

L'hypersigne de la fenêtre dans *Le Dernier Jour d'un Condamné* de Victor Hugo

Névine Magued Abdel Rahman

Maître de Conférences

Faculté des Lettres – Université du Caire

Résumé

Le Dernier Jour d'un Condamné de Victor Hugo se caractérise par l'omniprésence de la fenêtre tout au long du parcours du personnage protagoniste depuis l'instant de son pourvoi en justice jusqu'à la fin des phases de son périple devant la guillotine. Ce qui conduit à la considérer en tant que signe qui traduit un autre signe selon la théorie interprétative du signe linguistique du sémiologue pragmatiste Charles Sanders Peirce. Or, tout récemment, à peine deux ans seulement, les travaux d'Andréa Del Lungo sur la fenêtre viennent désormais introduire un nouvel concept, celui de l'« hypersigne », relevant de

son approche inédite qu'il appelle la « sémiologie historisée » qui permet de redécouvrir de nouvelles zones significatives dans le texte littéraire longtemps négligées par la recherche. Nous inspirant de cette nouvelle approche sémiotique mais aussi de celles de ses prédécesseurs Charles Sanders Peirce et Louis Marin, dans lesquelles s'inscrit d'ailleurs Del Lungo se refusant tout comme eux à l'hermétisme du signe, nous espérons que cet article puisse faire ressortir la symbolique de l'hypersigne de la fenêtre si habilement façonnée par Victor Hugo dans son œuvre qui est restée occultée jusqu'à ce nouvel apport. Cet article a en vue aussi

L'hypersigne de la fenêtre dans *Le Dernier Jour d'un Condamné* de Victor Hugo, Vol. 4, Issue No. 4, October 2015, p.p. 101 - 191.

de montrer en dernier lieu comment la fenêtre se trouve au cœur de la mécanique argumentative de V. Hugo pour rallier le lecteur à sa cause contre la peine de mort, à laquelle il avait consacré toute sa carrière d'écrivain. Une étude sémiotique du signe et de l'image ainsi qu'une étude argumentative s'entrecroiseront alors pour percer les mystères des signes de cette oeuvre.

Mots clés:

Hypersigne, Sémiologie,
Argumentation, Fenêtre, Peine de mort

المخلص

اليوم الأخير في حياة محكوم عليه بالإعدام ليفيكتور هو جو يتميز بدوام إطلالة النافذة في مسيرة الشخصية منذ اللحظة الأولى منذ مثوله أمام القضاء وحتى لحظة النهاية امام المقصلة، الامر الذي يجعلنا ننظر اليها كعلامة ذات

مدلول رمزي وفقا للمنهج السميوطيقي. ولكن في رؤية بحثية نقدية حديثة العهد توصل إليها منذ ما يقرب من العامين فقط اندرآ دل لونغو، أطلق فيها علي النافذة اسم العلامة المحورية (التي تلتف حولها العلامات الأخرى ووظائفها القصديّة)، استطاع أن يكشف من خلال منهجه الجديد، المسمي بالسميولوجيا المؤرخة (أي الذي يتتبع التغيرات الدلالية التي عرفتها علامة النافذة عبر التاريخ)، عن مساحات أخري خفية في النصوص الأدبية كان يتم إغفالها في السابق. فمن خلال تطبيقنا لهذه الرؤية الجديدة لدل لونغو، مع اتباعنا أيضا لمنهجي عالمي الإشارات شارل ساندرز بيرس ولويس مارين (سميولوجيا الابلاغ و التواصل ثلاثية العناصر)، اللذين يعتنقها أيضا هذا الناقد المناهض للمذهب البنيوي النصي-المغلق (سميولوجيا الدلالة ثنائية العناصر

لفرديناند دو سوسير)، نهدف أن يساهم
 بحثنا في الاستدلال علي المعني الرمزي
 لدلالة النافذة في عمل فيكتور هوجو
 والذي ظل كامنا لقرنين من الزمان حتي
 إعادة اكتشافه مع هذا المنهج الثوري
 الجديد في عالم السميوطيقا، وكيف
 استطاع المؤلف استخدام علامة النافذة
 كعمود أساسي في استراتيجيته الافناعية
 والاستدلالية المنهجية لإستقطاب
 القارئ و مؤازرته ضد القانون الدموي
 والوحشي الخاص بالإعدام، الذي أمضي-
 حياته في مناهضته والحث علي إبطاله من
 خلال العديد من الأعمال الإبداعية
 الأخرى مما استوجب غير الدراسة
 السيميائية للعلامة والصورة في هذا العمل
 مزجها أيضا بدراسة لآليات الحجاج التي
 استخدمها هوجو للتأثير علي القارئ.

الكلمات الدالة:-

العلامة المحورية، السميولوجيا،
 الحجاج، النافذة، عقوبة الإعدام

Ce qu'on peut voir au soleil est
 toujours moins intéressant que ce
 qui se passe derrière une vitre.
 Dans ce trou noir ou lumineux vit
 la vie, rêve la vie, souffre la vie

Charles Baudelaire, « Les Fenêtres
 », *Le Spleen de Paris*.

Introduction:

Dans un trou noir d'une cellule,
 souffre une vie en attente de son
 exécution publique et décide
 d'écrire-décrire le journal de sa
 souffrance qui émane de la cruauté
 des images qui lui provient des
 quelques fenêtres et grilles des
 différents espaces clos de sa
 réclusion.

La totalité du *Dernier jour d'un
 condamné* de Victor Hugo est
 effectivement dominée par le signe
 de la fenêtre. Suivant le condamné
 dans son parcours depuis le

premier instant de son procès jusqu'à l'échafaud, la fenêtre gagne un rôle capital dans ce roman à thèse, élaboré en vue d'inciter à l'abolition de la peine de mort⁽¹⁾ et nécessite donc un acte de déchiffrement. Et pourtant jusqu'ici, du moins à notre connaissance, elle semble n'avoir jamais attiré l'attention des commentateurs. Aucun critique n'en a fait mention dans son analyse de l'œuvre bien que le XIXe siècle soit indéniablement le siècle des fenêtres et en particulier chez Hugo qui lui accorde un grand intérêt dans la lecture de son œuvre, intitulant un de ses poèmes « Fenêtres ouvertes » dans son recueil *L'Art d'être Grand-père*.

Si la fenêtre n'avait jamais fait l'objet d'une étude d'envergure dans le champ de la recherche littéraire, des ouvrages et des colloques très récents tendent de plus en plus à lui redonner sa juste

valeur dans l'analyse du texte littéraire. « *En plus d'offrir un angle particulier pour analyser divers types de textes, la fenêtre sert également d'accès à la signification* »⁽²⁾, d'ouverture au monde et par conséquent aux divers savoirs. Son omniprésence dans un texte est donc extrêmement significative et contribue à enrichir et à renouveler la lecture des œuvres.

Les travaux des différents critiques sur le statut de la fenêtre dans le texte littéraire ont donné lieu à des conceptions multiples. Ainsi pour Philippe Hamon, la fenêtre « *est à la fois un objet référentiel investi de valeurs métaphoriques; un dispositif optique inscrivant un point de vue subjectif et cadrant la représentation; un « tchnème » qui préside à l'organisation de l'espace* »; pour Jean Rousset, la fenêtre est conçue comme étant un « *thème qui traverse l'histoire de la littérature*;

un vecteur herméneutique de la signification»; et récemment dans la perspective d'Andréa Del Lungo, elle est considérée comme « *un objet à valeur de signe*⁽³⁾, dont il s'agira d'analyser le fonctionnement au sein de la représentation⁽⁴⁾, « *c'est-à-dire la relation qui s'instaure à travers le signe littéraire entre le texte et le « réel », entendu au double sens de référent concret et de modèles épistémologiques qui le fondent, à une époque déterminée* »⁽⁵⁾.

C'est dans cette dernière approche critique d'ordre sémiologique que nous allons nous placer, approche inédite qui propose une vision renouvelée du concept de représentation, appelée « sémiologie historisée »⁽⁶⁾, qui s'oppose aux perspectives de la sémiologie structuraliste saussurienne, qui par la décontextualisation de l'analyse, strictement textualiste, « *a pu insister sur l'insignifiance*

dénotative de certains signes »⁽⁷⁾. Or dans la perspective élargie de Del Lungo, qui s'inscrit dans la lignée de Charles Sanders Peirce et de Louis Marin auxquels nous nous retournerons également, celui-ci ouvre le signe à son contexte référentiel, dépasse le plan thématique du texte, s'opposant en cela à l'hermétisme de la sémiologie saussurienne qui tend à rejeter le référent du signe linguistique. Il s'ensuit – et c'est peut-être là la reproche qu'on pourrait lui faire et qu'il avoue lui-même⁽⁸⁾, devançant la critique – que « *tout ou presque deviendrait signe* », « *tout est en effet signifiant dans la représentation littéraire* » pour Del Lungo⁽⁹⁾.

