porte à l'art apparaît d'ores et déjà dans ledit substantif, qu'il écrit avec une majuscule : « Art » et qu'il définit comme la base de tout son génie, de toute son inspiration, sa « grande note fondamentale ». Il rappelle qu'il est incapable de vivre sans l'art au même titre que l'absence de lecture et d'écriture le condamne à l'aliénation mentale, comme le docteur B dans *Le Joueur d'échecs* de Zweig. Mais, à la différence de ce dernier qui ne cherchait qu'un moyen de se distraire pour échapper au « néant », l'enjeu chez Wilde est bien plus important étant donné que son succès extraordinaire était uniquement dû à ses capacités d'écrivain

custody of his sons, Cyril and Vyvyan (193). In the place of Wilde's socially distinguished identifications as an artist, as a man of material wealth, and as a husband and father, medical-legal institutions substituted the label "sexual pervert" ? which, as Wilde observed, became the primary connotation of his surname [...] And in the early twentieth century, "Wilde" continued to circulate as a sign that conveyed the most negative connotations of homosexual behavior.

Michael R. DOYLEN, « Oscar Wilde's "De Profundis" : Homosexual Self-Fashioning on the Other Side of Scandal », *Victorian Literature and Culture*, Vol. 27, No. 2 (1999), Cambridge University Press, p. 553. Nous traduisons.

13. Dont' you realise now that you should have seen it, and come forward and said that you would not have my Art, at any rate, ruined for your sake ? You knew what my Art was to me, the great primal note by which I had revealed, first myself to myself, and tehn myself to the world ; the real passion of my life ; the love to which all other loves were as marsh-water to red wine, or the glow-worm of the marsh to the magic mirror of the moon.

Ibid., p. 76-77 et p. 89.

et de dramaturge. Nous pouvons d'ailleurs retrouver des réminiscence de son art dans *De Profundis*, dans laquelle il peut se montrer d'un lyrisme passionné. Citons, par exemple, sa définition de l'art, qu'il considère comme le « miroir magique de la lune » – « the magic mirror of the moon » – qui n'est pas sans rappeler *Le Portrait de Dorian Gray* (1890) [14] ou encore sa célèbre pièce *Salomé* (1891).

> Un écrivain comme Wilde s'approprie la beauté d'un univers réel ou imaginaire en nommant certains de ses éléments et en tissant éventuellement entre eux un réseau d'associations symboliques (Salomé – rose blanche – miroir d'argent – lune)... [15]

On le voit avec cette association symbolique reprise dans le contexte bien particulier qu'est la prison, Wilde a gardé ses capacités de grand écrivain même si la prison a considérablement modifié le ton de ses écrits, qui sont passés d'ouvrages majoritairement légers, plein de verves et d'aphorismes à des écrits sombres et bien plus personnels – même si, il faut l'admettre, *Salomé*, en reprenant une figure historico-mythologique qui réclame la tête d'Iokanaan, est un écrit au ton très grave.

Enfin, Jean, le personnage de Genet, fait encore figure d'exception dans notre corpus primaire, en ceci qu'il n'a qu'un trait social dominant lorsqu'il est hors de Mettray ou de Fontevrault : son rôle de cambrioleur. Comme il l'écrit :

> Je voulus être moi-même, et je fus moi-même quand je me révélai casseur. Tous les cambrioleurs comprendront la dignité dont je fus paré quand je tins dans la main la pince-monseigneur, la « plume ». [16]

On remarquera le rapprochement du casseur et de l'écrivain à travers la dénomination argotique de la pince-monseigneur, qui rapproche avec humour ces deux rôles. Le reste de ses rôles, à savoir celui de dominé dans ses relations amoureuses,

14. « La tragédie de Dorian Gray montre que le miroir "est ce qu'on ne peut franchir", comme le dit Lacan... », Marie-Noëlle ZEENDER, « Miroir de l'âme irlandaise : aspects du fantastique chez Le Fanu, chez Wilde et chez Stoker » *in Études irlandaises*, n°9, 1984, p. 74.

15. Yves LANDEROUIN, *Le Roman de la quête esthétique ou les leçons d'une littérature centenaire*, Éditions Le Manuscrit, « Collection Recherche – Université », 2011, p. 172.

16. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 205.

n'apparaît que dans un cadre carcéral.

Tous ces exemples nous montrent bien que cette auto-fragmentation de soi est un mécanisme de défense, voire de survie du moi social ébranlé par l'incarcération. Elle permet de protéger la base identitaire, les souvenirs sociaux propres au passé civil ; bref, ce que les personnages étaient avant d'être réduits à leur nouveau rôle de détenu. Toutefois, il est intéressant de constater que, à l'exception de Genet et de Standing, le condamné hugolien et Wilde idéalisent ce passé socialement fragmenté : Wilde regrette son succès passé, son titre de « seigneur du langage » et la perte de sa famille ; le condamné hugolien relate son premier amour avec regrets ; à l'inverse, Standing raconte son enfance avec moins d'emphase que ses voyages dans ses vies précédentes.

Sauf exceptions, le détenu, en se mettant en scène dans un cadre passé et jusque là inconnu du lecteur, s'attarde sur les souvenirs qui lui importent le plus pour reconstruire son identité sociale. Ainsi, écrire son passé en s'y remettant en scène est aussi capital que de décrire son vécu en prison. Nous pourrions faire un parallèle entre notre propos l'article d'Éric Méchoulan sur les prisons du XVIII^e^ siècle, dans lequel il écrit :

> Lutter pour son avenir amène à mobiliser le passé, à l'organiser de manière différenciée là où le cours des jours a tendance à en annuler les petits différentiels d'intensité. D'où l'attention aux détails. Le séjour en prison est généralement motivé par des événements qui ont eu lieu (ou du moins qui sont supposés avoir eu lieu : aux juges d'en décider). Le passé est donc décisif. Mais raconter le présent de l'emprisonnement tel qu'il est ou fut vécu n'est pas moins important, pas moins obsédant. L'écriture narrative assure une prise sur le temps dans un lieu où, justement, le temps est englouti. [17]

L'aspect « décisif » du passé met en avant le combat contre le temps carcéral, cette lutte de chaque instant pour échapper au piège qu'il représente et, par extension,

17. Éric MÉCHOULAN, « Les écrits de prison et la microphysique du pouvoir », *Les Dossiers du Grihl*, 2011.

contre la prison elle-même. En somme, l'enjeu est de retrouver un ersatz de temps civil à travers la rêverie et le souvenir, de retrouver, à travers sa propre fragmentation, un temps révolu mais toujours en mémoire. Le personnage carcéral, malgré la violence et la profondeur de sa métamorphose, refuse d'oublier ce qu'il a été, au nom de sa survie intellectuelle et psychologique.

L'écriture et la lecture comme espaces de liberté

Toujours dans l'idée de « tuer le temps », le détenu se voit forcé de trouver des occupations dans les échappatoires mentales, ce qui a déjà été évoqué. Toutefois, nous n'avons pas encore mentionné l'écriture. En effet, si l'on analyse notre corpus primaire, tous nos récits, fictifs ou réels, sont des témoignages écrits : le condamné hugolien et Darrell Standing écrivent pour témoigner de leur vécu ; Wilde écrit à Douglas et lui fait part de son terrible quotidien ; quant à Jean, il écrit pour chanter les louanges d'Harcamone et de la prison. L'écriture permet d'échapper à la prison mais, curieusement, elle ne traite que de cette dernière.

La démarche d'écrire par et contre la prison est un processus que Genet a déjà mentionné dans son entretien précédemment cité : « Mes livres, je les ai écrits pour sortir de prison. Sorti de prison, l'écriture n'avait plus de raison d'être ». L'écriture serait un moyen de s'évader avec plus d'intensité et de façon plus durable que les autres dérivatifs, en ce qu'elle permet de transmettre une pensée et, au-delà, un témoignage. Elle est ce qu'il y a de plus personnel en prison car le détenu fait part non seulement d'expériences choisies, mais racontées avec ses propres termes.

Mais l'écriture est intimement liée à la lecture et il suffit de constater à quel point Wilde souffrait du manque de livres pour se rendre compte de son intérêt. Comme l'écrit Daniel Salvatore Schiffer, Wilde, grâce au directeur de Reading, Nelson, bé-

néficia d'ouvrages qu'il avait demandés et qui, en plus de l'occuper, lui apportèrent le confort de la religion :

> C'est un fait, les lectures que le brave Nelson l'autorisa à faire ne furent certes pas étrangères à cette conversion, unique dans les annales de la littérature universelle, puisque c'est surtout la *Vie de Jésus* d'Ernest Renan, plus encore que ses poètes favoris (parmi lesquels émerge Dante, dont il lut là, en italien, *La Divine Comédie*, qu'Oscar Wilde se mit alors à étudier avec assiduité, en plus d'une biographie de ce grand mystique que fut saint François d'Assise. Bien d'autres lectures, nettement plus profanes celles-là, vinrent encore illuminer les deniers jours que Wilde passa en prison : les journaux que lui apportait chaque matin Thomas Martin [...] ainsi que des essais et des romans que More Adey lui envoyait toujours... [18]

Le choix de ces œuvres est dû au caractère de leurs auteurs ou au sujet qu'elles traitent : en effet, Jésus Christ est considéré par Wilde à la fois comme un artiste et une œuvre d'art, en plus d'avoir été tué en martyr sur la croix. Saint François d'Assise (1183-1226) est un religieux qui créa l'Ordre franciscain et qui loua la pauvreté et la prière. Enfin, Dante écrivit sa célèbre *Divine Comédie* lorsqu'il fut en exil. Il s'agit de trois figures d'artistes qui subirent l'incompréhension de leur époque.

Par la suite, nous apprenons que ses nourritures intellectuelles comportaient aussi des « journaux », des « essais » et des « romans » qui lui permirent de créer un semblant de contact avec le monde extérieur et des pensées différentes de la sienne. Par ce procédé, Wilde, même si sa correspondance et ses visites étaient très limitées, put s'extirper de cette aliénation qu'il redoutait par-dessous tout, étant donné qu'elle mettait en péril son art et sa santé mentale.

La mention de la *Divine Comédie* de Dante fait ironiquement écho à la jeunesse de Wilde qui, visitant la prison de Lincoln en Amérique, fut frappé de constater qu'un détenu la possédait déjà :

> Ensuite on m'emmena en voiture visiter l'énorme prison ! Ces malheureux échantillons d'humanité en affreuse tenue rayée, qui faisaient cuire des briques

18. Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 322-323.

> au soleil, avaient tous l'air minable, ce qui m'a consolé, car j'aurais horreur de voir un criminel à noble physionomie. Leurs petites cellules blanchies à la chaux, d'une propreté poignante, contenaient des livres ! Dans l'une je trouvai une traduction de Dante et un recueil de Shelley. Étrange et beau, m'a-t-il paru, que la douleur d'un seul Florentin en exil puisse, des centaines d'années plus tard, alléger celle d'un prisonnier du commun dans une geôle moderne… [19]

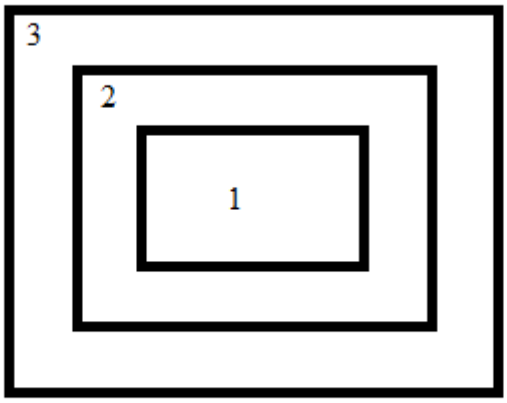
Wilde, à son tour, voit sa douleur allégée par le même ouvrage. Toutefois, grâce à cette citation, nous pouvons constater le décalage entre le jeune Wilde et l'écrivain en prison lorsqu'il mentionne le physique « minable » des détenus qui le console puis, une fois lui-même incarcéré, lorsqu'il affirme que les détenus sont pourvu d'une grande noblesse et n'auraient « joyeusement accompli, à leur place, la peine de trois enfants » (*Lettres*, p. 404), ce qu'il n'a pu comprendre qu'en vivant la prison de l'intérieur.

Outre ce premier élément, l'écriture a également une importance capitale à condition de ne pas la réduire à un moyen de se libérer mais bien à l'étendre à un espace de liberté. En effet, lorsque nos détenus écrivent, leur thème de prédilection est la prison [20] mais, si ce sujet est porteur d'un aspect libérateur en ce que chaque détenu raconte son vécu, l'acte d'écrire, qui est privé et intime, importe tout autant.

Ainsi, à défaut de pouvoir s'évader au sens propre du terme, le détenu parvient à créer un espace de liberté dans sa cellule – clandestinement pour Jean et Standing –, qui brise l'influence de la prison. De plus, en mettant en scène son expérience, le détenu parvient à faire le point sur celle-ci et peut extérioriser son malheur. C'est donc une forme de liberté métaphorique qui fait écho à la liberté physique tant désirée.

Si l'on schématise notre propos, nous obtenons trois espaces numérotés de 1 à 3 :

19. *Lettres*, *op. cit.*, Lettre à Helena Sickert, 25 avril 1882, p. 82.
20. Une prison si violente que Wilde, sitôt libéré, écrit deux fois sur le sujet au *Daily Chronicle* et rédige *La Ballade de la geôle de Reading.*



1. L'acte d'écrire

2. La cellule

3. Le monde extérieur

L'espace n°3 renvoie au monde extérieur à la prison, celui-là même dont le détenu est presque totalement coupé, à l'exception des rares visites. Son désir majeur est d'y retourner en dépit de sa métamorphose en détenu accompli.

2. Nous parlons de « cellule » plus que de « prison » car le détenu y passe la majorité de son temps et, l'acte d'écrire étant personnel, il apparaît loin des espaces communautaires de la prison comme le réfectoire ou la cour.

L'espace n°1 correspond au monde intérieur, nourri des deux premiers. Il impose une libération éphémère car toute relative et uniquement sur papier, mais elle est intime. Le détenu crée un univers qu'il parvient à contrôler selon son inspiration, son besoin et l'importance de sa métamorphose. L'influence de la prison est réduite par la création de toutes pièces de ce nouvel espace.

L'acte d'écrire et le monde extérieur se font écho grâce au deuxième espace. Le troisième, qui représente la liberté physique, nourrit l'écriture ; l'acte d'écrire est donc une forme de compensation autant qu'une façon d'occulter les murs de la pri-

son. Mais, plus encore, la création d'un espace par l'écriture permet de contrecarrer l'effet de cloisonnement propre à la prison par l'introduction en son sein d'une liberté « parasite » et intérieure. En somme, l'écriture créant un monde intérieur, elle compense l'absence de contact avec le monde extérieur.

De plus, l'espace de l'écriture se nourrit du monde extérieur sur deux niveaux : géographiquement tout d'abord, car il permet un rapprochement avec ce dernier à défaut de pouvoir physiquement s'y rendre ; temporellement ensuite, car le détenu cherche l'évasion dans son passé pré-carcéral. Enfin, l'espace cellulaire justifie la présence du monde intérieur en plus de le nourrir.

L'écriture crée donc un espace qui s'impose comme une forme de lutte contre la prison, ce qui permet au détenu de préserver son identité et, contrairement aux autres expédients, qui se révèle salvateur le long terme. Il est par conséquent très efficace pour réduire voire désamorcer l'influence de l'incarcération. Ainsi, Standing peut exprimer librement sa haine envers Winwood, son mépris pour Atherton, il peut décrire ses souvenirs et ses voyages ; Wilde peut blâmer Alfred Douglas, lui décrire son enseignement et réaffirmer ses regrets ; le condamné hugolien peut exprimer l'effroi de sa mise à mort future. Tout l'intérêt de l'écriture réside dans le fait que le détenu crée lui-même son espace de liberté et, de surcroît, qu'il peut agir dessus comme bon lui semble. Il crée un niveau sur lequel il a tout pouvoir et, contrairement à son statut en prison, qui lui est propre et intime. Enfin, cette forme de création personnelle contrebalance l'absence de contrôle sur sa propre métamorphose et sur les attributions du matricule, de la cellule impersonnelle et des compagnons d'infortune.

En conclusion, l'acte d'écrire et le monde extérieur qui entourent l'espace carcéral finissent paradoxalement par l'emprisonner.

Écrire la prison

Si écrire en prison est un moyen de créer un nouvel espace, écrire la prison revient à transmettre son vécu, notamment à un public non-carcéral et peu familier des rigueurs traumatisantes qui y sont liées. L'enjeu d'un récit de prison est donc de souligner la difficulté de son vécu sans l'exagérer ni la diminuer. C'est également, selon Besozzi, faire un choix d'ordre littéraire dans le traitement des idées : « Certains auteurs nous font plonger dans l'univers carcéral par un portrait minutieux du quotidien de la vie derrière les barreaux, d'autres préfèrent faire partager au lecteur le sens qu'ils donnent à leur expérience sans trop s'attarder sur les conditions de détention »[21]. Dans nos ouvrages, notamment par la temporalité irrégulière et l'usage de la première personne, c'est la deuxième solution qui est envisagée.

Pour preuve, dans le roman de London, Standing s'adresse directement aux lecteurs, notamment dans la description de la camisole, en essayant d'expliquer la douleur qu'elle cause par une comparaison connue de tous :

> S'il vous est, par inadvertance, arrivé de serrer trop fort le lacet de votre soulier, vous n'avez pas manqué d'éprouver bientôt une vive douleur au cou-de-pied, où la circulation du sang est arrêtée. Si vous persistez, la douleur devient rapidement insupportable, au point qu'il vous faut absolument donner du jeu au lacet et détendre la pression. Parfait. Supposez maintenant, essayez d'imaginer que c'est votre corps tout entier qui subit cette pression, votre torse surtout, où sont votre cœur, vos poumons, tous les organes vitaux, enserrés dans une telle force qu'ils vous semblent cesser de fonctionner.[22]

21. *Les Prisons des écrivains*, *op. cit.*, p. 291.

22. Have you ever laced your shoe too tightly, and, after half an hour, experienced that excruciating pain across the instep of the obstructed circulation ? And do you remember that after a few minutes of such pain you simply could not walk another step an had to until the shoe-lace and ease the pressure ? Very well. Then try to imagine your whols body so laced, only much more tightly, and that the squeeze, instead of being merely on the instep of one foot, is on your entire trunk, compressing to the seeming of death your heart, your lungs, and all the rest of your vital and essential organs.

The Star Rover, *op. cit.*, p. 45-46 et p. 89-90. À nouveau, ce passage est assez éclairant sur les différences de traduction entre l'américain et le français. Pour le coup, la traduction occulte la mise en perspective de la douleur dans une situation par trop précise : « after half and hour [...] you simply could not walk » au profit d'une description si choquante qu'elle se suffit à elle-même. De même, certaines insultes de Standing

London prend le parti de faire appel à un savoir universel pour rendre compte de l'immensité de la douleur et de l'ignominie de la peine. ainsi, les éléments que l'on retrouve le plus souvent sont de l'ordre de la référence. Toutefois, le développement de Standing est parfaitement calculé et construit autour de la gradation suivante : questionner – se souvenir – imaginer. Tout d'abord, le personnage commence par interroger le lecteur sur son vécu pour introduire son propos : « S'il vous est [. . .] arrivé de serrer trop fort le lacet de votre soulier », puis il invoque sa mémoire : « vous n'avez pas manqué d'éprouver ». Enfin, après une rupture marquée par le « Parfait » qui parodie un assentiment de la part du lecteur, Standing va alors lui demander d'imaginer sa propre douleur : « essayez d'imaginer ». Sitôt qu'il entre dans le vif du sujet, le narrateur dépasse l'exemple de la chaussure lacée trop fort en mentionnant les organes vitaux malmenés : « votre torse, [. . .] votre cœur, vos poumons ». La construction est parfaitement logique et, en faisant participer même fictivement le lecteur, elle permet de rendre plus réaliste encore l'horreur de la camisole.

Mais faire comprendre l'horreur de la prison au lecteur peut également passer par un autre procédé : la référence culturelle. C'est le parti pris de Wilde qui, dans sa *Ballade de la geôle de Readong*, écrite en 1897 après sa libération, multiplie les références bibliques. Ces dernières sont parfaitement logiques au regard de son retour au catholicisme lorsqu'il fut en cellule.

> Je ne sais si les Lois sont justes,
> Ou si les Lois sont iniques.
>
> Ce que je sais est que les Lois
> Faites par les hommes pour l'Homme,
> Depuis que l'Homme, la première fois, tua son frère,
> Et que naquit ce triste monde,
> Épandant le grand et conservent la balle
> En usant d'un van malfaisant.

à l'égard d'Atherton ont été atténuées.

Cela aussi je le sais – et ce serait sagesse
Que mêmement le sache chacun :
Toute prison bâtie par les hommes
Est bâtie de briques de honte
Et ceinte de barreaux pour empêcher le Christ de voir
comment les hommes leurs frères mutilent. [23]

Ces deux strophes sont très éclairantes tant pour leur sens que pour leur fond. En effet, Wilde, dans son poème, parle d'un soldat condamné à mort pour le meurtre de sa femme ; cependant, il n'interroge pas les lois pour la seule personne du condamné à mort qu'il aperçoit de loin, mais il le fait aussi pour son propre compte... car les faits véridiques concernant le condamné sont très graves, comme le décrit Karen Alkalay-Gut :

> La présente histoire par laquelle commence le poème est simple : Charles Thomas Woolridge, cavalier dans les gardes royaux, assassina son ex-épouse de vingt-trois ans Laura Ellen Woolridge le 29 mars 1896. Très jaloux, il a emprunté un rasoir, l'a attendu sur la route près de leur maison et lui a tranché trois fois la gorge. Parce que c'était un crime évidemment prémédité, les plaidoyers en son nom visant à modifier la peine de mort furent tous rejetés par le ministre de l'Intérieur, et il fut condamné à être pendu le 7 juillet à l'échafaud de la prison de Reading, qui était utilisée là pour la deuxième fois depuis son installation dix-huit ans plus tôt. Wooldridge mourut avec courage, mais Wilde lui-même n'aurait rien pu voir de la première main du crime ou de la peine à

23. I know not whether Laws be right,
Or whether Laws be wrong.

But this I know, that every Law
That men have made for Man,
Since first Man took his brother's life,
And the sad world began,
But straws the wheat and saved the chaff
With a most evil fan.

This too I know – ans wise it were
If each could know the same –
That every prison that men build
Is built with bricks of shame,
And bound with bars lest Christ should see
How men their brothers maim.

Oscar Wilde, *La Ballade de la geôle de Reading*, 1897, éditions bilingue Garnier Flammarion, 2008, traduit par Pascal Aquien, p. 224-225.

l'exception du « bourreau, avec sa capuche ». [24]

Ainsi, le détenu à qui Wilde dédie l'œuvre – « In Memoriam C.T.W. / Ci-devant soldat des Royal Horse Guards / mort en la prison de Sa Majesté / à Reading dans le Berkshire / le 7 july 1896 » [25] – est un assassin ayant agi avec préméditation, ce que Wilde ne fait qu'évoquer dans son ouvrage, non pour le minimiser mais pour éviter que le crime n'altère sa dénonciation aux yeux du lecteur. Toutefois, le poète interroge les lois pour lui-même, qui fut condamné pour atteintes aux bonnes mœurs ; le questionnement est alors partagé avec l'autre détenu étant donné qu'ils sont tous deux en prison. Le crime, comme nous l'avons déjà écrit, semble hors des murs de la prison et, du moins dans ce cas, tous les prisonniers sont parfaitement égaux dans la misère, qu'importe ce qu'ils aient fait. Enfin, ce souci de dissimulation des détails les plus sordides qui résume le crime à la périphrase « L'homme avait tué ce qu'il aimait » sert à élargir la figure du condamné à un archétype. Ainsi, la compassion du lecteur est préservée et les passages où l'on apprend comment se déroule la pendaison gagnent en horreur.

Ils l'ont pendu comme on pend une bête,
N'ont pas même sonné le glas,
Requiem qui eût pu apporter
Le repos à son âme effarouchée,
Mais se sont empressés de le décrocher
Pour l'enfouir dans un trou.

24. The actual story from which the poem begins was simple : Charles Thomas Wooldridge, trooper in the royal guards, murdered his twenty-three year-old estranged wife Laura Ellen Wooldridge on March 29, 1896. with jealousy, he borrowed a razor, waited for her on the road near house, and slit her throat three times. Because it was so obviously meditated crime, pleas on his behalf to alter the death sentence had been rejected by the Home Secretary, and he was sentenced to be hanged July 7 from the scaffold at Reading Prison, to be used now only for the second time since its installation eighteen years before. Wooldridge to have died bravely, but Wilde himself could have seen nothing first hand of the crime or the punishment except for the "hangman, with his little bag" (1.243).

Karen Alkalay-Gut, « The Thing He Loves : Murder as Aesthetic Experience in "The Ballad of Reading Gaol" », *Victorian Poetry*, Vol. 35, No. 3 (Fall, 1997), West Virginia University Press, p.350. Nous traduisons.

25. *Ibid.*, p. 188 et 189.

Ils l'ont dépouillé de ses vêtements de toile,
Et aux mouches l'ont livré.
Ils ont raillé sa gorge violacée et enflée,
Ses yeux fixes et farouches,
Et riant bruyamment, en tas ont jeté le linceul
Où repose le forçat. [26]

Nous remarquons que, dans ce passage, autant la figure du condamné gagne en universalité, autant les bourreaux et les gardiens sont résumés par le pronom personnel « Ils » qui les réduit à une masse informe, hilare et monstrueuse, toute soumise à l'administration elle-même inhumaine. Ce point de vue permet de souligner l'horreur très détaillée de la pendaison avec la réduction du détenu à une « bête » et la focalisation sur les mouches, la gorge, les yeux révulsés.

Que le lecteur connaisse le crime de Charles Thomas Wooldridge dans le détail aurait été une prise de risque trop forte de la part de l'auteur, car il se serait simplement désolidarisé de la ballade. Pire, il ne se serait pas indigné du comportement des gardiens ou de l'absence de tout sacrement après la mort du détenu, pas plus qu'il n'aurait pu concevoir la repentance que décrit Wilde :

L'homme en rouge qui de la Loi donne lecture
Lui accorda trois semaines de vie
Trois courtes semaines pour guérir
Son âme aux prises avec son âme,

26. They hanged him as a beast is hanged :
They did not even toll
A requiem that might have brought
Rest to his startled soul,
But hurriedly they took him out,
And hid him in a hole.

They stripped him of his canvas clothers,
And gave him to the flies :
They mocked the swollen purple throat,
And the stark and staring eyes :
And with laughter lourd they heaped the shroud
In which their convict lies.

La Ballade de la geôle de Reading, *op. cit.*, p. 222-223.

Et purifier de toute tache de sang
La main qui tint le couteau. [27]

Ces strophes mettent en avant l'histoire biblique d'Abel et Caïn, les enfants d'Adam et Eve, dans laquelle Caïn tua son frère par jalousie et commit ainsi le premier meurtre de l'histoire. Quant à la référence au van, elle est également biblique : « Jésus à la pelle à vanner dans sa main, et il nettoiera son aire, et il ramassera son blé dans le grenier ; quant aux bales, il les consumera dans un feu qui ne s'éteint pas » [28]. Wilde a donc pris le parti de fictionnaliser la mort de Thomas Wooldridge, d'oublier le criminel au profit de la victime de ce système carcéral inhumain. Pour ce faire, il a passé le meurtre sous silence et, en parallèle de la réduction du condamné à une « bête » pour mieux dénoncer le point de vue de la prison, il s'est focalisé sur les détails sordides et a rendu les membres de l'administration caricaturaux et cruels. À l'exception de *De Profundis* et des lettres au ministre de l'Intérieur et au *Daily Chronicle*, la *Ballade* est la seule œuvre de fiction qu'a écrite Wilde ou, plutôt, dans laquelle il a mêlé la poésie à la dénonciation. De plus, le statut fictionnel de cet écrit achève de l'isoler des lettres concernant son incarcération.

Enfin, notre dernier exemple concernant les références est le rapprochement que fait Michèle Sacquin du chant V de la *Ballade* avec le poème « L'Enfer » (1526) de Clément Marot (1496-1544), écrit à la prison de Chartres. Ce poème dénonce la torture en prison et critique violemment le personnel juridique, caricaturé par le juge d'Enfer ou l'avocat Radamanthe, du nom de l'enfant de Zeus et d'Europe réputé pour

27. The man in red who reads the Law
Gave him three weeks of life, Three little weeks in chich to heal
His soul of his souls's trife,
And cleanse from every blot of blood
The hand that held the knife.
And with tears of blood he cleansed the hand…

Ibid., p. 231.

28. *Ibid.*, p. 278.

son sens de la justice.

> En 1895, à la suite d'un procès retentissant, Oscar Wilde fut condamné pour pédérastie à deux ans de travaux forcés, à la prison de Reading. Brisé par cette expérience, c'est en France qu'il composa en 1897 sa *Ballade de la geôle de Reading* dont le chant V fait singulièrement écho à l'*Enfer* de Marot. [29]

Écrire la prison revient à décrire le vécu du détenu, à transmettre ses impressions, à dénoncer les tortures et les jugements inhumains. Mais, pour cela, le détenu doit créer des ponts avec les lecteurs en invoquant une culture commune. Que ce soit des comparaisons ou l'appel à des références littéraires et mythologiques, ces éléments contribuent à donner du poids à l'impression vécue en plus de rappeler des souvenirs familiers au lecteur, qui peut ainsi imaginer la difficulté du vécu en prison et la profondeur de l'apprentissage qui peut y être fait.

À l'instar de la *Ballade*, *De Profundis* regorge de références. Par exemple, pour définir la façon dont le reste du monde le considère désormais, Wilde opère une comparaison visant à le définir lui et Alfred Douglas au regard de la société. Il écrit :

> — ton père est appelé à vivre éternellement parmi les bons parents au cœur pur de la littérature à l'eau de rose, toi-même prends place à côté de l'enfant Samuel, tandis que moi, dans la fange la plus infâme de Malebolge, je siège entre Gilles de Rais et le marquis de Sade. [30]

Wilde caricature leur position respective à l'égard de la société mais, au regard de son nom qui était devenu une insulte, on ne saurait le blâmer. Ainsi, l'enfant Samuel dont il rapproche est un être d'une grande pureté car offert par Dieu à sa mère, avant de devenir par la suite un prophète renommé ; on relèvera l'ironie évidente d'un tel rapprochement avec Douglas. Quant à lui-même, il se définit à

29. Michèle SACQUIN, « La poésie captive au fil des manuscrits » *in Revue de la BNF*, 2010/2, n°35, p. 6.

30. — your father will always live among the kind pure-minded parents of Sunday-school literature, your place is with the Infant Samuel, and in the lowest mire of Malebolge I sit between Gilles de Retz and the Marquis de Sade.

De Profundis, *op. cit.*, p. 54 et p. 56-57.

travers la référence à la *Divine Comédie* de Dante en citant le Malebolge, le huitième cercle de l'enfer, puis à Gilles de Rais, un baron français du XV^e^ siècle qui, pour avoir supplicié et tué un grand nombre d'enfants, fut condamné à mort. Il inspira le personnage de Barbe-bleue, un homme détestable, laid et qui tua ses épouses dans le conte éponyme de Charles Perrault (1628-1703). Enfin, le marquis de Sade était réputé par son anticléricalisme, ses écrits érotiques – citons *La Philosophie dans le boudoir*, qui mêle athéisme, philosophie et pratiques orgiaques dûment décrites – et sa vie non moins scandaleuse. Il fut également incarcéré neuf mois en 1768 à la prison de Vincennes mais, à la différence de Wilde, sa correspondance montrait qu'il devenait pire et qu'il l'assumait, ce qui ajoute encore à l'horreur de la comparaison entre le poète irlandais et lui :

> « J'ajoute et certifie aujourd'hui, au bout de deux ans de cette horrible situation, que je me sens mille fois pis que je n'étais en entrant ici, que mon humeur y est devenue aigre, acariâtre, mon sang mille fois plus bouillant, ma tête mille fois plus mauvaise ». [. . .] Un renversement radical s'est opéré : Sade a transformé sa prison en un espace de jouissance où il enferme ses bourreaux en contrôlant et jugeant leurs actes. Il en vient même à remercier ironiquement ses bourreaux. C'est cette clôture que j'appelle « clôture exacte ». Sade refuse catégoriquement d'en sortir : « Voilà mon éternelle philosophie, et jamais je n'en sortirai. ». [31]

Si la prison a changé le marquis de Sade, elle lui a donc permis d'opérer un retournement de situation pour le moins particulier : si le premier mouvement correspondant à l'agression du régime carcéral ne l'a pas métamorphosé, il l'a rendu, selon ses propos, plus cruel qu'il n'était à l'origine. Le second mouvement est la réponse du détenu qui a inversé le rôle de la prison selon sa convenance, au point qu'il finit par la dompter et s'y complaire. En somme, il a usé ironiquement de ce que Wilde nomme dans *De Profundis* la « volonté » – le « will-power » lié son art – et dont ce dernier se plaint d'avoir été privé à cause d'Alfred Douglas.

31. Catherine CUSSET, « Les lettres de Vincennes de Sade : la rhétorique de la clôture » *in Expériences limites de l'épistolaire : lettres d'exil, d'enfermement, de folie*, p. 420 pour la première lettre écrite à Madame de Sade le 17 février 1779, et p. 428 pour la seconde lettre écrite à la même destinataire en 1782.

Alors que le marquis de Sade use d'hyperboles et de répétitions pour exagérer sa peine et justifier sa « jouissance », Wilde se compare à des personnes réelles et des personnages de fiction. Par ce procédé somme toute paradoxal, il parvient à illustrer tant son désespoir que son mépris à l'égard de son ancien amant.

Enfin, le dernier moyen de décrire la prison est, comme dans *Le Puits et le pendule* de Poe, de la présenter sous un aspect hallucinatoire, terrifiant au-delà de toute raison, par l'ajout d'évanouissements et de perte totale de repères. Ainsi, l'absence de lumière prive de la vision et, à l'exception du procès et le fait d'être incarcéré, le détenu ne bénéficie d'aucune information.

Transmettre un vécu écrit hors de la prison est certes une forme de communication, mais elle demande le temps de retrouver la liberté perdue et est le plus souvent unilatérale, car un écrit publié n'attend pas de réponse immédiate comme dans une conversation. Ainsi, l'autre façon de lutter contre la prison prend le contrepied de l'écriture solitaire, du témoignage replié sur soi-même dans un but de sauvegarde identitaire : il s'agit de la communication avec les autres détenus, qu'ils soient futurs résidents de la cellule ou présents dans une cellule voisine.

2.1.2 L'importance de la communication à travers le paradoxe des murs

Parce que le détenu est constamment confronté aux quatre murs de sa cellule, ces derniers ont une grande importance en ce qu'ils sont la matérialisation physique de son isolement et de sa privation de communication. Toutefois, dans la grande majorité nos œuvres primaires et secondaires, les prisonniers détournent l'usage du mur pour transmettre un message ou communiquer avec d'autres compagnons : c'est un véritable « paradoxe des murs » alors que ces derniers sont les symboles les plus

forts et les plus omniprésents de la carcéralité.

Ce paradoxe soulève deux aspects du détournement. Le premier est le fait d'écrire sur les murs, de les utiliser comme un support d'écriture avec n'importe quel moyen : de l'encre, du charbon, un outil visant à le tailler ou à peindre dessus... Ce procédé consiste à s'exprimer tant pour soi que pour de futurs occupants de la cellule. Le détenu s'adresse alors de façon différée et indirecte à autrui, à témoigner de sa présence, parfois pour des années si le message est gravé dans la pierre. De surcroît, il s'agit d'un topos littéraire cité par Brombert : « inscriptions sur les murs, symbolisme du mur comme invitation au dépassement »[32] [33]. En témoigne la description qu'en fait le condamné hugolien dans son *Dernier jour d'un condamné*, au chapitre XI :

> Ils sont couverts d'écritures, de dessins, de figures bizarres, de noms qui se mêlent et s'effacent les uns les autres. Il semble que chaque condamné ait voulu laisser trace, ici du moins. C'est du crayon, de la craie, du charbon, des lettres noires, blanches, grises, souvent de profondes entailles dans la pierre, çà et là des caractères rouillés qu'on dirait écrits avec du sang.[34]

L'aspect disparate des moyens employés souligne bien le besoin de laisser une trace à tout prix, de mutiler voire de défigurer les murs dans un processus de lutte contre la déculturation. La prison, entité vivante et mortifère, finit par saigner métaphoriquement par ses multiples « entailles ». Si l'on analyse les messages, nous réalisons qu'ils sont scindés en deux grandes catégories : ceux des gens « malheureux » (p. 292) et ceux des criminels. Les inscriptions de ces derniers n'apparaissent qu'au chapitre suivant, et cette séparation dans la structure du récit confirme la distinction que fait le narrateur entre les gens épris de liberté et les assassins. Les pre-

32. Victor BROMBERT, *op. cit.*, p. 15.
33. Voir également l'exposition « La mémoire des murs ». Lien : https ://criminocorpus.org/fr/expositions/art-et-justice/la-memoire-des-murs/, consulté le 22 août 2017.
34. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 291-292.

miers écrivent exclusivement des messages d'amour, des chansons ou des messages de liberté, en somme, des éléments positifs qui excluent l'idée d'une transgression :

> À la hauteur de mon chevet, il y a deux cœurs enflammés, percés d'une flèche, et au-dessus *Amour pour la vie*. [...] À côté, une espèce de chapeau à trois cornes avec une petite figure grossièrement dessinée au-dessous, et ces mots : *Vive l'empereur ! 1824*. Encore ces cœurs enflammés, avec cette inscription, caractéristique dans une prison : *J'aime et j'adore Mathieu Danvin.* JACQUES. Sur le mur opposé on lit ce nom : *Papavoine*. Le *P* majuscule est brodé d'arabesque et enjolivé avec soin. Un couplet d'une chanson obscène. Une bonnet de liberté sculpté assez profondément dans la pierre, avec ceci dessous : — *Bories. — La République*. C'était un des quatre sous-officiers de La Rochelle. Pauvre jeune homme ! Que leurs prétendues nécessités politiques sont hideuses ! pour une idée, pour une rêverie, pour une abstraction, cette horrible réalité qu'on appelle la guillotine ! [35]

Couplets politiques, sentimentaux, paillards... les messages sont multiples et tous contribuent à rapprocher le narrateur des anciens détenus, ce que l'on remarque par l'exclamation « Pauvre jeune homme ! », qui sous-entend la mise à mort de ce dernier. De même, ce rapprochement s'opère par la comparaison implicite du narrateur avec sa propre mise à mort, condamnant la guillotine pour des « rêverie(s) » mais aussi une « abstraction », presque une vue de l'esprit ou, disons-le, une faiblesse. Ainsi, le narrateur est aussi un « pauvre jeune homme ».

Rien à voir donc avec les dessins et inscriptions suivantes, bien plus sinistres. Déjà, le chapitre – ou « fragment » – XI s'achève sur « la figure de cet échafaud qui, à l'heure qu'il est, se dresse peut-être pour [lui] », dont l'aspect sordide trouve un écho avec le chapitre suivant, au cours duquel le narrateur s'attarde sur les inscriptions des criminels :

> Sous cette toile il y avait quatre ou cinq noms parfaitement lisibles, parmi d'autres dont il ne reste rien qu'une tache sur le mur. DAUTUN, 1815 — POULAIN, 1818 — JEAN MARTIN, 1821 — CASTAING, 1823. [...] Dautun, celui qui a coupé son frère en quartiers [...] ; Poulain, celui qui a assassiné sa femme ; Jean Martin, celui qui a tiré un coup de pistolet à son père au moment où le

35. *Ibid.*

> vieillard ouvrait une fenêtre ; Castaing, ce médecin qui a empoisonné son ami [. . .] ; et auprès de ceux-là, Papavoine, l'horrible fou qui tuait les enfants à coups de couteau sur la tête ! [36]

C'est l'autre facette de la prison et, par extension, de la condamnation à mort : Hugo prend le parti de distinguer les détenus tout en les réduisant, à travers ces inscriptions, à deux types : ceux qui sont incarcérés pour des idées ou des erreurs ; ceux qui ont commis des crimes atroces. Parce que le condamné est confronté à ces deux catégories par sa présence dans la cellule et sa découverte des inscriptions, l'auteur signale implicitement qu'il fait lui-même partie des deux catégories : il a lui aussi « versé du sang » mais il le regrette en se désolidarisant des tueurs au profit des autres condamnés.

Le fait que le nom de Papavoine soit listé parmi les premiers messages accroît la surprise. En effet, les arabesques sur la première lettre de son nom et le fait qu'il soit situé au cœur de la première énumération nous empêchent de nous le figurer comme un personnage sinistre, mais l'éclat final au chapitre XXII, et son placement à la fin de l'énumération de criminels crée un effet de stupeur, de retournement.

Le cas de Papavoine est donc explicite : il apparaît dans la première liste car le narrateur a oublié son crime ; de même, nous ignorons tout des agissements des anonymes ayant écrit les messages sentimentaux. De plus, la distinction entre les inscriptions apocryphes et les noms des grands criminels souligne à quel point les méfaits de ces derniers sont intimement liés à leur identité. À l'inverse, le bouleversement du condamné face à ces deux listes souligne à quel point il est incapable de s'approprier son crime.

