

Loïc Guyon

## Le sex-appeal de la Veuve: guillotine et fantasmes romantiques

Si la guillotine évoque immanquablement l'idée de douleur et de souffrance, et ce malgré le souci humanitaire qui présida à son invention, il est un certain nombre de contemporains du dix-neuvième siècle pour lesquels ce terrible instrument de mort était aussi parfois associé à des émotions beaucoup plus douces et agréables et présentait même un indéniable 'sex-appeal': les écrivains romantiques. L'origine et les enjeux de cette curieuse vision fantasmagorique de la guillotine sont à rechercher en premier lieu dans le contexte historique et nous nous proposons ici de reprendre, afin de mieux les comprendre, les différentes étapes de ce complexe cheminement psychologique qui conduisit de nombreux romantiques à attribuer une dimension sensuelle, et même sexuelle, à l'horrible machine révolutionnaire. Nous allons ainsi voir que la représentation particulière, faite par les romantiques, de la confrontation d'un personnage féminin avec la guillotine est la conséquence directe d'une allégorisation quasi systématique de l'échafaud en femme, allégorisation elle-même indirectement liée au traumatisme psychosociologique causé par la Révolution.

Avec plus de 3000 exécutions dans la seule ville de Paris, entre le mois de mars 1793, date de la création du tribunal révolutionnaire, et la fin de l'été 1794,<sup>1</sup> contre une moyenne annuelle de seulement 150, pour toute la France, avant 1789,<sup>2</sup> la Terreur s'est avant tout caractérisée par le règne délirant de la guillotine. Daniel Arasse, dans *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, a bien montré l'impact que cette période dramatique de l'Histoire de France a eu sur l'imaginaire

---

<sup>1</sup> Source: Jean Tulard, *Les révolutions de 1789 à 1851* (Paris: Fayard, coll. 'Histoire de France', 1985), p. 124.

<sup>2</sup> Voir *La peine de mort, Droit, histoire, anthropologie, philosophie*, éd. par Ioannis Papadopoulos et Jacques-Henri Robert (Paris: Editions Panthéon Assas, 2000), p. 108.

social.<sup>3</sup> Qu'ils aient vécu la Terreur, comme Chateaubriand, Nodier ou Stendhal, ou qu'ils aient été élevés dans son souvenir, comme Hugo, Vigny ou Dumas, les romantiques ont tous été profondément marqués par elle. La Terreur justifie en grande partie la vision cataclysmique qu'ils avaient, à leurs débuts, de la Révolution: Révolution et peine de mort, Révolution et guillotine, des couples inséparables dans l'esprit des écrivains de la nouvelle école. Comme le constate Michel Delon dans un article consacré aux allusions implicites à la Révolution dans certaines fictions fantastiques du dix-neuvième siècle, 'une Révolution [...], marquant notre histoire d'une coupure irréversible, a pu s'identifier à la machine désincarnée qui tranchait une existence en un éclair'.<sup>4</sup> Baptisée par le sang du roi, de la reine et de milliers de victimes innocentes, la guillotine a en fait rapidement acquis une dimension sacrée: comme pour la croix du Christ, ce qui était auparavant un instrument de torture et de mort, un moyen de sanction mis à la disposition du droit commun, s'est ainsi transformé en symbole sacrificiel à lourde charge émotive et évocatrice. Rappel constant, témoignage accablant des dérives et des abus fondateurs d'un ordre social dans lequel la bourgeoisie régnait en maître, l'omniprésente guillotine dérangeait au dix-neuvième siècle la conscience de ceux-là mêmes qui l'avaient créée et imposée. A l'instar du héros du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo, la bourgeoisie du dix-neuvième siècle cauchemarde et ses cauchemars sont peuplés des martyrs de la (de sa) Révolution. Les romantiques, qui sont tous des bourgeois, les fruits du nouvel ordre social, comme l'a souligné Max Milner,<sup>5</sup> se sont finalement faits les expiateurs des fautes de leur classe. Or, tout sentiment de faute appelle l'idée d'un repentir et/ou d'un châtement. Ainsi le sang du régicide et de la Terreur retombe sur la société du dix-neuvième siècle et rougit les pages de sa littérature. Tous les regards convergent vers une guillotine qui, d'arme du crime, va devenir instrument d'autopunition rêvée, puis

<sup>3</sup> Daniel Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur* (Paris: Flammarion, 1987).

<sup>4</sup> 'Le collier de velours, ou la trace de la guillotine', in *Europe: Revue littéraire mensuelle*, 715-16 (nov.-déc. 1988), p. 59.