Plus qu'un signe, la fenêtre constitue ce qu'il appelle un **hypersigne**, ce concept inédit forgé par Del Lungo est entendu par lui comme étant « *un noyau de la représentation artistique, qui*

articule autour de lui le système de signes instauré par l'œuvre ; par sa centralité, il donne un sens à d'autres signes et permet de fonder des paradigmes de connaissance, ainsi que les modèles herméneutiques de son déchiffrement »⁽¹⁰⁾, « *soit un signe central qui ordonne le sens d'autres signes* »⁽¹¹⁾, un signe qui s'avérera d'ordre sociologique.

Ce concept, pensons-nous, constitue en quelque sorte une reprise renouvelée de celui-là même déjà existant chez Charles Morris, et qui relevait chez cet autre disciple de Ch. S. Peirce de la « *Dsyn* », c'est-à-dire de la *dimension syntaxique de la sémiosis*, entendue comme la relation syntaxique d'un signe avec les autres signes. La fenêtre de cette œuvre de V. Hugo serait, dans l'approche de la sémiotique syntactique de Ch. Morris qui s'intéresse à « *la relation formelle des signes entre eux* », un

signe récurrent qui « *implique* » une relation à d'autres signes « *exprimant* »⁽¹²⁾ le même interprète. La relation dyadique des signes entre eux date donc de bien avant⁽¹³⁾ Del Lungo voire de bien avant Charles Morris⁽¹⁴⁾ lui-même. Toute la nouveauté qu'aurait introduite Del Lungo résiderait dans la nouvelle nomination donnée à ce concept et par conséquent dans l'élargissement des dimensions du signe en deux nouvelles dimensions transpositive et intertextuelle, puis dans l'idée de la présence d'un signe central recevant une signification par les autres signes, voire une **même** signification comme il en est le cas dans le *Dernier Jour d'un Condamné* et qui constitue pour cette raison même son originalité. Le concept d'hypersigne gagnerait alors à être divisé en deux sous-catégories selon qu'il représenterait avec chaque retour du signe un même interprétant ou un

autre interprétant, qu'on pourrait nommer : interprétant *collatéral*⁽¹⁵⁾ *invariable* (commun) ou *hyperinterprétant* et *interprétant transposé*⁽¹⁶⁾ (non-commun).

Quel qu'il en soit des diverses modifications et appellations intégrées incessamment dans le champ vaste de la sémiologie et de ses conceptions qui varient d'une école à l'autre ou au sein d'une même école, nous tâcherons dans cette étude d'examiner, à travers la présence saisissante de la fenêtre dans cette oeuvre, comment fonctionne-t-elle comme un hypersigne et reçoit-elle une (même) signification par d'autres signes ? Quels sont les fonctions et les rôles qu'elle remplit ? Comment est-elle dotée d'un pouvoir représentatif et constitue-t-elle un noyau de la représentation ? Comment instaure-t-elle une relation entre le texte et le réel ? Comment est-elle

au cœur de la démarche argumentative d'Hugo pour abolir la peine de mort ? Quelle vérité a-t-elle pour but de représenter et d'exprimer ? Et en quoi permet-elle d'approfondir et d'offrir une nouvelle lecture analytique tant négligée à cette fameuse oeuvre hugolienne ?

Nous espérons par cette étude continuer sur les pas de Del Lungo dans son important travail d'analyse de la fenêtre appliqué sur une multitude d'œuvres littéraires, ne serait-ce qu'en ajoutant une oeuvre de plus sur cet hypersigne qui ne figurait pas dans la vaste liste de son corpus qui s'étale de Pétrarque à Robbe-Grillet. Une étude exhaustive n'étant pas dans ses objectifs⁽¹⁷⁾, vu son impossibilité, laisse la voie encore ouverte à la recherche⁽¹⁸⁾.

Trois parties découperont ce travail selon la fonction que représente à chaque fois la fenêtre

dans le texte selon l'ordre suivant : la fenêtre comme frontière de séparation symbolique⁽¹⁹⁾ entre deux mondes; comme signe symbolique d'union entre deux mondes mis en abyme ; et qui fonctionne enfin comme dénonciatrice du théâtre du monde ou de sa « déshumanisation ».

I- Fenêtre frontière de séparation symbolique entre deux mondes

Le déplacement du personnage anonyme⁽²⁰⁾ de V. Hugo dans les espaces clos du roman s'accompagne à chaque fois de la présence d'une fenêtre dans son sillage, sauf dans l'incipit (chapitre I) où elle est complètement absente étant donné que le personnage se trouvait encore libre au stade du flash-back par lequel il ouvre son récit *in medias res* en se lamentant, par deux exclamations insistantes de désarroi, sur l'état de dichotomie navrante entre son présent et son passé⁽²¹⁾.

Il va de soi qu'on ne pense pas à l'extérieur, à la lumière, au bruit, l'air, la vie, c'est-à-dire à tous ce que suggère la présence d'une fenêtre quand on est libre.

Au-delà de cet incipit, **sept** fenêtres principales⁽²²⁾ encerclant l'ensemble du roman et représentant ses différentes scènes et espaces, jalonnent le parcours de notre condamné vers sa mort, depuis son jugement au Tribunal jusqu'à son échafaud à la place de Grève.

Leur rôle sera de représenter, à chaque étape de son avancée progressive vers la guillotine, un même interprétant (au sens peircien) qu'on pourra nommer, pour compléter l'approche de Del Lungo, un *hyperinterprétant* : la cruauté humaine et l'état de sauvagerie auquel elle en est arrivée.

Constituant le noyau de la représentation autour duquel gravite, s'organise et s'articule le

système des signes aménagé par Hugo pour démasquer et mettre à nu l'inhumanité de la condition humaine de son temps, la fenêtre est par excellence l'hypersigne central de ce roman.

Par son ouverture sur le spectacle de la cruauté humaine, la Fenêtre est pour ainsi dire la voie de l'auteur pour prouver sa thèse et faire son « plaidoyer »⁽²³⁾ contre la peine de mort ; elle doit par ses maintes représentations « *permettre une prise de conscience collective du caractère barbare de la peine de mort et aboutir à son abolition* »⁽²⁴⁾, comme le pense aussi le condamné, porte-parole ici de l'auteur⁽²⁵⁾.

Absente de l'incipit, cette absence est pourtant significative dans un roman de la fenêtre : elle est l'indice de la liberté du protagoniste à cette phase du récit. La fenêtre fonctionne comme un signe insignifiant et invisible du

moment qu'on est libre et n'agit pas sur nous. Ce n'est que quand on est « captif » que l'on y pense, elle devient tout pour un prisonnier. Ce sens symbolique provenant de l'absence de la fenêtre de l'incipit expliquera en effet le comportement des juges et les attentes illusoire du condamné lors de la première entrée en scène de la **première fenêtre** dans le texte :

Le personnage central, se réveillant dans sa cellule le jour de son verdict, essaie de détecter sa sentence avant qu'elle n'ait lieu par le temps qu'il fait. Son réflexe premier est de chercher une fenêtre car quelle que soit sa forme, elle constitue pour tout prisonnier une ouverture qui fait entrer l'air et le soleil, qui lui fait entrevoir le dehors et le rêve de la liberté, et dans le cas présent, qui lui fait signe de la sentence qui l'attend⁽²⁶⁾.

Trouvant en la fenêtre son ultime planche de salut, le prisonnier s'accroche au signe optimiste qu'elle réfléchit pensant qu'elle inclinera ses juges en sa faveur à cause du beau temps et essaie tout au long de son chemin vers la cour d'assises de s'attacher à cette lueur d'espoir en cherchant d'autres fenêtres qui lui confirmeront l'association mentale et affective qu'il se fait du signe⁽²⁷⁾. De plus en plus, il croit au signe plastique⁽²⁸⁾, se réfugie en lui pour apaiser sa terreur devant l'instant du verdict, de telle sorte qu'il n'en aura plus peur, le signe ayant agi sur lui par son pouvoir de représentation⁽²⁹⁾. En effet, « *Pour Kandinsky : la couleur et l'éclairage ont un effet psychophysiologique parce qu'ils sont perçus optiquement et vécus psychiquement* »⁽³⁰⁾.