Les murs dans l'œuvre hugolienne ne sont pas de simples éléments ajoutant du réalisme au récit mais bien une thématique chère à l'auteur :

36. *Ibid.*, p. 293-294.

> Mais il est encore d'autres démarches qui touchent les méditations sinistres du prisonniers et les rêveries pensives du visionnaire et qui montrent comment, pour paraphraser Francis Ponge, on tente de sortir des murs avec des moyens de murs. Il s'agit alors, d'un travail de projection. Le condamné à mort, ne pouvant nier l'existence du mur qui l'entoure, se l'approprie à sa manière en inscrivant sur les parois des graffitis : « J'aimerais [...] à recomposer un tout de ces fragments de ces pensée, épars sur la dalle ; à retrouver chaque homme sous chaque nom ; à rendre le sens et la vie à ces inscriptions mutilées, à ces phrases démembrées, à ces mots tronqués, corps sans tête comme ceux qui les ont écrits. » Ce combat inégal pour inscrire sur le mur une intégrité perdue se prolonge de manière symbolique dans l'entreprise du narrateur dont le manuscrit apparaît également comme une sorte de projection sur la paroi de la page d'une identité menacée de disparition et tentant de surmonter l'obstacle de la prison. [37]

Ainsi se crée un rapprochement entre les fragments/chapitres et les mots « tronqués » qui, tous deux, illustrent une « intégrité perdue ». Tout le roman est basé sur cette dernière thématique en ce que le narrateur, terrifié par l'idée de mourir à cause de son crime, est incapable de procéder à des rêveries suffisamment profondes et salvatrices. Le détenu essaie alors de se projeter dans ces inscriptions murales non pour essayer de deviner l'identité des détenus qui l'ont précédé mais bien pour se retrouver lui-même et « surmonter l'obstacle de la prison ».

Ainsi, les murs sont, à l'égal du récit du narrateur inconnu, des « fragments » de témoignages. La différence majeure concerne donc le support : le condamné a du papier et un crayon tandis que ces hommes utilisent leur propre cellule pour transmettre leur message. Le but est également différent car le narrateur veut transmettre le traumatisme de son vécu aux citoyens libres tandis que les anciens détenus écrivent sur les murs pour ceux qui les remplaceront dans leur cellule. Toutefois, leurs messages n'ont qu'une utilité strictement personnelle : dans tous les cas, les messages d'amour sont là pour valoriser les sentiments de leur auteur ; les messages politiques sont présents pour réaffirmer la conviction de ceux qui les ont écrits ; les noms des assassins sont là pour témoigner de leur passage. Il s'agit plus

37. Delphine GLEIZES, « Les paradoxes de la cave pénale. De quelques représentations carcérales dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme* 4/2004 (n° 126), p. 17-28.

d'un pied de nez à la prison, une forme de résistance toute personnelle, que d'une réelle transmission, étant donnée la brièveté des messages.

Enfin, les murs chez Hugo ont une symbolique proche de la rêverie. Comme Delphine Gleizes l'explique, Hugo dessinait ce qu'il voyait sur les murs de sa chambre lorsque le soir tombait :

> C'est l'expression graphique qui donne à voir avec le plus d'évidence ce travail de projection. Ainsi un croquis comportant plusieurs figures humaines et animales et portant cette mention de la main de l'écrivain « Dessiné sans lumière. Ce que je vois sur le mur. 5 heures du soir. 7 janvier 1865. » Ce dessin n'est pas seulement l'expression d'une fantaisie, le mur sollicitant l'imagination du poète et lui inspirant de pittoresques et grimaçantes figures. Il est le résultat d'une contemplation de l'obscurité, qui envahit et engloutit le mur à la nuit tombée et qui se projette sur la feuille de papier. La création ne fait pas disparaître le mur, elle le projette à l'horizontale. [...] Il est des cas où, sous l'effort de la rêverie, le mur semble se muer en transparence. [...] Il y aurait là comme le postulat que le mur n'est obstacle que parce que l'homme ne suit pas la pente de la rêverie. [38]

Et de conclure : « On le voit, la contradiction sous-jacente à l'utilisation du paradigme carcéral – la pensée d'une continuité entre loi d'en bas et loi d'en haut, prison humaine et métaphysique – ne se résout que par un saut qualitatif inexplicable, un acte de foi ». Pour que l'utilisation du mur soit la plus optimale possible, il faut lui nier son statut de mur et sa verticalité, ce que le condamné est incapable de faire, notamment à cause de sa prison crânienne. La rêverie nécessaire à l'échappatoire est donc enfermée dans une prison double qui devient, par extension, une véritable mise en abyme. Il est donc incapable d'écrire sur les murs et de les posséder comme une « feuille de papier ». Brombert en fait un parallèle idéal entre les poètes et la prison, à cause du fait que la « poésie devient prison ».

> Si les poètes ressentent une affinité particulière avec le monde des murs et des barreaux, c'est qu'il leur renvoie l'image de leur propre destinée. [...] Et Byron, dans son « Sonner on Chillon » : « Chillon ! thy prison is a holy place, And thy sad floor an altar » [...] [prouve que] La poésie devient prison. Réversibilité

38. *Ibid.*

> de la métaphore que rend plus saisissante la substitution du cerveau à la notion plus abstraite d'espace clos. Hugo peut servir d'exemple de cette intériorisation de la claustration : le « noir cerveau » de Piranèse annonce, dans « Les Mages », la métaphore du crâne-cachot où l'araignée suspend sa toile. Or ce que le cerveau-cachot du poète contient précieusement enfermé en lui-même, c'est justement l'infini de la poésie et le secret du monde : « Un poète est un monde enfermé dans un homme. » [39]

Dans le cas du condamné de Hugo, nous avons déjà écrit que sa pensée était prisonnière de sa mort prochaine, mais cette idée est constamment ravivée par la prison en plus d'être piégé dans le présent carcéral :

> Son arrêt lu, le Condamné « ivre et stupéfait » sent qu'une « révolution » vient de se faire en lui. Il a découvert son inguérissable altérité : « — maintenant je distinguais clairement comme une clôture entre le monde et moi ». [...] Ce nouvel homme déchiffre sa destinée sur les quatre murs de la cellule. [...] Car la peur est ici spécifiquement fonction d'une perspective temporelle qui rend le présent à la fois exclusif et intolérable. C'est bien là que réside la nouveauté : Hugo emmure son Condamné dans un présent qui le sépare de son passé et qui lui dénie son avenir. Jean Massin, dans son excellente présentation du roman, parle de la tyrannie du présent de l'indicatif, de la cruelle présence d'un « futur ironique ». [40]

L'isolement illustre à quel point le temps carcéral est écrasant et que, paradoxalement, son omniprésence n'aboutit qu'à la guillotine sans la moindre transition. Le présent si « exclusif » et « intolérable » ne permet donc qu'une mise en avant d'un futur paradoxalement sans avenir – rappelons-nous le « Toute ma vie ! » horrifié du narrateur.

La thématique des murs dans *Le Dernier jour* confronte donc le personnage à son propre échec : l'imminence de la mort empêche la rêverie et les messages écrits sont soit trop personnels pour qu'il puisse s'y projeter, soit concernent des assassins. L'échec apparaît une fois encore dans le fait qu'il n'écrive pas lui-même sur le mur, n'ayant ni amour à chanter, ni cause politique à défendre et étant trop bouleversé par l'idée qu'il puisse être un criminel pour écrire son nom à la suite de la seconde

39. Victor Brombert, *op. cit.*, p. 19-20.
40. *Ibid.*, p. 95.

liste.

Le mystère dont les inscriptions sur le mur sont porteuses est également soulevé chez Genet, dans *Miracle de la rose*. En effet, alors que Jean aimerait écrire lui aussi un message amoureux à l'attention de Bulkaen, il « entend le mur » lui parler :

> Sur le mur de la cellule de punition, je viens de lire les graffitis amoureux, presque tous adressés à des femmes et, pour la première fois, je les comprends, je comprends ceux qui les gravèrent car je voudrais écrire mon amour pour Bulkaen sur tous les murs et, si je lis ou si on les lit à haute voix, j'entends le mur me dire mon amour pour lui. Les pierres me parlent. [41]

Dans cet extrait, ce n'est pas le personnage qui parle aux murs, comme Kassner par exemple, mais bien l'inverse, à travers les messages qui y sont inscrits. Les écrits amoureux font écho aux propres sentiments de Jean et le poussent à lire les messages à voix haute – donc à lire les murs comme s'ils étaient un ouvrage collectif. Il s'agit d'une véritable inversion, en ce que le narrateur considère qu'en lisant à haute voix lesdits messages, ce sont les murs qui parlent. En personnifiant la prison et en prêtant sa voix au mur, il se dépersonnifie lui-même.

Plus loin, Jean s'exprime sur le mystère des messages gravés :

> Et c'est au milieu des cœurs et des pensées que l'inscription « M. A. V. » m'a remis tout à coup dans ma cellule de la Petite-Roquette, où je vis ces initiales mystérieuses à quinze ans. Il y avait longtemps, dès que je fus au courant de leur sens exact, que je n'étais plus touché par le prestige ténébreux des lettres gravées : « M. A. V. », « B. A. A. D. M. », « V. L. F. ». En les lisant, je ne lis plus que « Mort aux vaches », « Bonjour aux amis du malheur », et voici que, tout à coup, un choc, une perte soudaine de la mémoire me fait m'inquiéter en face de « M. A. V. ». Je ne vois plus ces lettres que comme un objet étrange, une inscription de temple antique, enfin j'éprouve la même impression de mystère qu'autrefois et, quand j'en ai conscience, il s'y ajoute celle d'être replongé dans le malheur, dans la désolation qui fit le fond de mon enfance… [42]

Contrairement au condamné hugolien qui cherche désespérément un sens pour se comprendre lui-même, Jean fait le processus inverse : il cherche à nier le sens

41. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 69.
42. *Ibid.*

de ces messages muraux afin de conserver intact le « mystère » qui en fait toute la force, qui leur prête tout ce « prestige ténébreux ». Ainsi, comprendre la signification de ces initiales revient à illustrer l'absence de merveilleux et de mystère, par la mention des « temples antiques » auquel elles contribuent. Par extension, cela revient à annihiler tout l'aspect éclatant de la prison, à la réduire à ce qu'elle est, et à nier cette inversion des valeurs si chère à Genet.

Les messages muraux sont donc porteurs d'un étrange mystère par leur absence de sens précis et cette perte fait éprouver à Jean une grande frayeur. Comme l'explique Melina Balcázar Moreno :

> Vidés de leur sens, ces mots s'inscrivent dans un autre temps. Ils ne servent plus à communiquer mais à transmettre un « mystère ». Et c'est peut-être l'inouï de cette non-signification qui ouvre le temps de l'écriture, en tant qu'inscription. [...] L'étrangeté de ces initiales tient du fait qu'elles ne renvoient qu'à elles-mêmes. Elles apparaissent dans une grande solitude, sans référent, sans sens. Elles deviennent un objet digne de lui-même d'être su et conservé comme tel. Ce qui résiste donc au passage du temps et aux défaillances de la mémoire, c'est l'inscription, cette ruine de la signification qui continue malgré tout à produire un effet. [43]

L'absence de sens relatif aux expressions ne renvoie à rien d'autre qu'à elles-mêmes, et donc à l'imagination de Jean, car c'est au moment où il perd le sens commun que celle-ci peut apparaître. En somme, le « mystère » n'existe que grâce à son imagination soumise à un brusque retour au passé. Il est alors confronté à son moi de quinze ans, lorsqu'il découvrait ces inscriptions que le sens caché rendait si particulières. Enfin, comme le condamné de Hugo, le mystère définissant ces messages existe grâce à leur aspect apocryphe, qui les rend à la fois très personnels – car écrit pour soi – et universels – car d'autres se les approprient par la suite.

Les murs étant un leitmotiv de la littérature carcérale, il est logique de les retrouver dans des témoignages réels, tel que celui d'Alphonse de Lamartine dans son

43. Melina Balcázar MORENO, *Travailler pour les morts : politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 75.

Histoire des Girondons (1847), dont les extraits sont très similaires à ceux de Hugo.

> Les murailles et le plafond de ces chambres, recouverts d'un ciment grossier, offraient aux détenus, au lieu du papier dont on venait de les priver depuis leur translation, des pages lapidaires, sur lesquelles ils pouvaient graver leuurs dernières pensées à la pointe de leurs couteaux, ou les écrire avec le pinceau. Ces pensées, généralement exprimées en maximes brèves et proverbiales, ou en vers latins, langue immortelle, couvrent encore aujourd'hui ce ciment, et font de ces murailles le dernier entretien et la suprême confidence des Girondins. Presque toutes écrites avec du sang, elles en conservent aujourd'hui la couleur. [...] Presque toutes sont un hymne à la constance, un défi à la mort, un appel à l'immortalité. Quelques noms de leurs persécuteurs s'y trouvent mêlés aux noms des Girondins. Ici on lit : « Quand il n'a pu sauver la liberté de Rome, / Caton est libre encore et sait mourir en homme. » [...] « La vraie liberté est celle de l'âme ». [...] Sur un autre pan de mur, un souvenir à un nom chéri qu'on ne veut pas révéler même à la mort : « Je meurs pour... » (Montalembert). [44]

Et l'auteur de citer une inscription religieuse ou une promesse, telle que « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur » (*Ibid.*). Une fois de plus, même si les propos sont destinés à être lus par de futurs détenus, ils sont le plus souvent trop personnels pour être interprétés, comme par exemple le message de Montalembert. Toutefois, la majorité des inscriptions ont un but politique car le détenu est enfermé pour des raisons politiques ; quant aux messages sentimentaux, eux aussi très présents, ils traduisent la puissance du sentiment amoureux face à l'adversité de l'incarcération et, par conséquent, souligne le courage moral des détenus.

Néanmoins, écrire sur les murs reste un excellent moyen de combattre le présent propre à la prison. Contrairement au condamné hugolien qui souffre d'être piégé dans le présent et en lui-même, le fait d'écrire un message qui perdurera au-delà de soi et témoignera de son passage dans la cellule est un moyen de dépasser sa propre vie.

44. Alphonse de LAMARTINE, *Histoire des Girondins*, t. II., New York, F. Gaillardet Éditeur, 1847, p. 210-211.

Le second moyen de détourner l'usage des murs a déjà été évoqué dans le chapitre sur le renouvellement des clichés carcéraux : il s'agit du fait de communiquer avec d'autres détenus, que ce soit à l'aide d'objets ou à main nue, en frappant contre les murs. Par ailleurs, nous avons déjà souligné les enjeux qui étaient liés à cette pratique et qui divergeait selon les œuvres, sans avoir mentionné toutefois la symbolique des murs de Jéricho. Même si les détenus ne communiquent pas de vive voix, ils utilisent leur corps et frappent de façon à former des mots, ce qui revient à rompre la solitude imposée par l'administration. Ainsi, le paradoxe apparaît clairement : les murs enferment le prisonnier, le condamnent à la solitude la plus totale jusqu'à la fin de sa peine ou jusqu'à sa mort. Ils sont, en parallèle, un moyen d'expression qui mêle l'écrit à l'oral, vu qu'il s'agit de créer un message avec un outil ou ses mains et de l'interpréter phoniquement.

Même si le détenu ne communique clandestinement qu'avec un nombre très limité de personnes et sur un temps très long – le temps de former les mots par les coups –, ses interlocuteurs sont ses voisins directs, donc des personnes à même de comprendre sa peine. Frapper sur les murs revient donc à échapper à la solitude et la folie qui y est liée, mais plus encore à trouver du soutien auprès d'un semblable qui vit les mêmes difficultés que soi, comme en témoignent par exemple Ed. Morrell et Jake Oppenheimer dans *Le Vagabond des étoiles*. C'est donc un contact limité mais capital pour la sauvegarde de la santé mentale, comme dans *Le Temps du mépris* de Malraux, lorsque Kassner se met à cogner contre le mur à l'aide de sa corde pour avoir une réponse. Son état de tension est tel qu'il frappe sans connaître au préalable l'alphabet : « Kassner, tandis qu'il frappait, n'avait pas cherché l'alphabet. Peu importait, et l'essentiel était que la communication fût établie : il délivrait autant du néant son compagnon, et s'en délivrait autant lui-même, en écoutant qu'en

frappant. »[45] L'acmé du récit apparaît au moment où le besoin de communication devient si intense qu'il se met à discourir dans sa cellule, il parle à sa prison – en somme, à défaut de taper sur les murs pour discuter avec quelqu'un, il finit par parler aux murs : « Camarades, autour de moi dans l'obscurité… »[46].

Frapper sur les murs pour communiquer avec son prochain peut être rapproché du mythe biblique de Jéricho, dans lequel les murs de la ville éponyme, sous l'effet de sept prêtres soufflant dans des trompettes, s'effondrèrent. Brombert écrit, dans son analyse de *Madame Putiphar* (1839) de Petrus Borel :

> Le ton s'exalte à l'idée de cette volonté, qui est essentiellement volonté de libération : « les trompettes au son desquelles s'écroulèrent les murs de Jéricho, sont les symboles parlants de la volonté ; sonnez-les, et les plus épaisses murailles tomberont » (I, 65). L'image du mur proclame ainsi d'emblée la priorité de la métaphore carcérale.[47]

Nous pouvons transposer ce propos à tous nos ouvrages dans lesquels les personnages communiquent à l'aide des murs et, par conséquent, détruisent leur fonction première. Dès que Standing ou Kassner frappent sur les murs pour communiquer, ils annihilent l'effet de claustration de la prison.

Il est un cas à part de cet usage des murs dans *Miracle de la rose*, lorsque Harcamone est condamné à mort et que les détenus, relégués dans leur cellule, frappent contre le mur pour diffuser la nouvelle à leurs voisins directs.

> Bulkaen m'apprit comme la nouvelle gagna les dortoirs. […] Bulkaen traça sur une feuille de papier, avec un clou : « Condamné à mort » et, au-dessous de chaque lettre, son numéro dans l'alphabet. La première cellule du dortoir 8 répondit par le même signal […]. La nouvelle passa par le même moyen du dortoir 8 au dortoir 6, du 6 au 9, mais déjà toute la prison était criblée d'un martèlement très assourdi, d'une multitude de coups venant de tous les coins, allant dans tous les sens. Le message désolé traversait les murailles. […] Il échappait à la poursuite des gâfes. Les murs, les échos, le plafond, les appels d'air étaient émus. La prison, dans l'obscurité, vivait une vie intense, universelle, une nuit de quatorze

45. *Le Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 57.
46. *Ibid.*, p. 63.
47. Victor Brombert, *op. cit.*, p. 64.

> juillet. [...] Derrière les murailles de la Centrale, la foule s'en allait, retirait ses cris, ses insultes, sa rumeur. Le silence s'établit. La prison était silencieuse. [48]

Ce cas est particulier à cause du fait que les détenus ne communiquent pas réellement entre eux, mais se contentent de transmettre le message sans attendre de réponse : la communication est unilatérale. La symbolique propre aux murs de Jéricho est encore plus présente dans cet ouvrage vu que le message retentit dans toute la prison et non plus dans un nombre limité de cellules. Comme l'écrit Genet, les coups sont si nombreux qu'ils personnifient les lieux : ils prêtent une émotion aux « murs », « échos » et « plafonds » comme si la condamnation à mort d'Harcamone, le maître des lieux, avait une incidence sur ces derniers. Plus encore, le message échappe aux gardiens à deux titres : d'une part, contrairement à la prison personnifiée ou aux autres détenus respectant le courage du criminel, les gardiens ne sont pas sensibles à la majesté d'Harcamone, notamment parce qu'il a tué froidement le gardien Bois-de-Rose. D'autre part, malgré la lenteur de la transmission du message, ils sont impuissants à l'arrêter. Ainsi, par ce moyen de communication, la gravité du message le rend exclusif aux codétenus qui, non content de subir la prison, sont sensibles à la « sainte » influence du condamné. La prison, personnifiée par les coups qui lui prêtent une voix et une intention, devient complice des détenus car protectrice du message transmis.

Le paradoxe des murs est une échappatoire à l'effet destructeur de l'isolement forcé. Il fait partie des moyens capitaux, avec la rêverie et les retours au passé par l'auto-fragmentation, d'échapper à la folie.

48. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 277-278.

2.2 Les différents moyens de protection et de préservation de soi

La prison dans notre corpus est violente et traumatisante, mais les détenus qui la subissent ne restent jamais passifs et trouvent, de multiple façons, des moyens de se protéger contre son influence et de contourner les rigueurs dont ils sont victimes. Pour ce faire, ils utilisent des procédés aussi vers que les adaptations « secondaires », l'insubordination ou encore l'argot.

2.2.1 Les adaptations « secondaires » selon Goffman et l'insubordination

Ce que Goffman appelle « adaptations primaires » et « secondaires » sont des éléments capitaux lorsqu'on s'intéresse aux institutions totalitaires, à savoir les prisons, mais aussi les casernes ou les monastères. Nous avons déjà mentionné, dans le chapitre sur la figure du détenu, le rôle *général* des adaptations secondaires : il s'agissait de l'obtention de satisfactions clandestines par des « moyens défendus », à savoir parler en frappant sur les murs, bénéficier de tabac malgré son interdiction, profiter d'amours clandestines... en somme, des privilèges interdits et si minimes qu'il ne semblaient pas remettre en cause l'autorité et le pouvoir de l'administration – ce qui, comme nous allons le voir, est à nuancer.

Les adaptations secondaires apparaissent comme une réaction aux adaptations dites « primaires », dont la définition est la suivante :

> Dans notre type de société, lorsqu'un individu collabore à une organisation en participant à une activité demandée dans les conditions requises, [...] il se transforme en « collaborateur ». Il donne et reçoit, avec l'état d'esprit requis, ce qui a été systématiquement décidé, qu'il lui en coûte personnellement peu ou beaucoup. Bref, il découvre qu'on lui demande officiellement de n'être ni plus ni

> moins que ce à quoi il est préparé et se trouve obligé de vivre dans un univers qui est fait pour lui. Nous dirons dans ce cas qu'il y a de la part de l'individu « adaptation primaire » (*primary adjustement*) à l'organisation, en négligeant le fait qu'il serait aussi juste de parler de l'adaptation primaire de l'organisation à l'individu. [49]

Les « collaborateurs » auxquels Goffman fait référence seraient, dans nos corpus, tous les détenus ayant intégré les règles de l'administration auxquelles ils sont soumis – le fameux « état d'esprit ». Toutefois, ce terme de « collaborateur » est plus à même de concerner certains détenus très zélés, tel que Divers, qui dirige la ronde des punis à Fontevrault [50], ou Al Hutchins, le « chef des mouchards » à la solde du directeur Atherton dans *Le Vagabond des étoiles* [51]. Dans ces deux cas, loin de se plier aux mêmes règles que leurs codétenus, ces personnages ont un rôle différent attribué par l'administration pénitentiaire, ce qui contribue à les placer d'office au-dessus de leurs semblables.

Toutefois, si, de prime abord, les adaptations secondaires contribuent à la sauvegarde de la santé mentale et de l'identité, c'est sans compter sur les deux types définis par Goffman, dont l'un d'eux, l'adaptation dite « désintégrante », vise non pas à profiter de l'institution mais bien à en modifier le fonctionnement :

> Cet aspect des adaptations primaires nous amène à distinguer deux types d'adaptations secondaires : en premier lieu, les adaptations « désintégrantes » (*disruptives adjustements*), dont les auteurs ont la ferme intention d'abandonner l'organisation ou de modifier radicalement sa structure et qui conduisent, dans les deux cas, à briser la bonne marche de l'organisation ; en second lieu, les adaptations « intégrées », (*contained adjustements*), qui ont ceci de commun avec les adaptations primaires qu'elles acceptent les structures institutionnelles existantes sans faire pression pour un changement radical, et qui peuvent avoir pour fonction évidente d'infléchir des forces qui seraient, autrement, désintégrantes. Les éléments fixes et permanentes de la vie clandestine d'une organisation sont donc essentiellement composés d'adaptations intégrées et non d'adaptations désintégrantes. [52]

49. Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p. 245.
50. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 54.
51. *The Star Rover*, *op. cit.*, p. 109 et p. 114
52. Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p. 255.

Goffman distingue donc l'adaptation secondaire intégrée, qui ne remet pas en cause le pouvoir et agit en parallèle avec ce dernier – le détenu se protège clandestinement –, et l'adaptation désintégrante, qui remet en cause le pouvoir – le détenu agit sur son environnement. Dans nos récits, l'adaptation désintégrante est bien la plus intéressante en ce qu'elle implique généralement un contre-pouvoir ou une attitude très proche. Ainsi, l'insubordination apparaît comme l'élément le plus significatif de cette adaptation secondaire désintégrante à cause de son statut : en effet, l'insubordination, outre le fait qu'elle est le moyen de nier au pouvoir sa légitimité, est le meilleur procédé visant à préserver son identité. En effet, si l'on analyse la citation de Goffman selon le prisme d'un extrait du *Vagabond des étoiles*, nous réalisons que le pari de Standing consistant à sourire envers et contre tout à Atherton malgré ses jours en camisole vont au-delà de la simple provocation :

> Si l'une des fonctions des adaptations secondaires est de dresser une barrière entre l'individu et l'unité sociale à laquelle il est censé appartenir, il faut s'attendre à ce que certaines d'entre elles ne procurent aucun bénéfice intrinsèque et ne soient mises en œuvre que par souci de prendre une distance interdite, de « repousser ceux qui repoussent » afin de préserver son moi. Tel semble bien être le cas pour les formes très banales d'insubordination rituelle que sont les empoignades ou les sabotages… […] Il serait facile d'expliquer le développement des adaptations secondaires en avançant que l'individu possède un ensemble de besoin originels ou acquis et que, placé dans un milieu qui refuse de les reconnaître, il réagit simplement en mettant au point des moyens de fortune pour les satisfaire. Cette explication a cependant le tort, selon moi, de méconnaître l'importance de ces adaptations clandestines pour la structure du moi. C'est dans les hôpitaux psychiatriques et les prisons que s'observe le plus fréquemment cette tendance à préserver une partie de soi de l'emprise de l'institution[…] *Je voudrais faire remarquer que cette volonté de distanciation ne procède pas d'un mécanisme de défense accessoire, mais qu'il constitue un élément essentiel du moi.* [53]

Dans le *Vagabond des étoiles*, l'adaptation secondaire de Standing ne lui apporte aucun bénéfice ; en d'autres termes, il reste en cellule d'isolement et dans la camisole. Toutefois, la défense de sa « structure du moi » est intégralement contenue

53. *Ibid.*, p. 368-372. Nous soulignons.

dans ses voyages mentaux, qui achèvent d'en faire un détenu hors du commun. Par ailleurs, en refusant de se soumettre au statut déterminé par la prison, le personnage réduit le rôle d'Atherton et, en niant sa puissance, se place au-dessus de lui. En agissant de la sorte, il préserve sa santé mentale et sa volonté à l'encontre de l'administration, les deux éléments qui forment sa « partie de soi [en lutte contre] l'emprise de l'institution ».

Selon Goffman, la désobéissance est une forme de conservation, de sauvegarde d'une base identitaire, tout comme l'est l'auto-fragmentation de soi : elle implique la protection de ses anciens rôles sociaux, d'une identité forgée hors des murs de la prison. De plus, l'auteur ajoute un élément non moins capital pour la formation et la préservation du moi : « C'est donc contre *quelque chose* que le moi peut s'affirmer, comme l'ont montré les études consacrées au totalitarisme... »[54], peu importe que ces « choses » soient l'attitude des gardiens ou le règlement de l'administration. Dans notre cas, Darrell Standing fait tout d'abord preuve d'insubordination en dénonçant le gaspillage de mouvement dans l'atelier de la prison – donc, en remettant en cause le règlement[55] – puis va jusqu'à provoquer le directeur et les gardiens :

> — Monsieur le directeur, dis-je, regardez mon sourire. Si dans dix jours, quand je serai libéré, vous le trouvez encore sur mes lèvres, consentez-vous à me donner un paquet de Durham et deux autres à Morrell et à Oppenheimer ? [...] Donnez-moi cent jours de camisole, si ça vous dit. Après cent jours, je sourirai encore en vous regardant. [...]
> — Je peux te coller mon poing dans la figure et tout de suite, si ça te dit !
> — Si ça peut vous faire plaisir, ne vous gênez pas. [...] Et tapez fort ! Même la figure en marmelade, j'arriverai à vous sourire.[56]

54. *Ibid.*, p. 373.
55. *The Star Rover*, *op. cit.*, p. 8 et p. 36-37.
56. "Warden,", I said, "do you see the way I am smiling ? Well, if at the end of ten days, when you unlace me, I smile up at you in the same way, will you give a sack of Bull Durham and a package of brown papers to Morrell and Oppenheimer ?" [...] Make it a hundred days if you want, and I'll smile at you when it's over." [...] "For two cents I'd kick the face off of you right now" [...] "Don't let me stop you." I was impudently suave. "Kick as hard as you please, and I'll still have enough face left with which to smile.

Ibid, p. 61-62 et p. 111-112.

La camisole est bel et bien sans effets sur Standing qui se joue de la violence et de la grossièreté d'Atherton en la parodiant et en appelant les coups de ses vœux. En ironisant sur la puissance d'Atherton en usant d'un ton léger, il la désamorce et lui prouve qu'elle est sans effet sur lui, tout en lui cachant sa capacité à s'enfuir. Le directeur ignorant alors les capacités extraordinaires de son détenu, il se retrouve impuissant.

Même si Standing est enfermé dans la camisole et est donc vulnérable à la torture, il n'empêche qu'en conservant son sourire téméraire, il gagne son pari contre le directeur et inverse les rapports de force.

Mais London va pousser l'insubordination de son personnage encore plus loin : la fragile mais intense supériorité de Standing découle intégralement de la camisole, qu'il détourne à son profit étant donné qu'elle est le moyen privilégié pour le faire sortir de son corps et revivre ses vies antérieures. Ce faisant, il se montre plus fort que le pire traitement de la prison et va jusqu'à le prouver au directeur Atherton en poussant le vice jusqu'à l'insulter. Une fois de plus, si l'on en croit Goffman, il faut que le moi soit fixé sur quelque chose – ou plutôt contre quelque chose – pour s'affirmer, se renforcer et être en partie sauvé :

> Si nous ne nous rattachons à rien nous n'avons pas de moi stable, et pourtant tout engagement et tout attachement inconditionnels envers une unité sociale quelconque entraînent une certaine destruction du moi. La conscience que l'on prend d'être une personne peut résulter de l'appartenance à une unité sociale élargie, mais le sentiment du moi apparaît à travers les mille et une manières par lesquelles nous résistons à cet entraînement : notre statut est étayé par les solides constructions du monde, alors que le sentiment de notre identité prend souvent racine dans ses failles. [57]

En définitive, si le protagoniste de London est aussi supérieur à Atherton, c'est parce qu'il a trouvé et profité d'une faille importante dans son système répressif : la possibilité d'une fuite mentale.

57. Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p. 372-373.

De surcroît, cette forme de rébellion n'a pu naître qu'après un long processus réunissant plusieurs paramètres et qui, tous, ont contribué à forger son identité de détenu rebelle. Tout d'abord, il est emprisonné à vie pour le meurtre du professeur Haskell puis il est frappé par les gardiens lorsqu'il peste contre le gaspillage dans l'atelier. Il subit ensuite le supplice de la chaise [58] et, enfin, accusé d'avoir caché de la dynamite, il est enfermé dans la camisole. En parallèle, il fait la rencontre de Jake Oppenheimer et d'Ed. Morrell, ses amis et soutiens moraux, avant de découvrir les « petites morts » qui lui permettent d'échapper à la douleur et à la réalité.

C'est donc suite à ce cheminement qui mêle mauvais traitements et rencontres salvatrices que Standing évolue. Le supplice de la chaise puis celui de la camisole l'affaiblissent moralement et physiquement, ce qui le rend plus à même de croire Ed. Morrell lorsque celui-ci lui offre le moyen de retourner dans ses vies antérieures, donc de vivre des expériences susceptibles de lui faire prendre du recul sur son incarcération :

> Me ressouvenant de la patience dont mon courage avait fait preuve jadis, quand j'attendis, quarante ans durant, l'heure où je pourrais saisir Chong-Mong-Ju à la gorge, j'ajoutai :
> — Vous ignorez, chiens de prison, ce qu'est un homme. [...] Vous n'êtes, en face de moi, que des avortons. Je suis votre maître à tous. [...] Je continuai ainsi à les injurier copieusement. Je les traitai de salopards, de suppôts du diable, de monstres. Car j'étais au-dessus d'eux, [...] Ils étaient, eux, des esclaves, mes esclaves. Moi, j'étais un homme libre. Ma chair seule était ficelée dans ce cachot. » [59]

L'acmé du récit éclate enfin avec les insultes ouvertes de Standing, qui rabaisse ses tortionnaires à des esclaves, et les traite de « chiens de prison » (« prison curs »)

58. *The Star Rover*, *op. cit.*, p. 23-24 et p. 58-59.

59. And, remembering my sea-cuny's patience of forty years' waiting ere I got my hands on Chong Mong-Ju's gullet, I added : [...] "Tou prison curs, you don't know what a man is. [...] You are feeblings. I am your master." [...] Oh, I abused them, called them sons of toads, hell's scullions, slime of the pit. For I was above them, beyond them. They were slaves. I was free spirit. My flesh only lay pent there in solitary.

The Star Rover, *op. cit.*, p. 166 et p. 260.

ou encore de « salopards » [60] avec toute l'impunité dont il jouit grâce à son insensibilité à la camisole. Ce moment d'une tension extrême et qui, paradoxalement, assoit la supériorité définitive de Standing ne se contente pas d'illustrer une supériorité formelle dans un rapport conflictuel détenu-administration. Bien au contraire, il souligne la supériorité mentale et morale du personnage qui se définit lui-même comme un « homme libre », un esprit qui a réussi à combattre non seulement les murs et les tortures, mais aussi l'isolement et le présent carcéral. L'adaptation secondaire désintégrante s'illustre donc doublement : d'abord dans les injures, ensuite dans l'auto-attribution du titre de « maître ».

Par ailleurs, et au regard de son vécu, Standing est plus à même de comprendre la valeur de Morrell et Oppenheimer, considérés à défaut comme extrêmement dangereux, d'où le surnom du dernier de « Tigre humain » [61] alors qu'ils sont des « splendide(s) esprit(s) », selon l'expression employée pour désigner Morrell.

Ainsi, l'insubordination, si elle se construit tout au long du récit, ne trouve son paroxysme que lorsque ce dernier peut échapper durablement à la douleur. Il faut que le moi de Standing soit ébranlé par le supplice de la chaise et de la camisole pour qu'il puisse se reconstruire et se dresser contre l'administration pénitentiaire. Par conséquent, le directeur Atherton devient le fameux « quelque chose » contre lequel le moi peut s'affirmer.

La réaction de Standing n'est pas sans rappeler les personnages des autres œuvres de London qui, comme ce dernier, sont souvent isolés face à un environnement hostile :

> En effet, [Watson] voit cette tension comme un thème central de ses grandes œuvres, notant que « les romans de London dramatisent à plusieurs reprises

60. La traduction modifie les insultes que nous citons. En effet, « curs » signifie « cabot » ou « sale chien » ; à l'inverse, « sons of toad », qui signifie littéralement « fils de crapauds » est intraduisible et est remplacé par « salopards ». Les choix de traduction renforcent la violence du passage.

61. *Ibid.*, p. 33-34 et p. 72.

> le conflit majeur au cœur de son propre caractère – le difficile mariage entre le sensible, cultivé aspirant à l'art et à la culture et l'aventurier impétueux, le "cerveau marchand" pour qui l'écriture n'est qu'un autre métier. Un thème récurrent et étroitement lié est le "moi solitaire contrecarré et battu par un monde hostile" »]. . . [62]

Le cultivé et sensible est Standing, ancien professeur d'agronomie, et Atherton et ses sbires sont les « chiens de prison » réduits à leur simple rôle de geôliers caricaturaux et sadiques.

Dans *Miracle de la rose* apparaissent également des adaptations secondaires intégrées, donc aux conséquences bien moindres que celles présentes dans le *Vagabond* : il s'agit du fait de pouvoir fumer, de bénéficier d'une plus grande ration de nourriture ou la personnalisation des vêtements de la prison et de la colonie. Ce dernier exemple est peut-être le plus parlant, en ce que le vêtement impersonnel et standardisé se voit modifié pour être conforme à l'identité et aux goûts de son porteur :

> Si chacun à son arrivée [à Mettray] recevait le même [matériel], selon qu'il était habile ou sans audace, son fourniment était vite transformé. Ou bien le gosse gardait ses sabots aussi lourds, sa blouse aussi neuve, sa cravate aussi coupante : c'était une cloche ; sinon il troquait tout cela contre des effets moins caves. En peu de jours, il avait appointé ses sabots avec du verre, déformé son béret, ouvert dans le côté gauche de son froc une deuxième poche que les surveillants appelaient une fausse poche. Les autres marles l'aidaient. Il avait sa boîte, son amadou fait d'un mouchoir brûlé, son silex, et le battant d'acier. [. . .] Quand ils quittaient la Colonie, les marles dispersaient leur trésor entre leurs amis, et nous pouvions voir ainsi des anciens avec des pantalons blancs comme la neige, légers et souples à force de lavages, des galoches et des sabots d'une extraordinaire finesse qui, très souvent, s'étaient fendus dans les bagarres. . . [63]

62. Indeed, [Watson] sees this tension as a central theme in the major works, nothing that « London's novels repeatedly dramatize the chief conflict within his own character-the uneasy marriage between the sensitive, bookish aspirant to art and culture and the brash adventurer, the « brain merchant » for whom writing was only another trade ».

Charles N. WATSON, « The Novels of Jack London : A Reappraisal », *Earle Labor*, *American Literature*, Vol. 55, No. 4 (Dec., 1983), p. 657. Nous traduisons.

63. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 170.

La réappropriation du vêtement est telle qu'elle contribue à définir le rôle social du colon, ce que Genet démontre par une brève énumération des principales modifications. De même, l'importance des effets est soulignée par la métaphore hyperbolique « trésor » qui, au-delà du jugement du narrateur, définit implicitement la puissance et la richesse de leur porteur ; on ne parle donc plus d'un vêtement alloué par l'administration mais d'un bien personnel. Cependant, inversion des valeurs oblige, Genet n'oublie pas de glisser dans sa description méliorative un détail sordide visant à la nuancer subtilement : alors que les vêtements sont « blancs comme la neige » et que la finesse des sabots est « extraordinaire », ces derniers n'en reste pas moins les témoins des violents affrontements entre colons.

De plus, la réappropriation du vêtement est intimement liée à sa transmission à d'autres colons. Le vêtement carcéral standardisé est donc détourné pour devenir un élément supplémentaire de l'identité des détenus et, par ce procédé, devient un enjeu à part entière dans les rapports hiérarchiques clandestins. Il devient un marqueur social de la place du détenu, ce qui est confirmé par les mots d'argot qui le désigne. Pour preuve, Jean ne parle pas d'un pantalon mais d'un « froc », de « galoches » plus que de sabots. Ces derniers termes sont d'ailleurs significatifs de leur appropriation par les colons, qui en détournent autant le nom que l'usage.

La personnalisation des effets est donc à mettre en lien avec la capacité des colons à se débrouiller, à se tisser des amitiés et, surtout, à trouver leur grade parmi les « marles » et les « tantes ». En définitive, le vêtement à l'origine standardisé devient rapidement l'indicateur de la place sociale de son porteur.

De même que ces adaptations permettent, sauf cas extrême, d'atténuer les affres de l'enfermement et les privations de l'administration, la langue argotique de la prison trouve son affirmation dans le fait qu'elle n'est réservée qu'à certains initiés.

2.2.2 L'argot des prisons

L'argot est inhérent à la prison au point qu'il semble son véritable langage. Il apparaît en parallèle de la langue de la société, au même titre que les détenus sont exclus de cette dernière. leur parler leur ressemble donc en ce qu'il est un « idiome antisocial » :

> Enfin, dans toutes les grandes descriptions de la vie dans les prisons du XIX^e^ siècle, il y a un chapitre obligé, celui consacré à l'argot. Cette communauté de langage, ces mots de passe qui s'apprennent en prison sont présentés comme une preuve. Cet « idiome antisocial » consacre l'espace carcéral comme le lieu où l'on peut observer, presque à l'état brut, l'autre société. » [64]

L'argot est donc un témoignage oral de la vie en prison et, par son aspect clandestin, un véritable apprentissage autant qu'un signe de reconnaissance. Il est même considéré comme très inquiétant si l'on se rappelle les exemples cités par le condamné hugolien dans son analyse quasi anthropologique du langage de la prison [65]. Toutefois, l'usage de ce dernier est particulier dans le sens où la métaphore des prisons sert surtout à mettre en exergue la propre panique du narrateur tout en accentuant son décalage avec ses codétenus. Victor Brombert lie au leitmotiv de la tête ce qu'il nomme le « verbe-forçat », c'est-à-dire le fait que l'enfermement du condamné se traduise jusque dans les termes qu'il utilise :

> L'argot vient aussi à l'appui – toute une terminologie du bagnard, largement puisée dans les *Mémoires* de Vidocq : le Condamné apprend que la tête s'appelle la Sorbonne (« quand elle médite ») et la tronche (« quand le bourreau la coupe »). Voilà bien le décalage pensée-objet translaté en métaphore par l'idiome métaphorique par excellence, selon Hugo : la langue de la misère, le verbe-forçat. [66]

La distinction précise entre la tête pensante et la tête non-pensante est idéalement soulignée par les termes de « sorbonne » et de « tronche », la première ren-

64. Jacques PETIT, « Aspect de l'espace carcéral en France au XIX^e^ siècle » *in La Prison, le Bagne et l'Histoire*, p. 166.
65. *Op. cit.*, p. 284.
66. Victor BROMBERT, *op. cit.*, p. 98.

voyant à la célèbre université française et la seconde à une « bille de bois » qui, par extension, devient la « tête humaine » (*cf.* le dictionnaire *Le Larousse*).