<sup>5</sup> Voir Max Milner, *Le Romantisme, 1, 1820-1843* (Paris: Arthaud, coll. 'Littérature française', 1973), p. 31.

symbole, incarnation même de la faute, des fautes, que l'on cherche à expier.

Arme du crime, tout d'abord: c'est elle qui tranche la tête du roi. Un acte hautement symbolique. La coupure pratiquée n'est pas seulement physique mais historique: elle représente, comme nous l'avons déjà vu avec Michel Delon, la rupture nette avec la société d'Ancien Régime, elle représente donc à elle seule la Révolution. Cette coupure est également symbolique d'un point de vue politique: Daniel Arasse a montré la relation qui existait entre la conception du corps physique et celle du corps politique. La coupure devient alors effectivement synonyme de mort sociale et d'automutilation en vertu de la correspondance existant entre, d'un côté, la théorie héritée de la Renaissance de la division du corps humain en 'trois forces vitales' (morale / intellectuelle / animale), ces trois forces se trouvant condensées dans la tête de l'homme, et, d'un autre côté, la structure ternaire du corps social (Clergé / Noblesse / Tiers État) et des pouvoirs de l'État (législatif / exécutif / judiciaire) trouvant leur unité dans la personne du roi, le 'corps du roi', à la tête de la nation: 'l'analogie est frappante', nous dit Arasse, 'entre la tête de ce corps aux "forces vitales" détripées et la fonction du roi dans son corps telle que la pose la théorie de la monarchie absolue'.<sup>6</sup>

Enfin, la coupure doit aussi être considérée sous un jour psychanalytique: le roi, en tant que repersonnalisation du surmoi, s'assimilait au père. Roi et père sont deux symboles de puissance et d'autorité, deux images d'un même pouvoir à la fois protecteur et contraignant pour l'individu. La décapitation du roi au nom de la souveraineté populaire, de l'affirmation de la liberté individuelle, évoque sous bien des aspects l'accomplissement du désir de mort du père inhérent au fameux complexe d'Œdipe selon lequel le père serait perçu comme un obstacle à l'épanouissement personnel de l'individu enfant. Cette correspondance est renforcée par la manière dont est perpétrée la mort, la coupure opérée par la guillotine dans le but d'anéantir la puissance royale rappelant le geste castrateur que suggère un anéantissement de la puissance paternelle.

Cette dimension psychanalytique de la guillotine est essentielle à la compréhension du rôle, de la valeur attribués ensuite à l'instrument

---

<sup>6</sup> Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, p. 61.

par le Romantisme. La guillotine devient l'objet d'une fascination morbide, sa présence obsessionnelle au sein des œuvres romantiques témoignant du besoin d'expiation la faute commise par le passé de manière à apaiser la conscience collective et individuelle. C'est l'œuvre de catharsis doublée d'un simulacre de punition, d'auto-punition. Les romantiques se mettent dans la peau des personnages de condamnés à mort qui hantent leur imaginaire: à travers eux, ils revivent toutes les étapes du rituel de la guillotine et tentent de se représenter les sensations éprouvées par ses victimes. Ils rejouent, de l'intérieur, la scène du crime, la scène des crimes du passé, dont ils se sentent complices malgré eux. En s'infligeant ainsi fictivement la peine de mort, ils rachètent en quelque sorte les fautes de leur H/histoire. Parmi ces fautes, bien entendu, celle de la mort du roi-père, la destruction du surmoi protecteur, à laquelle fait parfois écho, chez certains auteurs, celle du père-roi (du vrai père). De même que l'anéantissement de la puissance patriarcale s'assimilait à une castration, de même le châtement de cette faute par le biais de la guillotine s'apparentera à une castration. La psychanalyse freudienne viendra, plus tard, conforter la pertinence du lien mort / castration:

Dans l'inconscient, il ne se trouve rien qui puisse donner un contenu à notre concept d'anéantissement de la vie [...]. [L']angoisse de mort doit être conçue comme analogon de l'angoisse de castration [...], la situation à laquelle le moi réagit est le fait d'être délaissé par le surmoi protecteur – par les puissances du destin –, par quoi prend fin l'assurance contre tous les dangers.<sup>7</sup>

C'est ainsi en conséquence de ce lien que la guillotine va prendre, dans l'imaginaire romantique comme dans l'imaginaire collectif, des allures de femme fatale. Témoin, l'aura féminine dont les divers auteurs entourent généralement l'échafaud; c'est la Veuve ou Sainte Guillotinettes chez Hugo,<sup>8</sup> mademoiselle Guillotine ou la fiancée, chez Dumas: 'Et puis, qui sait, dit Suleau à mi-voix, qui sait si l'un de nous

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *Inhibition, symptômes et angoisse* (Paris: Presses Universitaires de France, coll. 'Quadrige', 1993), p. 44.