Le travail herméneutique du personnage saisira aussi le détail

des signes non-verbaux exprimés sur le visage de ses juges⁽³¹⁾ et qui lui fera dire alors en toute confiance, sous l'impact de la fenêtre « *grande ouverte* »⁽³²⁾ « *en face* » de lui :

« Comment une idée sinistre aurait-elle pu poindre parmi tant de gracieuses sensations ? Inondé d'air et de soleil, il me fut impossible de penser à autre chose qu'à la liberté ; l'espérance vint rayonner en moi comme le jour autour de moi ; et confiant, j'attendis ma sentence comme on attend la délivrance et la vie »⁽³³⁾.

Inondé de confiance par le pouvoir du signe, il ira jusqu'à refuser à son avocat – pas si confiant que lui puisqu'il n'est pas imprégné par le signe – de plaider aux travaux forcés à perpétuité, une voix intérieure vient le persuader qu'il sera acquitté grâce au beau temps qu'il fait en ce mois

d'été :

«A-t-on jamais prononcé sentence de mort autrement qu'à minuit, aux flambeaux, dans une salle sombre et noire et par une froide nuit de pluie et d'hiver ? Mais au mois d'août, à huit-heures du matin, un si beau jour, ces bons jurés, c'est impossible ! Et ses yeux revenaient se fixer sur la jolie fleur jaune au soleil » ⁽³⁴⁾.

Partant d'un faux-postulat voire d'un sophisme⁽³⁵⁾ dont la conclusion est illégitime car la prémisse majeure n'est pas vraie, le personnage ne pouvait que se tromper.

Son raisonnement déductif repose dès le départ sur un argument faible et trompeur, les bienfaits météorologiques reflétés par la fenêtre sont vus comme un signe optimiste et qu'il fait suivre par deux autres raisonnements fallacieux comptant tantôt sur la

bonté inscrite sur le visage de ses juges qu'il ne connaît même pas pour émettre un tel avis, et tantôt sur l'impossibilité de recevoir une sentence de mort par un si beau matin d'été. Trois signes trompeurs énumérés les uns après les autres : d'un côté, parce qu'il n'est question dans aucune des descriptions du prisonnier, que les juges soient conscients de la présence de la fenêtre; et de l'autre, celui-ci ignore complètement de sa logique qu'il est jugé sur les faits et non selon leur humeur suivant le temps qu'il fait. Le personnage s'était laissé prendre à ses fausses espérances, comptant sur la fonction magique d'un signe qui se fait symbole juste pour lui et non pour ses juges, d'un signe qui dès le départ est « spécieux » en termes d'argumentation.

La «*démarche herméneutique*»⁽³⁶⁾ au cœur de laquelle se trouve la

fenêtre, et sur laquelle se fonde le personnage dans son espoir d'être déculpabilisé se heurte donc à un échec aussi bien pour le mal-fondé de son raisonnement que pour sa méconnaissance des règles de l'autre monde, celui des juges et des gens libres dont il ne fait plus partie. Ceux-ci ne voient pas dans la fenêtre ce qu'y voit le condamné, ils ne la voient même pas. Dans le monde des gens libres, la fenêtre est invisible et ne signifie rien d'autre qu'un objet, ce qui revient à expliquer son absence de l'incipit (sens qui est imperceptible à ce stade du roman au personnage d'où son erreur).

Par conséquent, la dimension «*transitive*»⁽³⁷⁾ du signe se devait être inopérante, stérile et opaque du moment qu'elle est considérée du monde des gens libres, des juges, qui décontextualisent le signe de son référent, ne le reliant ni à son objet ni à son

interprétant⁽³⁸⁾, à ce qu'il traduit entre les signes car il n'est pas vu par eux en tant que signe. « *Un signe n'est signe que lorsqu'il reçoit une interprétation* »⁽³⁹⁾ ou comme le disait Peirce selon son jargon philosophique « *un signe n'est un signe qu'en vertu de ce qu'il détermine un autre signe du même objet* »⁽⁴⁰⁾.

Faisant l'objet d'un «*déchiffrement symbolique codé*»⁽⁴¹⁾ (selon la terminologie de Jakobson), la fenêtre n'est pas perçue également. Selon le sujet qui observe et interprète le signe de son monde à lui, le signe prend un sens différent. Le rapport entre le signifiant et le signifié n'a plus la même connotation dès lors qu'on change d'optique et qu'on passe la frontière du monde des libres au monde des criminels: rapport inexistant dans le cas des juges qui s'en tiennent au caractère de dénotation du signifié qui n'a

aucune fonction représentative pour eux mais rapport de proximité avec le référent dans l'optique du captif, la fenêtre d'où émane le soleil est l'indice (selon le jargon peircien) d'une sentence favorable, elle est perçue en tant qu'un signe doté d'un pouvoir à la fois référentiel, affectif et énergétique apte à faire revirer le verdict des juges en sa faveur et à stimuler l'acte de son acquittement.

Dans sa dimension transitive ou mimétique, le signe est donc transparent à ce qu'il désigne uniquement dans le cas du personnage qui attend son jugement. Alors que dans le cas des juges, la fenêtre n'est pas translucide, elle ne produit aucun sentiment ou effet signifié⁽⁴²⁾ propre au signe (aucun «*interprétant affectif*» selon la terminologie de Peirce) ni aucun «*effort mental*»⁽⁴³⁾ pour déchiffrer

le signe et l'interpréter, au contraire ceux-ci ne pensent qu'à aller dormir après avoir veillé pour délibérer. Le dialogue presque «*subliminal*»⁽⁴⁴⁾ entre le signe de la fenêtre et son percepteur ne s'est donc pas du tout posé pour eux et n'a fait surgir aucune connotation affective, socio-culturelle ou émotionnelle à l'opposé du condamné. Et par conséquent, le dialogue muet et de nature conative entre ce dernier et ses juges, à travers la fenêtre, ne s'est pas fait non plus.

Le personnage va donc d'erreur en erreur dans son interprétation du signe, d'abord pour avoir compté sur les pouvoirs d'un signe qui n'en était pas un⁽⁴⁵⁾ pour ses juges, et deuxièmement pour lui avoir donné un sens représentatif qui n'était ni décodé ni même partagé par eux : n'ayant pas les mêmes raisons de penser comme le prisonnier, ni sa même

sensibilité aux signes, les juges n'ont pas intercepté l'implicite culturel lié à la fenêtre ouverte sur le grand soleil. Vidé de son sens, le signe n'a pas parlé à leur conscience pour provoquer la réaction émotionnelle espérée par le condamné conduisant à leur faire changer de verdict.

L'incommunicabilité du signe par rapport aux juges est à lire en termes de critique qui leur est implicitement adressée par l'auteur: s'ils sont incapables d'interpréter les signes et de voir le rapport entre eux (selon la triade interprétative peircienne: représentanem, objet et interprétant), comment seront-ils capables de s'expliquer les faits de leurs maints procès et d'en donner le bon jugement ? Ces juges qui ne pensent qu'à un bon sommeil de repos manqueraient de lucidité, de sensibilité et de conscience à la fois humaine et professionnelle⁽⁴⁶⁾. Combien de jugements erronés, d'injustice et de condamnations à

mort ont-ils donc pu prononcer au cours de leur carrière alors qu'ils sont si incompetents à déchiffrer les signes verbaux et non-verbaux⁽⁴⁷⁾ ?

Il s'ensuit par conséquent que le procès débouche à la peine de mort, le rêve de la liberté et le monde des vivants se ferment subitement sur le personnage, transformant ironiquement le beau jour en cauchemar signant la fin de sa vie.

Après avoir représenté le signe narrativement, Hugo, tel un peintre⁽⁴⁸⁾, va jusqu'à visualiser la fonction symbolique de séparation de la première fenêtre par un deuxième dispositif de la représentation, cette fois-ci iconique, sous forme d'un tableau fait de couleurs contrastives représentatives des deux mondes (magistrats-prisonniers), autrement dit au moyen d'un deuxième signe plastique au niveau non plus de l'éclairage (le soleil) mais de la

couleur qui vient préciser davantage la ligne de séparation produite par le premier signe plastique : le tableau de la fenêtre de la cour de justice, est d'abord fait de couleur lumineuse jaune-soleil inondant la salle (couleur de vie, d'espoir, de gaité ou de « noces »), puis, après l'annonce du verdict contre le personnage, se transforme en couleur blanc-pâle, « de la couleur d'un linceul », de « fantômes », celle de la mort et du deuil, couleur de la justice. Seule la fenêtre a la force de faire passer le condamné d'un monde à l'autre, mettant en abyme l'état d'âme du personnage comme le montre le passage :

« Jusqu'à l'arrêt de mort, je m'étais senti respirer, palpiter, vivre dans le même milieu que les autres hommes ; maintenant je distinguais clairement comme une clôture entre le monde et moi. Rien ne m'apparaissait plus sous

le même aspect qu'auparavant. Ces larges fenêtres lumineuses, ce beau soleil, ce ciel pur, cette jolie fleur, tout cela était blanc et pâle, de la couleur d'un linceul. Ces hommes, ces femmes, ces enfants qui se pressaient sur mon passage, je leur trouvais des airs de fantômes»⁽⁴⁹⁾.