Ce n'est pas le seul cas où Hugo utilise l'argot : on le retrouve également dans la bouche des Thénardier et de Gavroche, les personnages des *Misérables*, en plus de lui consacrer tout un chapitre : « Argot qui pleure et argot qui rit », dans lequel il en donne sa vision :

> Comme on le voit, l'argot tout entier, l'argot d'il y a quatre cents ans comme l'argot d'aujourd'hui, est pénétré de ce sombre esprit symbolique qui donne à tous les mots tantôt une allure dolante, tantôt un air menaçant. On y sent la vieille tristesse farouche de ces truans (*sic*) de la Cour des Miracles… […] Vers le milieu du dernier siècle, un changement se fit. Les chants de prisons, les ritournelles de voleurs prirent, pour ainsi parler, un geste insolent et jovial. Le plaintif *maluré* fut remplacé par *larifla*. On retrouve au dix-huitième siècle, dans presque toutes les chansons des galères, des bagnes et des chiourmes, une gaîté diabolique et énigmatique. On y entend ce refrain strident qu'on dirait éclairé d'une lueur phosphorescente et qui semble jeté dans la forêt par un feu follet jouant du fifre : *Mirlababi, surlababo, / Mitlon ribon ribette*… [67]

Même si trente-trois ans séparent la publication du *Dernier jour* et des *Misérables*, la description de Hugo est très similaire, en ce que le « sombre esprit symbolique » fait écho aux « excroissances hideuses » et aux « verrues » dans le premier ouvrage [68]. De même, « la gaîté *diabolique* et énigmatique » semble tout droit sortie du passage dans lequel le condamné assiste à un transfert de prisonniers vers les bagnes, qu'il compare à des « démons » et qui sont fêtés bruyamment par leurs semblables [69]. Enfin, la comparaison finale doublée d'une allitération – « refrain strident […] éclairé d'une lueur phosphorescente […] jeté dans la forêt par un feu follet jouant du fifre » – est à mettre en parallèle avec la conclusion du condamné à mort lorsqu'il entend une petite fille chanter en argot. Alors il parle de « crapauds et d[']araignées. » [70], ce qui, dans les deux cas, achève la description par une comparai-

67. Victor HUGO, *Les Misérables*, 1862, Gallimard, « Folio », 1973, p. 331-332.
68. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 284.
69. *Ibid.*, p. 298-299.
70. *Ibid.*, p. 284

son symbolique ou fantasmagorique.

Néanmoins, la description précise de Hugo met en avant un langage plus fantasmé que réel, qui, paradoxalement, permet de donner plus de crédibilité à ses personnages négatifs, comme le couple de Thénardier. Seul le petit Gavroche, par son charisme et son innocence, gagne un certain panache à employer l'argot.

Ainsi, tout comme les détenus sont indolents et joviaux lorsqu'ils partent pour les galères, l'argot devient un langage à la fois de la joie et de la malsanité propre aux prisons. Toutefois, Hugo n'est pas le seul à s'y intéresser : l'argot, dès les années 1820, c'est-à-dire au moment où la société commençait à s'intéresser au sujet des prisons et aux réformes qui y étaient liées, devient un sujet à la mode :

> Car l'argot, réalité très ancienne et pratiquement méconnue pendant plusieurs siècles, devient à la fin des années 20 – le premier dictionnaire d'argot date de 1827 – l'objet d'une curiosité inquiète. Elle est manifestement liée à l'ensemble des phénomènes qui déterminent aussi la création, en 1825, et le succès de la *Gazette des tribunaux* et dont rendent compte les ouvrages classiques de Louis Chevalier [...] et de Michel Foucault : développement urbain, immigration d'une population prolétarisée et privée de tout encadrement social et culturel, développement de nouvelles formes de criminalité – le cambriolage et l'attaque à main armée se substituant au grand banditisme de groupe et au vol domestique–, modification enfin des pratiques policières et du régime pénal qui, remplaçant les anciennes peines, afflictives ou infamantes, par la prison et la destruction du crime par son contrôle, produit une nouvelle forme d'illégalisme, la délinquance, tout à la fois intégrée à la société et exclue : marginalisée. [71]

L'intérêt pour l'argot est donc lié à un changement de société, de mœurs, au moment où la France entre de plein pied dans l'industrialisation, notamment lorsqu'il est fait référence au développement urbain et aux migrations de populations qui cherchaient alors du travail. Néanmoins, il faut mesurer les sources que sont notamment Vidocq, comme l'explique Audrey Higelin-Fusté, et qui ont contribué à forger de l'argot une image fictive, fantasmée, celle-là même que Hugo décrit comme

71. Guy Rosa, « Essais sur l'argot, Balzac (*Splendeur et misère des courtisans*) et Hugo *Les Misérables*, IV, 7. », Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994.

joyeuse et terrible :

> Dès les années 1830, pour les observateurs de la prison comme pour les romanciers, l'argot constitue la langue spécifique des détenus. De langage des prisonniers, elle devient la langue coutumière pour parler de la prison. Ce sont des romanciers comme Victor Hugo, Honoré de Balzac, ou encore Eugène Sue, qui ont diffusé ce métalangage par le biais de leurs écrits. C'est d'ailleurs Eugène Sue qui inspira le dictionnaire d'argot que nous avons mentionné plus haut [le *Dictionnaire de l'argot moderne*, paru en 1844 à Paris]. L'auteur y explique son intention : « Il est un langage rempli de figures pittoresques, un langage énergique, sauvage et imaginé, un langage qui sue le sang et le meurtre : ce langage, on le parle à nos côtés et nous ne le comprenons pas. Riches, peut-être que l'homme qui vous coudoie forme le dessein de vous dévaliser. Sûr de ne pas être compris de vous, il parle librement à vos côtés du sort qu'il vous destine. Rien ne peut vous sauver que la connaissance de ce langage affreux qui lie entre eux les voleurs et les assassins. ». La microsociété abritée par la prison, devenue ville dans la ville avec l'éclosion des centrales, est vraisemblablement stigmatisée jusque dans le plus important vecteur de communication interpersonnelle, à savoir le langage. Mais il ne faut pas occulter le fait que l'argot est davantage la langue du fantasme de la prison, plutôt que celle de la prison elle-même. [72]

Les auteurs, qui ont contribué à diffuser l'argot auprès du grand public ont agi ainsi pour différente raison : Hugo pour donner un aspect réaliste à ses ouvrages en faisant ainsi parler ses personnages, Sue pour apprendre au plus grand nombre les risques de ce langage criminel. Dans les deux cas, Audrey Higelin-Fusté souligne l'aspect stigmatisant et presque caricatural de ce langage parallèle, considérant que les personnages de prisonniers se doivent de parler selon cette étrange et inquiétante poésie quasi-incompréhensible pour les non-initiés – un véritable langage dans le langage à l'instar de « la ville dans la ville » :

> Gresham Sykes [1958] reprend le même type de concept en étudiant le langage des détenus avec les outils de la linguistique. Ses analyses lui font définir ce qu'il appelle une « sous-culture carcérale », développée pour lutter contre les privations entraînées par l'enfermement ; ce terme deviendra générique dans plusieurs études concernant les détenus – même s'il recouvre parfois des réalités différentes. Sykes, pour insister sur la « solidarité » qui lie les détenus, emploie aussi le terme de « contre-culture », dont il étudie la forme et le rôle à travers

72. Audrey HIGELIN-FUSTÉ, *op. cit.*

l'analyse de l'argot carcéral. [73]

Qu'il soit sous-culture ou contre-culture, l'argot est bel et bien un idiome antisocial. Par conséquent, il est possible de le détourner pour un usage poétique, comme l'a prouvé Jean Genet. En effet, Geir Uvsløkk explique que « Genet considérait son propre langage poétique comme une rencontre (au bord de la rupture) entre une beauté traditionnelle et la volonté de détruire cette beauté » [74] et d'ajouter un élément important, qui est le fait que l'argot soit un langage réservé aux dominants, aux marles :

> Selon Genet, l'argot est une « langue mâle », qui devient un « attribut sexuel secondaire » (ND 38-39) : par le truchement du langage, les hommes exposent leur virilité. Comme le souligne Gisèle Child Bickel, l'argot est également un langage transgressif. Il se base sur une appropriation, un détournement des mots, et il constitue une violence faite à la signification traditionnelle des mots. Car l'argot est double : il y a d'un côté les mots inventés, et de l'autre, ce qui selon Genet est plus troublant, les mots empruntés au langage standard, et pervertis. [75]

Et de citer l'exemple du terme *envergué* qui, d'ordinaire, signifie « fixer à une voile » : « Genet s'imagine en extase ce gardien souffrant le supplice du pal, empalé par une vergue » [76]. Le sens est modifié et le mot devient non seulement sexualisé mais aussi porteur d'une terrible violence par la mention du pal.

De plus, Geir Uvsløkk s'attarde sur le langage des colons de Mettray qui ne serait pas de l'argot mais plutôt un langage inspiré de ce dernier, avec toujours ce caractère hautement sexualisé, tel que l'expression *avoir à la bonne* : « La signification à Mettray est bien plus crue : « "il l'a à la bonne" veut dire "il se l'envoie" » [77]. Même le statut hiérarchique des prisonniers est défini selon des termes d'argot, que

73. Philippe COMBESSIE, *Sociologie de la prison*, Éditions La Découverte, « Collection Repères », 2009, consulté sur www.cairninfo.com, non paginé.
74. Geir UVSLØKK, *op. cit.*, p. 183.
75. Geir UVSLØKK, *Ibid.*
76. *Ibid.*, p. 185.
77. *Ibid.*, p. 186.

ce soit *casseur* (cambrioleur), *mac* (dominant dans un couple), *tante* (soumis dans un couple), *lope* (soumis), *marle* (dominant) ou encore *gâfe* (gardien). Toutefois, l'argot n'apparaît complètement que lors des dialogues, c'est-à-dire quand sont mis en scène les autres détenus, dont l'argot contraste violemment avec les pensées de Jean, au style est bien plus élevé. C'est ce décalage qui est à l'origine de la poétique de Genet, ce mélange de langage élevé et très maîtrisé, contrasté et nourri par de brutaux retours à un langage propre aux prisons :

> — Les potes, c'est Roland qui cause. J'suis passé ! C'est les Durs à perpet', salut les potes ! J'taille demain pour Melun ! Salut !
>
> Sur le dernier mot, le silence se referma. Toute la beauté du soir et du cri de Bulkaen sera contenue dans ce noble adieu d'un enfant à sa vie. Les fenêtres refermées, les ondes qu'il ébranle transmettront jusqu'au fond de notre sommeil sa tristesse paisible. [78]

Le lexique du personnage n'a rien de noble : il use de termes familiers tels que « potes » et affirme être « passé ». Enfin, il parle de « Durs ». Toutefois, le narrateur réinterprète les propos du prisonnier qui, au-delà de leur panache certain, sont en réalité le « noble adieu d'un enfant à sa vie », comme si le changement de prison et la détention à perpétuité relevaient de la mort symbolique. L'enthousiasme de Roland est contrebalancé par la « tristesse paisible », qui ressemble à un fatalisme teinté de joie. La beauté de ce passage réside donc dans sa réinterprétation poétisée et, au-delà, dans son appropriation par tous les détenus.

Ce style particulier participe de l'illustration des thématiques de Genet et, plus généralement, de son inversion des valeurs. En effet, rappelons que Lydie Dattas, dans sa biographie poétisée de l'écrivain, écrit que « Comme Rimbaud mettait du miel dans ses malédictions, entre les siennes Genet glissait des pétales de rose » [79]. Il met en scène des personnages socialement dégradés et les élève au plus haut

78. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 68.
79. Lydie Dattas, *op. cit.*, p. 117.

rang social ; il considère Harcamone comme un saint quand ce n'est qu'un criminel ; il glorifie ses amours homosexuels quand elles sont encore punies pénalement... Le style argotique a donc toute sa place pour relater ses histoires, au point d'en être une condition nécessaire à l'origine du décalage poétique.

Enfin, pour témoigner une fois de plus de cet aspect poétique imposé par le mélange de ces deux niveaux de langage, il faut se rappeler le premier poème « phallique »[80] de Genet, *Le Condamné à mort*, dans lequel il l'emploie déjà :

> Il descend vers le soir pour chanter sur le pont
> Parmi les matelots à genoux et nu-tête
> « L'Ave Maris Stella ». Chaque marin tient prête
> Sa verge qui bondit dans sa main de fripon.
>
> Et c'est pour t'emmancher, beau mousse d'aventure,
> Qu'ils bandent sous leur froc les matelos musclés
> Mon Amour, mon Amour, voleras-tu les clés
> Qui m'ouvriront le ciel où tremble la mâture[81]

Une fois de plus, la thématique sexuelle est omniprésente comme le signalent les termes crus tels que « sa verge », « t'emmancher » ou « bandent ». Les personnages réduits à des « fripon[s] » contraste avec la figure plus poétique du « beau mousse d'aventure », d'un niveau de langage plus élevé.

À la sexualisation s'associent également des références à un amour plus lyrique, comme en témoignent la répétition de l'apostrophe « Mon amour » et la symbolique de la clé qui fait implicitement référence au cœur. La mention périphrastique à ce sentiment élevé permet de magnifier le phallus qui devient alors un élément poétique à part entière.

De même, la noblesse dans le style est à lier à la noblesse du sujet : que ce soit à Mettray ou à Fontevrault, Jean ne fait, au fond, que chanter la pureté maléfique du sentiment amoureux au-delà des relations physiques et de la sexualité.

80. Selon l'expression déjà employée par Audrey GILLES.
81. Jean GENET, « Le condamné à mort », *Op. cit*, p. 12.

2.2.3 Les multiples visages de l'amour

L'amour est un sentiment capital dans notre corpus primaire, ce qu'on peut constater par sa véritable omniprésence. Cependant, il prend plusieurs formes, plusieurs aspects et, bien entendu, ses effets peuvent différer d'un auteur à l'autre, d'un personnage à l'autre.

Les amours traîtres

Nous entendons par « amours traîtres » les passions qui ont mené en prison. par exemple, Darrell Standing, le personnage de London, se retrouve à San Quentin à cause d'un crime passionnel. Wilde, pour sa part, a été incroyablement soumis à Alfred Douglas et s'est retrouvé en prison à cause de lui et du marquis de Queensberry. Ce dernier point est majeur dans *De Profundis*, car il fait partie des principaux reproches à l'égard du jeune homme, qui avait poussé le poète à porter plainte contre le marquis, et donc à se mettre en danger :

> La lettre que je reçus de toi le matin du jour où je te laissai m'emmener au poste de police pour déposer ma ridicule demande d'arrestation [...] est une des plus viles que tu m'aies jamais envoyées, et elle était motivée par les raisons les plus infâmes. Pris entre vous deux, je perdis la tête. Toute capacité de jugement m'abandonna. La terreur s'y substitua. Je ne vis aucun moyen, je peux le dire très franchement, qui me permît d'échapper à l'un ou l'autre d'entre vous. Je titubai, aveuglé, comme un bœuf que l'on conduit à l'abattoir. [...] Tu avais été pour moi encore plus destructeur moralement qu'artistiquement. [82]

Dans ce cas précis, Wilde ne met pas en avant ses sentiments mais les mentionne implicitement à travers son jugement très critique et sa soumission regret-

82. The letter I received from you on the morning of the day I let you take me down to the Police Court to apply for the ridiculous warrant for your father's arrest was one of the worst you ever wrote, and for the most shameful reason. Between you both I lost my head. My judgment forsook me. Terror took its place. I saw no possible escape, I may say frankly, from either of you. Blindly I staggered as an ox into shambles. [...] Ethically you had been even still more destructive to me than you had been artistically.

De Profundis, *op. cit.*, p. 53 et p. 54-55.

tée. Il avoue avoir « perd[u] la tête » à cause son absence de recul et, loin de mettre en avant son attachement antérieur, il affirme que c'est la « terreur » qui l'a fait agir. Dans ce cas précis, l'indignation de Wilde transpire dans ce passage qui fait écho à d'autres, et l'ancienne passion malsaine, l'ancien aveuglement face au jeune homme, laisse ici place à une intransigeance bienvenue. De plus, en se comparant à un bœuf, Wilde illustre son absence de jugement et sa docilité. Ce faisant, il se blâme autant qu'il blâme Douglas, en ce que ce dernier a utilisé les sentiments de Wilde pour mieux le duper et l'envoyer à « l'abattoir ». Cette image dépasse le cadre de l'expression commune lorsqu'on sait que le poète voulut se suicider lorsqu'il était en prison.

Dans un cas très similaire à celui de Wilde car également véridique, nous pouvons encore citer Paul Verlaine qui, à la suite de sa relation houleuse avec Arthur Rimbaud, finit lui aussi en prison en Belgique. Les parallèles entre les poètes français et irlandais sont nombreux : les deux ont subi l'influence d'un jeune homme au comportement étrange et dominateur et ils ont retrouvé une forme de spiritualité en prison. Toutefois, le cas de Verlaine diffère d'avec celui de Wilde en ce qu'il était fragile et influençable, notamment face à Rimbaud, rencontré en 1871, qui avait un caractère terrible. Pierre Petitfils, dans sa biographie de Verlaine, en dresse un portrait sans équivoque : c'est un « enfant qui a grandi trop vite », qui « a l'air d'un lion » [83].

En 1872 commence leur relation charnelle et l'emprise de Rimbaud s'accroît, au point que de terribles scènes ont lieu :

> Dans le milieu des exilés politiques, comme jadis au quartier latin, on chuchotait sur sa liaison avec Rimbaud et cela, il ne pouvait le supporter. C'était de l'eau apportée au moulin des Mauté [sa belle famille]. [...] Il se mit à boire, à gémir, à pleurer. Rimbaud le repoussa durement. À tout instant des scènes violentes éclataient entre eux. Parfois Verlaine, à cours d'arguments, repris par ses

83. Pierre PETITFILS, *Paul Verlaine*, Éditions Julliard, 1981, p. 115.

> vieux démons, sortait un couteau de sa poche, mais il se heurtait à forte partie. C'était alors d'impitoyables duels à l'allemande. [84]

Ce désespoir et cette violence ne purent mener qu'à une explosion, que Pierre Petitfils nomme « Explosion de l'inévitable », du nom du chapitre qu'il consacre à l'événement qui eut lieu le 10 juillet 1873. « Plus Verlaine redoutait de perdre sa femme et son foyer, plus Rimbaud se montrait "acariâtre et méchant", et plus Rimbaud était cruel, plus Verlaine regrettait Mathilde, [sa femme]. Ce cycle infernal ne pouvait être rompu que par la violence » [85]. Cette violence trouva son paroxysme le jour où Verlaine tira sur le jeune amant qui voulait le quitter avant d'être arrêté et incarcéré pour deux ans, d'abord à la prison des Petits-Carmes puis à la prison de Mons, à partir du 25 octobre 1873. Stefan Zweig, dans la biographie du poète, décrit parfaitement l'état d'esprit dans lequel étaient les deux amants au moment de la crise :

> Verlaine se réfugie dans l'absinthe pour y noyer le remords, la peur et la faiblesse… […] Une fois, c'est Verlaine qui fugue : mais, saisi de remords, il demande à Rimbaud de le rejoindre. Celui-ci le suit en Belgique. Tout était sur le point de s'arranger : Madame Verlaine voulait pardonner et s'était déjà mise en route pour aller voir le repentant. Alors Rimbaud déclare qu'il veut le quitter. On ne sait comment la chose arriva, si ce fut jalousie, colère, haine, amour ou juste ébriété, quoiqu'il en soit, […] Verlaine se précipita à la suite de Rimbaud et lui tira à deux reprises, le blessant une fois. [86]

L'exemple de Verlaine renvoie au propre vécu de Wilde et souligne bien le rapport de domination entre les deux auteurs et la perversion du sentiment amoureux. Dans les deux cas, les poètes, même s'ils imposaient une séparation, ne pouvaient s'y conformer, soit qu'ils succombaient à nouveau à leur faiblesse, soit que leur amant ne les suppliaient de revenir. Ainsi, si Wilde déplore sa terreur et sa perte de jugement, Verlaine aurait, pour sa part, subi « jalousie, colère, haine, amour, […]

84. *Ibid.*, p. 180-181.
85. *Ibid.*, p. 181.
86. Stefan Zweig, *Paul Verlaine*, 1905, Éditions Le Castor Astral, collection « Les Inattendus », 2015, traduit par Corinna Gepper, p. 62.

ébriété ». Dans les deux cas, le sentiment amoureux est perverti et la relation malsaine ne peut s'achever que dans des circonstances tragiques et curieusement similaires : l'incarcération pour les deux poètes et un acte d'une violence désespérée pour Verlaine.

À l'inverse de ces deux hommes, Darrell Standing ne fait que mentionner la femme qu'il a aimée, sans la décrire ni la nommer : bien au contraire, il la compare à toutes les autres femmes qu'il a aimées dans ses vies antérieures et, privée de tout élément de personnification, elle devient une figure abstraite de l'amour et l'archétype de la Femme.

> La femme m'a fait me rire de la mort et de la distance, mépriser la fatigue et le sommeil. J'ai tué des hommes, beaucoup d'hommes, pour l'amour d'une femme, j'ai béni nos noces dans le sang chaud, j'ai lavé dans le sang chaud la souillure résultant de ses infidélités. Je suis tombé jusqu'à la mort et au déshonneur, j'ai eu sur moi la honte d'avoir trahi mes camarades et les étoiles, pour une femme — pour moi plutôt, je la désirais tant. Et je suis resté couché dans les orges, malade de désir pour elle, simplement pour la voir passer et rassasier mes yeux du spectacle de cette merveille ondulante, elle et ses cheveux, noir de nuit, bruns ou blonds, ou tout poudrés d'or par le soleil. Car la femme est belle… pour l'homme. [87]

Cet extrait est une réelle déclaration d'amour à un niveau universel, qui met en valeur la relation indissociable de la femme et de l'homme : « Car la femme est belle… pour l'homme ». Cette union si forte qu'elle en réduit la prison est ici traduite à travers la description passionnée de Standing des femmes qu'il a aimées de tout temps. D'abord, il évoque les bienfaits de la femme sur la mort avant d'expliquer les trahisons qu'il a commises en son nom, ce qui permet de rendre plus marquant

87. Woman has made me laugh at death and distance, sworn fatigue and sleep. I have slain men, many men, for love of woman, or in warm blood have baptized our nuptials or washed away the stain of her favor to another. I have gown down to death and sidhonor, my betrayal of my comrades and of the stars black upon me, for woman's sake—for my sake, rather, I desired her so. And I have lain in the barley, sick with yearning for her, just to see her pass and glut my eyes with the swaying wonder of her and of her hair, black with the night, or brown or flaxen, or all golden-dusty with the sun. For woman *is* beautiful… to man.

The Star Rover, p. 239-240 et p. 359-360.

encore la synecdoque qui achève l'extrait, à savoir la femme résumée à ses cheveux. Par extension, cette déclaration est à mettre en perspective avec les propres crimes du personnage : nous savons qu'il a tué pour une femme sans rien connaître d'elle, puis nous apprenons sa transgression avec le meurtre du docteur Haskell et, enfin, les raisons pour lesquelles il a commis cet acte. En décrivant ainsi la femme et en gardant dans l'ombre celle pour qui Standing a agi, London parvient à la sublimer en tant qu'archétype, à la rendre plus précieuse que tout le reste. Plus encore, il réduit autant la femme dans son rapport à l'homme que l'homme dans son rapport à la femme, et cette double-réduction, cette fusion, participe de leur épanouissement commun.

Standing fait preuve de fatalisme en acceptant son sort, car il sait, avec ses voyages mentaux, qu'il l'a vécu bien des fois auparavant. Ce faisant, et en considérant la femme pour laquelle il a tué comme une parmi d'autres, il se considère à son tour comme tel. Si la femme aimée devient la figure d'une entité plus grande, il en est de même pour lui : il n'est plus seulement Darrell Standing mais une figure de l'Homme dans son rapport avec la Femme. Malgré tout, il faut nuancer son point de vue par sa dimension autant personnelle qu'universelle : universelle tout d'abord car ses nombreuses identités antérieures ont reproduit les mêmes faits ; personnelle ensuite car, tout au long du roman, son apprentissage le pousse à se distancier de ses bourreaux. Par le fait qu'il est le seul à bénéficier de la capacité de voyager à travers ses vies antérieures, il peut considérer son passé avec le recul suffisant pour définir la Femme comme plus importante que la prison, ses supplices et même sa vie actuelle. En somme, on découvre dans cet extrait qui sonne comme une conclusion à son apprentissage par la rêverie, que son amour est intimement lié au meurtre – d'où la mention aux « noces dans le sang chaud ». De fait, malgré la répétition de ses sacrifices et de ses crimes antérieurs au nom de la Femme, Standing n'éprouve

aucun regret, que ce soit pour les meurtres ou ses différentes vies malmenées au nom de la Femme.

C'est ce dernier point qui le distingue, en tant que personnage fictif, de Wilde : il ne blâme jamais la personne pour qui il a tué. Quant à Verlaine, ses regrets dus à son comportement et à sa soumission à Rimbaud ne l'empêchent pas de comprendre qu'il a mérité son sort :

> *Si je me sens puni, c'est que je le dois être,*
> *Ni l'homme ni la femme ici ne sont pour rien..*
>
> *un brutal,*
> *un ivrogne des rues,*
> *un sot,*
> *un infatigué de ce temps bête,*
> *un cœur à tous vents, vraiment, mais*
> *vilainement sincère*.

et qui reconnaît, avec une grande lucidité sur lui-même :

le mauvais que je fus, le lâche que je suis.[88]

À la différence de Wilde qui reproche à Bosie et à lui-même ses erreurs, à celle de Standing qui ne remet jamais en cause la raison pour laquelle il est incarcéré à vie, Verlaine comprend qu'il est seul responsable de ses malheurs et fait montre d'une grande lucidité sur ses travers, du moins au début de son incarcération. Car, sitôt condamné, il accuse sa belle-famille et se pose en victime compréhensive autant qu'en homme persécuté, « quitté » et injustement « puni » :

> Il y voit plus clair maintenant. C'est l'entêtement stupide de Mathilde qui l'a conduit là et cet entêtement ne vient pas d'elle, mais de ses parents. « Je lui pardonnerais tout, dit-il, et lui ferais une vie heureuse si elle devait enfin ouvrir les yeux sur l'énormité de sa conduite à mon égard et à l'égard de ma mère ». Il est sincère en écrivant cela : le quitté, c'est lui, le puni, c'est lui, la coupable, c'est elle et, derrière elle, le père Mauté.[89]

88. Guy Goffette, *L'Autre Verlaine*, Gallimard, « Collection Blanche », 2008, p. 51.
89. Pierre Petitfils, *op. cit.*, p. 202.

C'est, à l'instar de Wilde, la preuve que l'apprentissage du recul prend du temps et, contrairement aux personnages fictionnels, les incarcérés authentiques oscillent entre amour et mépris, souffrance et rédemption.

L'amour n'est heureusement pas réductible aux passions destructrices : bien au contraire, il est des cas dans lesquels il apparaît comme profondément salvateur, en ce que le détenu ne peut concevoir sa vie sans la femme qu'il aime.

L'amour salvateur

Dans la majorité des cas dont font montre notre corpus, l'amour et la personne aimée sont hors de la prison : que ce soit Alfred Douglas et Constance Wilde, Rimbaud et Madame Verlaine, la femme aimée de Standing, tous font partie du monde extérieur. Or, tout ce qui est hors des murs de la prison apparaît comme un idéal, un but à atteindre faisant écho à la liberté, et l'amour ne fait pas exception. Verlaine s'étant retrouvé à travers la religion et une vie plus saine, il a essayé de transmettre son nouveau savoir à Rimbaud qui en a été insensible. Alors, le poète écrivit de lui :

> Vidons la question Rimbaud. [...] Sans compter une missive absolument écrite en charabia d'homme soûl, où j'ai cru démêler qu'il mettait à ses lettres futures cette condition que je devrais « casquer », sinon zut. [...] Spéculation sur ma sottise ancienne, sur ma coupable folie d'il n'y a pas encore longtemps ne vouloir vivre que par lui et son souffle – plus la grossièreté à la fois insupportable – d'un enfant que j'ai trop gâté et qui me paie [...] de la plus stupide ingratitude. [90]

Un « enfant gâté » faisant preuve d'une « stupide ingratitude » : le jugement de Verlaine sur Rimbaud après son incarcération est sans nuance. À la différence de Wilde qui écrivit *De Profundis*, il décide de « vider » le sujet et de s'en débarrasser, en s'attardant néanmoins sur sa « coupable folie », qui est une preuve de sa prise de conscience. Seule la prison la lui a permise à travers la séparation forcée via l'enfer-

90. Lettre de Verlaine à Delahaye, un ami d'enfance de Rimbaud, écrite en octobre 1875. Consulté au lien suivant : http ://gallica.bnf.fr/ark :/12148/bpt6k2969212/texteBrut, le 27 octobre 2015.

mement cellulaire. Enfin, en jugeant la missive hystérique de Rimbaud écrite dans l'ivresse, il renvoie implicitement à son propre passé où il multipliait les scandales et pouvait se révéler aussi violent que son amant.

Wilde a procédé d'une façon similaire à Verlaine en écrivant *De Profundis*, qui n'avait, à l'origine, que pour but d'ouvrir les yeux d'Alfred Douglas sur ses propres travers. Mais, dans les deux cas, les jeunes hommes n'en ont aucunement tenu compte : si Rimbaud persistait à nourrir ses démons et restait tyrannique, Bosie, que Wilde s'empressera de retrouver peu de temps après sa libération, restait fidèle à sa légèreté et à son inconséquence [91].

Un autre exemple non moins intéressant serait le cas de Céline en prison et la fidélité de Lucette Destouches, sa femme, qui resta à Copenhague non loin de la Vestre Fængsen et qui était seule à le soutenir alors qu'il était disgracié en France :

> Encagé en terre étrangère, sous un climat effroyable, tenu dans l'ignorance de tout ce qui le concernait, menacé d'extradition et de mort, privé de l'affection de Lucette et de Bébert, et aussi de la liberté sans laquelle il ne pouvait concevoir de vivre, Céline eut le sentiment d'être injustement persécuté et vécut dans un état de révolte pour lequel il faut bien dire qu'il avait des dons particuliers. [92]

De fait, il lui écrit, dans une lettre datée du 13 ou du 20 janvier 1946 :

> Je suis si heureux de te savoir dehors. J'ai enduré là je crois le pire supplice qu'on puisse endurer, cela n'a plus de nom. Je t'aime tellement ma petite que je peux tout supporter tout endurer patienter. Je suis toujours avec toi. Il ne me reste plus que toi. [93]

Nous ne pouvons que songer au *Temps du mépris* de Malraux, dans laquelle Anna, la femme de Kassner, parce qu'elle est libre, est autant une figure de la liberté

91. « Les ennuis s'accumulant et les difficultés [financières] grandissant, [Bosie] finit, en désespoir de cause, par quitter définitivement, le 3 décembre 1897, le pauvre Wilde [...] tenaillé par l'incertitude du lendemain et rongé par l'angoisse de la misère... » écrit Daniel Salvatore Schiffer dans sa biographie sur le poète.

92. Préface de François Gibault *in* Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen*, p. 11.

93. *op. cit.*, p. 40.

que de la femme aimée, ce qui la rend doublement inaccessible. Ses forces mais aussi ses pensées sont tournées vers elle et en font un enjeu sans précédent.

De fait, si Lucette est une figure de la liberté, elle apparaît comme la dernière échappatoire de Céline qui, l'affirme-t-il, peut « tout supporter tout endurer » ; il déclare conjointement son amour pour elle et le transfert qu'il opère, étant donné qu'il se considère « avec [elle] », au moins sur le plan sentimental.

Son amour va le pousser à la rassurer alors qu'il souffre énormément de ses multiples maladies et faiblesses, dans une lettre écrite le 6 février 1946 :

> Je suis retourné hier en prison comme je le pressentais mais à présent tout seul dans une cellule et je suis ainsi très bien. [...] Je n'étais pas heureux à l'hôpital. Je me trouve beaucoup mieux tout seul. [...] Je suis très bien nourri, on me gâte. Ne te fais pas de chagrin cela me cause plus de douleur que tout le reste. J'aime mieux mourir que de te savoir malheureuse. [94]

La beauté de cette déclaration mensongère où foisonnent les hyperboles est à lier à une autre lettre, écrite le 4 septembre 1946, soit six mois plus tard. Nous pouvons constater l'évolution de son état d'esprit avec l'apparition de la résignation quant à son incarcération et l'absence totale d'informations sur son devenir. Il écrit à maître Mikkelsen le 10 mai 1946 : « C'est un bien grand tourment que cette absolue ignorance des événements. Cette perte de toute individualité. Quelle humiliation atroce. » [95] Parmi tous ses soucis, Lucette rime désormais avec l'idée qu'il se fait de la liberté et, par extension, l'amour devient lui-même partie intégrante de liberté.

> N'aie plus de souci mon mignon. Toute la tragédie est épuisée, tu le sais bien, l'abîme lui-même perd son horreur. Il vous ennuie c'est tout. Rien de plus. Je suis toujours avec toi, c'est déjà une sorte d'infini – alors que peut-il m'arriver à présent ? [...] C'est à toi que je pense mignon, plus triste que la mort est de te voir perdre ta mine, tu sais combien ces choses-là m'affectent... [96]

94. *Ibid.*
95. *Ibid.*, p. 121.
96. *Ibid.*, p. 240.

Même l'horreur de la prison s'émousse à force de la subir. Ce fait selon lequel la femme serait non seulement une partie non-négligeable de la liberté, de l'identité et de la vie même – étant donné que voir Lucette triste serait « pire que la mort » – est également discernable dans *Le Temps du mépris*. En effet, Kassner, arrêté pour ses activités communistes, s'imagine que sa femme, Anna, a subi le même sort :

> Bien que sa femme fût à Prague, depuis vingt minutes il était certain qu'elle était morte. Morte pendant qu'il était là, bouclé comme une bête domestique. Il voyait son visage faussement mulâtre serein comme le sont les visages des mortes [...], ses paupières abaissées sur ses grands yeux bleu pâle de chat siamois, tout son masque libéré de la douleur et de la joie – relevé de la vie... Même victorieux, il retrouverait en sortant un monde à jamais amputé, il porterait comme une cicatrice cette mort solitaire. Et cela seulement lui montrait la force de cette nuit sur lui qui le ligotait, la force de l'ennemi, qui parvenait à le rejeter de la fatalité du monde, comme les fous et les morts. [97]

Sans sa femme, Kassner est condamné, y compris s'il est libéré : en d'autres termes, sa libération totale dépend de la vie de sa femme. De plus, même si le personnage féminin n'apparaît qu'à la fin du récit, son importance à peine mentionnée est pourtant capitale. En effet, Malraux utilise le verbe « amputé » pour expliquer la perte et définir à quel point les deux personnages sont si intimement liés qu'il ne font plus qu'un physiquement. Ici, la femme apparaît comme un fragment physique de l'homme et une condition *sine qua non* à sa complète libération. La part d'humanité de Kassner, sa liberté et sa raison sont tous liés à l'amour pour sa femme et son enfant. La mise en péril va au-delà de sa condition d'incarcéré car un autre péril menace sa femme. Le danger est donc double.

De plus, ce n'est que lorsqu'il retrouve sa femme, dans une scène déjà citée, que nous mesurons l'étendue de son traumatisme. Certes, Kassner a échappé à la prison car quelqu'un d'autre s'est dénoncé à sa place [98] et sa femme est toujours libre, mais le point de vue de cette dernière sur son mari lors de leurs retrouvailles montre à

97. *Le Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 29-30.
98. *Ibid.*, p. 72-73.

quel point le traumatisme de l'incarcération est bien présent. C'est donc grâce au point de vue d'Anna que nous réalisons la métamorphose de Kassner en détenu accompli.

De plus, malgré le peu de temps passé en cellule, ce dernier est incapable d'aimer comme avant. Son traumatisme pervertit le bonheur des retrouvailles et, du moins dans ce passage, leur relation :

> Depuis cinq ans qu'ils vivaient ensemble, c'était la première fois que Kassner revenait d'aussi loin ; mais il connaissait ces retours dans l'ombre d'un départ futur. Cette souffrance qui la collait contre lui, de toute le poids de ce regard qui se voulait d'accord, qui se voulait gai, cette souffrance qu'il lui causait, l'éloignait atrocement d'elle. [. . .] Il n'ignorait pas combien il lui en voulait parfois lui-même de son propre amour. [99]

La mention des cinq ans de relation est mise en opposition avec les neufs jours d'incarcération qui se révèlent suffisamment difficiles pour que le personnage, pour avoir craint qu'Anna meure, lui en veuille de l'aimer. Par conséquent, il admet que, même si sa femme était un enjeu pour sa santé mentale doublé d'une figure salvatrice, elle restait néanmoins une faiblesse, d'où la « souffrance » qui les réunit au-delà du bonheur de s'être retrouvés.

Au regard de cet extrait, les pensées de Kassner quant à la mort de sa femme apparaissent comme des indicateurs de son état mental. Le premier passage, lorsqu'il est en prison, souligne l'importance de sa femme : il s'illusionne sur la mort de cette dernière et imagine les conséquences sur sa propre vie. Le second, à la fin du récit, montre que ses illusions portaient en réalité sur la valeur de ses sentiments. En d'autres termes, la prison a eu raison d'une partie de l'amour de Kassner à cause de son expérience qui les a séparés : il a été en prison, pas elle. Toutefois, grâce à Anna, les prémices d'une évolution sont discernables :

99. *Ibid.*, p. 107-108.

> Il y avait quelque chose de cruel à nier la joie au moment où elle souhaitait être la forme même de sa joie ; mais elle avait deviné ce que ces paroles impliquaient de complicité avec sa douleur à elle, et rien de ce qui les réunissait ne la faisait soufrrir : « Si du moins j'étais ta joie… » dit-elle. Elle le sentit inquiet, et fit « non » de la tête avec une tristesse si délicatement adroite dans sa gaucherie même qu'il comprit une fois de plus combien l'homme est à jamais grossier devant la tendresse. […] Elle n'avait osé dire cela encore ; était-il trop tôt pour que revînt entre eux l'idée même du bonheur ? La vie l'entourait comme son bras entourait ce corps, le reprenait lentement [100]

La fin de ce court roman amorce donc l'éloignement progressif de la prison et du traumatisme grâce à la présence d'Anna. Dans ce récit, la femme a pour vocation d'aider l'homme et à le guérir de son traumatisme : elle le sauve de l'influence destructrice de la prison. Rien à voir donc avec la fille du condamné hugolien qui, malgré tout l'amour que lui porte son père, ne parvient qu'à mettre un terme à ses espoirs en ne le reconnaissant pas et en le considérant comme déjà mort.

L'amour selon Genet

Le cas de Jean Genet est, une fois de plus, différent du reste de notre corpus. Si l'amour est hors de la prison et idéalisé au même titre que tout ce dont le détenu est privé, dans le cas de Genet, l'amour fait partie intégrante de l'expérience carcérale.

De prime abord, l'amour de Jean est un amour de dominé à dominant. Tous les hommes pour qui il a des sentiments sont toujours supérieurs à lui en plus d'avoir été colons à Mettray, que ce soit Bulkaen dont la violence est un des principaux traits de caractère : « Je ne pouvais concevoir, je l'ai dit, qu'une mort violente à cet enfant qui était la violence » [101] ; Divers, l'ancien époux de Jean à la colonie, dont la cruauté le fait comparer à Hitler par sa ressemblance avec « l'injustice divine » [102] ; Villeroy, le marle de Jean et frère aîné de sa famille à Mettray ; ou Harcamone, le

100. *Ibid.*, p. 108-110.
101. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 201.
102. *Ibid.*, p. 118.

grand criminel. Toutefois, dans le dernier cas, il ne s'agit pas vraiment d'amour mais plus d'une fascination envers un être idéalisé, dont la relation ne se résume qu'au don de la rose, la fleur symbolisant le sentiment amoureux.