<sup>8</sup> Pour le surnom de Sainte Guillotinettes, voir notamment *Choses vues* à la date du 20 février 1849 (Paris: Gallimard, coll. 'folio classique', 1972), t. II (1849-85), p. 185.

n'est pas destiné à l'honneur d'épouser mademoiselle Guillotine? Allons, messieurs, allons voir notre fiancée'.<sup>9</sup>

Parce que l'acte de décapitation s'apparente à un acte de castration et que ce dernier pouvoir est généralement l'apanage de la femme (que l'on songe, par exemple, à la phobie masculine de la dent vaginale), les romantiques donnent métaphoriquement vie à la guillotine sous les traits d'une femme.<sup>10</sup> Entité castratrice, elle évoque sans les nommer vraiment ces images traditionnelles de la femme tueuse d'hommes. Mireille Dottin-Orsini, qui a fort bien montré la place prépondérante qu'occuperont ces images dans l'art de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, nous le rappelle: 'la tête coupée de l'homme, même sous-entendue, est, comme la pomme d'Eve, la marque du féminin'.<sup>11</sup>

L'union fatale du condamné à mort et de la femme-guillotine est alors envisagée comme l'union sacrée de l'homme et de la femme: il s'agit 'd'épouser' la guillotine, de se 'fiancer' avec elle, l'instrument devenant ainsi, et de manière inexorable, 'la veuve' du condamné. Lorsque le condamné se couche sur l'échafaud, l'exécution s'assimile alors à un rapport sexuel, la décapitation équivalant à une castration, la mort à la 'petite mort', le sang à la semence. Cette image, nous la retrouvons d'ailleurs dans la bouche du Danton de Hugo:

– Mes comptes! cria Danton [...]. [A]llez les demander à la place de la Révolution, à l'échafaud du 21 janvier, au trône jeté à terre, à la guillotine, cette veuve...

Marat interrompt Danton.

– La guillotine est une vierge; on se couche sur elle, on ne la féconde pas.

– Qu'en savez-vous? répliqua Danton, je la féconderais, moi!<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, in *Les grands romans d'Alexandre Dumas; La Comtesse de Charny; Le chevalier de Maison-Rouge* (Paris: Robert Laffont, coll. 'Bouquins', 1990).

<sup>10</sup> L'imaginaire collectif a très tôt féminisé l'invention de Guillotin. Les surnoms successifs qui lui furent attribués en témoignent clairement: Louison, puis Louise, puis Guillotine, autant de sobriquets à consonance féminine.

<sup>11</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale* (Paris: Grasset, 1993), p. 141.

<sup>12</sup> Victor Hugo, *Quatre-vingt treize*, Deuxième partie, Livre deuxième, II, in *Romans III*, in *Victor Hugo, Œuvres complètes* (Paris: Robert Laffont, coll. 'Bouquins', 1985), pp.880-81.

On comprend mieux dès lors pourquoi, dans les œuvres romantiques, la confrontation de la guillotine avec un personnage de condamné à mort féminin a souvent des conséquences inattendues et conditionne même parfois l'apparition du surnaturel. La combinaison femme/guillotine est source de fascination pour les romantiques. Roger Bellour le note: 'on s'intéresse plus au spectacle, à l'image de la femme guillotinée [...], Freud en tirera la conséquence, à propos de Méduse ("décapitation = castration")'.<sup>13</sup> Ce qui fascine les romantiques, c'est la nature éminemment paradoxale d'une telle combinaison: si la mort par guillotine s'assimile à une castration et si la confrontation du condamné à mort avec l'instrument 'femelle' de son supplice s'apparente à un rapport sexuel, alors le concept même de la femme guillotinée est choquant, car il viole à la fois la loi du possible et l'interdit social du rapport entre deux individus de même sexe. L'incompatibilité entre femme et guillotine (incompatibilité résultant d'une trop grande identité de nature entre les deux éléments) conduit la plupart des auteurs romantiques à conférer à leurs personnages de condamnés à mort féminins une certaine immunité face à la peine capitale. Parce que séparation, division, coupure, ne rime pas chez la femme avec mort et castration, mais avec vie, (l'accouchement en étant le meilleur exemple), la décapitation demeure généralement sans effet sur ces personnages. Surnaturel et fantastique sont alors convoqués. L'*Histoire d'Hélène Gillet* de Charles Nodier nous en offre la parfaite démonstration: jugée et condamnée pour infanticide à être décapitée, Hélène sort indemne de son exécution à la suite d'une série de 'miracles'. Le bourreau, tout d'abord, est subitement et étrangement pris de faiblesse au moment de trancher la tête de l'innocente victime:

Grâce! grâce pour moi! s'écria-t-il. Bénédiction, mes Pères!... Pardonnez-moi, messieurs de Dijon; car voilà trois mois que je suis grandement malade et affligé dans mon corps! Je n'ai jamais coupé de têtes, et notre Seigneur Dieu m'a refusé la force de tuer cette jeune fille!... Sur ma foi de chrétien, je sais que je ne peux pas la tuer! [...] Noble demoiselle, reprit-il en lui tendant le fer par la poignée, tuez-moi ou pardonnez-moi!... – Je vous pardonne et je vous bénis, répondit Hélène. Et elle appuya sa tête sur le billot.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Roger Bellour, *Mademoiselle Guillotine* (Paris: La Différence, 1989), pp. 30-31.

<sup>14</sup> Charles Nodier, *Histoire d'Hélène Gillet*, in *Contes*, éd. par Pierre-Georges Castex (Paris: Garnier, coll. 'Classiques Garnier', 1961), p. 341.

Dans un deuxième temps, tandis que le bourreau se voit contraint d'effectuer son office, c'est cette fois le corps même d'Hélène Gillet qui oppose une résistance surnaturelle aux coups qui lui sont portés :

Le fer s'abattit, mais le coup glissa sur les cheveux d'Hélène et ne pénétra que dans l'épaule gauche. La patiente se renversa sur le côté droit. On crut un moment qu'elle était morte, mais la femme du bourreau savait qu'elle ne l'était pas; elle essaya d'affermir le coutelas dans les mains tremblantes de son mari, tandis qu'Hélène se relevait pour rapporter sa tête au poteau [...]. Le fer s'abattit de nouveau, et la victime, atteinte d'une blessure plus profonde que la première, tomba sans connaissance et comme sans vie sur l'arme de l'exécuteur.<sup>15</sup>

Mais rien n'y fait, Hélène Gillet ne meurt pas. Même les six coups de ciseaux 'd'un demi pied de longueur' de la bourrelle ne parviennent pas à lui ôter la vie. Traîné jusqu'au bas de l'échafaud, frappé violemment par la femme hystérique du bourreau, le corps d'Hélène, 'noyé dans le sang', résiste mystérieusement envers et contre tout: 'Aucune des blessures d'Hélène n'était mortelle, aucune ne se trouva dangereuse'.<sup>16</sup> Une grâce attribuée par un roi (Louis XIII) qui, pourtant, 'n'avait de force que pour être cruel' et qui annonçait à vingt-quatre ans une 'sévérité inflexible et sanglante',<sup>17</sup> achève miraculeusement de placer la condamnée à mort hors d'atteinte du supplice, comme si l'association femme/peine capitale devait demeurer impossible.

On retrouve chez Victor Hugo une scène très proche de celle décrite dans *l'Histoire d'Hélène Gillet*. Même lieu, mêmes circonstances. Dans sa préface de 1832 au *Dernier jour d'un condamné*, Hugo relate en effet un autre exemple d'un curieux dysfonctionnement de la mécanique de la peine capitale impliquant là encore un personnage de condamné à mort féminin :

A Dijon, il y a trois mois, on a mené au supplice une femme. (Une femme!) Cette fois encore, le couteau du docteur Guillotin a mal fait son service. La tête n'a pas été tout à fait coupée. Alors les valets de l'exécuteur se sont attelés aux pieds de la femme, et à travers les hurlements de la malheureuse, et à force de

<sup>15</sup> Ibid., p. 341.

<sup>16</sup> Ibid., p. 343.

<sup>17</sup> Ibid., p. 344.

tiraillements et de soubresauts, ils lui ont séparé la tête du corps par arrachement.<sup>18</sup>

Si un dysfonctionnement similaire, mais impliquant un condamné à mort masculin, est aussi relaté par Hugo dans sa préface, la parenthèse '(Une femme!)' place clairement l'exécution du personnage féminin à un degré supérieur d'intensité dans l'horreur et l'inacceptable.