Cette première fenêtre trace ainsi une frontière de séparation symbolique sur plus d'un plan: entre deux espaces doublement opposés (intérieur/extérieur) et deux mondes (captifs/libres); entre deux réceptions différentes du signe; entre deux tableaux de couleurs opposés ceux de la vie par la fenêtre et de la mort par la justice.

Et c'est finalement au niveau du pouvoir représentationnel du signe à l'intérieur et à l'extérieur de la diégèse que se trace une dernière opposition, une dernière frontière de séparation symbolique

établie par la fenêtre et qui est peut-être la plus importante pour « *l'effet énergétique* » (terminologie peircienne) que pourrait produire le signe en agissant sur le lecteur afin d'abolir la peine de mort, ce à quoi vise Hugo :

La fenêtre constitue une « *mise en réserve* » de la force dans le signe. Le personnage a fait, dans cette première scène de la fenêtre, une mise en représentation de la force et du pouvoir qu'a le signe (à changer un verdict) et en même temps une mise en représentation de la négation de cette force du signe « *puisque la force ne s'exerce pas, ne se manifeste pas, puisqu'elle est mise en réserve dans les signes qui la signifient et la désignent* »⁽⁵⁰⁾, puisqu'elle n'a pas eu le pouvoir qu'on lui assignait, et qu'elle a échoué à faire changer le verdict en faveur du personnage et influencer sur ses juges.

Si le signe n'a pas eu d'effet affectif, mental et énergétique sur le plan intradiégétique, il l'a eu néanmoins sur le plan extradiégétique, puisqu'il a pu par son pouvoir représenter la chose dont il est le signe, c'est-à-dire l'inintelligibilité des juges.

Pour Louis Marin, « *Représenter, c'est mettre en signes une force (...) le pouvoir c'est montrer ces signes, les faire voir afin de faire connaître les choses dont ils sont les signes, afin de faire croire naturellement et sans violence à la force (la violence) qu'ils représentent.* »⁽⁵¹⁾. En un mot, la première fenêtre a pu dévoiler la représentation du pouvoir et le pouvoir de la représentation par le seul signe de la fenêtre. Effectivement, « *Le pouvoir de la représentation n'est jamais le retour et la reprise du pouvoir qu'elle représente, mais toujours l'invention d'un autre pouvoir* »⁽⁵²⁾. Et cet autre pouvoir a été le pouvoir

métaphorique de la première fenêtre à signifier l'inintelligibilité des juges (interprétant immédiat) : ceux-ci ne voient pas, ne sentent pas, ne comprennent pas les signes⁽⁵³⁾. Ils parlent seulement pour prononcer la sentence de mort, autrement dit pour prononcer un mal. Ils sont en quelque sorte représentatifs d'un autre signe : ils font penser à un portrait caricatural des trois singes mystiques (interprétant dynamique). Ils parlent seulement pour dire et « faire sortir le Mal » par opposition au sens initial authentique du symbole⁽⁵⁴⁾. L'auteur voudrait insinuer que ces juges qui sont sans yeux ni oreilles n'ont ni cœur ni âme. Ce blasphème adressé aux juges, Hugo le fait ici implicitement à travers la représentation d'un signe dont il savait qu'il serait hors de leur entendement, mais trois ans après dans la *Préface* de 1832, il les bravera avec beaucoup d'audace, les traitant même d'« assassins »⁽⁵⁵⁾.

Le choix de l'implicite n'est donc pas fait par crainte de la censure puisqu'il avait publié son ouvrage sous titre anonyme et que ses attaques allaient se faire de plus belles dans ses préfaces, mais pour un besoin esthétique de laisser à un lecteur futur le soin de saisir toute la portée symbolique de son texte qui, jusqu'à présent n'avait pas été entièrement décelée. Contrairement à ce qu'en pensait La Bruyère, « *Nous qui sommes modernes, serons anciens dans quelques siècles* »⁽⁵⁶⁾, l'œuvre d'Hugo reste moderne et novatrice à travers le temps, par son système de signes qui « *réside dans ses inépuisables ressources de renouvellement* »⁽⁵⁷⁾.

Il reviendra de nouveau plus explicitement sur ce même interprétant immédiat, afin de toucher le public des lecteurs dans l'espoir de trouver en eux des âmes plus sensibles qui l'écouteront et tenteront avec

lui de réformer cette justice sourde et aveugle au Mal d'autrui et d'abolir avec lui la peine de mort (« objet dynamique » du signe). Pour sensibiliser son public (interprétant affectif) à l'impassibilité humaine devant le Mal, Hugo va alors tenter la voie cognitive⁽⁵⁸⁾ des signes, il va faire réagir son public cognitivement (interprétant énergétique). Et comme représenter, signifie aussi, selon Louis Marin d'après le *Littre*, «redoubler une présence, exhiber, exposer devant les yeux », « insister, intensifier une présence »⁽⁵⁹⁾, tel en sera effectivement le rôle accordé à la scène du face à face dans la cellule de l'Hôtel de ville, entre notre condamné et son successeur dans la peine de mort, le condamné n°2⁽⁶⁰⁾ nommé « le friache »⁽⁶¹⁾. Scène qui a pour but de confirmer indéniablement la signification représentée par la fenêtre donnant sur le procès, ou de la « re-

présenter autrement »⁽⁶²⁾ mais en accusant cette fois-ci ouvertement la justice aveugle, sourde et impitoyable. Le signe va entrer alors dans une dimension « *transpositive* »⁽⁶³⁾ forgée par Del Lungo, jouant sur la variation d'une même représentation, il va signifier par sa relation à d'autres signes qui « *permettent de bâtir de nouveaux systèmes de signification, de connaissance et d'interprétation* »⁽⁶⁴⁾. Hugo procède ainsi par indices dans la représentation cognitive du signe, c'est-à-dire par fragments d'information appelant le lecteur à reconstruire par lui-même le sens qui s'articule à l'aide des différentes fenêtres. Faisant le récit des causes et des circonstances qui l'ont amené à avoir la peine de mort, le condamné à mort n°2 qui a connu l'injustice de la vie et du monde, est un « *innocent* »⁽⁶⁵⁾ au début, il

est réduit au bagne sans aucune considération pour sa situation d'orphelin à l'âge de six ans, livré à soi pour vivre des quelques sous qu'on lui jetait çà et là sur la route, et qui a donc été poussé d'abord et malgré lui à des petits délits pour pouvoir survivre, lui ayant coûté quinze ans de prison, pour en sortir et y revenir encore et encore. Il devient l'homme-fenêtre qui, en racontant son histoire, ouvre métaphoriquement une fenêtre sur le monde intolérable des humains et de la justice impitoyable, il sera condamné aux galères à perpétuité pour avoir juste volé un pain qu'il n'avait même pas mangé⁽⁶⁶⁾, rappelant ici d'autres personnages à venir de V. Hugo, à savoir Claude Gueux et le fameux Jean Valjean. S'échappant de la prison, il deviendra alors un vrai bandit jusqu'à son arrêt et sa condamnation à mort rien que pour avoir la tare de la récidive.

Ne voyant en lui que la récidive, son procès se fera alors rapidement, automatiquement, sans avoir à l'écouter, il a une marque, la récidive, c'est la seule qu'on voit, il est juste une affaire machinale qui ne mérite pas la peine d'être délibérée :

«On m'a amené ici. J'avais déjà passé tous les échelons de l'échelle, excepté un. Avoir volé un mouchoir ou tué un homme, c'était tout un pour moi; il y avait encore une récidive à m'appliquer. Je n'avais plus qu'à passer par le faucheur. Mon affaire a été courte»⁽⁶⁷⁾.