Sartre décrit parfaitement cette fascination pour les plus forts que Jean, dans son chapitre justement intitulé « Le couple éternel du criminel et de la sainte » dans *Saint Genet, comédien et martyr* :

> Précisément parce qu'il est seul et misérable, parce qu'il meurt d'envie qu'on le secoure, qu'on le console, parce qu'il a un besoin fabuleux de *recevoir* de l'amour, il décide d'en donner : tous ces beaux et cruels enfants qui l'accablent sans merci, il les adore, il se soumet servilement à leurs désirs, il se fait paillasson ; faute de pouvoir être l'aimé, il deviendra l'amant. [103]

Quant à sa fascination démesurée pour Harcamone, il la mentionne selon ces termes :

> Mais, enfin, cette Passion n'est qu'en perspective. Mieux encore, elle est rêvée. Ces mâles auxquels Genet se livre n'ont pas commis d'assassinat et pour tout dire n'en commettront jamais. Mais puisque l'assassin n'est qu'une apparence, tout ce que Genet leur demande c'est d'avoir les apparences de l'assassin. [104]

Jean ressent donc plus de fascination et d'idolâtrie pour Harcamone que de vrai amour étant donné son statut de tueur. À l'inverse, ses autres amants n'ont pas commis de crimes aussi graves, ils n'en ont que l'« apparence », tout comme Jean joue lui-même un jeu en ne se considérant que comme un cambrioleur. Ses relations entrent alors dans un vaste jeu de rôle dans lequel les faits importent moins que l'attitude. Pour preuve, avant la mention du meurtre de Bois-de-Rose et de la jeune fille, rien n'indiquait, dans son attitude, qu'Harcamone put être un tueur, seule l'admiration sans borne de Jean nous donnait quelques indications en ce sens.

Ainsi, on peut coupler ce point de vue à celui de Geir Uvsløkk sur le fait que

103. *Saint Genet, comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 82-83.
104. *Ibid.*, p. 102.

Harcamone serait « entièrement sexe »[105], donc d'une pureté intouchable. Jean va donc compenser cette impossible amour – lui étant humain, Harcamone étant divin – en s'intéressant à d'autres détenus, en faisant tout son possible pour leur donner l'image rêvée et occulter leur réalité de « pauvres gars aux dents rongées par le scorbut. . . »[106]. De plus, il est très facile de mesurer la place de Genet dans la hiérarchie officieuse de la prison : il est toujours en bas des trois groupes caractéristiques qui y cohabitent, et ce volontairement. Sartre les définit ainsi : les « durs » qui abusent des autres, les violent, et tiennent leur nom à cause de leur sexualité, du fait qu'ils dominent, qu'ils sont « roides » ; les « durs » à venir, qui savent qu'ils vont devenir des durs et laissent les vrais durs abuser d'eux ; les « mous » (ou tante-fille) entièrement soumis aux durs et jaloux des durs à venir (p.113). De plus, il n'y aucune cohésion entre ces groupes, seulement des alliances le temps d'un cambriolage.

La preuve que Jean aime s'octroyer le statut le plus inférieur possible apparaît de deux façons distinctes dans *Miracle* : dans les fantasmes d'abord, dans les faits ensuite. En effet, le fantasme de Jean, lorsqu'il se remémore la colonie de Mettray, consiste à se voir tel un jeune mousse dont tout un navire abuse, navire qui fut utilisé pour que les colons apprennent le métier de marin et qui n'existait plus en 1926, année où Genet arriva :

> Quand Genet débarque, « un soir très doux de septembre », il reste dans la cour principale des vestiges du grand bateau à voiles installé là au XIX^e^ siècle, pour former les colons aux métiers de la mer (beaucoup s'engageaient dans la Marine dès leur sortie). On peut encore voir ce navire sur les vieilles gravures. Mais plus une trace aujourd'hui.[107]

Le fantasme est donc double : premièrement, Jean cherche à subir la cruauté des autres marins et, de surcroît, sur un navire qui n'existe plus et qui, par conséquent,

105. Geir UVSLØKK, *op. cit.*, p. 134.
106. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 43.
107. Édouard LAUNET, « Mettray, matrice du jeune Genet », *Libération* du 14 avril 2006.

devient une « galère ». Par extension, lui-même devient un galérien, autrement dit, un homme condamné à une peine très difficile :

> Je continuais sur la galère la vie que j'avais à la Colonie, mais avec plus de cruauté encore, avec une cruauté telle que, grâce à elle, je pouvais projeter ma vie réelle et en apercevoir le « double » trop souvent invisible. D'autres mousses que moi, il n'y en avait pas à bord. Le soir, mes mains blessées d'avoir lové les cordages rigides [...], les mollets écorchés, je venais m'accroupir auprès du pilote, si le capitaine ne permettait que je m'allonge sur mon lit. [108]

La citation est suffisamment explicite : les rêveries de Jean vont au-delà de son vécu à la colonie, déjà sordide. Ses souffrances deviennent pire, son grade est si bas qu'il se considère comme le seul et unique mousse, donc au service du « pilote » quand ce n'est pas du capitaine du navire qui, fantasme oblige, est tyrannique. Les fantasmes de Jean l'isolent sur plusieurs aspects : géographiquement d'abord, car il occulte purement la colonie au profit du navire ; hiérarchiquement ensuite car il se met en scène comme une figure stéréotypée de la soumission. De plus, nous retrouvons à nouveau cet intérêt pour certaines parties du corps – les mains et les mollets – et les appels au voyage – « beau mousse d'aventure » – que l'on retrouve dans *Le Condamné à mort*.

Toutefois, ce n'est pas la seule caractéristique de l'amour dans l'œuvre de Genet : il faut également considérer l'importance de la trahison. L'un est indissociable de l'autre, comme le souligne Ilaria Rigano dans son article « Langue, amour et trahison : le *Captif amoureux* de Jean Genet » :

> « Quand il est en prison, un gars qui s'acharne en prison, un gars qui s'acharne à perdre ses amis restés libres, s'il les fait tomber, on dira qu'il est méchant, alors qu'il faut s'apercevoir qu'ici la méchanceté est faite d'amour, car c'est afin de sanctifier la prison par leur présence qu'on attire ses amis. Je chercherai à faire punir Bulkaen, [...] parce qu'il fallait qu'il devienne un réprouvé à la seconde puissance, dans le temps même que je l'étais, car on ne peut s'aimer que sur un même plan moral. C'est donc un des mécanismes habituels de l'amour qui fit de moi un salaud ». Les mots amour et trahison, donc, traversent toute

108. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 107.

> l'œuvre de Genet. Dans la presque totalité de ses écrits, il a été question d'amour et donc de trahison, et Genet, comme nous l'avons vu, nous aide à comprendre la relation existante entre amour et trahison. [109]

Une relation que Sartre, cité par Ilaria Rigano, souligne adroitement lui aussi :

> Surtout la trahison a le mérite de faire horreur au traître. Le traître est laid, il est lâche, il est faible ; il se cache pour dénoncer, il vivra dans la terreur. Genet sait tout cela ; pour lui ce sont des raisons de trahir. Une raison plus profonde encore : on ne trahit que ce qu'on aime. [...] Le traître, c'est contre ses fidélités, contre ses amours qu'il s'acharne. S'il ne tenait encore par toutes ses fibres à la Société qu'il dénonce, s'il n'aimait encore de toute son âme l'ami qu'il va livrer, serait-il un traître ? Celui qui veut élever la trahison à la hauteur d'un principe puisera dans son amour un motif de trahir. [...] Il faut aller jusqu'au bout, tailler dans la chair, arracher de soi un par un tous ceux qu'on aime, mériter leur mépris. [...] Par la trahison Genet, s'arrache à son corps, à sa vie, à sa sensibilité elle-même : il ruine ses amours, détruit son moi, se confère une nouvelle dignité dans l'infamie, qui lui permet de se mépriser plus diligemment. [...] La volonté d'aimer suppose celle de trahir, [...] La volonté de trahir a pour fonction celle d'aimer. [110]

L'inversion des valeurs prend ici tout son sens : un traître dans la société est forcément considéré de façon négative quand un traître en prison gagnera ironiquement en prestige, étant donné qu'il attirera à lui d'autres personnes, qu'il en fera comme lui des « réprouvés ». Par conséquent, l'admiration de Jean pour Divers devient logique lorsqu'il apprend que c'est à cause de ce dernier qu'Harcamone est ici. De même, le besoin de trahir et la figure du traître sont intimement liés au besoin de Jean d'être au plus bas de l'échelle sociale et d'être marqué par « l'infâmie », car l'amour et la trahison étant liés, il est plus à même d'être aimé et de pouvoir aimé. En s'associant sentimentalement à des traîtres en plus d'en être un lui-même comme il le prouve en voulant trahir Bulkaen, sa relation est encore plus méprisable, donc plus belle.

Si Genet agit ainsi à l'encontre de Bulkaen, c'est uniquement par amour, pour le

109. Ilaria RIGANO, « Langue, amour et trahison : le *Captif amoureux* de Jean Genet », *Sens public*, mars 2006, p. 3.

110. *Saint Genet, comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 207-208 et p. 271, cité par Ilaria Rigano *in* « Langue, amour et trahison : le *Captif amoureux* de Jean Genet ».

rendre aussi bas que lui et pour pouvoir l'aimer à sa juste valeur. De même, lorsqu'il apprend qu'Harcamone est en prison à perpétuité à cause de Divers, il considère ce dernier digne de la prison et digne de son amour :

> Harcamone avait été condamné déjà trois fois pour vol. Il était relégable quand il fut donné par Divers et condamné une quatrième fois. Le tribunal le relégua. C'est donc à cause de Divers qu'Harcamone attendait d'avoir le cou coupé. Quand j'appris cela, j'eus l'étonnement de m'apercevoir que je n'éprouvais aucun dégoût pour Divers. Je voulus partager son secret afin de me sentir son complice et jouir avec lui d'être cause d'un des plus grands malheurs du monde. Je connus une joie d'une qualité très rare parce qu'abolissant une angoisse trouble et très ancienne. [111]

Dans cet extrait, Jean découvre la profondeur de son statut de traître, tout à la joie de se savoir complice de Divers. Car Jean, s'il n'est pas à l'origine de la condamnation à mort d'Harcamone, veut « partager son secret », c'est-à-dire prendre une part des responsabilités. Ainsi, il devient traître par association, presque par procuration ; il se veut traître sans l'être de façon formelle. De plus, la mort d'Harcamone dépassant le cadre *stricto sensu* de la prison pour devenir un « grand malheur du monde » lié à une « angoisse [...] ancienne », elle peut être rapprochée de la mort de Jésus trahi par Judas. La différence notable de l'extrait concerne le fait que Jean, en se sentant plus proche de la figure du traître mythique, le sanctifie.

Toutfois, le jugement de Genet quant à la trahison est aussi, selon Sartre, un jugement de « traître objectif », à cause de la société qui l'a rejeté et de la prison qui se contente de le tolérer. Le monde extérieur l'a considéré comme voleur, donc il le sera ; elle le considère comme traître, il en sera un :

> Avant même qu'il ait même rêvé de faire une délation, tout le monde savait qu'il était déjà un traître ; à Mettray c'est la première insulte qu'on lui lança. [...] Une fois de plus, il ne lui reste qu'à intérioriser le jugement qui l'a constitué de l'extérieur : quand il veut faire le Mal, la Société l'a déjà consacré méchant et, quand il veut trahir, il est déjà *traître objectif.* [112]

111. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 137-138.
112. *Saint Genet, comédien et martyr*, *op. cit.*, p. 163.

Mais, plus encore, Genet est un traître auprès de ses semblables :

> Exclu rigoureusement de la société de bons, on le tolère de mauvaise grâce au dernier rang de celle des méchants. Son intégration dans celle-ci n'est pas assez complète pour lui ôter son regret de celle-là et la place qu'il y occupe est trop basse pour qu'il n'ait pas l'ambition de s'y élever, c'est-à-dire de s'y intégrer davantage ; ainsi se trouve–il soumis à deux forces simultanées et contraires. À deux ressentiments aussi : pour nuire à la société blanche qui l'a vomi, il se vouerait de toute son âme à la société noire, mais celle-ci le brime et l'humilie ; mieux encore, elle n'a pas attendu qu'il fasse ses preuves pour le marquer du nom de traître ; à seize ans, nous dit-il, les colons « voient en lui un lâche, un traître… un pédé… » [113]

Nous avons là une raison supplémentaire de comprendre le besoin de Genet de créer une prison idéalisée : incapable de vivre en harmonie dans la société ou dans la prison, il va en modifier la perception, les tourments, les humiliations pour les tourner à son avantage et faire de lui, le « lâche », le « traître » et le « pédé », un poète du mal. Ce statut est donc à l'origine de la création d'un système hybride qui mélange la liberté et la prison : la liberté d'abord car il peut y vivre ses amours et s'y épanouir idéalement, la prison ensuite car elle seule contient les hommes qu'il désire, elle seule peut contenir les transgresseurs et les criminels qui, par l'action de sa poétique inversée, deviennent des héros et des saints. Enfin, son impossibilité à trouver sa place en prison, son isolement total justifie son besoin d'être tout en bas de l'échelle sociale, car il décide seul de sa place dans la hiérarchie et s'y conforme avec joie.

Pour rappel, nous avons déjà mentionné l'une des preuves du rejet de ses semblables dans une citation de la biographie d'Edmund White : le moment où il lut « Le Condamné à mort » à des détenus de la prison de Fresne. Il ne reçut que du mépris, au point de finir « la lecture au milieu des insultes et des railleries » et de s'attacher à son poème qui lui était « d'autant plus cher qu'il avait été méprisé davantage » [114].

113. *Ibid.*, p. 171.
114. Edmund White, *op. cit.*, p. 198.

Ainsi, le mépris, la trahison sont des éléments indissociables de son amour ; mieux, ils en sont des conditions intrinsèques : on ne peut parler d'amour sans tous ces attributs, ce qui prouve bien que ce sentiment chez Genet est multiple, que ses facettes sont nombreuses et toujours associées à son idée majeure du mal.

En effet, l'amour étant un sentiment d'ordinaire élevé et célébré par de grands auteurs – citons le *Canzoniere* (XV^e^ siècle) de Pétrarque dédié à Laure ou Dante guidé par Béatrice tout au long du purgatoire et du paradis dans sa *Divine Comédie* –, Genet l'associe intimement à son esthétique du mal en chantant non pas des muses mais des criminels, en le liant non pas à la fidélité mais à la trahison. En faisant de l'amour un sentiment d'une extrême bassesse et conformément à son esthétique, il l'élève à la plus haute sphère possible, qu'il justifie tout au long du *Miracle* avec un style à la limite du poétique.

L'amour sauve l'identité pré-carcérale et apparaît comme un idéal ou, dans le cas de Genet, il permet de remodeler la prison en un lieu idyllique. Toutefois, à l'exception de ce dernier, le sentiment amoureux prend place à la fois dans la prison et hors de la prison, étant donné que le détenu partage ses sentiments avec le lecteur et que l'objet de son amour est hors des murs et idéalisé. Il en est de même pour la passion destructrice de Verlaine et de Wilde, étant donné que Rimbaud et Alfred Douglas ne sont pas allés en prison avec eux.

En conclusion, l'enjeu majeur de l'incarcération est la protection de son identité et de sa santé mentale. Ainsi, les retours au passé et l'écriture sont mis au service de l'auto-fragmentation de soi et de la préservation de ses anciens rôles sociaux. En outre, les innombrables retours au passé servent à créer une forme de réalisme aux personnages fictifs, en leur prêtant des souvenirs extracarcéraux, ce qui accentue l'empathie du lecteur à leur égard.

Toutefois, la protection de soi n'est pas exclusive à ces procédés personnels voire

intimes, car ces derniers sont à mettre en parallèle avec les relations qu'entretiennent nos détenus et leur capacité à contourner voire lutter ouvertement contre la prison. En effet, la communication par les murs, les adaptations secondaires et l'espoir de retrouver un amour hors des murs aident à la sauvegarde du moi. Les prisonniers peuvent ainsi se définir par rapport à leurs codétenus et aux membres de l'administration pénitentiaire, adopter un langage clandestin pour communiquer plus librement et espérer retrouver un amour couplé à la liberté.

Or la détention a des aspects inattendus, qui contribuent non pas autant à la sauvegarde du moi qu'à sa redécouverte, ce qui peut être aussi salvateur que condamnant, si l'on considère la prison heureuse et l'après-prison.

Troisième partie

Les aspects inattendus de la carcéralité

CHAPITRE 1

LES ASPECTS POSITIFS DE LA PRISON

Si nous avons mis en avant les aspects les plus destructeurs de la prison et la réponse des détenus dans le cadre *stricto sensu* de l'incarcération, il ne faut pas pour autant occulter certaines de ses caractéristiques les plus inattendues, comme ses aspects positifs. Par ailleurs, nous nous attarderons sur l'après-prison, c'est-à-dire sur les conséquences de l'enfermement après la libération du détenu. Ces dernières, moins évidentes et explicites que les rigueurs de l'incarcération, n'en sont pas moins importantes car elles interrogent sur la profondeur de la métamorphose.

La réclusion fait bénéficier le détenu de savoirs nouveaux et imprévisibles, de même qu'elle peut le sauver moralement. Elle permet l'introspection et offre une légitimité bienvenue dans l'optique d'un engagement contre cette dernière. Enfin, et c'est le plus curieux, elle peut être définie comme une « prison heureuse », selon les termes de Victor Brombert.

1.1 Les retours à soi et la dénonciation de la prison

Parler des retours à soi est presque une évidence dans le cadre d'un enfermement car le fait d'être coupé du monde, d'être isolé avec soi-même peut certes rendre fou, mais également permettre une véritable introspection, une découverte d'un moi nouveau qui, modifié selon les rigueurs de la prison, est plus précieuse encore. Les retours à soi sont donc des éléments à part entière dans le processus de métamorphose du détenu.

1.1.1 Les retours à soi

L'isolement, nous l'avons vu, est source de souffrance voire de folie, à la condition qu'aucun expédient, aucun loisir ne soit possible, comme pour le condamné hugolien ou Oscar Wilde. Toutefois le point de vue inverse est possible si l'on veut bien rapprocher la cellule carcérale d'une cellule monastique, ce qui ne semble possible qu'en surface : « Le poète en prison est confronté à une situation qui est par nature contraire à celle où la création poétique peut naître et s'épanouir. Une cellule de détenu n'est que dans l'apparence identique à la cellule d"un moine »[1]. Pourtant, les retrouvailles de Wilde avec le catholicisme contredisent cette analyse, de même que sa conversion permet la prise de recul sur son incarcération et, par conséquent, l'écriture de *De Profundis*. Pour citer un autre exemple, la camisole de force permet à Wilde de s'évader de la cellule d'isolement, de découvrir sa nature profonde de vagabond des étoiles et, enfin, de se révéler plus fort que ses bourreaux qu'il finit par insulter.

Dans ce cas, la prison devient un lieu de recueillement spirituel et de découverte de soi. Néanmoins, pour que cet aspect apparaisse, il faut d'abord prendre

1. Jean-Marc VARAUT, *Poètes en prison : de Charles d'Orléans à Jean Genet*, Paris, Perrin, 1989, p.11.

conscience de son cachot comme un espace propre à la poésie, tel que Brombert l'explique :

> Or, le cachot se conçoit aussi comme l'espace du rêve et de la poésie. L'image de l'emmurement est ambivalente dans la tradition occidentale : les murs de la cellule séquestrent le « couple » et font souffrir l'innocent ; ils protègent aussi la méditation poétique et la ferveur religieuse. La cellule du prisonnier ressemble étrangement à la cellule du moine. [...] Une prison, explique l'une des victimes du roman [*Madame Putiphar* (1839)], est une tombe, un asile de mort – mais c'est aussi un « asyle sacré ». [2]

Cette image d'un enfermement sacralisé est à considérer dans le processus de métamorphose, en ce qu'il est une condition nécessaire aux deux mouvements qui cohabitent chez le détenu : un mouvement interne – un repli sur soi – et un mouvement externe – vers l'extérieur idéalisé de la prison par le désir de liberté. Dans les deux cas, ces mouvements sont deux traductions du désir de préservation de l'identité ou, du moins, du besoin d'échapper un tant soit peu à la réalité carcérale.

Mais ce double aspect peut aussi ne pas apparaître et la rêverie se résumer à un cauchemar. Brombert cite un extrait du *Dernier Jour d'un condamné*, dans lequel le personnage, lors de son procès, comprend qu'il sera exécuté et est mis au ban de la vie civile :

> Son arrêt lu, le Condamné « ivre et stupéfait » sent qu'une « révolution » vient de se faire en lui. Il a découvert son inguérissable altérité : « maintenant je distinguais clairement comme une clôture entre le monde et moi ». [...] Ce nouvel homme déchiffre sa destinée sur les quatre murs de la cellule. [3]

Une fois que le détenu a compris qu'il ne fait plus partie du monde social, qu'il est désormais piégé dans un présent carcéral, il peut alors procéder à une remise en question profonde sous couvert de rêverie. La prison devient un « asyle sacré », non pas en ce qu'elle est considérée positivement, mais bien en ce que le détenu réalise son altérité. Sa prise de recul prend la forme d'un repli sur soi, car définie

2. *Ibid.*, p. 11 et p. 59-60.
3. Victor BROMBERT, *op. cit.*, p. 95.

exclusivement par la perte de son statut social.

Néanmoins, cet exemple reste inédit dans notre corpus primaire, car le double mouvement défini par Brombert contient des caractéristiques positives extérieures dont le condamné est privé, tel que « l'essor de l'imagination », à cause de sa pensée-prison :

> Deux mouvements pour ainsi dire contraires et simultanés se dessinent : vers un « intérieur » (recherche du moi, besoin de connaissance, travail de la mémoire) ; vers un « dehors » (joie de l'évasion spirituelle, essor de l'imagination). [...] Les textes les plus divers confirment ce lien entre la descente en soi du prisonnier et la recherche d'une vérité intime, d'une identité primitive définissable. [...] Cependant cet acheminement implique du coup un regard vers l'au-delà, une ascension, une extension. [...] Le mur appelle l'escalade. Le regard cherche la fissure et la distance ; l'esprit se transporte par-dessus l'obstacle. Rien de plus constant que la notion de liberté associée à l'encellulement. Liberté par-rapport au temps et à l'espace... [4]

Ces deux mouvements s'auto-alimentent car le travail sur soi est nourri par les murs en ce qu'il traduit une élévation morale et spirituelle. De plus, il compense la liberté dont ne peut jouir le prisonnier en plus de le métamorphoser pour mieux affronter la prison, comme l'a prouvé Wilde avec sa remise en question spirituelle et le besoin de la partager non seulement avec Alfred Douglas mais aussi avec les gens libres par la publication de ses lettres au *Daily Chronicle* et sa *Ballade de la geôle de Reading*.

De plus, il semble que la prison soit un moyen de favoriser la création poétique : l'écrivain enfermé « renouvelle » – selon le terme employé par Marc Varaut – sa liberté intérieure. L'enfermement lui permet de la découvrir en même temps qu'il se redécouvre lui-même, à travers le « double mouvement » intérieur et extérieur, même si une différence majeure subsiste entre le moine et l'écrivain : le choix de l'isolement.

4. *Ibid.*, p. 15-16.

> Une cellule de détenu n'est que dans l'apparence identique à la cellule d'un moine. Celui dont la vocation est le silence à choisi de clore son espace physique par un acte de sa liberté chaque jour renouvelé dans la prière, alors que celui dont la vocation est la parole, lorsqu'il est emprisonné, l'est par une décision extérieure qui s'impose à lui. Son isolement du monde des autres, des saisons, des chants, du vent et des vagues n'est pas recueillement pour écouter, éveiller, raisonner, et épanouir en échos une expérience poétique de l'ineffable. Le poète qui fait oraison et le moine qui rythme sa prière diffèrent par cet indicible même : la liberté. [5]

Ainsi, pour échapper à son incarcération et mieux s'y adapter, l'écrivain revient sur ses erreurs passées – comme Wilde [6] –, modèle sa prison pour la rendre conforme à ses attentes et à son esthétique – comme Genet [7] – ou témoigne de son vécu pour mieux la dénoncer – comme le condamné hugolien ou Standing [8]. Lutter contre l'enfermement forcé à travers l'écriture revient à s'affirmer contre cet enfermement – ce fameux « quelque chose » contre lequel le moi s'affirme, selon Goffman.

Or, il ne peut y avoir de création sans remise en question, ce qui n'est possible que si l'écrivain est coupé de la société. L'incarcération marquée par le présent carcéral force la réflexion solitaire et la prise de recul. A contrario, ceux qui vivent hors des murs en sont incapables, notamment parce que leur temps et leur vie est tournée vers l'avenir.

5. Jean-Marc VARAUT, *Ibid.*, p. 11-12.

6. « The real fool, such as the gods mock or mar, is he who does not know himself. I was such a one too long. You have been such a one too long. [Le vrai sot, celui que raillent ou que perdent les dieux, c'est celui qui ne se connaît pas lui-même. J'en ai été un trop longtemps. Tu en as été un trop longtemps.] », *De Profundis*, *op. cit.*, p. 46 en anglais et p. 45 en français.

7. « Il s'agit donc d'une gloire céleste à laquelle j'aspirais, et Harcamone avant moi y avait atteint, tranquillement, grâce au meurtre d'une fillette et, quinze ans après, à celui d'un gâfe de Fontevrault. », *Miracle de la rose*, *op. cit.* p.11.

8. « *Le Dernier Jour d'un condamné* n'est autre chose qu'un plaidoyer, direct ou indirect, comme on voudra, pour l'abolition de la peine de mort. [...] [L'auteur] le déclare donc, et il le répète, il occupe, au nom de tous les accusés possibles, innocents ou coupables, devant toutes les cours, tous les prétoires, tous les jurys, toutes les justices. Ce livre est adressé à quiconque juge. », *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 376-377.

« California is civilized. There is no such law on the statute books. It its a cruel and unusual punishment, and no modern state would be guilty of such a law. [La Californie est un pays civilisé, ou du moins qui s'en vante. La cellule s'isolement à perpétuité est une peine monstrueuse dont aucune État, semble-t-il, n'a jamais osé prendre la responsabilité !] », *The Star Rover*, *op. cit.*, p. 60 en français et p.25 en anglais.

Marie Capelle, coupable en 1840 d'avoir empoisonné son mari, Charles Lafarge, fait ainsi abstraction du réel en remplaçant le monde extérieur par un double monde intérieur, à savoir la cellule et elle-même :

> Parce que l'on ne voit plus ce que les murs cachent, le dehors, le monde, on doute de sa réalité et on le repense avec une perspective nouvelle en constatant que l'on peut continuer à vivre sans lui. Dès lors sa vanité apparaît. Marie le constate, non sans un étonnement douloureux lorsque ses amies d'enfance viennent lui rendre visite et lui racontent leurs soucis ou leurs joies : « Leur vie ressemble à un tourbillon, elles passent faisant connaissance avec le monde entier et ne parvenant pas à se reconnaître, à se rencontrer un seul jour elles-mêmes ». [9]

C'est bien la preuve qu'en prison, le présent carcéral est si écrasant que le détenu, coincé dans cette temporalité, est forcé de procéder à une introspection. À l'inverse, la vie des amies de Marie Cappelle est comparée à un « tourbillon » qui, parce qu'il induit un mouvement rapide et circulaire, souligne implicitement que leur temps est mobile et les empêche de se recentrer, de se « reconnaître ». Par conséquent, et grâce à cette différence majeure de temporalité, Marie Capelle prend ses distances avec ses anciennes amies. Forcée de revenir à elle-même, elle semble gagner en maturité : les « soucis et [les] joies » de ses amies semblent alors dérisoires, de même qu'elles n'ont procédé à aucune introspection. Le processus mental de la prisonnière est en totale contradiction avec son ancien entourage : il va vers l'intérieur, vers la réflexion solitaire et la prise de recul dont semblent incapables ceux qui vivent de l'autre côté des murs.

Wilde explique la même chose à son ami Robert Ross, en ajoutant que cette prise de recul a un prix très élevé :

> À vrai dire, Robbie, la vie de prison vous fait voir les personnes et les choses comme elles sont réellement. C'est pourquoi cette vie vous transforme en pierre. Ce sont les êtres du dehors qui sont trompés par les illusions d'une vie en mou-

9. Brigitte Diaz, « Lettres de prison de madame Roland (juin-novembre 1793) » *in Expériences limites de l'épistolaire : lettres d'exil, d'enfermement, de folie*, *op. cit.*, p. 344.

vement constant. Ils évoluent avec la vie et contribuent à son irréalité. Nous qui sommes immobiles, nous voyons et nous comprenons. [10]

La métaphore de la pierre a plusieurs significations : la première est l'immobilité, la fixité liée au présent mortifère ; la seconde est le fait de ne plus être un être de chair et de sang, de ne faire plus qu'un avec sa prison et, paradoxalement, d'être plus conscient de soi-même. Si les gens libres ne vivent que des « illusions » de vie, les détenus retrouvent le vrai sens de la vie du fait qu'ils en sont privés.

Enfin, toujours dans la correspondance de l'auteur irlandais, la prise de conscience de ses erreurs passées apparaît via le changement de ton entre les lettres destinées à Alfred Douglas de 1895 et celles de 1896. La première est écrite la veille de son incarcération :

> Ce que la sagesse est au philosophe, ce que Dieu est à ses saints, vous l'êtes pour moi. Vous garder en mon âme, tel est mon but dans cette douleur que l'on appelle vie. Ô mon amour, vous que je chérie par-dessus tout, blanc narcisse d'un champ non moissonné, pensez au fardeau qui tombe sur vous, fardeau que l'amour seul peut alléger. Mais ne vous attristez pas ; tout au contraire, soyez heureux d'avoir comblé d'un immortel amour l'âme d'un homme qui pleure actuellement en enfer et porte néanmoins le ciel en son cœur. Je vous aime, je vous aime [...]. Aimez-moi toujours, aimez-moi toujours. Vous avez été le suprême, le parfait amour de la vie ; il ne saurait en être d'autre. [11]

Au-delà de ses nombreuses preuves d'amour, l'incarcération est présentée comme un doux sacrifice et lui-même comme un martyr de l'amour, une figure romantique

10. In point of fact, Robbie, prison-life makes one see people and things as they really are. That is why it turns one to stone. It is the people outside who are deceived by the illusion of a life in constant motion. They revolve with life and contribute to its unreality. We who are immobile both see and know.

Selected Letters, Lettre à Robert Ross du 1er avril 1897, p. 242 et *Lettres*, *op. cit.*, p. 362.

11. What wisdom is to the philosopher, what God is to his saint, you are to me. To keep you in my soul, such is the goal of his pain which men call life. O my love, you whom I cherish above all things, white narcissus in an unmown field, think of the burden which falls to you, a burden which love alone can make light. But be not saddened by that, rather be happy to have filled with an immortal love this soul of a man who now weeps in hell, and yet carries heaven in his heart. I love you, I love you... [...] Love me always, love me always. You have been the suprieme, the perfect love of my life ; there can be no other.

Ibid, lettre à Alfred Douglas écrite le 20 mai 1895, p. 137-138 et p. 221-222.

par excellence, bien loin de ce qu'il va réellement subir malgré l'image de l'« homme qui pleure actuellement en enfer ». Cette lettre est remarquable pour plusieurs raisons : la première est l'aveuglement sentimental de Wilde qui, cherchant à prouver encore et encore son amour pour Bosie, use de répétitions, de métaphores florales et d'une gradation ascendante. Il compare Bosie à un avatar de la pureté avec la métaphore des narcisses et va jusqu'à le déifier en le rapprochant de Dieu et du ciel, ce qui confirme sa soumission première. Wilde, dans son rôle d'amant qui se sacrifie, ne réalise pas la nature et les difficultés de l'incarcération à venir, ce qui donne à cette lettre un décalage particulier.

Cette lettre est le parfait contrepoint de *De Profundis*, dans laquelle il n'hésite pas à écrire : « Tu épuisais les gens. Ce fut le triomphe d'une petite personnalité sur une grande. Ce fut l'exemple même de cette tyrannie du fort par le faible que quelque part dans une de mes pièces j'appelle "la seule tyrannie durable" » [12].

Mais, en apprenant que Douglas voulait lui dédier un volume de poèmes, qu'il n'avait pas évolué, contrairement à Wilde qui était en prison, sa réaction est catégorique :

> Vous m'avez dit que Douglas allait me dédier un volume de poèmes. Voulez-vous lui écrire au plus vite pour lui notifier de n'en rien faire. Je ne pourrais accepter ni permettre pareille dédicace. L'offre en est révoltante et grotesque. De même, il a par malheur en sa possession un certain nombre de letres de moi. Je tiens à ce qu'il vous les remette toutes sans exception et je vous demanderai de les garder scellées. [...] En outre, Douglas détient quelques objets dont je lui fis cadeau : des livres et des bijoux. Je souhaite qu'eux aussi vous soient remis de ma part. [...] L'idée qu'il porte ou possède encore quelque chose que je lui ai donné, cette idée m'est particulièrement odieuse. [...] C'est, je le sais bien, une démarche bien ingrate que je vous demande de faire, car il vous répondra peut-être en termes grossièrement injurieux... [...] En écrivant à Douglas, vous ferez mieux de citer ma lettre textuellement et franchement, pour qu'il ne puisse

12. You wore one out. It was the triumph of the smaller over the bigger nature. It was the case of that tyranny of the weak over the strong which somewhere in one of my plays I describe as bein 'the only turanny that lasts'

De Profundis, p. 52 et p. 53.

> trouver d'échappatoire. En toute vérité il ne peut refuser. Il a gâché ma vie, cela doit lui suffire. [13]

Nous sommes donc passés d'un ange, d'un narcisse à un être « grossièrement injurieux », capable de mauvaise foi et d'ingratitude, d'où la demande de Wilde de le citer mot pour mot si le besoin s'en fait sentir. De plus, l'hommage de l'ancien amant est « révoltant et grotesque » : Wilde ne veut plus rien avoir à faire avec lui, surtout que ledit hommage semble intéressé, si l'on considère que Bosie n'est jamais venu voir son ancien ami.

La conclusion « il a gâché ma vie » se suffit à elle-même pour mesurer la prise de conscience de l'écrivain irlandais : Bosie n'est plus son amant, son ami ou un quelconque confident, mais bien un être à fuir, que ce soit en corps et en bien. Enfin, l'ultime preuve qu'Alfred Douglas lui répugne réside dans le fait qu'il ne lui écrit pas directement mais qu'il s'adresse à Robert Sherard, l'un de ses plus fidèles amis, pour faire l'entremetteur… Reste que, malheureusement pour lui, cet état de fait ne durera guère et, peu avant sa sortie en 1897, il lui écrira de nouveau avant de le retrouver.

Wilde est lucide sur son évolution, comme il l'écrit à Robert Ross le 1er avril 1897, quelques semaines avant sa libération :

> Ma lettre [*De Profundis*] contient aussi certains passages qui traitent de mon évolution mentale en prison, de l'inévitable évolution qui s'est produite

13. You said that Douglas was going to dedicate a volume of poems to me. Will you write at once to him and say he must not do anything of the kind. I could not accept or allow such dedication. The proposal is revolting and grotesque. Also, he has unfortunately in his possession a number of letters of mine. I was him to at once hand all these without exception over to you ; I will ask you to seal them up. […] Also, Douglas has some things I gave him : books and jewellery. I was these to be also handed over to you—for me. […] The idea that he is wearing or in possession of anything I gave him is peculiarly repugnant to me. […] It is I know an ungracious thing to ask you to do, and he will perhaps write to you in terms of coarse abuse… […] In writing to Douglas you had better quote my letter fully and frankly, so that he should have no loophole of escape. Indeed he cannot possibly refuse. He has ruined my life—that should content him.

Ibid., lettre à Robert Sherard datée du 23 ou 30 mai 1896, p. 141 et p. 225-226.

> dans mon caractère et dans mon attitude intellectuelle envers la vie. Et je veux que vous et les autres, qui êtes restés auprès de moi et m'avez gardé votre affection, vous sachiez exactement dans quel état d'esprit et de quelle manière j'espère affronter le monde. D'un point de vue, certes, je sais qu'au jour de ma libération je ne ferai que passer d'une prison à l'autre et, à certains moment, le monde entier me paraît aussi exigu que ma cellule et tout aussi terrifiant pour moi. Néanmoins, je crois qu'au commencement Dieu fit un monde pour chaque homme… [14]

Wilde réalise avec lucidité la mesure de son « évolution mentale », à savoir son adaptation à la prison et la reconnaissance de son passé. Ladite adaptation est prouvée par le fait qu'il considère le monde comme « une autre prison » dont il s'est déshabitué ; cette image est encore plus vraie quand l'on sait que l'opinion publique ne l'a pas oublié à la suite du scandale retentissant de son procès. Wilde est devenu un détenu qui s'est plié aux rigueurs de la prison, marqué par les troubles physiques qu'il dénonce au *Daily Chronicle*, par le silence obligatoire et, surtout, par la peur de l'avenir.

Pourtant, Wilde affirme dans sa correspondance ne plus vouloir écrire après la *Ballade* car brisé par la prison et devenu une « ruine ».

> Le poème paraîtra en version française dans le *Mercure de France* [15] d'avril… […] ; mais c'est mon chant du cygne et je regrette de partir sur un cri de douleur– un chant de Marsyas, non un chant d'Apollon ; mais la vie que j'ai tellement aimée – trop aimée – m'a déchiré comme aurait fait un tigre, aussi, quand vous viendrez me voir, constaterez-vous que je suis devenu la ruine, l'effondrement de ce que j'eus naguère de merveilleux, de brillant et de terriblement invraisemblable. […] Je ne pense pas que je me remette jamais à écrire : la joie de vivre

14. Also there are in the letter certain passages which deal with my mental development in prison, and the inevitable evolution of character and intellectual attitude towards life that has taken place : and I want you, and others who still stand by me and have affection for me, to know exactly in what mood and manner I hope to face the world. Of course from one point of view I know that on the day of my release I shall be merely passing from one prison into another, and there are times when the whold world seems to me no larger than my cell, and as full of terror for me. Still I believe that at the beginning Gold made a world for each separate man…

Ibid., p. 240-241 et p. 360.

15. Pour rappel, Wilde avait décrit cette revue comme « [affectant] de façon absurde d'être le vrai centre de la corruption littéraire ». Y faire paraître son recueil est donc un aveu qu'il avait écrit sous la colère ce passage de *De Profundis* (p. 98).

s'est enfuie et, avec la volonté, c'est la base de l'art. [16]

Cette volonté d'arrêter d'écrire est relativement paradoxal car, malgré ce dernier extrait, Wilde affirme avoir retrouvé l'art dans sa pureté grâce à l'humilité : « L'humilité consiste pour l'artiste à franchement accepter toutes les expériences, tout comme l'Amour n'est rien d'autre pour lui que le sens de la Beauté qui révèle au monde son corps et son âme » [17]. De même, le ton de ses œuvres a bien changé, passant d'un roman et de pièces de théâtre pour la plupart légères et amusantes, telles que *L'Importance d'être Constant* (1895) ou *Un mari idéal* (1895), à une ballade belle et grave sur un condamné à mort. Toutefois, de son aveu même, Wilde affirme au major J.O. Nelson, l'ancien gouverneur de la prison de Reading, qu'il regrette moins son incarcération que son ancien vécu : de même, il ne s'affirme plus dandy ou artiste mais bien plus proche des prisonniers qui ont su faire montre de noblesse (« tu saurais, dis-je [à Douglas], qu'il n'y en a pas un seul dont tu ne devrais être fier d'être autorisé, à genoux devant lui, à nettoyer la boue de ses souliers »), contrairement à Alfred Douglas :

> Il va sans dire que je me range au côté des prisonniers : j'en fus un et j'appartiens désormais à leur catégorie. Je ne suis pas le moins du monde honteux d'avoir été en prison, tandis que je le suis horriblement du matérialisme de la vie qui m'y a mené. Cette vie était absolument indigne d'un artiste. [18]

16. It appears with a French translation in the *Mercure de France* for April… […], but it is my *chant du cygne*, and I am sorry to leave with a cry of pain—a song of Marsyas, not a song of Apollo ; but Life, that I have loved so much—too much—has torn me like a tiger, so when you come and see me, you will see the ruin and wrack of what once was wonderful and brilliant, and terribly improbable. […] I dont think I shall ever write again : *la joie de vivre* is gone, and that, with will-power, is the basis of art.

Ibid., lettre à Carlos Blacker du 9 mars 1898, p. 333 et p. 493.

17. « Humility in the artist is his frank acceptance of all experiences, just as Love in the artist is simply that sense of Beauty that reveals to the world its body and its soul. ».

De Profundis, *op. cit.*, p. 113-114 et p. 141-142.

18. Of course I side with the prisoners : I was one, and I belong to their class now. I am not a scrap ashamed of having been in prison. I am horribly shamed of the materialism of the life that brought me there. It was quite unworthy of an artist.

Wilde affirme donc avoir retrouvé le sens perdu de l'art, qui n'a été possible qu'au travers de la redécouverte de la figure christique et de son ancien intérêt pour le catholicisme et, plus encore, par la perte définitive de son statut social – « j'appartiens désormais à leur catégorie ». En abandonnant tout ce qui faisait de lui un dandy, il s'est débarrassé des scories qui polluaient son existence en tant qu'artiste.