Lorsque le surnaturel et le fantastique n'interviennent pas avant l'exécution, pour la prévenir et l'empêcher, ils interviennent parfois après, pour en nier le pouvoir d'anéantissement. L'Histoire récente devient alors encore une fois source d'inspiration avec la fameuse anecdote, contée par l'historien romantique Michelet,<sup>19</sup> de la tête coupée de Charlotte Corday rougissant sous les soufflets du bourreau, comme si la décapitation demeurait décidément inefficace sur la femme condamnée. Nodier fait allusion à l'étrange et significatif phénomène dans ses *Portraits de la Révolution et de l'Empire*,<sup>20</sup> tandis que Dumas, dans *Les mille et un fantômes*, relate l'anecdote à travers la bouche de son personnage de Ledru:

En sentant la main de l'exécuteur se poser sur son épaule pour arracher le mouchoir qui couvrait son cou, elle pâlit une seconde fois, mais, à l'instant même, un dernier sourire vint démentir cette pâleur, et, d'elle même, sans qu'on l'attachât à l'infâme bascule, dans un élan sublime et presque joyeux, elle passa sa tête par la hideuse ouverture. Le couperet glissa, la tête détachée du tronc tomba sur la plate-forme et rebondit. Ce fut alors, écoutez bien ceci, docteur, écoutez bien ceci, poète, ce fut alors qu'un des valets du bourreau, nommé Legros, saisit cette tête par les cheveux, et, par une vile adulation à la multitude, lui donna un soufflet. Eh bien! Je vous dis qu'à ce soufflet la tête rougit; je l'ai vue, la tête, non pas la joue, entendez-vous bien? non pas la joue touchée seulement, mais les deux joues, et cela, d'une rougeur égale, car le sentiment vivait dans cette tête, et elle s'indignait d'avoir souffert une honte qui n'était point portée à l'arrêt.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, in *Romans* (Paris: Le Seuil, coll. 'L'intégrale', 1963), p. 209.

<sup>19</sup> Voir Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, 2 vols (Paris: Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 1979), p. 527.

<sup>20</sup> Charles Nodier, *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la Révolution et de l'Empire*, 2 vols (Paris: Levasseur, 1831), t. 1, pp. 55-56.

<sup>21</sup> Alexandre Dumas, *Les mille et un fantômes* (Paris: Manitoba / Les Belles Lettres, 1999), p. 60.



Les personnages de Marie-Antoinette, chez Dumas, et d'Hélène Gillet, chez Nodier, ne semblaient pas plus redouter la décapitation que Charlotte Corday. Femme et coupure, femme et guillotine, sont comme des sœurs, leurs puissances respectives s'annulent. La femme survit ainsi très fréquemment à la peine capitale dans l'imaginaire romantique. A nouveau évoquée dans *L'Ensorcelée* de Barbey d'Aurevilly,<sup>22</sup> puis reprise par Lamartine au livre quarante-quatre de son *Histoire des Girondins*,<sup>23</sup> l'anecdote fantastique de Charlotte Corday a sans doute contribué dans une large mesure à l'émergence de ces récits de têtes de femmes coupées refusant de mourir que l'on retrouve en particulier chez Dumas. Là encore l'Histoire engendre la fiction. *Les mille et un fantômes* nous en offrent encore deux exemples, au chapitre trois, tout d'abord, avec la tête tranchée de Marie-Jeanne Ducoudray (du cou de Corday?) mordant la main de Jacquemin, son mari soupçonneux et meurtrier, avant de lui lancer ces terribles paroles: 'Misérable, j'étais innocente!'.<sup>24</sup> Au chapitre sept, ensuite, avec l'histoire de Solange et d'Albert (deux faux noms sous lesquels une jeune aristocrate menacée par la Terreur et Monsieur Ledru, son sauveur, dissimulent leur amour). Alors qu'il se livre à des expériences scientifiques sur des cadavres de condamnés, Albert reçoit un jour du bourreau (Monsieur Legros, l'exécuteur même de Charlotte Corday) son sac de têtes quotidien. Une voix semble soudain s'en élever:

– Albert!

Je me redressai froid d'épouvante: cette voix semblait venir de l'intérieur du sac.

Je me tâtai pour savoir si je dormais ou si j'étais éveillé; puis, raide, marchant comme un homme de pierre, les bras étendus, je me dirigeai vers le sac, où je plongai une de mes mains.

Alors, il me sembla que des lèvres encore tièdes s'appuyaient sur ma main [...]. Je pris cette tête, et, revenant à mon fauteuil, où je tombai assis, je la posai sur la table.