Le lecteur aurait été peut-être le seul, à avoir écouté sur l'espace de deux pages seulement le récit de ce personnage secondaire, qui a pu narrer son histoire très rapidement, si seulement la justice aurait veillé à l'écouter. La critique est à son comble, « *cette justice-là* » ne voit que la « *récidive* », que « *les trois lettres de feu sur l'épaule* » de

l'ex-prisonnier, elle n'a donc plus besoin de l'écouter, elle n'a qu'à proclamer sa mort. A quoi bon aussi, pour Hugo, à avoir à nous présenter les faits, les circonstances et les raisons qui ont poussé son personnage central à «faire couler du sang» puisque de toute façon il ne sera pas entendu, qu'on ne voudra pas l'entendre, qu'on n'en sera pas touché. Qu'il nous les donne ou pas, cela reviendra au même, le personnage central est condamné à mort. Hugo voudrait qu'on ne s'attache qu'à ce qui lui est important : le récit de la condamnation à mort, d'avoir à la vivre, à la sentir, à la voir, à l'écouter, à la toucher de tous nos sens avec son personnage. La petite histoire, celle des faits donnant à la peine de mort, il la donnera mais à travers le récit d'un personnage secondaire, car elle est tout aussi secondaire pour l'auteur.

Ce qu'il importe surtout de remarquer dans cette représentation « transpositive » du signe, c'est l'impassibilité même du condamné à mort n°1 au récit de misère du condamné n°2. Devenu lui-même récepteur du signe, dans ce face à face avec un semblable, le signe ne produit aucun interprétant affectif sur le personnage central et ne touche nullement ses « affects » (terminologie de Charaudeau). Tout ce que lui inspire son successeur dans la peine de mort n'est que la peur, la répugnance et l'indignation pour l'avoir obligé à lui donner sa redingote. Le drame qu'on vient d'écouter se trouve à la fin banalisé devant l'égoïsme et l'indifférence de l'auditeur qui ne retient de l'histoire qu'un signe : il n'apparaîtra pas devant la foule le jour de sa guillotine en grand homme mais en gueux puisqu'il a dû céder sa redingote. Il met en abyme les mêmes sentiments qu'il

devait lui-même inspirer aux juges quand il se trouvait en face d'eux avec sa criminalité. Le condamné à mort n°1 vient ainsi déconstruire l'image d'*ethos* de lucidité et de sensibilité excessives qu'il avait jusqu'ici construit de lui, cet être si sensible aux signes n'est donc pas si sensible qu'on le croit⁽⁶⁸⁾. Devant le Mal d'autrui, juges et criminels sont donc tous pareils, sourds, aveugles et impassibles ! Cet échec de la communication sert à traduire l'échec de la conscience humaine. Si le condamné lui-même n'a aucune émotion devant le récit pitoyable de son prochain, comment espérait-il au début, la compassion de ses juges ? Est-ce à dire qu'Hugo lui-même n'attend pas que ses récits pathétiques aient un effet de *pathos* sur le lecteur et le poussent à réagir⁽⁶⁹⁾ ? D'où, effectivement, la nécessité de son intervention argumentative des années plus tard dans les préfaces ultérieures⁽⁷⁰⁾ de

cette œuvre afin d'essayer de mieux convaincre son public d'abolir « *le code du sang* »⁽⁷¹⁾, le signe n'ayant pas été suffisamment intercepté et n'ayant pas eu l'effet requis sur ses lecteurs malgré les fausses déclarations de l'auteur⁽⁷²⁾ étant donné qu'il se situe à l'extrême opposé des valeurs⁽⁷³⁾ de son public.

De signe, la fenêtre va se faire hypersigne afin d'articuler les divers scènes du roman et représenter son interprétant final⁽⁷⁴⁾ à savoir : la cruauté de la condition humaine. Elle entre alors dans un rapport de redondance avec le signe connoté du référent. D'abord, métaphoriquement, comme on vient de voir, à travers les yeux-fenêtres sur le monde du deuxième condamné à mort; ensuite, concrètement, à travers la lucarne de la carriole qui conduit le condamné à la Conciergerie, avant-dernière étape avant

l'échafaud, connotant tous l'impassibilité humaine face au Mal.

Le même schéma de représentation de la première fenêtre sur le monde des juges se répétera identiquement à l'occasion de la grille qui sépare le premier condamné à mort du prêtre qui l'accompagne dans la sale charrette pour l'« exhorter », le « confesser et l'assister » dans son exécution. La grille de la charrette a ici une fonction de relais avec la fenêtre de la salle de justice, elle vient compléter et combler une carence expressive concernant cette première fenêtre : à savoir les causes de cette insensibilité au mal d'autrui.

De l'autre côté de la grille, le prêtre est à la frontière du monde des gens libres, alors tout comme les juges, il sera lui aussi aveugle, sourd et impassible au mal du

condamné, ne faisant que scander machinalement et automatiquement des prières sur un rythme « *monotone(s)* »⁽⁷⁵⁾ sans qu'il ne le ressente ou qu'elles ne soient senties par le condamné, le laissant indifférent par leur froideur : « *elles ont glissé comme cette pluie froide sur cette vitre glacée* »⁽⁷⁶⁾, « *rien de senti, rien d'attendri, rien de pleuré, rien d'arraché de l'âme, rien qui vint de son cœur pour aller au mien, rien qui fût de lui à moi* »⁽⁷⁷⁾.

Malgré la bonté charitable du prêtre et son humanité qui ne laissent aucun doute grâce aux descriptions⁽⁷⁸⁾ du condamné, elles sont contrebalancées par toute une gamme qui le rend absent, froid, impassible, puisqu'il ne se soucie uniquement que du fait de n'avoir plus de tabac pour le reste du jour, un mal qu'il voit bien plus grand que celui du condamné⁽⁷⁹⁾; et qu'il ne daigne même pas regarder ce dernier à qui il adresse pourtant

ses prières : « *puis, quand il a cru avoir fini, il s'est levé et m'a regardé pour la première fois depuis le commencement de son discours* »⁽⁸⁰⁾, ou plus loin « *Pas un regard dans l'œil, pas un accent dans la voix, pas un geste dans les mains* »⁽⁸¹⁾.

L'échange humain est absent même avec le prêtre qui est censé le « *consoler* », la grille de la lucarne posée entre eux joue sa fonction de séparation symbolique et refuse tout passage affectif de l'un à l'autre, « *la fenêtre fait alors obstacle à la communication et acquiert la portée symbolique d'une mise en scène de la condition humaine* »⁽⁸²⁾.

Analysant les raisons de son indifférence à l'égard des paroles du prêtre, le condamné commence à comprendre comment il est vu par le prêtre, de l'autre monde. Le regard très fin du porte-parole de l'auteur va alors ouvrir une fenêtre sur une autre réalité atroce de ce monde des

forçats et des suppliciés, le travail du prêtre est devenu si routinier avec le temps qu'il l'a rendu impassible à la souffrance humaine tout comme il doit l'être aussi – par sous-entendu – avec les juges qui ont pris l'habitude à proclamer des peines de mort aussi naturellement sans que cela ne les affecte :

« *Et comment en serait-il autrement ? Ce prêtre est l'aumônier en titre de la prison. (...) Depuis longtemps il est habitué à ce qui fait frissonner les autres ; ses cheveux, bien poudrés à blanc ne se dressent plus ; le baignoire et l'échafaud sont de tous les jours pour lui. Il est blasé. Probablement il a son cahier ; telle page les galériens, telle page les condamnés à mort* »⁽⁸³⁾.

La fenêtre change sans toutefois changer de représentation, les récepteurs du signe varient (juges, captifs, prêtre) mais le référent reste invariable. La fenêtre renvoie de manière indicielle à son

interprétant, c'est-à-dire à la cruauté humaine. De telle sorte qu'on doit s'attendre, à chaque fois qu'on a une fenêtre, à une nouvelle scène de cruauté, elle est de ce fait selon la terminologie peircienne un « *argument interprète* », c'est-à-dire un « *signe argumental* »⁽⁸⁴⁾ inductif puisqu'elle formule la

règle qui relie le signe à son objet et qui « *résult(e) des faits* »⁽⁸⁵⁾ !