Toutefois, sa transformation est si radicale et profonde qu'André Gide, qui décrit sa rencontre avec le poète à Berneval en 1897, la relatera, soulignant la volonté paradoxale de Wilde ne plus être un auteur :

> Et mon émotion presque aussitôt retombe à trouver Sébastien Melmoth si simplement pareil à l'Oscar Wilde qu'il était : non plus le lyrique forcené d'Algérie, mais le doux Wilde d'avant la crise ; et je me trouvais reporté non pas de deux ans, mais de quatre ou cinq en arrière ; même regard rompu, même rire amusé, même voix. [De plus, Gide cite Wilde à ce moment :] « La prison m'a complètement changé. Je comptais sur elle pour cela. – B… est terrible ; il ne peut pas comprendre cela ; il ne peut pas comprendre que je ne reprenne pas la même existence ; il accuse les autres de m'avoir changé… Mais il ne faut jamais reprendre la même existence… Ma vie est comme une œuvre d'art ; un artiste ne recommence jamais deux fois la même chose… ou bien c'est qu'il n'avait pas réussi. Ma vie d'avant la prison a été aussi réussie que possible. Maintenant, c'est une chose achevée. » [19]

Tout l'intérêt de ces deux affirmations contraires indique à quel point le point de vue de Wilde sur son vécu et son avenir était mouvant, de même qu'il révèle la profondeur de son traumatisme. La perte de sa famille couplée aux deux ans d'incarcération et à la dégradation de son nom et de son statut montrent ses errances intellectuelles, qu'il justifie en refusant de « recommencer deux fois » la même œuvre. En disant cela, et au regard de ces traumatismes, nous pouvons nous interroger sur le caractère temporaire ou définitif de cet arrêt, qui ne pourra être élucidé étant donné que l'auteur est mort en 1900.

Lettre du 28 mai 1897 au major J.O. Nelson, p. 416-417.

19. André Gide, *op. cit.*, p. 35 et 37.

On ne peut saisir la profondeur de l'engagement de la *Ballade* si on ne la couple pas avec les lettres écrites au *Daily Chronicle*, tout comme elle n'est pas compréhensible sans la lecture préalable *De Profundis*, dans laquelle Wilde expose son vécu dans ce qu'il a de plus tragique. Les deux sont indissociables de son traumatisme et contribuent grandement à lui donner toute la légitimité nécessaire pour dénoncer la prison, comme ce fut le cas pour London ou Hugo à la suite de son exil [20].

1.1.2 La prison, une thématique engagée

Le cas de Victor Hugo

Hugo s'est engagé toute sa vie contre la misère et il le prouva avec talent dans *Le Dernier Jour d'un condamné*, où les indigents apparaissent plus comme des gens perdus que des criminels. Le départ pour le bagne de certains détenus acclamés par leurs semblables en est une preuve suffisante :

> — une foule de visages maigres et blêmes, pressés les uns au-dessus des autres, comme les pierres d'un mur[...]. C'étaient les prisonniers, spectateurs de la cérémonie en attendant leur jour d'être acteurs. On eût dit des âmes en peine aux soupiraux du purgatoire qui donnent sur l'enfer. [...] On eût cru voir des masques de démons. Sur chaque visage parut une grimace, tous les poings sortirent des barreaux, toutes les voix hurlèrent, tous les yeux flamboyèrent, et je fus épouvanté de voir tant d'étincelles reparaître dans cette cendre. [...] Il y eut rage de battements. Les galériens y répondaient, et c'était une chose effrayante que cet échange de gaietés entre les forçats en titre et les forçats aspirants. La société avait beau être là, représentée par les geôliers et les curieux épouvantés, le crime la narguait en face, et de ce châtiment horrible faisait une fête de famille. [21]

Outre l'effroi que ressent le narrateur face aux détenus, et malgré l'image négative que renvoient ces hommes, il faut souligner le fait qu'ils n'apparaissent pas

20. À ce sujet, lorsque le décret d'amnistie du 15 août 1859 permet à Hugo de rentrer en France, il rétorque, dédaigneux, « Quand la liberté rentrera, je rentrerai » et s'en retrouve grandi. Sandrine Fillipetti écrit « Son inébranlable fidélité à ses opinions grandit Victor Hugo dans l'esprit des masses. », *in Victor Hugo*, Gallimard, « Folio Biographies », 2011, p. 229.

21. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 296-299.

comme fondamentalement mauvais. La description qu'en fait Hugo met surtout leur détresse en évidence : les « âmes en peine », ces « pierres », font place aux « masques de démons » et la prison prend aussitôt un aspect fantasmagorique qui n'est pas sans rappeler *La Divine Comédie* de Dante. Ce double aspect a plusieurs utilités : tout d'abord, il désolidarise le narrateur des autres prisonniers décrits comme faisant partie intégrante de l'architecture de la prison ; de plus, il montre que pour tous ces hommes misérables et abandonnés par la société, il ne reste que le crime.

C'est cette misère, le chemin privilégié vers la prison et la potence, que Hugo dénonça toute sa vie, que ce soit dans ses discours politiques, ses romans ou ses poèmes. Dans la préface du *Dernier Jour* parue en 1832, il compare l'émotion suscitée par quatre ministres coupables d'une tentative de coup d'état et le peu de cas qu'on fait des voleurs :

> — déterrant ça et là une croûte de pain dans un tas d'ordures et l'essuyant avant de la manger, grattant tout le jour le ruisseau avec un clou pour y trouver un liard, n'ayant d'autre amusement que le spectacle gratis de la fête du roi et les exécutions en Grève, cet autre spectacle gratis ; pauvres diables, que la faim pousse au vol, et le vol au reste ; enfants déshérités d'une société marâtre, que la maison de force prend à douze ans, le bagne à dix-huit, l'échafaud à quarante ; infortunés qu'avec une école et un atelier vous auriez pu rendre bons, moraux, utiles, et dont vous ne savez que faire, [...] leur retranchant la vie après leur avoir volé la liberté... [22]

La dénonciation est claire : c'est la misère qui pousse au crime. Hugo explique que le criminel n'est pas totalement coupable de son acte mais que la société « marâtre » l'y a poussé, en l'abandonnant purement et simplement à ses nombreux dérivatifs punitifs – la maison de force, le bagne, l'échafaud – qui, loin d'endiguer la misère, ne font que la renforcer.

Cette préface apparaît comme la première pierre d'un combat qui sera durable, et qu'on retrouve par la suite dans *Les Misérables* avec le personnage de Jean Valjean,

22. *Ibid.,* p. 384.

héros au grand cœur et voleur par nécessité face à l'inspecteur Javert, le représentant impitoyable d'une loi intransigeante. Nous pourrions également citer *Claude Gueux* (1834), inspiré d'un homme du même nom condamné à mort le 16 mars 1832 [23], dans lequel Hugo dénonce les conditions d'incarcération. Ainsi, Claude est un prisonnier sensible qui décide de tuer le cruel directeur des ateliers de la prison [24] à cause du fait que ce dernier l'a séparé d'un autre détenu, Albin. Le personnage justifie le meurtre à venir à ses compagnons :

> Vous savez tous qu'Albin était mon frère. Je n'ai pas assez de ce qu'on me donne ici pour manger :
>
> Même en n'achetant que du pain avec le peu que je gagne, cela ne suffirait pas. Albin partageait sa ration avec moi ; je l'ai aimé d'abord parce qu'il m'a nourri, ensuite parce qu'il m'a aimé. Le directeur, M. D., nous a séparés. Cela ne lui faisait rien que nous fussions ensemble ; mais c'est un méchant homme, qui jouit de tourmenter. Je lui ai redemandé Albin. Vous avez vu, il n'a pas voulu. Je lui ai donné jusqu'au 4 novembre pour me rendre Albin. Il m'a fait mettre au cachot pour avoir dit cela. Moi, pendant ce temps-là, je l'ai jugé et je l'ai condamné à mort. Nous sommes au 4 septembre. Il viendra dans deux heures faire sa tournée. Je vous préviens que je vais le tuer. [25]

Toute la réplique de Claude Gueux est un jugement face à témoins, très froid et concis, comme le suggèrent le ton et la brièveté des phrases. À l'instar d'un juge, il énonce les faits chronologiquement pour mieux justifier la sentence : « Je vous préviens que je vais le tuer ». C'est justement par sa froideur et sa concision que le personnage est le plus impressionnant et le plus à même d'attirer la pitié, car ces éléments mettent en évidence le point culminant de sa souffrance morale, qui fait suite à son désespoir lorsqu'il réclame plusieurs fois au directeur d'être de nouveau avec Albin. L'attitude du personnage est compréhensible au regard du jugement d'Arnaud Laster qui écrit, dans la préface de l'ouvrage : « Le bagne est aussi néfaste

23. Préface d'Arnaud LASTER *in* Victor HUGO, *Claude Gueux*, 1834, Gallimard, « Folio Classique », 2015, p. 21.
24. « — en réalité gardien-chef de Clairveaux », *Ibid.*, p. 10.
25. *Ibid.*, p. 54.

à Valjean que la prison à Claude. » [26]. D'où une inversion des rôles, étant donné que le prisonnier, en décidant de faire justice lui-même, se fait juge et bourreau tout en se condamnant à mort.

« Gueux » n'est d'ailleurs pas choisi au hasard ; il signifie, selon l'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie française* :

> — « se dit [...] d'une personne qui n'a pas de quoi vivre selon son état, selon ses désirs » ; substantif, il se dit aussi de « celui qui demande l'aumône, qui fait el métier de quémander », adjectif, il signifie « indigent, nécessiteux, qui est réduit à mendier ». Mais le mot est présenté comme « familier » et marquant « plus de mépris que de pitié ». D'ailleurs, substantif, il « signifie quelquefois, coquin, fripon ». [27]

Le désespoir de Claude Gueux est tel que, après avoir tué le directeur de trois coups de hache sur le crâne, il tente de se percer le cœur avec des ciseaux, sachant qu'il mourra soit par jugement, soit par la faim. Mais le plus saisissant reste sans nul doute la diatribe de Hugo à la toute fin du roman, dans laquelle il définit clairement la misère comme cause de tous les malheurs de son personnage et, par extension, de la société :

> Messieurs des centres, messieurs des extrémités, le gros du peuple souffre !
> Que vous l'appeliez république ou que vous l'appeliez monarchie, le peuple souffre, ceci est un fait.
> Le peuple a faim, le peuple a froid. La misère le pousse au crime ou au vice, selon le sexe. Ayez pitié du peuple, à qui le bagne prend ses fils, et le lupanar ses filles. Vous avez trop de forçats, vous avez trop de prostituées. Que prouvent ces deux ulcères ? Que le corps social a un vice dans le sang. Vous voilà réunis en consultation au chevet du malade ; occupez-vous de la maladie.
> Cette maladie, vous la traitez mal. Étudiez-la mieux. [28]

On remarquera que Hugo se présente comme un docteur au chevet d'un malade, ce qui se traduit par l'usage du champ lexical de la médecine et fait écho au postulat selon lequel « le peuple souffre ». Ce faisant, l'expression « corps social » prend

26. *Ibid.*, p. 10.
27. *Ibid.*, p. 8.
28. *Claude Gueux*, *op. cit.*

un second sens, celui d'organisme malade. Ainsi, le ton qu'il emploie, l'adresse aux « messieurs des centres [et] des extrémités », la brièveté des phrases et les injonctives finales lui confèrent une certaine autorité.

Son engagement contre la misère ne le quitta jamais, comme le prouve son célèbre discours du 8 juin 1849 à l'Assemblée nationale :

> Je ne suis pas, messieurs, de ceux qui croient qu'on peut supprimer la souffrance en ce monde ; la souffrance est une loi divine ; mais je suis de ceux qui pensent et qui affirment qu'on peut détruire la misère.
>
> Remarquez-le bien, messieurs, je ne dis pas diminuer, amoindrir, limiter, circonscrire, je dis détruire. Les législateurs et les gouvernants doivent y songer sans cesse ; car, en pareille matière, tant que le possible n'est pas fait, le devoir n'est pas rempli. [29]

On soulignera l'accumulation de verbes pour mieux faire ressortir le dernier, « détruire », qui, par sa violence et sa radicalité, ramène à l'extrait précédent. La misère est donc une maladie à anéantir ou, comme l'indique le verbe, un ennemi à combattre. De plus, la distinction entre la souffrance et la misère n'est pas anodine, car si la première est une loi divine, la seconde, par opposition, est le fait des hommes de pouvoir, d'où leur responsabilité qui devient un « devoir », une obligation morale.

Le sujet est également traité dans le poème « Écrit après la visite d'un bagne », écrit à Jersey le 27 février 1853 et publié dans le recueil *Les Quatre Vents de l'esprit* (1881) :

> Chaque enfant qu'on enseigne est un homme qu'on gagne.
> Quatrevingt-dix voleurs sur cent qui sont au bagne
> Ne sont jamais allés à l'école une fois,
> Et ne savent pas lire, et signent d'une croix.
> C'est dans cette ombre-là qu'ils ont trouvé le crime.
> L'ignorance est la nuit qui commence l'abîme.
> Où rampe la raison, l'honnêteté périt…

29. Une version incomplète du discours est consultable sur le site de l'Assemblée Nationale : http ://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/victor-hugo-detruire-la-misere-9-juillet-1849. Consulté le 8 juin 2015.

La nuit produit l'erreur et l'erreur l'attentat.
Faute d'enseignement, on jette dans l'état
Des hommes animaux, têtes inachevées,
Tristes instincts qui vont les prunelles crevées,
Aveugles effrayants, au regard sépulcral,
Qui marchent à tâtons dans le monde moral. [30]

Ce poème est assez remarquable par le fait qu'il réduit le criminel à ce qu'il était à l'origine, un enfant sans éducation, donc une figure de l'innocence meurtrie et pervertie. Hugo cherchant dans les origines du crime, il réduit également le vol à une « erreur » et cherche à susciter la pitié : « hommes animaux », « tristes instincts », « aveugles effrayants ». . . Rien ne met en avant le transgresseur ou le criminel, mais plutôt la victime privée de repères, abandonnée à son sort par la société et condamné au bagne, forcée, par la « raison »rampante, à voler ou tuer pour subvenir à ses besoins.

De même, l'association des rimes conforte le sentiment selon laquelle les démunis sont écrasés par la société. En effet, « crime » est intimement lié à « abîme ». Le manque d'éducation mêle à la fois l'inachèvement intellectuel et la cécité morale, comme en témoigne les rimes suffisantes « [têtes] inachevées » « [prunelles] crevées ». À l'inverse, l'« état » est, lui, lié avec « l'attentat » par une rime pauvre, ce qui rend la société plus responsable de l'« erreur » que le criminel lui-même.
Sa dénonciation de la prison prend une dimension sociétale et, loin de mettre en avant la volonté d'une réforme du système carcéral, il s'attaque à ce qui y mène fatalement : la misère, la peine de mort et ses procédés cruellement longs.

L'engagement de Hugo est pluriel, avec un point commun toutefois : le poète se met toujours au service des indigents et des miséreux, de ceux que la société délaisse, quand bien même il n'a jamais été incarcéré.

30. Victor HUGO, *Les Quatre Vents de l'esprit*, 1881, Éditions Jean de Bonnot, t. 29, 1978, p. 84-85.

Les cas de London et de Wilde

Le cas de Wilde est différent, en ce que son emprisonnement l'a radicalement fait changer, et plus encore son point de vue sur l'art. En effet, dès le début de son célèbre roman *Le Portrait de Dorian Gray* (1890), il conclut sa préface, une liste d'aphorismes, par « Tout art est parfaitement inutile » [31], une affirmation qu'il justifie dans une lettre écrite à R. Clegg :

> Mon cher Monsieur, L'art est inutile parce que son but est simplement de créer un état d'esprit. [...] Il est superbement stérile, le ton du plaisir qu'il dégage est celui de la stérilité. [...] L'œuvre d'art est inutile comme la fleur est inutile. La fleur s'épanouit pour sa propre joie. Nous gagnons un moment de joie en la regardant : voilà tout ce que l'on peut dire de nos rapports avec les fleurs. [32]

Il s'agit de la théorie de « l'art pour l'art » définie par Théophile Gautier dans la préface de son ouvrage *Mademoiselle de Maupin* (1835), dans laquelle il écrit :

> À quoi sert la beauté des femmes ? Pourvu qu'une femme soit médicalement bien conformée, en état de faire des enfants, elle sera toujours assez bonne pour des économistes.
>
> À quoi bon la musique ? à quoi bon la peinture ? Qui aurait la folie de préférer Mozart à M. Carrel, et Michel-Ange à l'inventeur de la moutarde blanche ?
>
> Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. [33]

Toutefois, cette philosophie change radicalement sitôt que Wilde perd son statut social, son masque de dandy et qu'il sort de prison, comme en témoignent ses

31. Oscar WILDE, *Le Portrait de Dorian Gray*, 1890. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, traduit par Jean GATTÉGNO, p. 348.

32. My dear Sir, Art is useless because its aim is simply to create a mood. [...] It is superbly sterile, and the note of its pleasure is sterility. [...] A work of art is useless as a flower is useless. A flower blossoms for its own joy. We gain a moment of joy by looking at it. That is all that is to be said about our relations to flowers.

Selected Letters, *op. cit.*, lettre à R. Clegg d'avril 1891, p. 95-96 et *Lettres*, *op. cit.*, p. 162.

33. Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, 1835, consulté à l'adresse suivante : https ://fr.wikisource.org/wiki/Mademoiselle_de_Maupin/Édition_1880/Préface, le 25 juin 2015.

écrits intra et post-carcéraux : *De Profundis*, *La Ballade de la geôle de Reading* et les deux lettres au *Daily Chronicle*, qui tous concernent la prison et ont pour but de la réformer en changeant la mentalité populaire. En effet, Wilde défend les prisonniers, propose des idées pour modifier le régime des prisons, à savoir l'arrêt de l'incarcération des enfants, la modification de l'hygiène dans les cellules ainsi que de la nourriture allouée aux détenus, le droit de lire et d'écrire et celui de recevoir plus souvent des proches – il va jusqu'à citer les trois punitions permanentes de la prison : « 1. Hunger. 2. Insomnia. 3. Disease. »[34]

Wilde, dans sa dernière lettre au *Daily Chronicle*, va même utiliser son statut de prisonnier pour légitimer son propos en plus d'écrire distinctement que les changements qu'il propose ne peuvent être possibles que grâce à une forte mobilisation de l'opinion publique. Ce faisant, il implique les lecteurs extérieurs à l'univers carcéral dans son idée de réforme et, par conséquent, sort les tourments des prisonniers hors des murs qui les confinent :

> J'ai tenté d'indiquer dans ma lettre quelques-unes des réformes nécessaires au régime des prisons anglaises. Ces réformes sont simples, pratiques et humaines. Elles ne constituent, certes, qu'un commencement. Mais il est temps qu'un commencement soit fait — et il ne peut être mis en train que par une forte pression de l'opinion publique, formulée par votre puissant journal et encouragée par lui. [...] L'auteur de « La Ballade de la Geôle de Reading. »[35]

Si Wilde signe de ce pseudonyme, c'est par refus de voir sa dénonciation, son argumentaire et son vécu s'effondrer devant une opinion publique qui n'a que trop de souvenirs de son procès. En signant ainsi, il parvient à créer une forme de mystère et de légitimité qui fait suite au succès de la *Ballade* et le met en scène non comme

34. *Selecter Letters*, *op. cit.*, p. 335.

35. I have tried to indicate in my letter a few of the reforms necessary to our English prison system. They are simple, practical, and humane. They are, of course, only a beginning. But it is time that a begnning should be made, and it can only be started by a strong pressure of public opinion formularised in your powerful paper, and fostered by it. [...] THE AUTHOR OF "THE BALLAD OF READING GAOL".

Ibid., p. 338 et p. 500-501.

l'ancien dandy qu'il n'est plus, mais comme le détenu qui a suffisamment appris en prison pour pouvoir pleinement la dénoncer.

Cette évolution du point de vue de l'art éloigne Wilde des théories de « l'art pour l'art » et le rapprochent de son ancien professeur d'Oxford et mentor, John Ruskin, pour qui l'art avait un rôle moral important dans la société. Toutefois, son incarcération le poussa à aller plus loin encore :

> — notons que la construction de cette route de Ruskin renforça une intime conviction de manière définitive dans son esprit : l'art a un rôle important à jouer tant sur le plan éthique que politique, dans le perfectionnement de cette société. [...] Cette fonction sociale de l'art, Wilde la réitérera dans ce texte programmatique qu'est *L'Âme de l'homme sous le socialisme.* « L'avenir, ce sont les artistes, y proclamera-t-il, après avoir fait l'éloge, une fois encore, de l'individualisme et de l'anarchie. Wilde croyait alors tant au progrès humain qu'il en fit le sujet de l'un de ses premiers poèmes au titre révélateur : *Humanidad*.[36]

La raison pour laquelle Wilde a fait non pas un art utile mais bien un art engagé est justement due à son changement d'attitude vis-à-vis de la prison. En passant d'artiste riche et célèbre à prisonnier misérable, Wilde a découvert une réalité sociale qu'il ignorait voire qu'il méprisait, comme le prouve la lettre précédemment citée dans laquelle il décrivit sa visite à la prison de Lincoln, en 1882 : « Ces malheureux échantillons d'humanité en affreuse tenue rayée, qui faisaient cuire des briques au soleil, avaient tous l'air minable, ce qui m'a consolé, car j'aurais horreur de voir un criminel à noble physionomie »[37]. Le changement de point de vue sur l'art est à coupler avec celui sur les détenus, notamment lorsque, dans *De Profundis*, Wilde écrit à Douglas que tous les prisonniers sont plus humains que lui.

La prison est au cœur de tout l'engagement de l'écrivain irlandais, depuis la modification de son point de vue sur l'art aux engagements futurs après sa libération. Il est le parfait contrepied de Jack London dont les engagements ne peuvent être

36. Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 81-82.
37. *Lettres*, *op. cit.* lettre à Selena Sickert, p. 89.

résumés au seul sujet carcéral.

London a écrit plusieurs récits qui témoignent de ses nombreux engagements : « Pincé ! » d'abord, qui raconta sa première incarcération pour vagabondage, *Le Vagabond des étoiles* ensuite, qui dénonça l'usage de la camisole et la complicité silencieuse de l'opinion publique ; mais, politiquement enfin, London n'était pas en reste. En effet, l'écrivain était un socialiste convaincu et il le prouva en écrivant, par exemple, (*Le Talon de fer*) en 1908, une dystopie mettant en scène une révolution socialiste violemment réprimée par une oligarchie capitaliste, au XXIV^e^ siècle. Dans un registre différent, London s'est également intéressé à la misère en publiant *Le Peuple d'en bas* en 1903 : il s'agit d'un ouvrage relatant trois mois d'enquête dans le quartier de Whitechapel, à Londres, en totale immersion.

En définitive, la multiplicité des sujets traités par London confirme que, loin de son seul engagement socialiste, il était un « écrivain d'idées », selon la formulation de Susan Nuernberg :

> — il était avant tout un écrivain d'idées. Comme nous le voyons dans cet essai, il a également commenté les questions relatives à la société et à la fabrique de notre condition sociale en retraçant la crainte d'un étranger à New York face à son rythme effrené, ses gratte-ciels élégants et sa pauvreté sordide. Ses œuvres les plus connues sont imprégnées d'idées, telle que la dégénérescence (*L'Appel de la forêt*), l'adaptation (*Croc-Blanc*) et l'individualisme (*Le Loup des mers*). Il en est de même pour ses œuvres moins connues. Par exemple, *La Correspondance Kempton-Wace* [écrit avec Anna Strunsky et renommé *L'Amour et rien d'autre* en France] traite de l'eugénisme et *Le Vagabond des étoiles* aborde la question de la réforme pénale. [38]

38. — he was primarily a writer of ideas. As we see in this essay, he also commented of issues relating to society and the fabric of our social condition while chronicling an outsider's awe of New York's iconic immensity, hurried pace, sleek skyscrapers, and squalid poverty. His best-selling works are imbued with ideas, such as devolution (*The Call of the Wild*), adaptation (*White Fand*), and individualism (*The Sea-Wolf*). The same applies to his less well-known works. For example, *The Kempton-Wave Letters* treats eugenics and *The Star Rover* addresses penal reform.

Susan NUERNBERG, « New York City, Social Progress and the Crowd : Jack London's "Telic Action and Collective Stupidity" », *American Literary Realism*, Vol. 40, No. 1 (Fall, 2007), p. 85. Nous traduisons.

Le fait que ces auteurs soient tous deux allés en prison et aient connu la misère n'est pas superflu dans la diffusion de leurs messages. En effet, si la prison isole un détenu, elle ne peut taire sa parole et, au contraire, elle lui donne une grande légitimité. Brigitte Diaz partage également cette idée dans son article sur les lettres de prison de Madame Roland :

> L'entrée en prison est un premier pas vers la postérité [...] Si le cachot a tant d'attrait, c'est sans doute que loin de condamner au silence, il inaugure une nouvelle parole. La prisonnière y voit une chambre d'écho propre à amplifier les accents vindicatifs de sa voix. [39]

Cet aspect est capital dans nos œuvres : le fait que Wilde soit allé en prison lui a permis d'écrire la *Ballade*, son « *chant du cygne* », et lui a donné toute la légitimité nécessaire pour parler de ce qu'il a vécu ; de même, les critiques contre la description que London fit de l'East concernèrent majoritairement son point de vue : « L'ouvrage fit polémique dès sa sortie. On lui reprocha d'avoir exagéré et noirci volontairement le tableau qu'il fit de Londres. Il se contentera de répondre qu'il pense au contraire avoir été indulgent » [40]. À l'exception de cette soi-disant exagération, ils ne peuvent remettre en doute la véracité du témoignage qui, de plus, utilise des sources officielles dans sa documentation : « L'enquête est largement documentée par des rapports et études officielles. Par exemple, il analyse scrupuleusement les fichiers de condamnation de la police pour aboutir au constat que la "propriété" a plus de valeur que l'"humain", en comparant les peines de prison et amendes selon les délits. » [41]

Il en est de même pour le *Vagabond*, que London a écrit avec l'aide d'Ed Morrell : il a pu ainsi décrire la camisole et son usage qui sont les éléments majeurs de la

39. Brigitte DIAZ, « Lettres de prison de madame Roland (juin-novembre 1793) » *in Expériences limites de l'épistolaire : lettres d'exil, d'enfermement, de folie*, *op. cit.*, p. 344.

40. Frédéric JASSENAY, « Jack London et "Le peuple d'en bas" », *Mediapart*, 16/11/2014, consultable à l'adresse suivante : https ://blogs.mediapart.fr/frederic-jasseny/blog/161114/jack-london-et-le-peuple-d-en-bas-chronique, le 24 septembre 2015.

41. *Ibid.*

première moitié du récit et, par conséquent, au centre de sa dénonciation. Toutefois, le but initial de l'ouvrage fut avant tout de sauver Oppenheimer qui fut condamné à mort, mais cela échoua et il fut pendu en 1913 :

> Dans la réalité, c'est le voisin de cellule de Standing, Jake Oppenheimer qui a payé de sa vie l'agression contre un gardien. [...] En 1912, la genèse du futur *Vagabond des étoiles* s'inscrit dans un rêve de London : la parution prochaine de son livre doit créer un mouvement d'opinion en faveur d'Oppenheimer et lui éviter la pendaison. L'auteur ne se trompait pas sur la portée de son livre : grâce à lui, l'usage de la camisole de force et le droit exorbitant de condamner à un mort un détenu indiscipliné seront abolis. [...] Le cas Oppenheimer permet de dater avec précision – août 1910 – les préliminaires de cette genèse, ou du moins de la première partie du livre, le témoignage à charge qui s'appelle encore à cette date *The Jacket*, puis *The Shirt Without Collar* (« La chemise sans col »). [42]

Ainsi, que ce soit Hugo et la misère, London et les inégalités, le socialisme et le sauvetage d'Oppenheimer ou Wilde désireux de réformer les prisons anglaises, nos trois auteurs se sont engagés au niveau social ou politique en se basant sur leur célébrité autant que sur leur vécu. En un mot, leur littérature fut au service d'autrui. Or, même si la première incarcération de London ou de Wilde eut des aspects constructifs, on ne peut pas encore parler de « prison heureuse » (ou *felix carcer*) ; il faut, pour cela, s'attarder sur l'œuvre de Stendhal pour en comprendre la signification.

1.2 La prison heureuse

L'expression est de Victor Brombert qui, dans sa *Prison romantique*, s'intéresse à la *Chartreuse de Parme* (1839) de Stendhal :

> L'épisode relève d'un paradoxe fondamental. D'une part, la notion de l'horrible prison d'État... [...]. D'autre part, Stendhal exploite la métaphore de la prison heureuse : « ... notre héros se laissait charmer par les douceurs de la prison. » [...] Comment concilier ce réalisme politique et cette joie toute privée ? Le

42. *The Star Rover*, *op. cit.*, préface de Francis LACASSIN, p. 12-13.

> secret du livre réside peut-être dans l'accord, ou plutôt désaccord, de ces deux thèmes. [...] Il [Stendhal] avait entrevu avec une rare acuité la menace collective et anonyme que les idéologies modernes faisaient peser sur l'individu. [43]

Fabrice Del Dongo, le héros du roman, se plaît en prison plus qu'en liberté par le fait qu'il est justement hors du monde, voire même protégé de lui. Pourtant, avant son incarcération, la prison est chaque mise en valeur comme gigantesque et terrifiante : « Me voici, se dit-il, avec l'habit et la feuille de route d'un hussard mort en prison... [...] Gare à la prison !... Le présage est clair, j'aurai beaucoup à souffrir de la prison ! » [44]. Quant à la prison de Parme, elle est décrite selon les légendes qui la composent : « Comme elle est fort élevée, cent quatre-vingts pieds, dit-on, on l'aperçoit de fort loin au milieu de cette plaine immense ; et la forme physique de cette prison, de laquelle on raconte des choses horribles, la fait reine, de par la peur, de toute cette plaine, qui s'étant de Milan à Bologne » [45].

« Dit-on », « on raconte des choses horribles »... les termes semblent empruntés au *Comte de Monte-Cristo*, dont le château d'If est lui aussi défini par ses lugubres légendes. Pourtant, l'horreur s'émousse rapidement :

> Cependant, l'image de la prison – et ceci dès les premiers pages – n'est pas exclusivement négative. Les vieux murs noircis du « triste et froid » château paternel de Grianta – prison de son enfance – unissent aux yeux de Fabrice leur oppressive tristesse à la beauté du paysage. Le château, véritable antichambre de la mort, est situé « dans une position peut-être unique au monde », surplombant un « lac sublime » (I, 30). Une phrase du deuxième chapitre, riche en résonances, suggère d'ailleurs que la prison offre d'autres virtualités, qu'elle peut être envisagée sous l'angle de la protection et du salut. [...] Suggestion [...] d'une prison préventive et protectrice dans la meilleure tradition des épopées chevaleresques où le héros, tel Roger dans le *Roland Furieux*, se voit soustrait à l'action dangereuse par un magicien bienveillant qui le séquestre dans quelque château enchanté. [46]

43. Victor Brombert, *op. cit.*, p. 68.
44. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 1839, Gallimard, « Folio classique », 2003, p. 84.
45. *Ibid.*, p. 155.
46. Victor Brombert, *op. cit.*, p. 70.

Très tôt donc, la prison apparaît telle que Del Dongo la voit, un lieu non pas de réclusion mais de rédemption ; une place idéale pour une nouvelle vie, avec une femme qui l'aime, Clélia, et qui lui dit, lors de son arrestation : « *Je vous suivrai* » [47]. Le lieu de réclusion devient, par son isolement et son cadre « unique », lieu de protection contre le monde.

En parallèle, le propre père de Fabrice, un homme froid et lointain à la limite du ridicule, le renie. Le jeune homme devenu symboliquement orphelin va donc en prison avec, non loin de lui, Clélia dont il est tombé amoureux. Seule la réunion de ces deux éléments, une femme à aimer et une absence de paternité, mettent en branle sa transformation en détenu heureux.

> Mais ce reniement du père est lui aussi un vœu secret : nécessaire étape d'une émancipation qui seule permettra la naissance à l'être. Le reniement du fils par le père, mais aussi du père par le fils, ne fera d'ailleurs que confirmer la vérité : Fabrice n'est pas le fils de son « père ». [...] Prison-naissance, ou prison-renaissance ? Est-ce un simple hasard si, à deux reprises, Stendhal insiste sur les neuf mois de l'incarcération dans la tour Farnèse, et que dans les deux cas il souligne que son héros est devenu un être nouveau ? « Fabrice était entièrement changé ». [48]

Les neufs mois que Fabrice passe en cellule en font spirituellement l'enfant de la prison. Il le ressent notamment lorsqu'il s'échappe : « Combien je suis différent, se dit-il, du Fabrice léger et libertin qui entra ici il y a neuf mois ! » [49] De plus, son attachement à cette nouvelle figure maternelle le pousse à regretter son acte : « Cependant cette même prison enchante à tel point le héros de la Chartreuse qu'il ne s'en évade qu'à contre-cœur, gardant dans l'exil qu'est pour lui le retour à la vie libre, la nostalgie de ce bonheur. Les termes sont catégoriques : "... il était au désespoir d'être hors de prison" » [50].

47. *La Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, p. 347.
48. Victor BROMBERT, *op. cit.*, p. 71.
49. *La Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, p. 488.
50. Victor BROMBERT, *op. cit.*, p. 69.

Vivre la prison de façon heureuse revient à aller à l'encontre des rigueurs de l'incarcération : « Le *felix carcer* a-t-il jamais existé ? Il incarne en tout cas la victoire de la pensée libre »[51] écrit Michèle Sacquin, qui met en avant ce paradoxe propre à Fabrice : il est plus libre intérieurement lorsqu'il se retrouve enfermé ; un mouvement inverse s'opère donc et transcende la prison en cellule monastique.

Car Fabrice Del Dongo se rapproche lui aussi de la figure du moine lorsqu'il choisit de se constituer prisonnier pour retrouver son ancienne cellule. Il a acquis de la sagesse, l'amour de Clélia et la prison lui manquent, alors que son faste et sa gloire l'ennuient et l'agacent – en somme, les réussites sociales ne l'intéressent plus :

> Une foule d'avantages, conséquence de sa brillante position, ne produisaient chez lui d'autre effet que de lui donner de l'humeur. Son frère, cette âme vaniteuse et gangrénée par le plus vil égoïsme, lui écrivit une lettre de congratulation presque officielle et à cette lettre était joint un mandat de cinquante mille francs… […]. Fabrice envoya cette somme à sa sœur cadette, mal mariée. […] Le comte Mosca avait fait faire une belle traduction, en italien, de la généalogie de la famille Valserra Del Dongo […]. Mais tout était anéanti chez notre héros, même la vanité si naturelle à l'homme…[52]

Selon le point de vue de Fabrice, toute réussite sociale ou financière devient critiquable : les « avantages » et la « brillante position » font opposition à son « humeur » et la générosité de son frère n'est traduite que comme de la vanité. En somme, à l'instar des ouvrages de Jean Genet un siècle plus tard, nous assistons à une réelle inversion des valeurs qui, loin de mettre le mal en exergue, valorise les bienfaits de l'isolement. Ainsi, Fabrice se désolidarise du reste de l'humanité en ce qu'il n'est même plus atteint par « la vanité si naturelle à l'homme », ce stade désormais considéré comme méprisable.

Fabrice n'est plus le même homme et, détaché des joies de la cour et de la liberté, met une distance avec ses proches : il est devenu un véritable détenu qui s'est habi-

51. Michèle SACQUIN, « La poésie captive au fil des manuscrits », *Revue de la BNF* 2010/2 (n° 35), p. 10.

52. *La Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, p. 571-572.

tué à sa prison au point de n'aimer plus qu'elle. À l'inverse, il ne peut communiquer son plaisir à être enfermé à la tour Farnèse lorsque Gina, sa tante dont il s'était épris, le lui demande ; l'incarcération a opéré une profonde rupture entre les deux personnages qui ne vivent plus sur le même plan : Fabrice est toujours mentalement en prison – prison qui, paradoxalement, le libère – et a beaucoup trop changé pour conserver intactes les relations avec ses anciens proches.

> Ainsi quelle inquiétude, quelle douleur pour la duchesse ! Cet être adoré, singulier, vif, original, était désormais sous ses yeux en proie à une rêverie profonde ; il préférait la solitude même au plaisir de parler de toutes choses, et à cœur ouvert, à la meilleure amie qu'il eût au monde. [...] ...mais son âme était ailleurs. [...] Fabrice devait à la duchesse l'histoire des neufs mois passés dans une horrible prison, et il se trouvait que sur ce séjour il n'avait à dire que des paroles brèves et incomplètes. [53]

La Chartreuse n'est pas le seul roman stendhalien où la prison est montrée sous un jour bénéfique. Son autre grand roman, *Le Rouge et le noir* (1830), aborde aussi cette thématique. Dans ce récit, Julien Sorel, un jeune homme très ambitieux, essaie de tuer son ancienne maîtresse, Madame de Rênal, de deux balles de pistolet lors d'une messe. Ce passage, le véritable acmé du récit, marque la rupture entre les deux grandes parties du roman : la première concerne l'ascension du jeune homme, la seconde sa vie de prisonnier :

> Il est curieux que le coup de pistolet tiré sur Mme de Rênal, cause immédiate de l'arrestation de Julien, marque aussi comme la fin d'une transe : un retour à lui-même. La banale expression « retour à soi » [...] se réfère à la fin de l'état second du héros, mais se justifie aussi par son sens littéral. Après la vanité de l'action, la plénitude de la stase. Ne convient-il pas de voir là le vrai sens de la double fin du *Rouge et le Noir* ? Au chapitre XXXIV, ayant obtenu un brevet de lieutenant des hussards, Julien peut se dire « ... mon roman est fini ». C'est qu'après cette réussite de l'ambition, un autre roman va commencer, qui est à proprement parler le roman de la prison. [54]

53. *Ibid.*, p. 498.
54. Victor BROMBERT, *op. cit.*, p. 79.

Sorel n'avait plus rien à prouver dans sa vie d'homme libre, mais tout encore dans sa vie de prisonnier ; une vie, qui plus est, à laquelle il prend goût et qui le transforme radicalement en détenu accompli :

> Ce retour signifie aussi une valorisation temporelle spécifique : la découverte du présent. Las des jeux de l'énergie et des poses d'héroïsme, libéré des contraintes d'une ambition factice, Julien peut enfin se consacrer pleinement à sa situation actuelle. Il est délivré du temps : dépouillement qui lui permet de saisir le moment privilégié. Tout lui devient présent, même le passé… […]. Il ne se sent plus soumis au regard exigeant des « autres » : la détention est aussi une émancipation. Hors du temps, et cependant pleinement en possession de son être – tel est l'enviable sort du héros-prisonnier stendhalien. Cette intégrité ne se peut toutefois réaliser qu'au terme d'un itinéraire. [55]

Après une vie effrénée et constamment tournée vers l'avenir, c'est-à-dire dominée par l'ambition et le désir d'ascension sociale, vient l'arrêt bienvenu et, avec lui, le retour à un présent carcéral figé. Même si nous avons déjà analysé ladite temporalité et déterminé qu'elle apparaissait très majoritairement comme un tourment, elle est, dans *Le Rouge et le noir*, un moyen capital pour le retour à soi, un temps paradoxalement libérateur. Car Julien Sorel, une fois emprisonné, procède à une introspection mêlée de rêverie, ce que confirme Brombert dans son analyse :

> Le sommeil, état immédiat en même temps que préfiguration de la mort, se conjugue thématiquement avec cette descente dans le moi qui permet à Julien, grâce à l'emprisonnement, de découvrir – hors du temps érosivement vécu – la poésie du moment privilégié, « l'art de jouir de la vie » (I, 667). […] Inaccessibles à la complaisance, protégés par l'auteur contre la corruption par le temps, les protagonistes de Stendhal apprennent à se vouer au bonheur par un télescopage temporel. L'événement passé est transposé dans le présent, cela accompli, la mort empêche que la joie rétrospective ne dégénère en une banale satisfaction. Les fins abruptes des deux romans principaux de Stendhal trouvent sans doute là leur poétique justification.
>
> Voilà qui expliquerait aussi, en profondeur, le vœu de Fabrice : « je ne veux pas me sauver ; je veux mourir ici ! » (II, 345). La même aversion de se voir replongé dans la quotidienneté le fait sombrer dans une débilitante tristesse. [56]

55. *Ibid.*
56. *Ibid.*, p. 79-80.