Oh! Je jetai un cri terrible. Cette tête [...], dont les yeux étaient à demi fermés, c'était la tête de Solange!

<sup>22</sup> *Œuvres romanesques complètes*, 2 vols (Paris: Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 1964-66), t. I, p. 707.

<sup>23</sup> Voir Lamartine, *Histoire de Charlotte Corday* (Seysssel: Champ Vallon, 1995), p. 41 et suivantes.

<sup>24</sup> Dumas, *Les mille et un fantômes*, p. 36.

Je crus être fou.

Je criai trois fois.

– Solange! Solange! Solange!

A la troisième fois, les yeux se rouvrirent, me regardèrent, laissèrent tomber deux larmes [...].<sup>25</sup>

Et ces récits annoncent eux-mêmes le fantasme de la femme ‘au collier de velours’, cette amante d’un soir piégeant de ses charmes ténébreux le naïf héros romantique, et dont la jolie parure de cou incarnat se révèle, au petit matin, n’être autre que la trace d’une décapitation récente. Un scénario de cauchemar, emprunté par Pétrus Borel à l’écrivain américain Washington Irving pour son *Gottfried Wolfgang*, en 1834, puis repris en 1850-51 dans *La femme au collier de velours* par Alexandre Dumas, qui en attribue la paternité à Nodier.<sup>26</sup> La guillotine faite femme, en vertu de son aura castratrice et de la résurgence des vieux mythes de femmes fatales coupeuses de chefs (Judith, Salomé), mais aussi en vertu de son aspect sanguinaire et vampirique: la guillotine est femme parce qu’elle est vampire et parce que, comme le souligne Mireille Dottin-Orsini, ‘la femme est vampire, naît vampire’ car ‘sa féminité s’enracine dans le sang’ et qu’elle a avec le sang ‘une familiarité qui ne peut qu’effrayer’.<sup>27</sup>

On quitte ici progressivement le champ historique pour rentrer dans le champ purement esthétique. Relevons ici que l’assimilation métaphorique de la guillotine à une entité féminine monstrueuse, en donnant vie (et donc conscience)<sup>28</sup> à ce qui n’était auparavant qu’un instrument de mort au service d’une société criminelle, a permis aux Romantiques de faire retomber sur l’être ainsi créé tout le poids et la

<sup>25</sup> Ibid., pp. 86-87. Cet épisode n’est pas sans rappeler le sort du personnage d’Henriette, dans *L’Ane mort et la femme guillotinée* de Jules Janin (Paris: Baudoin, 1829) et la suite que Balzac écrira en 1830 dans *Le Voleur* sous la forme d’un trentième chapitre faisant ressusciter la jeune femme décapitée.

<sup>26</sup> Alexandre Dumas, *La femme au collier de velours* (Aix-en-Provence: Editions Alinéa, 1992). Voir *L’Aventure d’un étudiant allemand* de W. Irving (1824) et l’article de Michel Delon, ‘Le collier de velours ou la trace de la guillotine’, p. 60.

<sup>27</sup> Dottin-Orsini, *Cette femme qu’ils disent fatale*, pp. 282 et 284; c’est Dottin-Orsini qui souligne.

<sup>28</sup> Dans *La Comtesse de Charny*, Dumas va même jusqu’à faire parler la guillotine: ‘La guillotine disait: “Je tue!” la pyramide disait: “Tue!”’. In *Les grands romans d’Alexandre Dumas; La Comtesse de Charny; Le chevalier de Maison-Rouge* (Paris: Robert Laffont, coll. ‘Bouquins’, 1990), p. 1079.

responsabilité des fautes passées. C'est là œuvre de diabolisation: l'imaginaire romantique s'est trouvé un bouc émissaire, émissaire de sa propre repentance, la lutte peut s'engager, l'ennemi est désormais identifié. Il ne s'agit alors plus de s'en prendre au(x) bourreau(x), il ne s'agit plus d'autopunition, il ne faut punir, 'il ne faut tuer personne', comme le dit si bien Nodier, 'il ne faut pas tuer ceux qui tuent. Il ne faut pas tuer le bourreau! Les lois d'homicide, il faut les tuer!'.<sup>29</sup> Il faut donc tuer la guillotine, 'jeter bas l'arbre patibulaire, le seul arbre que les révolutions ne déracinent pas!'.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> *Histoire d'Hélène Gillet*, pp. 347-48.

<sup>30</sup> Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, p. 206.