Avant de passer aux autres fonctions de l'hypersigne central de ce roman hugolien, nous proposons de représenter la première fenêtre et sa première fonction sous le schéma suivant :

Tableau n°1

(Fonction de représentation de la fenêtre)

	Les Juges	Le captif
La fenêtre	objet	signe
Fonction	Aucune fonction	Fonction représentative
Rapport du signe avec le référent	Aucun rapport	Rapport de proximité
Dimension transitive	opaque	Transparente
Dimension Transpositive	inexistante	Il va re-représenter autrement le signe
Effet signifié	Aucun	Interprétant affectif et mental
Pouvoir du signe	Représenter l'inintelligibilité	Représenter la sensibilité

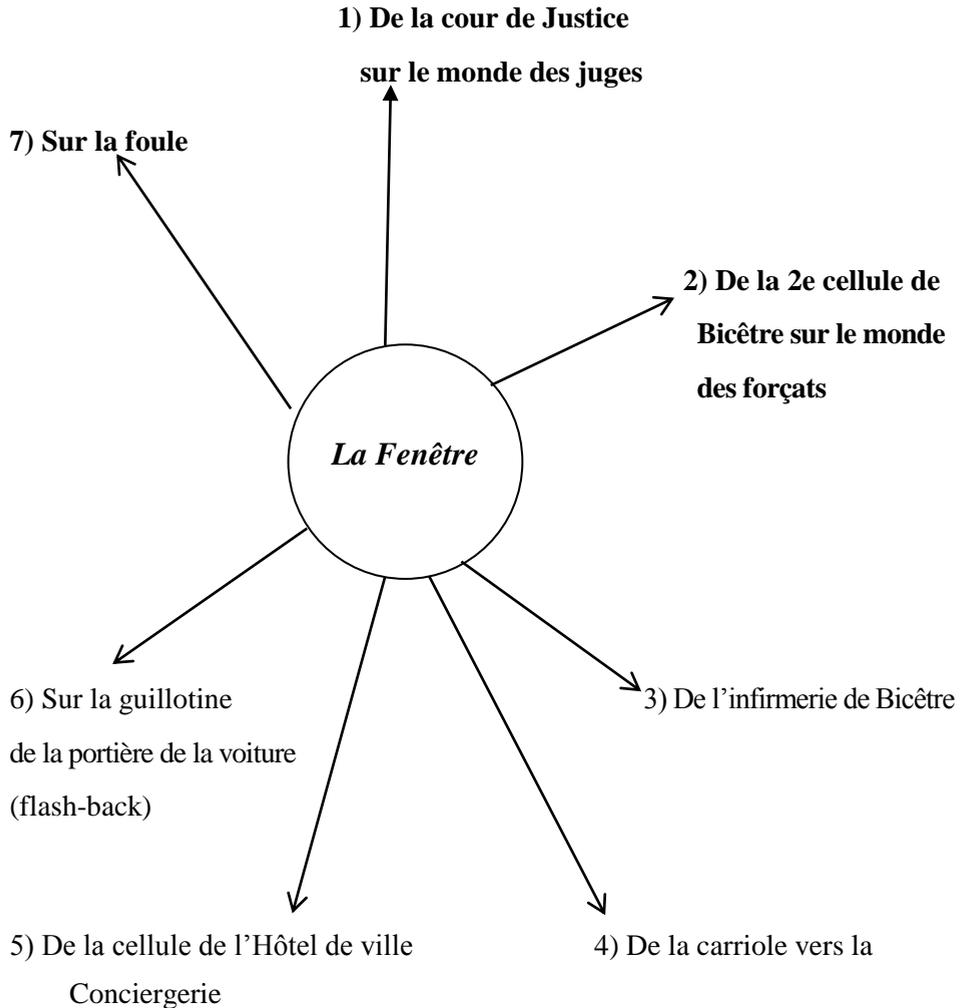
dans la diégèse	des juges	du personnage aux signes
Pouvoir du signe hors de la diégèse	Critiquer l'injustice de la justice	Sensibiliser le lecteur au monde des captifs pour abolir la peine de mort

Tableau n°2

(Fonction symbolique de séparation)

Le récepteur du signe	Son monde	Observation et conclusion
Les juges	Monde des libres	Aveugles à la fenêtre et au mal avec le condamné n°1 + Sourds avec le condamné n°2 = Impassibles
Le prêtre	Monde des libres	Aveugle et sourd au mal du condamné = Impassible
Le condamné	Monde des captifs	Attentif au signe de la fenêtre : S'agissant de lui, il voit et interprète bien le signe mais s'agissant du condamné n°2, il ne sent pas son mal = demi-impassible

(Schéma de l'hypersigne de la Fenêtre)



A remarquer que les trois fenêtres situées au-dessus du noyau de représentation en gras sont les trois fenêtres principales du roman, celles venant en-dessous sont celles qui fonctionnent par loi d'analogie.

II- Fenêtre dissipant la frontière symbolique entre deux mondes mis en abyme

Passé définitivement au monde des forçats, après le verdict, le personnage va représenter son expérience de ce nouveau monde par **la deuxième fenêtre** qui fait son apparition dans le texte pour décrire ce nouvel espace intérieur de Bicêtre qui s'avérera conforme à l'image de l'espace du monde extérieur.

A chaque nouvel espace dans le texte sa fenêtre. Hugo structure son roman sur ce principe-là. Suivant l'ordre routinier par le quel doit passer un condamné dans

son périple spacial vers l'échafaud, il aura une nouvelle fenêtre qui donnera une nouvelle représentation du même signifié, donnant au signe sa raison d'être un hypersigne.

Changeant d'espace, la seconde fenêtre du roman va connaître une nouvelle fonction autre que celle qu'on lui assignait à la cour de justice. C'est à la **fonction paradigmatique de connaissance indiciare** qu'elle fait appel afin de déplacer implicitement l'attaque de l'écrivain cette fois-ci vers le système carcéral de la justice avec ses conditions infernales de détention jugées pires que la peine capitale selon l'homme à la fenêtre.

Devant d'abord fonctionner comme frontière symbolique de séparation entre le monde de la Grève et le monde de Toulon, c'est-à-dire entre le monde des condamnés à mort et celui des

forçats au bagne, cette seconde fenêtre à laquelle on emmène le condamné pour assister à l'événement qu'on fête en prison (objet immédiat⁽⁸⁶⁾) se transforme en une fenêtre qui unit par une mise en abyme deux mondes séparés, celui de Bicêtre et du monde extérieur (interprétant final). La frontière entre les deux mondes se dissipe par la représentation qui nous sera donnée par le regard du condamné à la fenêtre.

Voir et savoir par la fenêtre de la deuxième cellule du prisonnier se passe sur deux niveaux intra et extra-diégétiques.

Sur le plan de la diégèse, passant de sa cellule fermée qui ne laisse rien voir que les quatre murs qui l'emmurailent, le prisonnier sera conduit en guise de divertissement à une deuxième cellule de Bicêtre pour assister à

un spectacle qui le rendait curieux rien que par son bruit.

«Le guichetier (...) me conduisit dans une petite cellule vide, et absolument démeublée, qui avait une fenêtre grillée, mais une véritable fenêtre à hauteur d'appui, et à travers laquelle on apercevait réellement le ciel». « La fenêtre donnait sur une cour carrée assez vaste »⁽⁸⁷⁾.

Jusqu'ici, le condamné ignore encore le spectacle auquel il va assister. Il pense par la gaité de ses voisins de cachot, que «*c'était fête dans la prison*», «*Tout Bicêtre semblait rire, chanter, courir et danser*»⁽⁸⁸⁾. Le lecteur attend comme lui et découvre par ses yeux à la fenêtre. Ce spectacle qui sert d'amusement en prison, auquel assistent avec lui de l'autre côté des grilles devant lui d'autres prisonniers dont les têtes se collent aux grilles de leurs cellules

comme les briques d'un mur, n'est que l'affreux spectacle de la misère des forçats de Toulon et de leur ferrement avant qu'on ne les envoie au bagne.

La fenêtre qu'on croyait tenir lieu d'un spectacle divertissant trompe encore une fois le condamné et se substitue progressivement pour lui et dès son premier regard en une fenêtre-calvaire : d'abord à la vue du spectacle de « *ses voisins de cachot* » perchés à leurs grilles, « *On eût dit des âmes en peine aux soupiraux du purgatoire qui donnent sur l'enfer* »⁽⁸⁹⁾; puis à la vue du ferrage des bagnards avant leur départ à Toulon ; ensuite à la vue de ce qu'il aurait pu devenir s'il était envoyé au bagne qui le persuade de plus en plus que sa condition de condamné à mort, comme il le répète pour la deuxième fois dans le texte, était « *mille fois* »⁽⁹⁰⁾ mieux.

De cette représentation, l'objet « dynamique » du signe de la

fenêtre s'avère être la condamnation à mort par comparaison aux travaux à perpétuité. Dans ce face à face établi par la fenêtre entre les deux conditions quasi-synonymiques, le condamné à mort se trouve, ironiquement, dans une position bien meilleure. La fenêtre trace alors une frontière de séparation symbolique entre le monde de Toulon et celui de la Grève et donne en même temps, par sa fonction paradigmatique, accès à la connaissance indicielle du monde du bagne. Le signe est alors déchiffré mentalement par le personnage, et son « interprétant dynamique » (mourir par la peine de mort vaut mieux que vivre comme un forçat) agit sur lui, lui faisant refuser d'échanger sa place contre celle d'un forçat et accepter sa condition étant incapable de supporter leur supplice, une mort rapide même par la guillotine lui semble à ce stade du récit mille

fois plus douce que d'avoir à vivre leur enfer quotidien.