Malgré la mort qu'il préfigure, le sommeil couplé à l'enfermement apparaît comme un état méditatif bienfaisant, ce qui permet d'expliquer sa vive réaction envers Madame de Rênal, lorsqu'il refuse qu'elle aille demander sa grâce auprès du roi Charles X : « Je cesse de te voir, je te fais fermer ma prison, s'écria Julien, et bien certainement le lendemain je me tue de désespoir, si tu me jures de ne faire aucune démarche qui nous donne tous les deux en spectacle au public »[57]. Julien Sorel, qui a passé ses mois d'enfermement à trouver le courage de mourir, ne souhaite prendre le risque de devenir un lâche : « — je me sens le courage de mourir sans trop faire rire à mes dépens. Et qui me dit que dans deux mois, après un long séjour dans ce cachot humide, je serai aussi bien disposé ? Je prévois des entrevues avec des prêtres, avec mon père. . . Rien au monde ne peut m'être aussi désagréable. Mourons. »[58] En somme, le moindre recours en grâce, le moindre sursis serait une forme de retour à sa vie précédente, et la liberté prend alors l'aspect de la société qu'il exècre désormais. De même, il répugne à recevoir des gens libres dans « *[s]a* prison », c'est-à-dire le monde qui lui est propre. Julien Sorel a donc peur de la perspective d'une réadaptation qui lui ferait perdre son actuel état d'esprit, « déculturé » et isolé, d'où est né son courage et sa plénitude.

Plutôt que de faire durer inutilement un recours en appel, comme c'est le cas pour le condamné de Hugo, Julien Sorel préfère mourir rapidement. On peut voir là un besoin de s'exiler de la vie après avoir été exilé du monde, car, en considérant avoir accompli tout qu'il voulait, il se désintéresse de la société. Ce n'est certes pas une prison heureuse au même tire que la *Chartreuse de Parme* mais l'amour de Julien Sorel pour sa rêverie et son présent sont des éléments qui ne trompent pas : le personnage est bel et bien attaché à sa nouvelle mais brève existence. À la différence des personnages de notre corpus primaire, Fabrice Del Dongo et Julien

57. STENDHAL, *Le Rouge et le noir*, 1830, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1997.
58. *Ibid.*, p. 488.

Sorel ne peuvent se découvrir et s'accomplir qu'avec le statut de détenu. Brombert le confirme avec l'image du cachot pascalien, intimement lié au repos et à la mort :

> Car la solitude est un tourment. De là, explique Pascal, vient que la prison est un « supplice si horrible » [...]. Et cependant la solitude est salutaire, dans le sens fondamental du mot... [...] Autre contradiction apparente : la crainte du repos est liée à la nostalgie du repos. [...] Le « plein repos » est effrayant : l'homme y sent, de tout son être, son néant, son vide. Ennui et repos : préfigurations de la mort. [...] « ... tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre ». Le « malheur » en question dans cette phrase capitale est à la fois négatif et positif. Négatif, parce que l'homme est misérable dans la solitude ; positif, dans la mesure où cette stase pourrait faire accéder à un bonheur oublié. [59]

Ainsi se comprend mieux le besoin de réclusion de Julien Sorel : son incarcération, mélange de « crainte » et de « nostalgie », lui offre un repos bénéfique après tout ce qu'il a vécu malgré son aspect « misérable » dû à la détention. Mieux, elle lui permet de mieux affronter la mort par ce repos qui la préfigure, d'où son besoin de ne pas le rompre afin de ne pas perdre son courage.

Dans notre corpus, la « prison heureuse » ne se trouve illustrée que dans *Miracle de la rose* de Genet, grâce à son inversion des valeurs. Nous ne citerons alors que deux exemples néanmoins parlants. La première est due à sa proximité avec Harcamone. Le criminel étant considéré comme un saint, Jean ressent de l'« émerveillement » à revêtir les habits de la prison lorsqu'il arrive à Fontevrault.

> La Centrale avait comme une cathédrale un minuit de Noël. [...] Quand j'eus quitté mes effets, le costume pénal de drap brun me fut une robe d'innocence que je revêtis pour vivre aux côtés, sous le toit même de l'assassin. Je vécus, tremblant comme un voleur, de longs jours, dans un émerveillement qu'aucune des préoccupation quotidiennes les plus basses n'arrivait à détruire : ni les chiottes, ni la soupe, ni le travail, ni le désordre des sens. [60]

On remarque l'usage du champ lexical de la religion avec les noms « cathédrale » et « Noël », qui contribuent à appuyer l'effet d'émerveillement du narrateur. De

59. Victor Brombert, *op. cit.*, p. 28-29.
60. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 18.

même, le champ lexical, couplé à la robe « robe d'innocence » transfigure Jean en une figure monastique. On assiste donc à un double-glissement de sens en ce que la prison devient un lieu sacré et le détenu un fidèle. Par ailleurs, la mention au « minuit de Noël » est une référence à la messe de minuit au cours de laquelle les catholiques fêtent la naissance de Jésus-Christ. Par conséquent, l'émerveillement de Jean tient autant de son rôle d'adepte que du rapprochement qu'il opère entre Harcamone et Jésus-Christ, le premier étant un criminel et le second le Sauveur des hommes.

Le second exemple que nous souhaitons illustrer est son amour pour la colonie de Mettray, qu'il décrit dès son arrivée comme un lieu idyllique et d'une grande beauté :

> Quand j'arrivai à la Colonie, un soir très doux de septembre, le premier choc me fut causé, sur la route, au milieu des champs et des vignes au moment du soleil couchant, par un chant de clairon. Il sonnait dans un bois dont je n'apercevais que le faîte doré. [...] Les arbres devinrent de plus en plus touffus, la nature plus mystérieuse et je voudrais parler d'elle comme on parle quelquefois des îles peuplées de pirates et de tribus barbares, au fond de certains romans d'aventures. Le voyageur aborde à une terre où la végétation garde des captifs précieux. Voici des cèdres, des catalpas, des ifs, des glycines enfin, et tous les arbres qui sont communs aux parcs des châteaux Renaissance, et c'est le décor civilisé qu'il fallait à la vigueur de Bulkaen.[61]

Ce second extrait dénote complètement des rigueurs et des mœurs redoutables des colons que le personnage décrira par la suite. Il contient toute l'essence de la poétique de Genet etsa capacité à transcender les lieux de réclusion.

Tout d'abord, l'usage d'une accumulation pour décrire les différents types d'arbres appuie leur foisonnement et cette profusion contribue à donner à la nature un aspect « mystérieu[x] ». La végétation faite d'arbres « de plus en plus touffus » apparaissant sous « un soleil couchant » est à rapprocher d'un mur d'enceinte autant que d'un mur de protection. Mettray semble donc isolée par ce mur naturel[62] et, avec elle,

61. *Ibid.*, p. 132-133.

62. Jean en fait encore référence lorsqu'il explique les raisons pour lesquelles, malgré l'absence de murs, personne ne s'évade de la colonie, comme si la nature avait un pouvoir magique et que lui-même se laisse

les amours des colons. Par ailleurs, la mention aux « tribus barbares » et aux « pirates » renvoie non seulement à la brutalité des colons mais aussi aux fantasmes du narrateur qui, rappelons-le, aime se mettre en scène comme un mousse dont un équipage abuse à loisir. Enfin, à cette multiplicité de sens s'ajoute enfin la mention aux châteaux Renaissance dont certains, comme la colonie de Mettray, se situent en Touraine.

En définitive, par la mise en avant de la végétation, le « voyageur » Jean illustre la beauté des lieux autant que leur aspect carcéral. De plus, il définit les colons via une gradation ascendante qui met en valeur leurs différents aspects, du plus sordide au plus noble : de pirates et de barbares de romans d'aventures, ils deviennent précieux captifs puis châtelains.

Si la joie de Jean à se retrouver à la colonie puis en prison tient entièrement à ses fantasmes et à son esthétique inversée, ce n'est pas le cas de Paul Verlaine. Ce dernier, dont l'incarcération de deux ans en Belgique après avoir tiré à deux reprises sur Arthur Rimbaud est authentique, vécut la prison avec un plaisir certain tant elle lui fut bénéfique.

En effet, le poète, privé de boisson, procède à une introspection et écrit beaucoup plus qu'avant. Tout, dans son expérience carcérale, semble positif, même si, au début, il imagine encore que sa libération est proche :

> S'enfonçant dans l'illusion, il est persuadé que la Justice reconnaîtra qu'il était dans un état absolument anormal lors du tragique incident, qu'il bénéficiera donc de circonstances très atténuantes et que sa détention préventive couvrira sa peine. [63]

Et le choc survient lorsqu'il est condamné à deux ans de prison, choc clairement visible dans le poème « V », du recueil *Sagesse* (1880) :

rattraper par Stoklay (p. 249), qui enferme autant qu'il protège un trésor, les « précieux » captifs. Il en fait à nouveau mention lorsque Deloffre tue Daniel dans des lauriers (p. 328).

63. Pierre Petitfils, *op. cit.*, p. 198-199.

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie :
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie !

Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien…
O la triste histoire !

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau :
Silence, silence ! [64]

La perte de repères et des sens est évidente, de même que le « grand sommeil noir » et le « caveau » font clairement référence à la prison alors couplée à l'image de la mort via le caveau funéraire, ce qui est confirmé par la cécité et l'amnésie progressive. Car, avant de prendre conscience de ses erreurs, Verlaine considère encore sa femme Mathilde comme seule responsable de sa détention. Toutefois, son état d'esprit finit par évoluer :

> « Crimen Amoris » c'est le réveil de l'âme, longtemps captivée, qui juge et condamne l'entreprise spirituelle en marge de leur liaison. Car toute leur union n'était pas dans leur liaison ni dans ses péripéties souvent racontées. […] Mystique à l'envers, il veut retrouver l'état de grâce perdu… […] Moraliste inverti, il prescrit de dépasser le péché par le culte du péché […], d'exténuer la chair pour que l'esprit s'en détache. « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant… le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. » [65]

Sitôt la solitude retrouvée et la séparation avec Rimbaud effectuée, Verlaine revient à la religion et trouve des aspects positifs à son incarcérations :

> Les longs mois d'emprisonnement placés sous l'égide de la mesure contrastent avec ces dérèglements identitaires. Verlaine n'habite pas en prison comme ailleurs. La solidarité du tout et de ses parties, de l'extérieur et de l'intérieur, du moi et

64. Paul VERLAINE, *Sagesse*, 1880, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 279.
65. Jean-Marc VARAUT, *op. cit.*, p. 111-112.

de la « société », empêche la déshérence et la furie. [66]

Ce sont bien la « déshérence et [la] furie » qui furent les principales causes de son incarcération, auquel contribua grandement l'alcool. Pour preuve, une scène de ménage rapportée par Pierre Petitfils : « Mathilde, très calmement, lui fit observer qu'il n'avait pas besoin de prétexte pour se rendre au café puisqu'il y était toute la journée. Remarque qui eut le don de l'exaspérer. Arrachant le petit Georges que sa mère tenait sur les genoux, il le projeta sur le lit si violemment qu'il heurta le mur. Mathilde poussa un cri, et, comme elle s'était levée, il la renversa sur le lit, un genou sur sa poitrine, lui serrant la gorge. » [67] Ainsi, la prison le prive de ses excès et le force à y mettre fin :

> La détention est rude derrière les murs sans horizons. Il éprouve ce sentiment commun à tous les prisonniers, celui d'être oublié, abandonné par ses amis, qui sont « de l'autre côté du mur » [...] Le silence et la tranquillité lui apportent une sorte d'apaisement. Il est assez heureux. Redevenu libre, il ne manifestera aucune animosité à l'égard de ses gardiens... [...] Il conservera toute sa vie, de cette période, comme une nostalgie. [68]

Cet apaisement, nous pouvons le constater lors de son incarcération à la prison de Mons qu'il qualifie de « château magique », dans son poème « Écrit en 1875 » du recueil *Amour* :

> J'ai naguère habité le meilleur des châteaux
> Dans le plus fin pays d'eau vive et de coteaux :
> Quatre tours s'élevaient sur le front d'autant d'ailes,
> Et j'ai longtemps, longtemps habité l'une d'elles
> [...]
> C'était la liberté (la seule !) sans ses charges,
> C'était la dignité dans la sécurité !
> Ô lieu presque aussitôt regretté que quitté,
> Château, château magique où mon âme s'est faite,
> Frais séjour où se vint apaiser la tempête

66. Jérôme SOLAL, « "Du jour suffisamment et de l'espace assez" : Verlaine en prison », *Romantisme*, 2004/4 (n° 126), p. 35.
67. Pierre PETITFILS, *op. cit.*, p. 132-133.
68. Jean-Marc VARAUT, *op. cit.*, p. 116-117.

De ma raison allant à veau-l'eau dans mon sang
Château, château qui luis tout rouge et dors tout blanc,
Comme un bon fruit de qui le goût est sur mes lèvres
Et désaltère encor l'arrière-soif des fièvres,
Ô sois béni, château d'où me voilà sorti
Prêt à la vie, armé de douceur et nanti

De la Foi, pain et sel et manteau pour la route
Si déserte, si rude et si longue, sans doute,
Par laquelle il faut tendre aux innocents sommets. [69]

Verlaine se met ici en scène non comme un détenu mais comme un seigneur, à travers la mention hyperbolique de sa prison comme le « meilleur des châteaux » et lui associant l'idée de « liberté » – une liberté morale et spirituelle. De plus, le vers « C'était la liberté (la seule !) sans ses charges » permet de comprendre le paradoxe de son incarcération : il est enfin séparé de lui-même. Tel Fabrice Del Dongo et Julien Sorel, il se sent plus libre quand il est enfermé et loin de son ancienne identité marquée – emprisonnée, même – par les excès. Incarcéré, Verlaine écrivit énormément, pour preuve : « Plus il souffre, plus il travaille. [...] "Au total, écrivent H. Saffrey et H. de Bouillane de Lacoste, il a composé aux Petits Carmes plus de huit cent cinquante vers, presque deux fois plus que n'en contenaient les *Romances sans paroles* écrites en dix-huit mois." » [70] ; de plus, il rédigea en 1873 un recueil, *Cellulairement*, qui ne parut pas mais fut éclaté à travers d'autres œuvres bien connues de nos jours :

> Et tel est l'autre versant de son expérience carcérale : la prison n'est pas seulement un thème rétrospectif traité prosaïquement (un énoncé en prose) mais, au cœur même de l'énonciation, elle participe du jaillissement poétique qui se fixe dans un recueil non publié, *Cellulairement*, avant de se déposer en ordre dispersé, mais plus ou moins intact, dans *Sagesse*, *Jadis et Naguère*, *Parallèlement*, ou encore *Dédicaces* et *Invectives*. Aussi peut-on penser que par ces irradiations, et « bien qu'il n'ait pas été publié, *Cellulairement* constitue le centre même de l'œuvre verlainienne ». [71]

69. Paul VERLAINE, *Amour*, *op. cit.*, p. 408.
70. Pierre PETITFILS, *op. cit.*, p. 203.
71. Jérôme SOLAL, op. cit., p. 29.

Ainsi, au regard de *Mes prisons*, le court récit que Verlaine écrivit en 1893 pour relater son expérience carcérale, le début de son incarcération fut difficile, entre humiliations, « l'horreur toute nue du Règlement »[72] et une administration inquiétante : « je puis certifier qu'on pénétrait là dedans mal à l'aise, à travers des corridors sans nombre, [...] entre deux gendarmes terriblement coiffés de bonnets... »[73] et une cellule avec un « luxe sommaire »[74]. Pourtant, il ne faut pas minimiser l'apport de la religion dans son expérience, car elle fut capitale pour sa rédemption *in carcere*.

1.3 La religion en prison

Si le retour de Wilde au catholicisme fut un processus long et qui fit suite tant à ses souffrances qu'à son introspection, la rédemption de Verlaine fut bien plus curieuse. Analysons en premier lieu ce qu'il relate dans *Mes prisons* :

> Je ne sais quoi ou Qui me souleva soudain, me jeta hors de mon lit, sans que je pusse prendre le temps de m'habiller et me prosterna, en sanglots, aux pieds du Crucifix et de l'image surérogatoire, évocatrice de la plus étrange mais à mes yeux de la plus sublime dévotion des temps modernes de l'Église catholique. [...] [L'aumônier] entrait dans ma cellule quelques minutes après. Je lui fis par de ma « conversion ». C'en était une sérieusement. Je croyais, je voyais, il me semblait que je savais, j'étais illuminé.[75]

La religion est donc un élément à part entière dans l'attribution de caractéristiques positives à la prison, car elle contribue à transformer sa cellule de prisonnier en cellule monastique par cette « dévotion » plus sublime qu'il ne la comprend pas lui-même. De plus, elle est, dans son cas, indissociable de l'idée d'une prison au

72. Paul VERLAINE, *Mes prisons*, 1893, ici dans le recueil *Cellulairement*, Gallimard, « Poésie », 2013, p. 294.
73. *Ibid.*, p. 297.
74. *Ibid.*, p. 306.
75. *Ibid.*, p. 312.

mieux heureuse, au pire supportable. À cet égard, Jérôme Solal justifie le doute quant à la véracité de sa conversion en ce qu'elle dure peu de temps après sa libération :

> Revisitant ses emprisonnements quelque vingt ans plus tard, Verlaine écrit en prose et déconstruit toute légende. Malade, lucide et de plus en plus abandonné par l'inspiration poétique, il peut regretter la prison de jadis : échappant alors à la sauvagerie de l'instant, programmant les dissonances d'un nouveau chant poétique, il y a caressé une sagesse singulière de la mesure avant d'être requis par le garde-fou de la foi où cependant sa parole encourait d'être captive. Mais Verlaine ne saurait être « un bon disciple » ni « une brebis quelconque ». Dès lors que s'ouvrent les portes de la maison centrale de Mons, sa foi quoique durable ne produira que des effets irréguliers. Certaines mélodies sensuellement discordantes la secoueront encore. [76]

Pour autant, l'art de Verlaine va également en être modifié : on va alors passer d'un « dandy » à un auteur plus sincère :

> C'est qu'avec l'accident magnifique de la conversion, la croix prend le relais du vers. Ou plutôt la poésie se met délibérément au service d'une foi qui rétablit l'autre moi-même, en la personne de Jésus, fils et pair auquel le poète peut s'identifier dans la repentance. La disponibilité carcérale cède la place à l'autorité chrétienne. [...] Alors que la poésie mélodique de la sensation et de l'absence se charge d'exhiber la trame du lien avec ses proches – lien rompu par malheur–, voici que la conversion opère une mutation. Avec le *final de Cellulairement*, elle délègue la qualité du poème (faire transiter la voix et rendre possible la vie) au Christ, porteur exclusif d'une angoisse subsitutive et détenteur de la seule « Parole » :
>
> N'ai-je pas sangloté ton angoisse suprême
> Et n'ai-je pas sué la sueur de tes nuits,
> Lamentable ami qui Me cherches où je suis ? [77]

La religion s'insinue dans la perception qu'a Verlaine de la prison ; au-delà du simple isolement, l'humiliation et les échecs qui ont blessé le poète lui permettent de mieux s'identifier à la figure christique, de revivifier son art et de trouver un substitut à la privation de ses proches.

Si le vécu de Verlaine et celui de Wilde ont des similitudes troublantes au regard

76. Jérôme SOLAL, *op. cit.*, p. 37.
77. *Ibid.*

de leur soumission à l'égard d'un jeune amant, de la déchéance causée par ce dernier et de leur deux années passées en prison, il en est de même pour leur retour à la religion. Ainsi, Wilde redécouvre également le catholicisme. Si nous parlons de « retour » car l'écrivain irlandais s'y était déjà intéressé au cours de sa jeunesse :

> Toujours est-il que c'est ce même catholicisme qui, dès son plus jeune âge, séduisit toujours, plus qu'il ne l'attira réellement, l'esthète qu'était Wilde, né et baptisé pourtant dans le protestantisme. Au point que, oscillant perpétuellement entre ces deux Églises, l'une tout en pompe théâtrale et l'autre tout en rigueur ascétique, il ne cessera, lors de ses études à l'université d'Oxford, [...] de se rapprocher, jusqu'à envisager sa conversion, de la « sainte Église romaine ». Ce baptême catholique, Wilde n'osa toutefois jamais le demander explicitement. Mais pour un motif pécuniaire plus que doctrinal : Sir William [...] menaçait, au cas où il se serait converti au catholicisme, de le déshériter. [78]

Aussi, loin de la pression paternelle, incarcéré et souffrant de son statut autant que de son vécu, Wilde retrouva la figure du Christ à travers son aspect individualiste :

> À l'inverse, et plus particulièrement dans *De Profundis*, Wilde considérait le Christ comme un homme « accompli », un individualiste qui est devenu ce qu'il voulait devenir, qui s'est libéré des entraves des conventions sociales. Dans *De Profundis*, Wilde a également soutenu que le Christ était le précurseur du mouvement romantique dans les arts, que le Christ était le suprême façonneur de son histoire. Ainsi Wilde approcha le Christ comme il approcha le christianisme, dans le sens où il chercha à apprécier les possibilités esthétiques et psychologiques inhérentes plutôt que d'épouser des principes religieux ou des leçons théologiques édifiés par certains hommes. [79]

78. Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 46.

79. Instead, especially in *De Profundis*, Wilde considered Christ a "realised" man, an individual who became what he wanted to become, who was free from the trammels of social convention. In *De Profundis* Wilde also argued that Christ was the forerunner of the romantic movement in the arts, that Christ was the supreme artificer in history. Thus Wilde approached Christ much as Wilde approached Christianity, in the sense that he sought to appreciate aesthetic and psychological possibilities inherent in each rather than espouse religious principles or theological lessons provided by each.

John Allen QUINTUS, « Christ, Christianity, and Oscar Wilde », *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 33, No. 4, Late Nineteenth-Century Contextual and Psychological Configurations (Winter 1991), University of Texas Press, p. 515. Nous traduisons.

Le rapprochement de Wilde s'est donc opéré à travers la perception qu'il en avait de Jésus : tout d'abord, ce dernier s'était désolidarisé des « conventions sociales » comme l'écrivain irlandais fut forcé de le faire ; ensuite, Jésus était un « individualiste », c'est-à-dire un homme considéré comme naturel, spontané et sans égoïsme [80].

Par conséquent, l'individualisme selon Wilde était inhérent à l'idée qu'il se faisait du socialisme : sa conversion n'est donc pas subite, elle est le fruit d'une longue évolution dont la prison fut le révélateur paroxystique :

> *L'Âme de l'homme sous le socialisme* est l'œuvre de Wilde la plus aboutie au regard du Christ avant son emprisonnement. Il soutient dans son essai que le Christ était un individualiste et que son « individualisme » devait représenter pour chacun une condition enviable d'accomplissement de soi. Wilde espérait que le socialisme fournirait une atmosphère propice à l'individualisme, que, sous le socialisme, la nature humaine changerait en bien et, par conséquent, que tout ce que l'homme toucherait changerait pour le meilleur. [81]

L'incarcération de Wilde a donc permis de faire surgir plusieurs éléments entremêlés : son idée du socialisme, selon le fait que les hommes peuvent s'y épanouir, la figure du Christ, en ce qu'elle sert de modèle d'accomplissement de soi, et l'individualisme. Lesdits éléments se recoupent les uns avec les autres et ont pour finalité d'élever l'homme au-dessus de sa condition d'être « cruel » et « sans imagination », selon les propres mots de l'écrivain.

De plus, Wilde affirme dans sa longue lettre à Alfred Douglas que Jésus Christ

80. Voir *L'Âme de l'homme sous le socialisme*, dans lequel Wilde mentionne déjà Jésus Christ : « "Connaîs-toi toi même !" : voilà ce qui était inscrit au fronton du monde antique. Au fronton du nouveau monde, c'est "Sois toi-même" qu'on inscrira. Et le message de Jésus était simplement "Sois toi-même". C'est là le secret de Jésus. », *in L'Âme de l'homme sous le socialisme*, 1891, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 938-939, traduction par Jean GATTÉGNO.

81. "The Soul of Man under Socialism" is Wilde's most elaborate statement regarding Christ and Christianity prior to Wilde's imprisonment. He argues in the essay that Christ was an individualist and that his "Individualism" should represent to everyone an enviable condition of self-realization. Wilde hopes that socialism will provide an atmosphere conducive to individualism, that under socialism man's nature will change for the better, and consequently everything that man touches will change for the better…

John Allen QUINTUS, *op. cit.*, p. 516. Nous traduisons.

est à rapprocher des poètes par son double-statut de poète et d'œuvre d'art. Ce faisant, il ne peut être trouvé qu'à la condition d'une humilité extrême, ce dernier sentiment étant ici lié à l'imagination qui fait cruellement défaut chez Alfred Douglas.

> La place du Christ, en vérité, se trouve parmi les poètes. [...] Mais de surcroît, sa vie tout entière est le plus extraordinaire des poèmes. [...] Et, pardessus tout, Jésus est l'individualiste suprême. L'humilité, comme l'acceptation par l'artiste de toutes les expériences, n'est rien d'autre qu'une forme de manifestation. [...] ... c'est que l'imagination n'est rien d'autre qu'une manifestation de l'amour, et que c'est l'amour et la capacité d'aimer, qui distinguent les êtres humains les uns des autres. [...] Il est lui-même tout à fait semblable à une œuvre d'art. Il n'enseigne pas vraiment quelque chose, mais lorsqu'on se retrouve en sa présence, on devient quelque chose. [82]

Pourtant, la conversion de Wilde fait encore débat aujourd'hui, notamment au regard de son homosexualité et de la pression de la société victorienne. Toutefois, comme John Allen Quintus l'explique, il faut la considérer sur un plan esthétique car le poète a réadapté le catholicisme à ses besoins en prison :

> Ainsi, de nombreux commentateurs ont considéré Wilde comme quelqu'un piégé dans un dilemme, quelqu'un presque par moment immobilisé entre les plaisirs païens et la conscience religieuse. Étant donné l'amour de Wilde pour l'artifice et son homosexualité, un sentiment de culpabilité et de remords semble inéluctable au cœur d'un contexte victorien, à moins que Wilde ne rejette le christianisme et embrasse l'athéisme ou n'importe quelle position religieuse qui tolère son comportement et le libère des scrupules religieux au regard de son mode de vie. Pourtant, au lieu de rejeter le christianisme, Wilde l'a modifié pour l'adapter à ses propres besoins et, par conséquent, a apporté au christianisme le même type d'impulsion esthétique qu'il avait apporté aux sphères politiques et éthiques. Son interprétation du christianisme est à la fois subjective et hétérodoxe, pourtant en accord avec sa manière peu rigoureuse de traiter des questions

82. Christ's place indeed is with the poetes. [...] But his entire life also is the most wonderful of poems. [...] And, above all, Christ is the most supreme of Individualists. Humility, like the artistic acceptance of all experiences, is merely a mode of manifestations. [...] ... that is because the imagination is simply a manifestation of Love, and it is love, and the capacity for it, that distinguishes one human being from another. [...] He is just like a work of art humself. He does not really teach one anything, but by being brought into his presence one becomes something.

De Profundis, *op. cit.*, p. 115, 115-116, 127-128, 129 en anglais et p. 143, 144, 147, 161, 163 en français.

complexes. [83]

Néanmoins, si l'on en croit son témoignage, c'est bien le christianisme qui a sauvé Wilde du suicide, du moins son aspect de souffrance bénéfique qui contribue à le rapprocher d'une figure de martyr. En effet, Wilde est en prison pour avoir été dupé par Alfred Douglas, il a perdu ses biens, sa famille et sa mère est décédée pendant son incarcération... tout concourait à le rendre malheureux mais il découvrit l'efficacité de l'expédient religieux contre son désespoir et le besoin d'être heureux pour ses proches. En se forçant à reprendre du plaisir à vivre, l'idée du sacrifice pour autrui est évidente :

> Quand j'étais à la prison de Wandsworth, j'aspirais à mourir. [...] Je résolus de me suicider le jour même de ma sortie de prison. Au bout d'un certain temps, ces funestes dispositions se dissipèrent, et je décidai de vivre, mais de porter la tristesse comme un roi porte la pourpre... [...] Je me rends compte que ce serait manquer à la fois à la gratitude et à la générosité que d'afficher une si triste figure que, lorsque mes amis me rendraient visite, ils dussent rendre la leur plus triste encore... [...] j'éprouve un réel désir de vivre. [...] J'aperçois de nouveaus développements dans l'art et dans la vie, dont chacun constitue un mode de perfection nouveau. Je désire ardemment vivre pour explorer ce qui n'est rien d'autre qu'un nouveau monde pour moi. [...] C'est donc la douleur... [84]

83. Thus many commentators view Wilde as someone caught in a dilemma, someone almost immobilized at times between "pagan" pleasure and religious conscience. Given Wilde's love of artifice and his homosexuality, a sense of guilt or remorse seems inescapable within a Victorian context, unless Wilde could reject Christianity and embrace atheism or any religious position that countenanced his behavior and freed him of religious scruples regarding his mode of life. Yet instead of rejecting Christianity, Wilde modified it to suit his own needs and, consequently, brought to Christianity the same kind of aesthetic impulse he brought to the spheres of politics and ethics. His interpretation of Christianity is both subjective and heterodox, yet consonant with his less than rigorous manner of dealing with complex matters.

John Allen QUINTUS, *op. cit.*, p. 514. Nous traduisons.

84. When I was in Wandsworth Prison I longed to die. [...] I determined to commit suicide onthe very day on which I left in prison. After a time that evil mood passed away, and I made up my mind to live, but to wear gloom as a King wear purple... [...] I see it would be both ungrateful and unkind of me to pull so long a face that when my friends came to see me they would have to make their faces still longer... [...] I have a real desire to live. [...] I see new development of Arts and Life, each one of which is a fresh mode of perfection. I long to live so that I can explore what is no less than a new world to me. [...] Sorrow, then...

De Profundis, *op. cit.*, p. 108-109 et p. 133-135.

La redécouverte du christianisme lorsque Wilde est en prison est une réponse très proche d'une échappatoire à tout ce qui lui est arrivé depuis son procès, en plus d'être une évolution de son esthétisme. Loin de valoriser le beau et l'art inutile, il s'intéresse désormais à la figure christique interprétée selon l'angle du poète, du créateur et de l'œuvre d'art – c'est-à-dire un modèle à suivre tant dans l'imagination et le pardon que dans le désir de vivre. Même si sa conversion pose encore question, on ne peut occulter le fait que cette dernière l'a sauvé des rigueurs de sa détention. Ce faisant, il prend le contrepied de son traumatisme carcérale et désamorce, en se forçant à vivre malgré tout, son effet néfaste. Ce dernier point est d'ailleurs la grande différence entre Verlaine et lui : le fait que la conversion de Wilde soit réfléchie et obéisse à ses modèles esthétiques antérieurs tandis que celle de Verlaine soit subite et brutale. Mais, dans les deux cas, ces retours à la religion, s'ils sont une échappatoire à la prison, sont également une forme de repentance vis-à-vis de leur passé.

Les retours à la religion au nom d'une vie plus saine et une moralité plus en adéquation avec la métamorphose carcérale, le bonheur trouvé entre les murs d'une cellule ou le fait que la prison devienne une caisse de résonance pour la parole sont des preuves qu'il existe des aspects bénéfiques à l'enfermement. Ces trois éléments partagent tous la même base, à savoir le retour à soi – ou une redécouverte de soi dans les romans stendhaliens – et, par conséquent, la remise en question du passé et des erreurs qui y ont été commises. Toutefois, si le passé et la transgression sont remis en cause par l'introspection, l'après-prison, c'est-à-dire le futur post-carcéral, est autrement différent et, parfois, va à l'encontre de l'enseignement de la prison. Car Verlaine a eu quelques années d'apaisement avant de sombrer de nouveau dans la déchéance. En effet, il eut un poste de professeur à Londres et, surtout, l'amitié

salvatrice du jeune Lucien Létinois, véritable fils adoptif qui mourut d'une fièvre typhoïde à l'âge de 23 ans, précipitant le poète dans un désespoir si grand qu'il lui fit retrouver ses vieux démons. À l'inverse, Wilde, sitôt libéré, reprit ses mauvaises fréquentations en rejoignant Alfred Douglas qui, fidèle à ses habitudes, l'abandonna sitôt que l'écrivain n'eut plus d'argent.

CHAPITRE 2

L'APRÈS-PRISON

Nous avons vu que les détenus vivaient une expérience hautement traumatisante avec la prison ; de même, nous avons considéré les rares côtés constructifs qui pouvaient y être liés… mais le vécu carcéral ne disparaît pas totalement. Sitôt qu'un détenu s'est habitué à la prison, il est « déculturé » de son ancienne vie et du reste de la société. De même, la prison est désormais une composante indissociable de sa personnalité. Enfin, le vrai questionnement est le suivant : la métamorphose née conjointement des méfaits de la prison et des échappatoires est-elle durable ou est-elle un « masque », au sens que lui donne Bachelard dans son recueil d'essais posthume *Le Droit de rêver* (1970) ?

2.1 La prison au cœur

Quand un détenu sort de prison, il est commun de dire qu'il emporte la prison avec lui à cause de sa déculturation, elle-même liée à l'appropriation totale des

mœurs carcérales. Familier de la prison, son adaptation se fait au détriment du monde extérieur ; un décalage s'opère alors, lourd de conséquence.

2.1.1 La déculturation et la confrontation au monde extérieur

Dans notre corpus primaire, deux prisonniers seulement parviennent à quitter la prison, Oscar Wilde et Jean, mais seul ce dernier le fait de façon tant effective qu'authentique. À l'inverse, les personnages fictifs que sont le condamné hugolien et Standing y meurent. Comme dit, l'un des aspects capitaux du processus de métamorphose est la déculturation, mais on ne peut mesurer pleinement l'influence de cette dernière qu'au regard de l'après-prison. Par contraste, le retour à la société permet d'en mesurer l'importance.

La déculturation désignée comme un « levier utile » pour le « maniement des hommes » [1] peut être définie comme la peur du retour au monde social, à *l'après*, au jugement de la société et aux difficultés rencontrées par l'ancien détenu pour s'y réinsérer. Citons, en guise d'exemple, Jean Valjean qui, une fois sorti de prison, doit présenter un passeport jaune en arrivant à chaque village et, ce faisant, est rejeté par tout le monde : « Arrivé au coin de la rue Poichevert, il tourna à gauche et se dirigea vers la mairie. Il y entra, puis sortit un quart d'heures après. [...] — Est-ce que vous seriez l'homme ? [Le paysan] jeta un nouveau coup d'œil sur l'étranger, fit trois pas en arrière, posa la lampe sur la table et décrocha son fusil du mur. » [2]

Cette déculturation peut prendre différents aspects : pour rappel, chez Stendhal, Julien Sorel refuse de reconquérir sa liberté et le condamné hugolien, selon Victor Brombert, finit par être prisonnier de lui-même :

1. Irving Goffman, *op. cit.*, p. 55-56.
2. Victor Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 106 et 114.

> Car ce n'est pas tant la prison qui s'impose comme lieu clos de l'« idée fixe » que cette idée qui le « possède » comme une prison. L'obsession de la prison devient la prison de l'obsession ; mais le mouvement n'est pas à sens unique. [...] Inversement, le cerveau emprisonné devient à son tour contenant, c'est-à-dire prison. La cervelle du Condamné bat « contre les parois du crâne ». [3]

En définitive, le condamné porte sa prison en lui et, ainsi marqué par l'expérience carcérale, il est incapable de se défaire de l'idée qu'il va mourir, une idée suffisamment forte pour ne jamais le laisser en paix, et qui nous laisse supposer qu'un retour à la vie civile serait difficile voire impossible. La peine d'un détenu est donc double et rend la prison plus cruelle encore, car ce dernier doit s'adapter de façon primaire et secondaire à son nouveau milieu puis, une fois libre, se réadapter au monde extérieur. Habitué à sa prison, il l'emporte avec lui. C'est du moins le point de vue de Wilde dans *De Profundis*, dans lequel il mêle la prison intérieure et le point de vue négatif de la société sur les détenus, notamment à cause de cette superficialité qu'il ne cesse de dénoncer :

> *Bien des hommes à leur libération emportent leur prison avec eux*, la dissimulent au fond de leur cœur comme une honte secrète... [...] La société s'aroge le droit d'infliger à l'individu des châtiments épouvantables, mais elle commet aussi cette faute suprême, d'être superficielle... [...] Quand la punition d'un homme arrive à son terme, il se retrouve seul avec lui-même : c'est-à-dire que la société l'abandonne au moment précis ou commence sa plus haute obligation envers lui. [...] Pour moi, je prétends que si je comprends ce que j'ai souffert, la société doit comprendre ce qu'elle m'a infligé... [4]

La superficialité de la société dénoncée par Wilde renvoie à son idée de « stupidité » liée au manque d'imagination et à la parfaite ignorance de ce que vivent

3. Victor Brombert, *op. cit.*, p. 99.

4. *Many men on their release carry their prison along with them into the air*, hide it as a secret disgrace in their hearts... [...] Society takes upon itself the right to inflict appalling punishments on the individual, but it also has the supreme vice of shalloweness... [...] When the man's punishment is over, it leaves him to himself : that is to say it abandons him at the very moment when its highest duty towards him begins. [...] I claim on my side that if I realise what I have suffered, Society should realise what it has inflicted on me...

De Profundis, *op. cit.*, p. 106 et p. 130-131. Nous soulignons.

les détenus. Par là même, elle les « abandonne » littéralement après les avoir fait souffrir, ce qui rend leur réinsertion extrêmement difficile. Plus encore, il prête à la prison des aspects réconfortants et sécurisants en ce que les détenus partagent les mêmes tourments, peuvent s'entraider, en sachant que leur communauté est dirigée par une hiérarchie spécifique. Hors des murs, le prisonnier perd non seulement ses repères mais aussi la communauté des autres détenus et leur absence de jugements à son égard. Il se retrouve totalement livré à lui-même et privé de soutien.

Ainsi, la libération tant espérée et fantasmée n'est, en réalité, qu'un retour difficile à une société qui ne veut pas du détenu qu'elle a pourtant contribué à créer – paradoxe d'une prison nouvelle et sans mur. Certes, il est libre, mais au prix d'une dégradation sociale et morale causée par l'incarcération.

C'est un aspect intemporel. Pour preuve, citons une lettre poignante de Gabrielle Russier à son mari, dans laquelle elle décrit sa frayeur à l'idée de sortir de prison :

> C'est le danger ici : le choc de la sortie. Réapprendre à vivre. J'aurai envie de marcher, marcher, sans but, sans argent, sans rien. Me perdre, disparaître, j'ai peur du jour où on m'arrachera à cet univers où somme toute on est protégé. [...] Difficile de ne pas dire « je » tout le temps. Parce que « dehors » c'est un souvenir de plus en plus diffus, douloureux dans la nostalgie parfois – et qu'on chasse alors pour ne pas avoir mal. [5]

Dans ce bref extrait, nous pouvons mesurer l'importance de ce second aspect de la peine et à quel point l'absence de confrontation et de contact avec le monde extérieur accroît la déculturation – il est alors réduit à un « souvenir [...] diffus ». On notera d'ailleurs l'aveu de l'omniprésence du « je » qui rappelle le retour à soi et qui, selon les œuvres et les témoignages, peut être autant salvateur que condamnant.

5. Gabrielle RUSSIER, *Lettres de prison*, Éditions du Seuil, 1970, précédé *Pour Gabrielle* de Raymond JEAN, lettre du 16 mai 1969, p. 114.

Gabrielle Russier est une jeune professeur ayant été condamnée à un an de prison et 500 francs d'amende pour détournement de mineur, à cause de sa relation avec l'un de ses élèves de seize ans, Christian Rossi. Elle s'est suicidée en 1969, après sa libération.

Toutefois, Gabrielle Russier apporte un élément nouveau et lié autant à la nostalgie de l'existence pré-carcérale qu'à la peur de la libération : le fait de « chasser » la perspective de la libération. Ce faisant, la jeune femme repousse son avenir post-carcéral et, par conséquent, contribue à s'y déshabituer.

La libération tant magnifiée contient dans son essence même un « danger » commun à tous nos détenus à l'exception de Jean qui, comme Gabrielle Russier, apprécie l'aspect clos et « protégé » de la prison, qui préserve ses amours et ses rêveries.

Si la prison est difficile, l'après-prison ne l'est pas moins car les enjeux sont multiples, à savoir parvenir à s'échapper de sa prison intérieure – le fameux « je » dont parle Gabrielle Russier – par la réadaptation mais aussi se faire accepter par la société qui, pour autant, n'oublie pas que l'ancien détenu fut aussi un ancien transgresseur. De même, celui-ci, par le traumatisme de son vécu et le fatal repli sur soi, devient son propre sujet d'obsession :

> La première chose qui frappe, dans de nombreuses institutions, c'est, chez les reclus, un penchant particulièrement prononcé à l'égocentrisme. Les opérations de dépouillement qui marquent l'entrée dans l'institution font régresser l'individu par rapport au rang qu'il occupait au dehors, et cela crée une atmosphère d'échec personnel qui lui rappelle constamment la disgrâce dont il a été l'objet. [6]

Le retour à la société est donc un retour à une pensée qui diffère de l'égocentrisme et qui, si l'on interprète l'extrait de Goffman, serait un retour à ses proches échecs. C'est notamment pour contrer ce processus que les détenus procèdent à une auto-fragmentation selon leurs anciens rôles sociaux : certes, ils ne peuvent considérer leurs échecs autrement, mais elle leur permet de conserver une base identitaire, une « mémoire pré-carcérale » de ce qu'ils étaient. Enfin, on ne peut blâmer des détenus de ne parler que d'eux-mêmes car, au regard de leur exclusion de la société, il est logique qu'ils deviennent leur principal sujet d'intérêt, notamment avec le retour

6. Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p. 111.

à soi dont c'est l'un des revers.

Avec tous ces éléments, à savoir la prison au cœur, l'incertitude de l'avenir, le retour dans une société qui a puni, nous pouvons affirmer que l'après-prison est traumatisant. Plus encore, il permet de comprendre dans quelles mesures le détenu s'est accompli, notamment par sa peur de l'avenir ou son refus de quitter une prison dont il est désormais familier et qu'il est parvenu à intégrer.

2.1.2 Les conséquences du traumatisme carcéral

Nous avons certes mentionné l'après-prison mais il est tout aussi judicieux de s'intéresser aux conséquences formelles : une fois que le détenu a fait sien la prison, il est difficile de s'en défaire. Pour revenir à Victor Brombert dans son essai sur la prison romantique, il écrit, concernant le condamné hugolien :

> « Il n'y a pas vraiment d'altérité car il n'y a pas vraiment de personnalité ». Est-il besoin de rappeler que le Condamné n'a pas de nom, et que sa propre fille, ne le reconnaissant pas, l'appelle « Monsieur » ? N'est-ce pas qu'au centre du roman se situerait la problématique de l'écrivain se défaisant d'un certain visage, pour trouver une voix qui ne pourra plus jamais être tout à fait la même. [7]

Parce que le condamné est anonyme, que sa personnalité est laissée dans l'ombre, on peut mieux saisir la profondeur de sa métamorphose et le fait qu'il lui est impossible de redevenir un homme libre. On peut donc supposer que, suite au traumatisme causé par la « pensée-prison » qu'est l'obsession de sa mise à mort, le personnage serait toujours privé de sa liberté mentale, même s'il parvenait à échapper à son sort funeste.

Un autre exemple déjà cité est l'œuvre du corps secondaire *Le Temps du mépris*, lorsque Kassner retrouve Prague après ses neuf jours d'incarcération :

7. Victor BROMBERT, *op. cit.*, p. 103.

> — il avait peine à dessaouler du néant. [...] Les gens. Ils existaient toujours. Ils avaient continué à vivre, tandis qu'il était descendu au royaume aveugle. [...] La vie. La toute petite vie des hommes... [...] Il y avait aussi des femmes, sur la terre ; mais l'affaiblissement l'avait rendu chaste, non obsédé. Pourtant il avait envie de les toucher, comme il avait eu envie de caresser le chien : en neuf jours, ses mains étaient presque mortes. Et derrière lui, quelque part, on criait dans des cellules, et un homme s'était donné pour lui. [8]

La difficulté pour Kassner à retrouver une vie normale est palpable dans le style même de l'extrait : les phrases sont hachées, courtes et, parfois, averbales, ce qui prouve qu'il ne redécouvre les éléments qui composent la société que par flashes – « Les gens. [...] La vie. » – et confirme la violence du retour à la société.

De même, l'ivresse causée par l'incarcération apparaît comme un long cauchemar via son aspect quasi fantasmatique, via le substantif « néant » et l'hypallage « royaume aveugle », qui sous-entendent l'idée d'une non-existence et d'une cécité quant à sa détention et le devenir du monde extérieur.

Les difficultés à revenir à la société se traduisent aussi par la redécouverte de sensations physiques à travers les mains « presque mortes », qui, non seulement le distinguent des autres personnages, mais font écho aux difficultés qu'il a à renouer contact avec eux.

De plus, la séparation entre le monde de la prison et le monde libre n'est possible qu'à travers l'idée de mouvement. Ce « derrière lui », aussi imprécis que le « quelque part », met en exergue l'immobilité spatiale et temporelle propre à la carcéralité, tandis que, comme nous l'avons dit en citant Oscar Wilde, Kassner est à présent en mouvement. Tout juste libéré du présent carcéral, il a toutes les difficultés à seulement considérer ce futur libre.

Enfin, le traumatisme le plus violent est sûrement celui subi par l'auteur irlandais ; dans l'impossibilité de retrouver sa vie d'avant la prison, il s'exile à Berneval

8. *Le Temps du mépris*, *op. cit.*, p. 92-93.

et, à l'exception de la *Ballade*, il décide de ne plus écrire. Cependant, lorsqu'il est encore à Reading, il explique à Robert Ross qu'une partie de l'impossible retour à la vie civile dépend du regard des autres sur les détenus. Il confirme ainsi sa déchéance sociale :

> Mais, quand un malheureux est en prison, les gens du dehors le traitent, soit comme s'il était mort et disposent de ses affaires, soit comme s'il était fou, affectant alors d'exécuter ses volontés et n'en faisant rien, soit comme un idiot que l'on doit distraire, à qui l'on dégoise des mensonges niais et inutiles, soit comme un être tombé si bas, si dégradé qu'il n'a plus de sentiments, un être dont la vie entière, ses relations les plus intimes avec sa femme et enfants, tout ce que femme et enfants représentent pour un homme déchu, tout ça ne pèse pas plus qu'un volant dont on joue de la manière la plus frivole, sans que victoire ou défaite aient le moindre intérêt, puisque l'enjeu n'est pas la vie des joueurs, mais celle d'un autre. [9]

Non seulement le détenu est désolidarisé du monde extérieur mais, et cela ne contribue en rien à l'aider, la société elle-même refuse de le considérer de nouveau comme un citoyen. En effet, il est alors « mort » ou « fou » ; par conséquent, la société agit pour lui et, surtout, contre lui. La dégradation sociale dont il est victime trouve son paroxysme dans la légèreté, presque l'inconséquence, avec laquelle on le considère. Ainsi, devenu moins qu'un citoyen, on fait peu de cas de ses souffrances et de sa famille, au point qu'il semble n'y avoir aucune rédemption possible pour le détenu qui a payé le prix de sa transgression.

Ainsi, Wilde, rappelons-le, fut si traumatisé par son expérience carcérale et si honni par l'opinion publique qu'il s'exila hors du Royaume-Uni.

Le traumatisme post-carcéral a donc plusieurs aspects qui, entrecroisés, em-

9. But when a wretched man is in prison, the people who are outside either treat him as if he was dead, and dispose of his effects, or treat him as if he was a lunatic, and pretend to carry out his wished and don't, or regard him as an idiot, to be humoured, and tell him silly and unnecessary lies, or look on him as a thing so low, so degraded, as to have no feelings at all, a thing whose entire life, in its most intimate relations with wife and child, and with all that wife and child represent to a ruined man, is to be bandied about like a common shuttle-cock in a vulgar game, in which victory or failure are of really little interest, as it is not the life of the players that is at stake, but only someone else's life.

Selected Letters, *op. cit.*, lettre à Robert Ross du 13 mai 1897, p. 253 et *Lettres*, *op. cit.*, p. 376-377.

pêchent le détenu d'oublier son terrible vécu. Si le premier est l'incarcération elle-même, il faut également compter sur le regard des gens libres et le retour à la vie civile limité par la déculturation en prison.

2.2 La prison, sœur et instrument de la misère

Le peuple de la prison, dans notre corpus primaire et secondaire, est presque exclusivement composé de pauvres gens, de « misérables » selon le terme cher à Hugo. La preuve en est avec les codétenus de Wilde désormais ruiné ou les amours de Jean, les « démons » qui cohabitent avec le condamné hugolien ou les compagnons de Standing : aucun n'est socialement élevé. Ainsi, les œuvres de nos auteurs ne font que refléter une bien odieuse réalité.

Le premier à en faire les frais est Oscar Wilde, plus précisément lors de son transfert de Wandsworth à Reading, lorsqu'il fut humilié à la gare de Clapham Junction :

> La foule l'ayant reconnu, il dut faire face à une avalanche de quolibets plus monstrueux les uns que les autres, à un torrent d'insultes et de sarcasmes auxquels il ne pouvait répondre. Affront suprême : un homme lui cracha même au visage. [10]

Cette humiliation, pourtant, ne fut pas gratuite : il s'agit bien du mépris du peuple envers un homme qui lui était socialement supérieur et qui, avec sa condamnation à deux ans de prison, se retrouva déchu au dernier degré.

De plus, après son incarcération, Wilde vécut une existence peut-être brève mais bel et bien marquée par la misère, jusqu'à sa mort à l'hôtel d'Alsace, l'un des plus sordides de Paris :

10. Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 313.

> C'est ainsi donc que, le 30 novembre 1900, le génial et flamboyant Oscar Wilde [...] mourut, à l'age de quarante-six ans seulement, dans les pires souffrances, l'anonymat le plus total et la misère la plus absolue, en une petite chambre, délabrée et glacée, d'un sordide hôtel parisien. [11]

Une vie que l'on peut rapprocher de l'état d'esprit de Wilde lorsque, en 1888, André Gide le rencontra de nouveau à Paris :

> Wilde avait trop souffert depuis deux ans et d'une façon trop passive. Sa volonté avait été brisée. Les premiers mois, il put se faire l'illusion encore, mais bientôt il s'abandonna. Ce fut comme une abdiction. Rien ne resta dans sa vie effondrée qu'un douloureux relent de ce qu'il avait été naguère ; un besoin par instants de prouver qu'il pensait encore ; de l'esprit, mais cherché, contraint, fripé. [12]

En sortant de prison, Wilde ne fut plus que l'ombre du grand artiste qu'il avait été, avec, rappelons-le, sa décision de mettre fin à l'écriture. Non seulement la misère ne le quitta plus jusqu'à la fin de sa vie mais, au-delà de son enseignement, la prison le brisa, au point qu'il ne fut plus l'homme à la verve éclatante mais bien un « douloureux relent ». Néanmoins, au regard de cette dernière expression, il nous faut rappeler que, dans son témoignage *Oscar Wilde* et son essai *De Profundis*, André Gide est souvent très critique à l'égard de la personnalité de Wilde et plus encore de son talent.

Michel Foucault, dans son essai *Surveiller et punir*, associe conjointement la prison et la misère : pire encore, il dénonce la prison comme étant créatrice d'une forme de misère et génératrice de délinquance.

> Si telle est la situation, en « échouant » apparemment, ne manque pas son but ; elle l'atteint au contraire dans la mesure où elle suscite au milieu des autres une forme particulière d'illégalisme, qu'elle permet de mettre à part, de placer en pleine lumière et d'organiser comme un milieu relativement clos mais pénétrable. Elle contribue à mettre en place un illégalisme voyant, marqué, irréductible à un certain niveau et secrètement utile, — rétif et docile à la fois ; elle dessine, isole et souligne une forme d'illégalisme qui semble résumer symboli-

11. *Ibid.*, p. 378.
12. André GIDE, *op. cit.*, p. 48.

> quement toutes les autres, mais qui permet de laisser dans l'ombre celles qu'on veut ou qu'on doit tolérer. Cette forme, c'est la délinquance proprement dite. [...] Sans doute la délinquance est bien une des formes de l'illégalisme ; elle y a, en tout cas, ses racines ; mais c'est un illégalisme que le « système carcéral » avec toutes ses ramifications, a investi, découpé, isolé, pénétré, organisé, enfermé dans un milieu définit, et auquel il a donné un rôle instrumental, à l'égard des autres illégalismes. En bref, si l'opposition juridique passe bien entre la légalité et la pratique illégale, l'opposition stratégique passe entre les illégalismes et la délinquance. [13]

La création d'une forme d'illégalisme, qui crée à son tour une délinquance ciblée, permet au système carcéral de rester dans son optique de contrôle en sélectionnant les populations qu'il enferme [14]. On pourrait croire l'analyse de Foucault exagérée, mais ce serait sans compter le travail antérieur de Jack London dans son célèbre ouvrage « Le Peuple d'en bas ». Il y décrit non seulement la misère propre aux classes sociales les plus défavorisées de Londres, mais également les décisions juridiques dont le constat est sans appel : les biens sont plus précieux que les hommes qui, eux, vivent dans une indicible misère.

> Les chiffres ont vraiment de quoi nous effrayer : un million huit cent mille Londoniens vivent soit pauvrement, soit misérablement, et un million d'entre eux oscillent entre leur misérable salaire et le dénuement. Dans toute l'Angleterre et le pays de Galles, dix-huit pour cent de la population dépendent des œuvres charitables, tandis qu'à Londres le taux monte à vingt et un pour cent. Entre vivre de charité, et être totalement dénué de ressources, il y a une grande différence, bien que Londres aide cent vingt-trois mille pauvres, ce qui constitue la population entière d'une grande ville. Un quart des Londoniens meurt dans les asiles publics, tandis que neuf cent trente-neuf habitants sur mille, dans le Royaume-Uni, meurent dans la misère. huit millions d'individus se battent pour ne pas mourir de faim, et à ce chiffre il faut ajouter deux millions de pauvres bougres qui vivent sans aucun confort, dans le sens le plus élémentaire et le plus strict du mot. [15]

13. *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 322-323.

14. Nous retrouvons exactement la même idée que Thomas More dénonce dans *Utopia* et que nous avons déjà citée : « vous faites des voleurs pour avoir le plaisir de les pendre. », *cf.* Yves Castan.

15. The figures are appalling : 1,800,000 people in London live on the poverty line and below it, and 1,000,000 live with one week's wages between them and peuperism. In all England and Wales, eighteen per cent, of the whole population are driven to the parish for relief, and in London, according to the statistics of the London Conty Council, twenty-one per cent, of the whole population are driven to the parish for relief. Between being driven to the parish for relief and being an out-and-out pauper there is

Les chiffres étant posés, London cite mot pour mot des rapports de police « d'une seule semaine » qui montrent le décalage entre des transgressions et la peine encourue, décalage auquel Arthur Koestler a longuement fait référence dans son essai *Réflexions sur la potence* :

> Dans une civilisation aussi matérialiste, fondée non pas sur l'individu, mais sur la propriété, il est inévitable que cette dernière soit mieux défendue que la personne humaine, et que les crimes contre le propriété soient stigmatisés de façon plus exemplaire que ceux commis contre l'homme. [...] *Tribunal de Police de Widness*. Richard Bestwick et George Hunt, accusés d'avoir enfreint la loi sur les jeux. Hunt a été condamné à une livre plus les frais, Bestwick, à deux livres plus les frais. Par défaut, un mois de prison. *Tribunal de police de Shaftesburry*. A comparu devant M. le Maire, M. Carpenter, Thomas Baker, accusé d'avoir dormi à la belle étoile. Quinze jours de prison. *tribunal de police de Glasgow*. A comparu devant le bailly Dunlop, Edward Morrison, un jeune garçon reconnu coupable d'avoir volé quinze poires sur un camion stationné devant la gare. Huit jours de prison. [...] *Tribunal de Denfermline*. Devant le Chef de Police Gillespie, John Young, un mineur de fond, a été reconnu coupable de s'être battu avec Alexander Storrar, d'avoir frappé ce dernier à la tête, de l'avoir roué de coups sur tout le corps et, l'ayant jeté à terre, de l'avoir frappé avec un poteau de mine. Condamné à une livre. [16]

---

a great difference, yet London supports 123,000 paupers, quite a city of folk in themselves. One in every four in London dies on public charity, while 939 out of every 1000 in the United Kingdom die in poverty ; 8,000,000 simply struggle on the ragged edge of starvation, and 20,000,000 more are not comfortable in the simple and clean sense of the world.

Jack LONDON, *People of the Abyss*, 1903, consulté à l'adresse suivante : http ://www.freeclassicebooks.com/London%20Jack/The%20People%20of%20the%20Abyss.pdf, p.203, le 12 janvier 2017. *Le Peuple d'en bas*, Éditions Phébus, « Collection Libretto », 1999, traduit par Louis POSTIF et traduction revue par Noël MAUBERRET, p. 199.

16. In a civilisation frankly materialistic and based upone property, not soul, it is inevitable that property shall be exalted over soul, that crimes against property shall be considered far more serious than crimes against the person. [...] Widnes Police Court. Richard Bestwick and George Hunt, charged with trespassing in search of game. Hunt fined 1 pound and costs, Bestwick 2 pounds and costs ; in default, one month. Shaftesberuy Police Court. Before the Mayor (MR. A.T. Carpenter). Thomas Baker, charged with sleepind out. Fourteen days. Glasgow Central Police Court. Before Bailie Dunlop. Edward Morrison, a lad, convicted of stealing fifteen pears from a lorry at the railroad station. Seven days. [...] Dunfermline Sheriff Court. Before Sheriff Gillespie. John Yound, a pit-head worker, pleaded guilty to assaulting Alexander Storrar by beating him about the head and body with his fists, throwing him on the ground, and also striking him with a pit prop. Fined 1 pound.

Ibid., p. 154-159 en anglais et p. 154-159 en français.

Certes, Jack London était socialiste et ce terrible décalage entre la valeur qu'ont les personnes et les propriétés est, au regard de la justice, un argument supplémentaire pour justifier sa pensée politique mais, outre ce dernier aspect, on ne peut occulter le fait qu'une grande partie de la population – les plus pauvres – devenait, par sa misère même, propice à voler et donc à séjourner en prison. London a illustré les thèses de Foucault avec un exemple bien précis que l'on peut élargir à la France, étant donné que ces deux pays, socialement et carcéralement, sont relativement semblables [17]. Ainsi, s'il est juste de dire que la révolution industrielle a permis une multiplication de la délinquance du fait de l'écart croissant des richesses entre la bourgeoisie et les démunis, c'est-à-dire les propriétaires et les travailleurs pauvres, elle a également contribué à envoyer un grand nombre de ces derniers en prison.

Toutefois, si nous avons prouvé que la prison avait changé nos auteurs et nos personnages en leur offrant un retour à soi, une remise en question, mais aussi de la souffrance et de la déculturation, il reste encore à vérifier si la métamorphose est effective ou superficielle.

2.3 Métamorphose ou illusion de métamorphose ?

C'est l'une des questions cruciales du passage en prison : parmi les détenus de notre corpus primaire, l'incarcération reste-t-elle ancrée après la libération, ou peuvent-ils la dépasser ? Plus encore, s'agit-il d'une métamorphose concrète et durable ou d'une illusion de métamorphose en ce sens qu'elle n'est qu'un moyen de défense le temps de l'incarcération ?

17. Voir également l'édifiant récit que fait George ORWELL de la misère, *Down and out in Paris and London* (*Dans la dèche à Paris et à Londres*), paru en 1933.

2.3.1 Métamorphose durable ou temporaire ?

Nous avons vu les longs processus de transformation et la difficulté à retrouver une place perdue dans la société ; néanmoins, on ne peut décemment en mesurer la portée sans confronter ces changements au retour à la vie civile et les résultats sont, pour la plupart, des échecs. De même, nous ne pouvons considérer pleinement ce constat qu'au regard de l'expérience de Wilde non seulement par son authenticité, mais aussi sur le nombre d'informations dont nous bénéficions.

Ainsi, Wilde a écrit *De Profundis* pour mieux se comprendre et mieux blâmer son ancien amant :

> La célèbre lettre à Douglas, dite *De Profundis*, dévoile combien on s'est joué de Wilde. Texte étrange, composé en prison entre janvier et mars 1897, adressé à Douglas, mais écrit en fait d'Oscar à Oscar : autoanalyse à faire frémir, puisque la lucidité de son constat et de ses prémonitions ne fait que confirmer sa funeste passion au lieu de l'en délivrer. [...] Plus qu'une prise de conscience, il s'agit d'un règlement de comptes à travers l'alibi d'un autre. Toute la lettre dévoile un déplacement des problèmes, une projection de Wilde sur un double nécessaire : Douglas est la figure du destin, la Némésis indispensable en même temps que l'*alter ego*. [18]

Tout comme Genet, dans l'entretien que nous avons citée, expliquait qu'il avait écrit sa prison pour mieux la fuir mentalement, Wilde utilise une forme d'« art-thérapie », selon la définition de Jean-Pierre Klein : « Accompagnement thérapeutique de personnes mises en position de création de telle sorte que leur parcours d'œuvre en œuvre fasse processus de transformations d'elles-mêmes » [19]. En somme, *De Profundis*, par sa rédaction de janvier à mars 1897, permet de comprendre à quel point l'auteur irlandais est devenu un détenu accompli, c'est-à-dire un homme qui a franchi toutes les étapes de la prison – désespoir, envie de se suicider, troubles physiques graves et maladies, rédemption, réactualisation de son esthétique – pour

18. Préface de D. de MARGERIE *in Lettres*, p. 14.

19. Jean-Pierre KLEIN, « L'art-thérapie : de l'inconnu à soi que l'on est vers l'inconnu de soi que l'on crée » *in Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2012/1 (N° 35), p. 75-76.

arriver à ce qu'il est. La lettre apparaît comme le point d'orgue de sa métamorphose, en ce qu'elle décrit toutes ces étapes et se conclut avec l'approche de sa libération. En d'autres termes, au prétexte de transmettre son apprentissage à Alfred Douglas, il procède à une introspection très poussée.

Mais pour autant, après sa libération, Wilde, dont les termes de son accord avec sa femme étaient pourtant clairs, revit Douglas, perdant ainsi le peu d'argent qui lui aurait permis de survivre. Il lui écrit de Berneval :

> Ne croyez pas que je ne vous aime point. Assurément je vous aime plus que tout autre ; mais pour ce qui est nous réunir, nos vies sont irréparablement séparées. Il ne nous reste que de savoir que nous nous aimons l'un l'autre ; chaque jour je songe à vous, je pense que vous êtes un poète et cela vous rend doublement cher et merveilleux. [...] Toujours, cher petit, avec l'amour le plus tendre. [20]

On ne peut qu'être choqué de ces propos après la lecture de *De Profundis* : autant il dénonçait le comportement de son jeune amant, autant il s'empresse de le remettre sur un piédestal sitôt libéré – jusqu'à le qualifier de « poète », le titre des gens doués d'« imagination ». Toutefois, Wilde le paya cher : il perdit la pension de sa femme et dut se justifier auprès de Reginald Turner et Robert Ross, ses amis fidèles. Il en résulte des propos qui contrarient tout son développement dans *De Profundis*, au point d'affirmer qu'il est « forcé » et contraint de l'aimer :

> Je l'aime et l'ai toujours aimé. Il a brisé ma vie, mais c'est précisément pour cette raison que je me vois forcé de l'aimer davantage et je crois que je ferai maintenant du bon travail. Bosie lui-même est un poète, de loin le premier de tous les jeunes poètes d'Angleterre, un délicieux artiste en morceaux à chanter en ballades. C'est auprès d'un poète que je suis revenu. [...] Je l'avoue, ce que j'ai fait est fatal ; mais cela devait arriver. Il était nécessaire que, Bosie [21] et moi,

20. Of course I love you more than anyone else. But our lives are irreparably severed, as far as meeting goes. What is left to us is the knowledge that we love each other, and everyday I think of you, and I know you are a poet, and that makes you doubly dear and wonderful. [...] Ever, dear boy, with fondest love.

Selected Letters, *op. cit.*, lettre à Alfred Douglas du 4 juin 1897, p. 290 et *Lettres*, *op. cit.*, p. 429.

21. Notons que dans ses précédentes lettres écrites en prison, Wilde utilisait, pour nommer Douglas avec mépris, les initiales A.D. ; à présent, il reprend le surnom affectueux qu'il lui avait donné avant son incarcération, preuve qu'il est de nouveau soumis.

> nous nous retrouvions. Je ne voyais pas d'autre vie pour moi ; pour lui-même, il ne voyait rien d'autre. [22]

La contradiction interroge et l'une des réponses que nous pouvons avancer est le fait que, perdu par son retour à la vie civile, marqué par la déchéance sociale, familiale et financière, Wilde a succombé à une terrible faiblesse et une non moins terrible facilité, vu qu'il invoque la fatalité pour se justifier et se dédouaner.

Ce faisant, il perd la rente que lui avait laissé sa femme à la seule condition qu'il ne revoit pas son ancien amant. En retournant avec celui qui était la principale cause de ses deux ans de tourments, Wilde n'a fait que perdre le peu qu'il lui restait : financièrement d'abord, avec sa maigre rente et le fait que Douglas dépensait énormément d'argent ; moralement ensuite car il n'a fait que se désavouer auprès de Constance, on ex-femme.

> L'argent, de plus, commençait, comme toujours, à manquer. [...] Constance, qui avait appris que son mari avait repris sa relation avec Bosie, le menaçait à présent, estimant qu'il avait enfreint les accords prévus dans leur contrat de séparation, de lui retirer la pension qu'elle lui avait octroyée : « Je vous interdis de revoir Lord Alfred Douglas. Je vous interdis de reprendre votre vie crapuleuse et insensée. Je vous interdis de vivre à Naples », le somma-t-elle, furieuse d'avoir été trahie dans sa confiance. La réaction de Wilde ne se fit pas attendre : « Comment peut-elle se croire autorisée à influer ou contrôler mon existence ? » [...] Constance [...] lui retira alors effectivement [...] sa modique mais précieuse pension. Pire encore : le marquis de Queensberry, prévenu que son fils avait repris ses relations avec l'infréquentable Wilde, menaçait de lui couper les vivres ! [23]

La chute est encore plus violente au moment où Wilde réalise que Bosie n'a pas changé, qu'il est resté l'homme cruel et dépensier qui avait profité de lui jusqu'à

22. I love him, and have always loved him. He ruined my life, and for that very reason I seem forced to love him more : and I think that now I shall do lovely work. Bosie is himself a poet, far the first of all the young poets of England, en axquisite artist in lyric and ballad. It is to a poet that I am going back. [...] I daresay that what I have done is fatal, but it had to be done. It was necessary that Bosie and I should come together again ; I saw no other life for myself. For himself he saw no other...

Ibid., lettre à Reginald Turner et à Robert Ross, datées respectivement du 23 septembre 1897 du 1er octobre 1897, p. 309-310 et p. 458-459.

23. Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 345-346.

son incarcération. Il écrit à Robert Ross deux lettres, dont l'une est incroyable de mauvaise foi : en effet, parce qu'il ne côtoie plus Douglas, Wilde demande à son ami d'intercéder en sa faveur pour que Constance lui reverse sa rente.

> Il m'offrit amour, affection, soins, et promit de ne me laisser jamais manquer de rien. Au bout de quatre mois, j'acceptai son offre ; mais quand nous nous retrouvâmes à Aix, sur la route de Naples, je constatai qu'il n'avait ni argent, ni plan de vie et qu'i lavait oublié toutes ses promesses. Sa seule idée était que je trouverai de quoi nous faire vivre tous les deux. [...] Quand le moment vint pour lui de rembourser sa *part*, ce qui était bien naturel, il devint terrible, méchant, mesquin, grippe-sou, sauf en ce qui concernait ses plaisirs et, quand mon allocation cessa, il partit. [24]

On remarquera que Wilde n'est pas convaincant dans son rôle d'amant dupé, étant donné qu'il connaissait le caractère de Douglas – rappelons-nous sa violente lettre en apprenant que le jeune homme souhaitait lui dédier un recueil de poèmes. De même, il se dessert en réduisant volontairement leur relation à une « offre » de Douglas, terme qui en minimise les conséquences en plus de démontrer la rancœur de Wilde.

Quant à la lettre réclamant de nouveau son allocation, elle est bouleversante de naïveté et de mauvaise foi, quand bien même il est dans le besoin :

> Je vais écrire à Constance que, réellement, dans mon état actuel, il lui faut me restituer mon revenu. Bosie et moi, nous sommes irrévocablement séparés, nous ne pourrons jamais vivre ensemble ; il est donc absurde de me laisser mourir de faim. Voulez-vous lui insinuer cela, si vous lui écrivez ? [25]

24. He offered me love, affection, and care, and promised that I should never want for anuthing. After four months I accepted his offer, but when we met at *Aix* on our way to Naples I found that he had no money, no plans, and had forgotten all his promises. His one idea was that I should raise money for us both. [...] When it came to his having, of course, to repay his own *share*, he became terrible, unkind, mean, and penurious, except where his own pleasures were concerned, and when my allowance ceased, he left.

Selected Letters, *op. cit.*, lettre à Robert Ross possiblement du 2 mars 1898, p. 330 et *Lettres*, *op. cit.*, p. 489.

25. *Ibid.*, p. 489, lettre à Robert Ross du 21 février 1898. La version anglaise est introuvable.

Parce que Wilde replonge dans les travers qui ont causé sa chute et son profond traumatisme, son enseignement, sa prise de recul et son retour à soi perdent terriblement de leur valeur. Pourtant, l'écrivain avait bel et bien changé comme en témoigna André Gide dans son essai, lorsqu'il mit en avant le fait que Wilde, contrairement à son amant terrible, en avait fini avec sa vie débridée et dédiée à ses plaisirs – trop tard néanmoins, car ce dernier affirmait déjà en avoir fini avec l'art.

> La prison m'a complètement changé. Je comptais sur elle pour cela. – B... est terrible ; il ne peut pas comprendre cela ; il ne peut pas comprendre que je ne reprenne pas la même existence ; il accuse les autres de m'avoir changé... Mais il ne faut jamais reprendre la même existence... Ma vie est comme une œuvre d'art ; un artiste ne recommence jamais deux fois la même chose... ou bien c'est qu'il n'avait pas réussi. Ma vie d'avant la prison a été aussi réussie que possible. Maintenant, c'est une chose achevée. [26]

Ainsi, on ne peut occulter qu'une métamorphose a eu lieu, notamment lorsqu'il écrivait à Bosie qu'il regrettait moins la prison que son ancienne vie. A contrario, elle lui a coûté très cher : il se considérait lui-même comme une « épave à bout de nerfs » [27] et avait perdu « le ressort essentiel de l'art et de la vie, *la joie de vivre* : c'est épouvantable. [Il] éprouv[ait] encore du plaisir, des passions, mais la joie de la vie [l]'a[vait] quitté » [28].

Car la métamorphose de Wilde fut durable. Pourtant, il ne devait pas en mesurer l'intensité lorsqu'il écrivait, à Reading, qu'elle n'était que la continuité de sa vie précédente quelque peu modifiée : « Cette nouvelle vie, comme par amour pour Dante j'aime parfois l'appeler, n'est bien sûr en rien une nouvelle vie, mais simplement la

26. André GIDE, *op. cit.*, p. 37.
27. Lettre à Robert Ross *in* Daniel Salvatore SCHIFFER, *op. cit.*, p. 353
28. — the mainspring of life and art, *la joie de vivre* ; it is dreadful. [He has] pleasures, and passions, but the joy of life is gone.

Selected Letters, *op. cit.*, lettre à Frank Harris datée de février 1898, p. 328-329 et *Lettres*, *op. cit.*, p.487.

poursuite de mon ancienne vie, mais qui s'est développée, qui a évolué. » [29]

Sa métamorphose n'est donc pas une transformation radicale mais apparaît plutôt comme une évolution, la résultante de son vécu carcéral appliquée à son esthétisme. La prison remettant en question son art, Wilde s'adapte et trouve en Jésus Christ une nouvelle figure d'autorité artistique autant qu'il prend conscience des travers de son ancienne vie. En d'autres termes, cette évolution est une réaction à la double influence que représente la prison et sa vie pré-carcérale.

Malgré cette prise de conscience, Wilde ignore l'influence réelle de la prison sur son caractère, qui est une composante majeure de sa faiblesse envers Bosie/ La métamorphose était presque intégralement due à ses expériences traumatisantes, mais son retour au catholicisme et son mépris à l'égard de Douglas ne survécurent pas au brutal et douloureux retour à la vie civile ; à l'inverse, l'engagement contre la prison, sa générosité à l'égard d'anciens codétenus prirent une grande importance, signe qu'il ne les avait pas occultés.

C'est donc une métamorphose destructrice qui s'est opérée, à deux titres : il était devenu *persona non grata* auprès des hautes sociétés anglaise et française suite à son procès et il n'avait pas le droit de revoir ses enfants. Ainsi, même si son rapprochement avec Douglas est choquant, il reste néanmoins logique, si l'on en croit la terrible influence du jeune homme et l'ancienne passion qu'avait pour lui le poète irlandais. En retrouvant une vie civile sans espoir de renouveau et de rédemption, c'est-à-dire une véritable perdition en dépit d'amis fidèles tels que More Adey, Robert Ross ou Reginald Turner, Wilde n'a fait que prouver à quel point ses enseignements et ses résolutions étaient fragiles, tandis que la douleur, la misère et l'engagement étaient forts.

29. This new life, as through my love of Dante I like sometimes to call it, is, of course, no new life at all, but simply the continuance, by means of development, and evolution, of my former life.

De Profundis, *op. cit.*, p. 112 et p. 140.

En définitive, Oscar Wilde était resté le même d'un point de vue sentimental et personnel, du moins en partie car il lui fallut, en dépit de *De Profundis*, un dernier rappel du comportement de Bosie avant de couper tout contact avec lui ; tandis que, dans sa vie artistique et publique, il était profondément changé, comme en témoignent les lettres au *Daily Chronicle* et *La Ballade de la geôle de Reading*. Néanmoins, ces aspects positifs ne l'empêchèrent pas de mourir dans la plus grande misère.

Pour le condamné hugolien et Darrell Standing, nous n'avons d'autres choix que de faire des suppositions sur la durabilité de leur métamorphose étant donné leur caractère fictionnel et le fait qu'ils meurent tous les deux. Ainsi, faute d'information sur une après-prison, nous n'avons d'autre choix que de nous baser sur leur parcours carcéral.

En effet, le premier, en perdant son statut de père – le plus précieux à ses yeux – perd ce qui le retenait dans la vie libre car sa fille le croit déjà mort : « Ah ! vous ne savez donc pas ? il est mort »[30], dit-elle. En niant le fait que son père est vivant et, pire encore, qu'elle refuse de le reconnaître comme tel lorsqu'il lui avoue son identité, elle achève de le séparer du monde, ce qui nous permet de supposer que la transformation est sans retour.

Ébranlé par le choc, le détenu est prêt pour à mourir : « — Emportez-la. [...] À présent ils devraient venir ; je ne tiens plus à rien ; la dernière fibre de mon cœur est brisée. Je suis bon pour ce qu'ils vont faire »[31]. Il faut noter que Marie, dans ce terrible dialogue, apparaît comme l'espoir de la descendance et l'amour filial. Or, comme nous l'avons dit, la petite fille se montre pire que les autres détenus par son inconscience et son innocence. Ainsi, sans faire montre de réelle cruauté, elle achève de le séparer de la société libre et contribue à en faire un détenu total. En se résí-

30. *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 359.
31. *Ibid.*, p. 361.

gnant à embrasser son destin vers l'échafaud, il finit par appartenir corps et âme à la prison. Néanmoins, il ne faut pas oublier que, dans tous les cas, le personnage doit mourir afin de servir pleinement le propos dénonciateur de Hugo, ce qui rend nos suppositions plus incertaines encore.

Pour Darrell Standing, la durabilité de la métamorphose est distinguable par des éléments physiques et moraux. Physiques tout d'abord car la camisole et le cachot l'ont affaibli au point de ne pouvoir traverser la cour ensoleillée pour tuer Cecil Winwood ; moraux ensuite car ses nombreux voyages vers ses vies antérieures ont contribué à le couper de sa propre vie et donc du monde. L'existence de Standing étant une existence tournée vers le passé et justifiée par des centaines d'autres, elle perd de sa valeur, tout comme la liberté. Il écrit, quelques minutes avant son exécution :

> Il semble que je sois devenu soudain un personnage important. C'est incroyable, le grand nombre de gens qui s'intéressent à moi… […] Je suis l'homme le plus calme de cette prison. J'ai l'air d'un enfant prêt à entreprendre un voyage. J'ai hâte de m'en aller, curieux des pays nouveaux que je dois voir. Pourquoi aurais-je peur de la mort, moi qui, si souvent, suis entré dans les ténèbres de la mort volontaire, pour en ressortir aussitôt ?… [32]

La mort prend ici une dimension symbolique, une simple étape nécessaire vers un avenir plus grand, un voyage qui minimise au maximum la valeur de sa propre vie. De même, il réduit sa propre identité à deux substantifs contradictoires : un « homme important » et un « enfant », donc le centre de toutes les attentions et le retour à une figure innocente. En somme, son identité carcérale est si importante, si accomplie, qu'il s'en défait et la confronte implicitement à l'enfant qu'il redeviendra

32. It seems I am a very important man this day. Quite a lot of people are suddenly interested in me… […] I am the calmest man in the prison. I am like a child about to start on a journey. I am eager to be gone, curious for the new places I shall see. This fear of the lesser death is ridiculous to one who has gone into the dark so often and lived again…

The Star Rover, *op. cit.*, p. 260 et p. 388.

dans une vie nouvelle.

La métamorphose de Standing est l'une des plus intrigantes de notre corpus primaire : elle est intimement liée à son développement de personnage carcéral. En effet, après avoir subi de nombreuses tortures et avoir développé des échappatoires si efficaces qu'il domine ses détracteurs, la liberté et le monde extérieur à la prison ont, en comparaison, peu de valeur. Les évasions de Standing lui permettent de s'échapper sur deux plans, géographique et temporel, qui compensent leur statut fictionnel et les retours à la realité. Malgré leur aspect éphémère, elles donnent aussi un pouvoir sur le directeur Atherton que Standing n'aurait pu avoir autrement. À travers la torture, Atherton a donc offert à Standing le meilleur moyen de s'échapper de sa propre vie et d'en minimiser l'importance.

De plus, la camisole étant un élément-clé pour lesdites évasions, Standing développe envers elle une étrange dépendance, qui se retourne contre lui sitôt qu'il en est privé : « Délivré de la camisole, je passai encore, dans ma cellule d'isolement de San Quentin, deux années déprimantes et mélancoliques. » [33]

Par ses innombrables retours à des passés multiples, Darrell Standing s'est peu à peu détaché du monde au profit de la camisole et de ses vies antérieures, ce qui lui permet de nier l'effroi de la pendaison. Ainsi, pour un homme dépendant de la camisole et qui se soucie moins de son décès que de ses vies à venir, il est logique qu'une vie libre sous son actuelle identité et avec son savoir acquis en prison est sans importance. Par conséquent, un retour y serait impossible : la métamorphose en personnage carcéral est si profonde qu'elle en est définitive.

Enfin, en ce qui concerne Jean, nous ne trouvons pas trace d'une évolution, en ce qu'il est d'ores et déjà un carcéral accompli depuis Mettray avec la découverte

33. My last two years in San Quentin were very gloomy and depressing.

Ibid., p. 254 et p. 379.

de l'amour avec Villeroy, amour qu'il ne fait que confirmer à Fontevrault à travers son admiration pour Harcamone, son besoin de retrouver Divers et de posséder Bulkaen. Son récit est plus le témoignage de son esthétique, de son amour, des mœurs de Mettray et de Fontevrault qu'une évolution personnelle.

Toutefois, il reste un élément à éclaircir : savoir si la métamorphose est une réelle transformation identitaire ou le fait d'un « masque » au sens bachelardien du terme, autrement dit d'une protection temporaire de son moi profond. De même, il s'agit de savoir si le masque devient inséparable de l'homme qui le porte.

2.3.2 Les masques selon Gaston Bachelard

Nous allons, pour ce faire, nous attarder sur les cas de Jean Genet et, plus encore, d'Oscar Wilde, le seul de notre corpus primaire à mêler une expérience réelle, un témoignage foisonnant et une vie après la prison. Nous avons tous les éléments nécessaires pour le confronter à l'essai de Gaston Bachelard, *Le Droit de rêver* (1970), et plus précisément à son texte « Le masque », dans lequel il écrit :

> Les masques ont beau avoir une infinie variété, il semble que la volonté de se masquer soit toute simple et que par conséquent la psychologie de l'être qui se masque soit toute de suite faite. [...] Si l'être masqué peut rentrer dans la vie, s'il veut prendre la vie de son propre masque, il s'accorde aisément la maîtrise de la mystification. Il finit par croire qu'autrui prend son masque pour un visage. Il croit simuler activement après s'être dissimulé facilement. Ainsi le masque est une synthèse naïve de deux contraires très proches : la dissimulation et la simulation. [...] La phénoménologie de l'être effectivement masqué, entièrement travesti, est alors pure négativité de son propre être. Il peut s'endormir dans cette négativité, perdre même la conscience de sa volonté de masque. [34]

Étant un processus psychologique complexe, le masque est donc une création d'un moi imaginaire et, plus encore, une mystification si efficace qu'elle dupe autrui et soi-même ; il s'intègre à son porteur. C'est ainsi que, lorsque Jean décrit les pri-

34. Gaston BACHELARD, *Le Droit de rêver* (posthume), 1970, Presses Universitaires de France, p.201 et p. 203-204.

sonniers comme des « pauvre gars aux dents rongées par le scorbut » [35], il met à bat le masque qu'il porte et celui dont il affuble la prison. Ce faisant, il prouve qu'il n'est pas aveugle concernant la réalité carcérale mais qu'il lui préfère volontairement un mythe. Ce phénomène est d'ailleurs confirmé par Bachelard :

> L'être qui veut l'artifice a besoin d'une prise de conscience très nette. Cette prise de conscience est d'autant plus vigoureuse que son objet est plus fluent. Sur le problème de l'être qui se dissimule on voit en action le maintien d'une conscience de dissimulation. [36]

Ainsi, Genet fait preuve d'une rare conscience lorsqu'il décrit Mettray et Fontevrault ; toutefois, à la différence des propos de Bachelard, il détourne l'usage du masque pour l'intégrer à une institution et en dissimuler autant les travers que ses propres tourments. En métamorphosant la prison selon ses fantasmes, il se conforme à son idéal de détenu soumis et de traitre amoureux.