Les « *correspondances* »⁽⁹¹⁾ et les dissemblances entre les éléments de chaque espace, Toulon-La Grève, vus par la fenêtre de Bicêtre, seront d'abord⁽⁹²⁾ présentées en faveur de la condamnation à mort, comme critique du système carcéral et de la cruauté humaine envers les galériens :

« *Que me disait-il donc, l'avocat ? Les galères ! Ah ! oui, plutôt mille fois la mort ! plutôt l'échafaud que le bagne, plutôt le néant que l'enfer ; plutôt livrer mon cou au couteau de Guillotin qu'au carcan de la chiourme ! Les galères, juste ciel !* »⁽⁹³⁾.

Jouant le rôle d'une image-miroir du monde des pénitenciers, la fenêtre permet ainsi au personnage de se voir en elle, de voir ce qu'aurait pu être sa

destinée s'il était amené au bagne comme ces suppliciés : « *ce qui se passe là, sous les yeux d'un individu confiné dans son espace privé (...) scelle (...) la destinée future du personnage* »⁽⁹⁴⁾.

La fenêtre-calvaire va enfin se terminer sur une représentation doublement significative à l'intérieur et à l'extérieur de la diégèse qui mettra par une mise en abyme « *mimétique* »⁽⁹⁵⁾ et « *annonciatrice* » (selon la terminologie de Lucien Dällenbach) le monde de la fenêtre de Bicêtre dans le monde de la dernière fenêtre du roman, celle de la foule et qui, par extension, mettront toutes les deux en abyme, le Monde de la France de ce temps :

Le spectacle effroyable à la fenêtre devient à la fin de la scène dangereux pour le regardant et se retourne sur et/ou contre lui. Prenant subitement conscience de la présence d'un condamné à mort

parmi eux, les forçats de Toulon et toute la prison tournent brusquement leurs regards vers lui. Et par un retournement de situation, le regardant devient le regardé.

Jusqu'ici, le condamné à mort n'avait jamais été l'objet du regard, que ce soit par ses juges, par son prêtre ou même par cette espèce de sous-architecte employé à la prison qui le regarde « à peine », « *d'un air insouciant comme s'il était une des pierres qu'il mesurait* »⁽⁹⁶⁾. Il n'est regardé que par surveillance de derrière l'« *ouverture de neuf pouces carrés, coupée d'une grille en croix* »⁽⁹⁷⁾ dans la porte de sa cellule où il ne peut lever ses yeux vers elle « *sans rencontrer (les deux yeux fixes toujours ouverts)* » nuit et jour du « *factionnaire de garde* »⁽⁹⁸⁾. En fait, personne, dans le système de justice, ne veut voir cette espèce criminelle, on veut

juste débarrasser l'humanité au plus vite de cette espèce de déchet humain dont la tête doit être jetée dans une poubelle. Mais derrière les barreaux de sa cellule de Bicêtre, il devient pour la première fois l'objet du regard, scène médiane avant le *master shot* où il sera l'objet du regard de la foule dans la diégèse, et du monde entier en dehors d'elle.

Devenu acteur et non plus spectateur de la scène, le condamné terrifié par l'avancée de toute cette foule de regards vers lui, ne peut la supporter et ne trouve de refuge contre elle que par l'évanouissement, sa seule défense pour échapper de ces regards affamés.

S'évanouir ou mourir par la fenêtre, voilà à quoi peut conduire tout simplement une fenêtre en prison ! Fenêtre-calvaire depuis son apparition jusqu'à sa mise en absence par la perte de conscience

du personnage-condamné⁽⁹⁹⁾. Il lui aurait mieux fallu se contenter de sa cellule sans fenêtre et de s'emmurer dans sa cage plutôt que d'avoir à voir et à vivre ce spectacle doublement « *hideux* » sur la cruauté de Bicêtre et sur la cruauté humaine.

Cette expérience des regards de la foule des forçats sur lui⁽¹⁰⁰⁾ reproduit en plus petit et met, en avance, en abyme la dernière scène du roman⁽¹⁰¹⁾, quand il s'agira des regards de la grande foule du peuple autour de lui.

Mises en abyme l'une dans l'autre, sur le plan de la diégèse, la fenêtre de la cellule de Bicêtre et celle donnant sur le monde de la Grève, à la fin du roman, viendront, par effet de miroir et dans un mouvement de va et vient entre elles, expliquer, répondre et combler les lacunes de l'une l'autre, comme le montre

respectivement les exemples suivants :

S'agissant de l'évanouissement du condamné inexplicé lors de la fenêtre de Bicêtre, il sera justifié par cette mise en miroir à la fin du roman : « *C'est une chose insupportable que le poids de tant de regards appuyés sur vous* »⁽¹⁰²⁾.

L'amusement du monde de Bicêtre du spectacle piteux du ferrement des forçats répond au même amusement du peuple mais du spectacle de la mise à mort publique d'un condamné.

S'agissant enfin des sentiments inconnus du condamné au moment d'être guillotiné, incapable de nous les faire partager vu l'arrêt de l'écriture de son histoire par la probabilité⁽¹⁰³⁾ de sa mort ou même de sa grâce⁽¹⁰⁴⁾, on pourrait cependant les combler par ceux-là mêmes qu'il avait ressentis devant l'avancée des forçats vers lui: « *Je*

frissonnai – J'étais demeuré à la fenêtre immobile, perclus, paralysé – je poussai un cri – je me jetai sur la porte d'une violence à la briser – j'appelai avec rage – je poussai un second cri d'angoisse – je tombai évanoui »⁽¹⁰⁵⁾.

L'épisode de la fenêtre donnant sur le ferrage des forçats est donc «*capital dans l'histoire du condamné, c'est une sorte de répétition, de miroir, de ce qu'il va vivre dans quelques jours* ». Ne dit-il pas «*La Grève est sœur de Toulon* »? «*Si le journal du condamné s'achève quelques minutes avant son exécution, ce passage nous permet d'imaginer l'état d'esprit dans lequel il se trouvera face à la guillotine* »⁽¹⁰⁶⁾.

La fenêtre figure le principe paradigmatique «*stipulant qu'un morceau de réel encadré renvoie à l'ensemble et (le) met ainsi en abyme*»⁽¹⁰⁷⁾. Elle «*constitue le symbole d'une frontière qui ne*

coupe pas deux mondes, mais qui maintient un sentiment de proximité par sa transparence »⁽¹⁰⁸⁾.

La fenêtre-cadre de Toulon-Bicêtre renvoie ainsi à la dernière macro-fenêtre du roman, celle sur le spectacle du monde de la Grève. Elle s'ouvre «*à un procédé de déchiffrement et d'interprétation du caché qui est le moyen privilégié d'un accès à la connaissance «réelle» (...). Du coup, son rôle devient tout à fait comparable aux multiples objets magiques qui assurent le don d'une seconde vue – lorgnons, lunettes d'approche, jumelles –* »⁽¹⁰⁹⁾. La mise en abyme mimétique établie par le biais de cette deuxième fenêtre lui fait jouer en effet le rôle d'une jumelle qui agrandit largement aux yeux de l'observateur et à travers lui du lecteur le monde de Bicêtre et étend sa connaissance à ce qu'il y a au-delà. La fenêtre reliant la

partie au tout, devient le lieu d'une connaissance multiple : sur le plan de la diégèse, le personnage va prendre conscience de la réalité de sa condition en tant que condamné à mort qui est bien meilleure que celle d'un galérien (interprétant « dynamique ») et le lecteur peut connaître les sentiments de celui-ci lorsque s'arrêtera son journal avec sa montée sur l'échafaud ; et sur le plan extradiégétique, l'interprétant « final » relatif à cette seconde fenêtre laisse penser à la cruauté du bagne comme reflet de la cruauté humaine. Représenté par la fenêtre, le micro-cosme de Toulon-la Grève s'avère même mettre en abyme le macro-cosme du Monde, les deux mondes différents se relieraient par un lien de cause à effet, l'un serait le résultat de l'autre, le crime ne serait donc pas uniquement clos sur les forçats de Bicêtre mais il serait aussi du lot de ce monde

cruel qui en est, indirectement, la cause. On ne saurait dans ce cas lequel des deux est le plus criminel !