Pour Wilde, même si l'approche de Bachelard est proche de celle d'un psychanalyste, le masque qu'il porte est une façon de mieux comprendre son processus de carcéralisation. En effet, Bachelard écrit :

> Qu'on retourne le problème de toutes les manières, il faut toujours en arriver à la même conclusion : le masque est un outil d'agression ; et toute agression est une prise sur l'avenir. [...] Mais les masques virtuels puisés dans l'imagination dans les planches du Rorscharch sont des *masques psychologiques*. Ils résument notre décision d'avoir une physionomie. On les saisit surtout dans *l'interprétation*. Ils sont en quelque manière des *visages parlés*, des visages décrits par la parole [37].

Un « outil d'agression », mais aussi un outil de préservation. Dans le cas de Wilde comme dans celui de Genet, les masques sont une forme de défense du moi qui ne peut être comprise que lorsqu'agit son porteur. Pour Genet, c'est par la multiplication des amours, le besoin d'avoir un « jardin » secret [38], c'est-à-dire une vision

35. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 43.
36. *Le Droit de rêver*, *op. cit.*, p. 206.
37. *Ibid.*, p. 208.
38. *Miracle de la rose*, *op. cit.*, p. 46.

fantasmée du vécu carcéral. Pour Wilde, le masque se traduit par un retour à soi et une redécouverte de la religion. Néanmoins, le cas de l'écrivain irlandais est remarquable à plus d'un titre, car s'il se crée un masque de chrétien, d'homme ayant besoin d'accepter la souffrance pour se sentir vivre, il abandonne un premier masque pour celui-ci. En effet, et plus particulièrement dans sa vie pré-carcérale, Wilde a toujours porté un masque de dandy, dont on peut mesurer l'importance dans ses tenues extravagantes, ses célèbres aphorismes ou ses relations avec des gens peu fréquentables. Ce masque est, par ailleurs, une réponse à sa tristesse naturelle :

> Grâce à ces lettres, on devine les douloureuses étapes parcourues où se trahit très vite un sens inné du malheur même si Wilde parle ici très peu de lui-même. [...] Ainsi, dès sa jeunesse, à la recherche d'un refuge spirituel, il avoue que le désespoir le pousse à rechercher le salut dans la croyance en une église dont la fascination le captive [...] De là vient que Wilde s'est rapidement protégé derrière un masque – le masque dont Bachelard a bien vu à quel point il est un « outil d'agression » qui peut se transformer en seconde vie et renaissance, en « une prise sur l'avenir ». Mais ici, à cause de toutes les coïncidences entre le texte et la vie, coïncidences qui annulent la progression du temps, on voit que le masque est surtout retour fermé sur le moi. « Un masque est plus révélateur qu'un visage », écrit-il dans Intentions. [39]

En somme, Wilde a créé un masque adapté à son « sens inné du malheur », ce dandysme qui lui a coûté si cher lors de son procès, et que la prison lui a fait retirer au profit d'un autre. On peut d'ailleurs en mesurer la portée dans *De Profundis* avec son ton presque paternaliste, le récit de sa conversion et la nouvelle définition de son esthétisme. Le masque carcéral indique la profondeur de sa métamorphose, en ce qu'il n'a pu réellement s'en défaire après ses deux ans à Wandsworth et Reading : son style changea définitivement, passant d'une littérature légère et savante à une ballade grave et une correspondance qui traduisirent l'intensité de son malheur et de sa misère.

Wilde n'a donc pu se défaire du masque carcéral qui lui avait pourtant été utile

39. Préface de D. de MARGERIE aux *Lettres*, *op. cit.*, p. 10-11.

lors de son introspection et qui, inadapté à un retour à la vie civile, fut au moins aussi destructeur que le premier, celui de dandy.

À cette analyse, nous pouvons citer les propos de Besozzi, qui, même si elles remettent en cause les enseignements de l'écrivain irlandais, permettent néanmoins de justifier l'importance de la métamorphose :

> Wilde a beau multiplier les références à une vie nouvelles [...] : les souffrances dont il fait état ne semblent pas aboutir à une véritable remise en question de son rapport avec le monde. Et s'il affirme avoir découvert l'humilité, [...] il semble oublier que les privations dont il fait l'objet il ne les a pas choisies, comme saint François, mais on les lui a imposées. Il n'est pas humble, mais bien humilié. [...] Et si, en étalant sa souffrance au grand jour, il en fait l'éloge, ce n'est que pour mieux confronter le vrai coupable, Bosie, auquel la lettre est adressée, avec les conséquences de son iniquité. [40]

La thèse selon laquelle Wilde se serait dupé est partiellement vraie, en ce sens qu'il a retrouvé Alfred Douglas sitôt sorti de prison, pour les causes que l'on sait – mort de sa mère, divorce de sa femme, etc. Toutefois, elle est néanmoins discutable lorsqu'on sait que Wilde s'adresse autant à lui-même qu'à son ancien amant, et que sa conversion, son retour à une « humilité » a été suivie, après sa libération, d'une existence misérable et de la conservation tant de son matricule pour signer *La Ballade de la geôle de Reading* dans ses premiers tirages que de son nom d'emprunt Sebastian Melmoth. Wilde s'est accaparé ses privations pour renforcer son masque, celui-là même qui en fait un détenu repenti et l'empêche de retourner pleinement à une vie civile.

Le point de vue de Bachelard appliqué à notre corpus révèle que, loin d'être des identités fictives, les masques sont des moyens de protection si efficaces qu'ils contribuent pleinement à la réalité de la métamorphose. Une métamorphose qui peut durer même après l'incarcération à cause du traumatisme et de l'enseignement propres à cette dernière.

40. *Les Prisons des écrivains*, *op. cit.*, p. 283.

Ainsi, l'incarcération de Wilde, par sa véracité, prouve que sa métamorphose fut sincère et durable. Les preuves en sont avec le fait que le détenu parte avec sa prison, qu'il doive faire face à la nouvelle épreuve qu'est le retour à la vie civile et qui permet, conjointement avec la théorie des masques, d'en ressentir l'importance. La prison traumatise presque autant que la réponse apportée par le détenu, qui sont les deux éléments au cœur de la création d'une identité carcérale. Le traumatisme et les efforts d'adaptation du détenu à cette situation intolérables transforment donc l'homme libre et le forcent presque inconsciemment à se créer un masque sur-mesure pour mieux en supporter les rigueurs, que ce soit par auto-modification ou altération positive de son point de vue sur son environnement.

CONCLUSION

La prison est un sujet majeur de la littérature, car son traitement, s'il diffère selon les œuvres, a toujours une visée dénonciatrice. C'est ce que nous avons essayé d'illustrer à travers le concept de métamorphose, via le traitement de notre corpus primaire et la mise en évidence des différents genres littéraires qui le composent.

Caractéristiques des œuvres du corpus primaire

C'est cette multiplicité des genres qui fait d'ailleurs la force de ce corpus, car il permet de mettre en confrontation des romans avec des lettres et des essais.

Le Dernier Jour d'un condamné est un plaidoyer romancé qui, pour appuyer la force de son propos, use de clichés qui le rendent paradoxalement plus vrai et plus terrible. Tout y est mis en scène pour que le narrateur intradiégétique attire le plus possible la compassion, et ce dans l'espoir de modifier les mentalités. C'est ce mélange de fiction et de réalisme, appuyé par la courte préface de 1829 qui signalait son authenticité, qui donne toute sa puissance à l'ouvrage. De plus, le fractionnement du récit crée l'illusion saisissante que l'effroi désordonne les pensées du personnage.

D'une façon similaire à Hugo, Jack London a lui aussi décidé de s'accaparer le réel pour mieux dénoncer la camisole de force. Mais, si la prison sert de cadre au récit, il ne faut pas occulter l'importance des voyages mentaux. Véritables récits enchâssés qui dynamisent le roman, ils témoignent des opinions de l'auteur sur la puissance de l'esprit [41]. Ainsi, inspiré par sa propre expérience carcérale, sa dénonciation de la camisole et ses adresses au lecteur, son récit brise le cadre de la simple fiction. De plus, le réalisme est renforcé par deux éléments bien distincts. Le premier est, à l'instar de Hugo, dans la forme même du récit qui prend les aspects d'un testament autobiographique. Le second concerne les personnages d'Ed Morrell et de Jake Oppenheimer qui ont tant inspiré London qu'il n'a pas modifié leur nom par souci de réalisme. Au contraire, il a intégré dans sa fiction des événements biographiques réels qui ont contribué à donner autant un vécu à ces personnages qu'à Standing. Enfin, les voyages mentaux, s'ils contribuent à prêter un aspect merveilleux au récit, respectent certains faits historiques ou sont écrits avec suffisamment de détails pour sembler véridiques :

> L'extermination de la caravane de pionniers par des mormons alliés aux Indiens est une nouvelle inspirée d'un incident réel de la conquête de l'Ouest. [...] Reste le naufrage de Daniel Foss. [...] Pastiche poussé avec soin : pour accréditer l'existence de Daniel Foss, London, tenant la plume pour Darrell Standing, fournit le titre de ses mémoires, la date – 1819 –, et lieu d'impression Boston. Un souci raffiné du détail. [42]

Genet, lui, a choisi de mettre en scène ses lieux de réclusion sous un aspect particulier et parfois dérangeant, en mêlant fiction et réalité. Fiction en ce que les personnages et le crime de Jean sont imaginaires ; réalité car l'auteur est bel et bien allé à Mettray et s'est inspiré de personnes réelles pour mieux brouiller les

41. Voir la lettre de de London à sa mère citée par Francis Lacassin dans la préface du *Vagabond des étoiles* qui se conclut par ces termes : « La clé du livre est LE TRIOMPHE DE L'ESPRIT », p. 28.
42. Préface de Francis LACASSIN au *Vagabond des étoiles*, *op. cit.*, p. 28-29.

pistes [43]. De plus, il use d'un procédé similaire pour se mettre en scène, car son personnage, Jean, n'est pas lui-même. Certes, il s'inspire de son passé, il décrit des mœurs authentiques de Mettray et les rigueurs propres à Fontevrault-Fresnes [44], mais c'est pour mieux mettre en scène son imaginaire carcéral. Car Jean, s'il est à demi-fictif, est plus à même de porter la parole de l'auteur et de mettre en scène des lieux de réclusion eux aussi fictionnalisés, fantasmés.

Tout l'intérêt de *Miracle de la rose* réside en ce que l'auteur a mélangé deux ouvrages en un ; le premier sur la colonie de Mettray, le second sur la prison. En prenant ce parti, il a contribué à enrichir les deux espaces carcéraux afin qu'ils se répondent et s'entremêlent, ce qui justifie plus encore l'absence de transition et de découpage en chapitres :

> Genet avait initialement conçu ce qui deviendra *Miracle de la rose* comme deux courts textes distincts. L'un était une description sans fioritures de Mettray (qu'il intitulait *Enfants du malheur*), "détruite" au début de décembre 1943, probablement par un gardien qui avait confisqué le manuscrit. L'autre texte, intitulé *Le Miracle de la rose*, inspiré de la lecture du *Dictionnaire de la rose*, se voulait une allégorie médiévale, une hagiographie dont le "saint" était un prisonnier condamné à mort. [...] En raboutant les deux testes, Genet en exagéra les éléments de continuité, suggérant que nombre d'épisodes survenus à Mettray avait préfiguré ceux de Fontevrault... [45]

De Profundis est sûrement l'œuvre la plus marquante, par son statut d'épître. Elle raconte des faits authentiques et, par ses conditions de rédaction et son genre, est désordonnée. Nous bénéficions alors d'un véritable essai autobiographique et d'un testament d'artiste. C'est ce dernier aspect qui est le plus important, car c'est selon ce prisme que Wilde considère majoritairement sa vie passée, son évolution et

43. « [Genet en prison] fit alors la connaissance d'un jeune homme de vingt-trois ans, Lucien-Guy Noppé, dit "Guy", qui occupait la cellule voisine de la sienne. Genet s'attache profondément à lui et s'inspirera de lui pour le personnage de Bulkaen dans Miracle de la rose », Edmund WHITE, *op. cit.*, p. 238.

44. Car Genet a effectivement écrit son *Miracle* lorsqu'il était incarcéré à la prison de Fresnes où il a connu la faim. « Les nazis sous-alimentant délibérément les détenus, il bombardait ses amis de lettres, les suppliant de lui apporter des colis de nourriture. Il luttait farouchement contre cette mort lente, convaincu d'écrire une œuvre qui serait une des gloires de la langue française », *Ibid.*, p. 13.

45. *Ibid.*, p. 244-245.

ses craintes futures. De même, c'est grâce à ce point de vue d'artiste que *De Profundis* peut être considéré à la fois comme un essai, une œuvre d'art et un bilan, comme le prouve la redécouverte du Christ qui fait écho à ses nouveaux besoins esthétiques.

Si cette dénonciation était déjà forte, elle n'était destinée qu'à un seul homme, à l'inverse des lettres au *Daily Chronicle*, dans lesquelles Wilde ne se met plus en scène mais dénonce exclusivement les méfaits de la prison. Dans les deux cas, l'auteur se pose en figure d'autorité envers ses destinataires, grandi par son savoir acquis lors de l'incarcération.

Quant à *La Ballade de la geôle de Reading*, elle prend ses racines dans une condamnation authentique et, inspirée par *L'Enfer* de Clément Marot et le vécu tragique de Wilde, permet de considérer le criminel avec plus d'humanité. Le mélange d'éléments de fiction, d'inspirations littéraires et de vécu authentique contribue à en faire un poème et un plaidoyer remarquables contre les exécutions en prison. De surcroît, c'est encore le point de vue de l'artiste qui magnifie l'œuvre, car, cette fois-ci, le narrateur est témoin des événements. Il partage alors son rôle avec le lecteur et, par glissement, lui donne les détails de la mise à mort du condamné tout en le poussant à s'attribuer ses propres questionnements :

> Je ne sais si les Lois sont justes,
> Ou si les Lois sont iniques.
> [...] Toute prison bâtie par les hommes
> Est bâtie de briques de honte
> Et ceinte de barreaux pour empêcher le Christ de voir
> comment les hommes leurs frères mutilent. [46]

46. I know not whether Laws be right,
Or whether Laws be wrong.

That every prison that men build
Is built with bricks of shame,
And bound with bars lest Christ should see
How men their brothers maim.

Oscar WILDE, *La Ballade de la geôle de Reading op. cit.*, p. 224-225.

Cet extrait, déjà cité plus haut, est l'un des plus éclairants. Wilde s'interroge sur les lois selon son propre point de vue avant de s'intéresser à la prison en général par l'adjectif indéfini « toute ». De même, son propos s'attarde sur « les hommes » comme catégorie générique dans laquelle n'importe quel lecteur peut s'identifier. Par ces procédés, le poème gagne en universalité.

Car, au fond, c'est bien l'humanité l'enjeu de tous ces récits. Le thème de la prison dans la littérature, par sa gravité même, impose de la dénoncer pour mieux la réformer, y compris pour Genet, dont les amours et les fantasmes de Jean ne peuvent totalement faire oublier la détresse dans laquelle vivent ses codétenus. Aussi, chaque texte a pour finalité de bouleverser le lecteur, de le rapprocher des détenus en lui décrivant les méfaits qui se passent en prison et qui, pour les plus importants, sont véridiques. Mentionnons l'usage de la camisole chez London, la procédure d'une exécution publique chez Hugo [47] ; les maladies et les meurtres chez Genet ou les lettres de Wilde au *Daily Chronicle*. Ainsi, la prison n'est pas réductible à sa caractéristique formelle, c'est-à-dire l'enfermement d'un homme dans une institution prévue à cet effet. Ses caractéristiques et ses enseignements sont aussi nombreux que les auteurs qui écrivent sur le sujet.

2.3.3 Le corpus secondaire

Nous avons voulu, en convoquant notre corpus secondaire, prouver que les aspects de notre thèse, par leur présence dans les prisons occidentales et dans le savoir collectif, pouvaient s'étendre à bien des ouvrages [48]. D'où, par exemple, la notion de retour à la religion qui touche autant Wilde que Verlaine, en plus des similitudes entre leur existence. Mentionnons encore les conséquences de l'ennui et du temps

47. Voir la préface de 1832 du *Dernier Jour d'un condamné* où Hugo décrit précisément certaines exécutions publiques ayant eu des ratés, p. 388-390.

48. Notamment par l'omniprésence des topoï carcéraux cités par Brombert.

mortifère que l'on retrouve autant chez Wilde [49] que dans *Le Joueur d'échecs* de Zweig.

L'autre utilité de ce corpus était de compenser les manques de notre corpus primaire, telle que la prison heureuse parfaitement illustrée chez Stendhal et quasiment absente de nos œuvres primaires, à l'exception de Genet. Néanmoins, rappelons-le, si ce dernier y trouve l'essence de ses amours et de sa poésie, c'est d'abord en la modifiant selon ses fantasmes. Enfin, il s'agissait d'étoffer des propos implicites par des exemples plus évidents. D'où, par exemple, les nombreuses mentions du *Temps du mépris* de Malraux, car la métamorphose, contrairement à notre corpus primaire, y est au premier plan, au même titre que les rigueurs de la prison.

2.3.4 Les étapes de la métamorphose

La métamorphose ne peut avoir lieu que dans le cadre d'une prison standardisée, et ce pour plusieurs raisons. La première est historique : il a fallu attendre le XIX^e^ siècle pour que les systèmes carcéraux de nos différents pays évoluent vers l'enfermement cellulaire systématique [50] et, de fait, créent le statut de détenu tel que nous l'avons étudié. Quant à la seconde, elle est culturelle : la connaissance commune des mœurs de la prison autant que des légendes qui l'entourent rendaient plus propice sa dénonciation à travers les œuvres et les témoignages. En somme, en se standardisant, en faisant de l'incarcération la punition majoritaire contre les transgresseurs, la prison a contribué à créer les dénonciations dont elle a été l'objet.

Ainsi, la métamorphose commence lorsque l'homme nouvellement arrivé est malmené et que la prison, pour le plier à ses règles, lui retire tout attribut personnifiant.

49. Voir la lettre d'Oscar Wilde au Ministre de L'intérieur du 2 juillet 1896, p. 143-144 dans *Selected Letters* et p. 229-231 dans *Lettres*.

50. Il s'agit du fameux virage vers le « tout-carcéral » dont parle Robert Badinter.

Vient alors la seconde étape, au cours de laquelle le détenu doit apprendre à oublier les règles qui régissaient sa vie citoyenne au profit de nouvelles, qui font écho au rapport de domination détenu-administration. De même, le détenu doit apprendre certaines règles inhérentes à la prison qu'il occupe : Wilde et ses codétenus avaient interdiction formelle de parler ; Standing n'avait pas le droit de remettre en cause l'autorité de la prison ni se plaindre du gaspillage de temps et de mouvements dans la fabrique de jute.

En parallèle du choc de l'admission et de l'apprentissage difficile des règles de la prison surviennent les difficultés morales et mentales : l'emprisonnement devient d'une terrible violence, mêlant des peines définies par le règlement de l'institution – la déculturation forcée, la surveillance par des moyens de contrôle toujours plus efficaces – et des peines périphériques – la maladie et l'écrasement causé par le présent carcéral.

Toutefois, ce n'est que lorsque le détenu envisage des solutions pour pallier ces multiples agressions que la métamorphose devient effective. La première consiste en une auto-fragmentation selon d'anciens rôles sociaux – celui de père, de professeur, de mari, d'amant, d'artiste – dans le but de préserver une base identitaire malmenée par la déculturation. Il trouve alors des expédients pour « tuer le temps » et procède à des adaptations « primaires » et « secondaires », qui lui permettent ou de se plier aux règles de la prison ou de les contourner. La seconde solution est la communication avec les codétenus, le partage et le soutien, voire la confrontation – car, même lorsque le prisonnier est en conflit avec ses semblables, il se définit toujours par rapport à eux.

Mais, parce que le monde extérieur lui est inaccessible, le détenu procède également à un retour à soi et, tandis qu'il devient son sujet de prédilection, que le « je » est omniprésent, il prend du recul sur son passé et reconsidère son incarcération,

que ce soit par la redécouverte de la religion, l'introspection ou la découverte inopinée d'une « prison heureuse ».

Le détenu s'adaptant à sa prison, il se déshabitue du monde extérieur. Vient alors une nouvelle preuve de la métamorphose associée à une peine inattendue : le difficile retour à la vie civile, qui associe les conséquences de la déculturation et le point de vue de la société. En effet, même si la liberté est idéalisée, elle apparaît comme une nouvelle épreuve au moins aussi difficile que ne l'était l'incarcération, en ce qu'elle« abandonne » – selon le terme de Wilde dans sa correspondance – le détenu à son sort en plus de mal le considérer.

Enfin, ce sont les conséquences de la prison et, plus encore, la confrontation à la société qui permettent d'apprécier pleinement la réalité de la métamorphose. Le détenu, sitôt qu'il a terminé son incarcération, garde la mentalité et les habitudes forgées en prison. Pour preuve, Standing serait bien incapable de retourner à la vie civile avec ce qu'il a appris dans la camisole, de même que le moyen de torture l'a trop affaibli. Quant à Jean, le personnage semi-fictif de Genet, il ne sort de Mettray que pour mieux retourner en prison, tant la colonie pénitentiaire lui a donné le goût du crime et des amours interdites.

Par conséquent, la métamorphose fait partie intégrante de la dénonciation contre la prison, en ce qu'elle dépasse le cadre de la simple incarcération. De même, elle ne peut être résumée à un masque bachelardien [51] visant à protéger son identité pré-carcérale car elle s'intègre totalement au détenu, y compris après sa libération. Dès lors, la métamorphose, moyen de défense en prison, devient fardeau en liberté.

51. « Si l'être masqué peut rentrer dans la vie, s'il veut prendre la vie de son propre masque, il s'accorde aisément la maîtrise de la mystification. Il finit par croire qu'autrui prend son masque pour un visage. Il croit simuler activement après s'être dissimulé facilement. Ainsi le masque est une synthèse naïve de deux contraires très proches : la dissimulation et la simulation. [...] Qu'on retourne le problème de toutes les manières, il faut toujours en arriver à la même conclusion : le masque est un outil d'agression ; et toute agression est une prise sur l'avenir. », *Le Droit de rêver*, *op. cit.*, p. 203 et p. 208.

En définitive, si Hugo, London et Wilde ont mis leur réputation au service de la cause des prisonniers, ce n'est que pour réclamer une prison plus humaine. À aucun moment ces auteurs ne demandent la suppression explicite du système carcéral. Toutefois, ils se focalisent, selon leur vécu et leur combat, sur les aspects de la prison qui leur paraissent les plus dégradants, les plus cruels et les plus inutiles. Même Genet, parfois, admet que, sous ses fantasmes esthétisés, les autres colons et codétenus ne sont que des enfants que l'on exploite et des hommes rongés par la maladie et la souffrance.

Le véritable enjeu de notre thèse fut, à l'égal de la dénonciation, la façon de traiter la littérature carcérale. Aussi, nous avons essayé, avec ce corpus, de mettre en lumière les choix d'écriture de nos auteurs afin de valoriser au mieux leurs propos. De même, nous avons voulu, en les convoquant, mettre en exergue les différences et prouver les similitudes dans le processus de métamorphose, qu'il soit littéraire, esthétique ou biographique.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Jean Genet

– GENET Jean, *Miracle de la rose*, Gallimard, « Folio », 1946.

Victor Hugo

– HUGO Victor, *Le Dernier Jour d'un condamné*, 1832. Gallimard, « Folio Classique », 1970.

Jack London

– LONDON Jack, *Le Vagabond des étoiles*, 1915. Éditions Phébus, « Libretto », 2000, traduit par Paul GRUYER et Louis POSTIF, traduction revue par François POSTIF.

– LONDON Jack, *The Star Rover*, 1915. *Modern Library Paperback Editions*, 2003.

Oscar Wilde

– WILDE Oscar, *De Profundis and Other Prisons Writings*, Penguin Books, 2013.

– WILDE Oscar, *De Profundis*, 1897. Gallimard, « Folio Essais », 1992, traduit par Jean GATTÉGNO.

– WILDE Oscar, *De Profundis / La Ballade de la geôle de Reading*, 1898. Éditions Garnier Flammarion, bilingue, 2008, traduit par Pascal AQUIEN.

– WILDE Oscar, *Lettres d'Oscar Wilde*, Gallimard, « Collection Du Monde Entier », 1994, traduit par Henriette de BOISSARD.

– WILDE Oscar, *Selected Letters*, Oxford University Press, 1979.

Corpus secondaire

– APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, 1913, Gallimard, « Poésie », 1920.

– BRANCO Camilo Castelo , *Récits de la prison de Porto*, Éditions Chandeigne, 2017, traduit par João Viegas.

– CHARRIÈRE Henri, *Papillon*, Éditions Robert Laffont, 1969.

– DUMAS Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, 1844. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléaide », 1981.

– GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, 1835. Gallimard, « Folio Classique ».

– GENET Jean, *Le Condamné à mort et autres poèmes*, Gallimard, « Poésie », 1999.

– GIDE André, *Oscar Wilde*, Mercure de France, 1946.

– HUGO Victor, *Les Contemplations*, 1852. *Œuvres poétiques*, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

– HUGO Victor, *Claude Gueux*, 1834. Gallimard, « Folio Classique », 2015.

– HUGO Victor, *Les Quatre Vents de l'esprit*, 1881. Éditions Jean de Bonnot, t. 29,

1978.

– HUGO Victor, *Les Misérables*, 1862. Gallimard, « Collection Folio », 1973.

– KAFKA Franz, *À la colonie pénitentiaire*, 1919. Éditions Gallimard, « Collection Folio Classique », 1990, traduction de Claude DAVID.

– KOESTLER Arthur, *Le Zéro et l'infini*, Calmann-Lévy, « Collection Le Livre de Poche », 1945, traduit par Jérôme JENATTON.

– LONDON Jack, *Avant Adam*, 1906. Éditions Phébus, « Libretto », 2013, traduit par Louis POSTIF.

– LONDON Jack, *Le Peuple d'en bas*, 1903. Éditions Phébus, « Libretto », 1999, traduit par Noël MAUBERRET.

– LONDON Jack, *Sur le ring*, Éditions Phébus, « Libretto », 2002, traduit par Noël MAUBERRET.

– *The Road*, « Pinched », 1907. Akasha, « Classic Series », 2008. *La Route*, traduit par Louis POSTIF, Éditions Phébus, « Libretto », 2001.

– LONDRES Albert, *Au bagne*, 1924, Éditions Arléa, 1992.

– MALRAUX André, *La Condition humaine*, Gallimard, « Collection Folio », 1946.

– MALRAUX André, *Le Temps du mépris*, Gallimard, « Collection Blanche », 1935.

– POE Edgar Allan, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, 1843. Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, traduction par Charles BAUDELAIRE.

– POE Edgar Allan, *Tales and Poems of Edgar Allan Poe* (intégrale), Penguin Books, 2011.

– ROLAND Manon, *Mémoires de Madame Roland*, 1793. Mercure de France, « Collection Le Temps retrouvé », 1986.

– RUSSIER Gabrielle, *Lettres de prison*, Éditions du Seuil, 1970, précédé *Pour Gabrielle* de Raymond JEAN.

– STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, 1839. Gallimard, « Folio Classique »,

2003.

– STENDHAL, *Le Rouge et le noir*, 1830. Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1997.

– VERLAINE Paul, *Amour*, 1888. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

– VERLAINE Paul, *Cellulairement*, Gallimard, « Poésie », 2013.

– VERLAINE Paul, *Sagesse*, 1888. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

– WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, 1890. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, traduit par Jean GATTÉGNO.

– ZWEIG Stefan, *Conscience contre violence*, 1936. Bibliothèque générale française, « Le Livre de poche », 2010, traduit par Alzir HELLA.

– ZWEIG Stefan, *Le Joueur d'échecs*, 1941. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 2013, traduit par Bernard LORTHOLARY.

Ouvrages imprimés

– *Compilation of Laws relating to United States Prisoners, Prisons, Penitentiaries, Jails, etc.*, 1906.

– ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem, Rapport sur la banalité du mal*, traduction de A. GUÉRIN, Gallimard, « Folio Histoire », 1991.

– ARENDT Hannah et al., *Les Origines du totalitarisme : le système totalitaire*, 1951, Éditions du Seuils, Point, Politique 52, Paris, 1972, traduction de Jean-louis BOURGET, Robert DAVREU et Patrick LÉVY.

– BACHELARS Gaston, *Le Droit de rêver* (posthume), 1970, Presses Universitaires de France

– BADINTER Robert, *La Prison républicaine (1871-1914)*, Fayard, 1992.

– de BEAUMONT Gustave et de TOCQUEVILLE Alexis, *Du système pénitentiaire aux États-Unis et de son application*, 1832. Librairie de Charles Gosselin, 1945.

– BENTHAM Jeremy, *Le Panoptique, précédé de l'œil du pouvoir (entretien avec Michel* FOUCAULT, Éditions Pierre Belfond, 1977.

– BESOZZI Claudio, *Les Prisons des écrivains*, Éditions de l'Aire, Vevey, 2015.

– BROMBERT Victor, *La Prison romantique*, José Corti, Paris, 1975.

– CAMUS Albert/KOESTLER Arthur, *Réflexions sur la potence*, 1957, Gallimard, « Folio », 2002.

– CÉLINE Louis Ferdinand, *Lettres à la N.R.F.*, Gallimard, « Collection Folio », 1991.

– CÉLINE Louis Ferdinand, *Lettres de prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen, 1945, 1947*, Gallimard, « Collection Folio », 1998.

– CHASSAT Sophie, *Forlivesi* Luc, POTTIER Georges-François (dir.), *Éduquer et punir, la colonie agricole et pénitentiaire de Mettray (1839-1937)*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

– CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, 1958.

– COMBESSIE Philippe, *Sociologie de la prison*, Éditions La Découverte, « Collection Repères », 2009.

– DATTAS Lydie, *La Chaste vie de Jean Genet*, Gallimard, *Collection Blanche*, 2006.

– GOFFETTE Guy, *L'Autre Verlaine*, Gallimard, « Collection Blanche », 2008.

– GOFFMAN Erving , *Asiles*, Éditions de Minuit, Paris, 1968, traduction de Liliane et Claude LAINÉ, présentation de Robert CASTEL.

– GRIVET Simon, *Tuer sans remords, une histoire de la peine de mort en Californie de la fin du* XIX^{e} *siècle à nos jours*, Histoire. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2011.

– FILLIPETTI Sandrine, *Victor Hugo*, Gallimard, « Folio Biographies », 2011.

– FOUCAULT Michel, *Résumé des cours au collège de France (1970-1982)*, Jul-

liard, 1989.

– FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1975.

– FRANKLIN H. Bruce, *The Victim as Criminal and Artist*, Oxford University Press, New York, 1978.

– LACASSIN Francis, *Jack London ou l'écriture vécue*, Christian Bourgois Éditeur, 1994.

– de LAMARTINE Alphonse, *Histoire des Girondins*, t. II, New York, F. Gaillardet Éditeur, 1847.

– LANDEROUIN Yves, *Le Roman de la quête esthétique ou les leçons d'une littérature centenaire*, Éditions Le Manuscrit, « Collection Recherche – Université », 2011.

– LESIEUR Jennifer, *Jack London*, Éditions Taillandier, 2007, réédition chez Phébus, « Libretto », 2008.

– LONDON Jack, *Le Peuple d'en bas*, Éditions Phébus, « Collection Libretto », 1999, traduit par Louis POSTIF et traduction revue par Noël MAUBERRET.

– MAGNAN André (dir.), *Expériences limites de l'épistolaire : lettres d'exil, d'enfermement, de folie*, Actes du colloque de Caen, 16-18 juin 1991, Honoré Champion Éditeur, 1993.

– MORENO, Melina Balcàzar, *Travailler pour les morts : politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean genet*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

– PETIT Jacques-Guy (dir.), *La Prison, le Bagne et l'Histoire*, Éditions Médecin et Hygiène, « Collection Déviance et Société », 1984.

– PETITFILS Pierre, *Paul Verlaine*, Éditions Julliard, 1981.

– SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr. Œuvres complètes de Jean Genet*, tome I, Éditions Gallimard, Paris, 1952.

– SCHIFFER Daniel Salvatore, *Oscar Wilde*, Gallimard, « Folio Biographies », 2009.

– UVSLØKK, Geir *Jean Genet, une écriture des perversions*, « Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine ».

– VARAUT Jean-Marc, *Poètes en prison : de Charles d'Orléans à Jean Genet*, Paris, Perrin, 1989.

– WHITE Edmund, *Jean Genet*, traduit de l'anglais par Philippe DELAMARE, Gallimard, « Biographies NRF », 1993.

– WILDE Oscar, *L'Âme de l'homme sous le socialisme*, 1891, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1992, traduction par Jean GATTÉGNO.

– ZWEIG Stefan, *Paul Verlaine*, 1905, Éditions Le Castor Astral, « Collection Les Inattendus », 2015, traduit par Corinna GEPPER.

Articles de périodiques imprimés

– ADUT Ari, « A Theory of Scandal : Victorians, Homosexuality, and the Fall of Oscar Wilde », *American Journal of Sociology*, vol. 111, No. 1 (July 2005), The University of Chicago Press.

– ALKALAY-GUT Karen, « The Thing He Loves : Murder as Aesthetic Experience in "The Ballad of Reading Gaol" », *Victorian Poetry*, Vol. 35, No. 3 (Fall, 1997), West Virginia University Press.

– CUNHA M. I., « Le temps suspendu. Rythmes et durées dans une prison portugaise », *Terrain*, n° 29, traduction de Jean-Yves DURAND.

– DOYLEN Michael R., « Oscar Wilde's "De Profundis" : Homosexual Self-Fashioning on the Other Side of Scandal », *Victorian Literature and Culture*, Vol. 27, No. 2 (1999), Cambridge University Press.

– ROSA Guy, « Essais sur l'argot, Balzac (*Splendeur et misère des courtisans)* et

Hugo *Les Misérables*, IV, 7. », Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994.

– GLEIZES Delphine, « Les paradoxes de la cave pénale. De quelques représentations carcérales dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme* 4/2004 (n° 126)

– GONTARD Paul-Roger, *Mission d'étude de faisabilité : Le régime ouvert de détention peut-il être étendu dans le champ pénitentiaire français ?* Paris, mars 2010.

– HIGELIN-FUSTÉ Audrey, « Le phénomène carcéral au XIX^e siècle : quand la prison "rêvée" des écrivains trouve ses limites dans la réalité historique », *Equinoxes*, printemps/été 2009.

– KLEIN Jean-Pierre, « L'art-thérapie : de l'inconnu à soi que l'on est vers l'inconnu de soi que l'on crée », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2012/1 (N° 35).

– LAUNET Édouard, « Mettray, matrice du jeune Genet », *Libération* du 14 avril 2006.

– NUERNBERG Susan, « New York City, Social Progress and the Crowd : Jack London's "Telic Action and Collective Stupidity" », *American Library Realism*, Vol. 40, No. 1 (Fall, 2007).

– PAILLET Paule, « Mettray, colonie d'éducation ou bagne d'enfant ? », *Informations sociales*, 4/2007 (N° 140), Caisse nationale d'allocations familiales (CNAF).

– QUINTUS John Allen, « Christ, Christianity, and Oscar Wilde », *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 33, No. 4, Late Nineteenth-Century Contextual and Psychological Configurations (Winter 1991), University of Texas Press.

– RIBOT Alexandre, « Le Système pénitentiaire en Angleterre – La Transportation et le régime des prisons », *Revue des deux mondes*, t. 103, 1873.

– RICHTER Florence, « Jean Genet, poète et voyou », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 2/2008 (volume 61).

– RIGANO Ilaria, « Langue, amour et trahison : le *Captif amoureux* de Jean Genet », *Sens public*, mars 2006.

– SACQUIN Michèle, « La poésie captive au fil des manuscrits », *Revue de la BNF*, 2010/2, n° 35.

– SOLAL Jérôme, « "Du jour suffisamment et de l'espace assez" : Verlaine en prison », *Romantisme*, 2004/4 (n° 126).

– VALLOIS Marie-Claire, « Écrire ou décrire : l'impossible histoire du "sujet" dans *Le Dernier Jour d'un condamné* de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 48, 1985.

– de VISSCHER Pierre, « Les premiers pas d'une vie nouvelle. Baptême ou bizutage ? Rites bénéfiques ou traumatisants ? », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 3/2015 (Numéro 107).

– WATSON Charles N., « The Novels of Jack London : A Reappraisal », *Earle Labor, American Literature*, Vol. 55n No. 4 (Dec, 1983).

– ZEENDER Marie-Noëlle, « Miroir de l'âme irlandaise : aspects du fantastique chez Le Fany, chez Wilde et chez Stoker », *Études irlandaises*, n° 9, 1984.

Articles de périodiques électroniques

– CARLIER Christian, « Histoire des prisons et de l'administration française de l'Ancien Régime à nos jours », *Criminocorpus*, *Varia*. [En ligne], 14 février 2009.

– GILLES Audrey, « La poésie du phallus dans *Le Condamné à mort* », *@nalyses*. [En ligne], automne 2007.

– HAMEL Ian, « Henri Charrière, dit "Papillon", un sacré menteur », *LePoint.fr*, http ://www.lepoint.fr/culture/henri-charriere-dit-papillon-un-sacre-menteur-22-11-2013-1760617_3.php, [En ligne].

– HAMON Pascaline, « *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, de Jean Genet. L'écriture mise au secret », *Les Dossiers du Grihl*. [En ligne], 2011-01.

– JASSENAY Frédéric, « Jack London et "Le Peuple d'en bas" », *Mediapart*. [En ligne], 16 novembre 2014.

– LEFEUVRE DÉOTTE Martine, « Foucault : le corps, le pouvoir, la prison », *Appareil*. [En ligne], 4/2010.

– MÉCHOULAN Éric, « Les écrits de prison et la microphysique du pouvoir », *Les Dossiers du Grihl*. [En ligne], 2011.

– NÉDÉLEC Claudine, « Marginalité et référence dans *Le Dernier Jour d'un condamné* de Victor Hugo », Les Dossiers du Grihl. [En ligne], *L'Argot* : http ://dossiersgrihl.revues.org/328.

– ROUCAUTE Delphine, « La cellule individuelle en prison, un droit repoussé », *LeMonde.fr*. [En ligne], 4 décembre 2014.

–VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du* XI^{e} *siècle au* SVI^{e} *siècle*. [En ligne], Paris, 1860, Tome 6. Consulté à l'adresse suivante : https ://archive.org/details/architecturefran06violuoft.

Sites web consultés

– « La mémoire des murs », https ://criminocorpus.org/fr/expositions/art-et-justice/la-memoire-des-murs/.

– « Les voyages de Hugo », http ://expositions.bnf.fr/hugo/arret/voyage.htm.

– Définition de la réclusion : https ://criminocorpus.org/fr/bibliographie-histoire-justice/glossaire/53/

– Interview de Jean Genet : https ://www.youtube.com/watch ?v=aoW01ujQMtE.

– LONDON Jack, *People of the Abyss*, 1903 : http ://www.freeclassicebooks.com/London%20Jac

– ZIMBARDO Philip, « Comment des gens ordinaires deviennent des monstres... ou des héros », conférence TED donnée en février 2008 : https ://www.youtube.com/watch ?v=OsF EV35tWsg.

Salomon de Izarra

L'écriture de l'enfermement : de la narration de l'incarcération aux perspectives et illusions d'évasion et de métamorphose

Cette thèse a pour but d'analyser les caractéristiques d'une métamorphose dans la littérature carcérale, à travers l'analyse d'œuvres de Jean Genet, de Victor Hugo, de Jack London et d'Oscar Wilde. Elle consiste donc à mettre en valeur les différentes étapes de ce processus, d'en comprendre les causes et les conséquences.

Nous nous intéressons donc à l'histoire des systèmes carcéraux en Californie, en Angleterre et en France, puis aux clichés qui sont légion dans la littérature carcérale.

Nous nous attardons ensuite sur les causes de la métamorphose à travers les méfaits de la prison et la réponse en conséquence des détenus.

Enfin, notre dernière partie concerne les aspects plus inattendus de la carcéralité et le difficile retour à la vie civile.

Mots clés : prison, métamorphose, enfermement, littérature française, littérature anglaise, littérature américaine, xix^{e} siècle, xx^{e} siècle

The writing of the confinement : from the narration of incarceration to prospects and illusions of metamorphosis

The goal of this thesis is to analyze caracteristics of a metamorphosis in the prison literature, by the analysis of works by Jean Genet, Victor Hugo, Jack London and Oscar Wilde. Therefore, it consists in highlighting the different stages of this processus, of understanding its causes and consequences.

We focus on the history of prison systems in California, England and France, then to the clichés, which are numerous into the prison literature.

Then we look at the causes of the metamorphosis through the mischiefs of prison and the answer accordingly of the detainees.

Finally, our last part concerns the unexpected aspects of the imprisonment, and the difficult return to civil life.

Keywords : prison, metamorphosis, confinement, french literature, english literature, american literature, 19th century, 20th century

Interactions Culturelles et Discursives (ICD)

3, Rue des Tanneurs 37041 TOURS CEDEX 1