Le lien établi par le signe entre les différents univers de l'œuvre va jusqu'à dépasser le cadre du roman l'ouvrant à d'autres de Victor Hugo. Cette deuxième fenêtre sur le monde des pénitenciers s'avère donc de portée hypertextuelle⁽¹¹⁰⁾: «*Victor Hugo, dans Les Misérables publié en 1862, reprend largement les détails du départ des galériens pour Toulon développé dans Le Dernier jour d'un condamné »⁽¹¹¹⁾, mais à propos cette fois-ci de son fameux personnage Jean Valjan, condamné aux galères pour cinq ans, faisant ainsi de ce roman à thèse l'hypotexte des *Misérables*. Il est étonnant de voir le parallèle qui existe entre ces deux œuvres séparées de plus d'un quart de siècle et qui fait dire au narrateur*

des *Misérables*, par renvoi hypertextuel à son hypotexte: «*C'est toujours la même histoire* ».

Rien n'a donc changé de 1829 à 1862 ! Malgré toutes les tentatives de l'auteur pour persuader le public des juges de l'injustice du monde des galériens et de leur propre justice, ses tableaux descriptifs de l'état d'animalité auquel ils sont livrés, n'ont pu les affecter, ils demeurent toujours impassibles à la souffrance inhumaine des pénitenciers ! Le signe perd ainsi tous ses pouvoirs devant la cruauté humaine.

Et finalement, comme il en était le cas lors de la première fenêtre de la cour de justice, Hugo va faire éclater en loi d'analogie, la deuxième fenêtre de la cellule de Bicêtre en une autre qui lui est, thématiquement similaire : toutes deux des fenêtres-calvaires.

En effet, la fenêtre ouverte de l'infirmerie de Bicêtre⁽¹¹²⁾ où sera

transporté le condamné après son évanouissement, reprend identiquement la même thématique de la seconde fenêtre et termine sur le même « interprétant dynamique »⁽¹¹³⁾, à savoir que tout en prison (objet dynamique) n'est que supplice, même une fenêtre ouverte sur le chant d'une jeune fille (objet immédiat) de quinze ans est insupportable par la vulgarité⁽¹¹⁴⁾ du vocabulaire argotique de sa chanson. L'extérieur d'une prison est tout autant sale, emboué et cruel que son intérieur. Une fois encore l'extérieur de la fenêtre de Bicêtre vient refléter son intérieur, les deux espaces sont ainsi intimement liés :

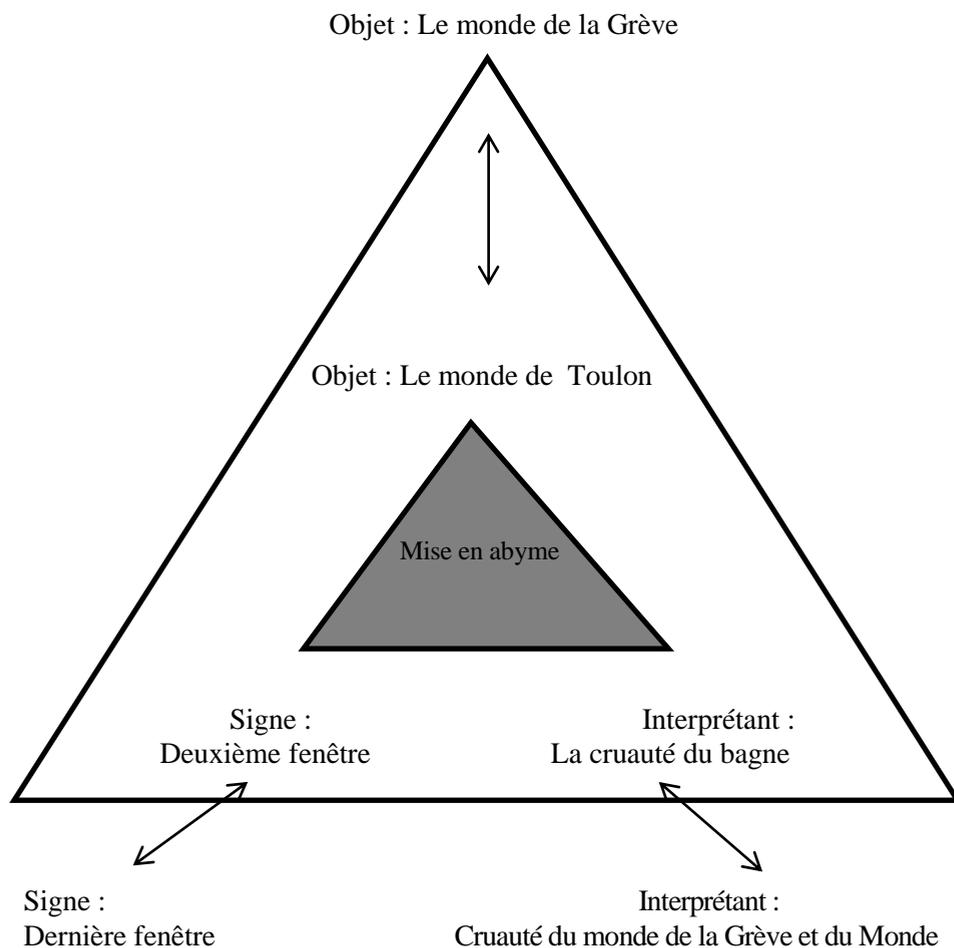
« *Ah ! qu'une prison est quelque chose d'infâme ! il y a un venin qui y salit tout. Tout s'y flétrit, même la chanson d'une fille de quinze ans ! Vous y trouvez un oiseau, il a de la boue sur son aile ; vous y cueillez une jolie fleur, vous la respirez : elle pue* »⁽¹¹⁵⁾.

Hugo aborde le signe mais en changeant dans le rapport entretenu de l'observateur avec la fenêtre, la scène n'est pas vue mais écoutée par le condamné, elle repose sur une perception auditive, « *mettant ainsi en avant des processus perceptifs et heuristiques autres que le regard de la part du sujet* »⁽¹¹⁶⁾, insinuant qu'il est peut-être le seul humain dans ce roman qui sache véritablement utiliser ses sens. Au lieu que la perception se charge de connotations musicales, caressantes et envoûtantes comme s'y attendait le condamné de la voix « *gracieuse* » de la jeune fille, il se trouve « *navré, glacé, anéanti* », « *blessé* » par « *toutes ces monstrueuses paroles sortant de cette bouche vermeille et fraîche. On eût dit la bave d'une limace sur une rose.* »⁽¹¹⁷⁾

Encadrant le visible, la fenêtre donne ainsi « *à voir «un morceau» du réel à partir duquel l'observateur essaie de reconstruire une totalité* »⁽¹¹⁸⁾ qui permet un accès à une connaissance nécessitant une démarche interprétative de la part du sujet.

Toutes les fenêtres du roman s'articulent ainsi ensemble sur tous les plans de la perception aussi bien auditive que visuelle et se joignent dans la représentation d'un même interprétant⁽¹¹⁹⁾: la cruauté du monde et de là se justifie sa raison d'être un hypersigne.

(Schéma de la deuxième fenêtre qui met en abyme la dernière fenêtre du roman)



III- Fenêtre dénonciatrice du « théâtre du monde »:

Historisant le signe de la
fenêtre en étudiant l'évolution

qu'il a connu à travers le temps,
Del Lungo déclare d'après sa
nouvelle approche de sémiologie
historisée :

« *Dans la poésie symboliste de la fin du XIXe siècle, la fenêtre est le signe d'un enfermement, voire d'une déshumanisation. Cette nouvelle valeur tragique ne relève pas uniquement d'un dispositif spatial, mais aussi d'un changement radical du statut même de la fenêtre, dont la représentation ne renvoie plus à la vie privée mais à un univers public, révélateur d'une condition humaine désespérée ; au point que la métaphore de la fenêtre-œil réfère moins au sujet qu'à l'édifice qui l'emprisonne* »⁽¹²⁰⁾.

Au-delà de la différence temporelle au niveau de la date d'apparition de ce nouveau sens qu'on pourrait facilement contester à Del Lungo, puisqu'une étude exhaustive du signe n'a pu être faite, néanmoins il est indiscutable, que cette valeur tragique du signe soit celle-là même qui définit la valeur de la

fenêtre dans *Le Dernier jour d'un Condamné*, apparue au début du siècle avant que ne la connaisse la poésie symboliste.

De valeur d'organisation du récit, jusqu'ici, l'hypersigne de la fenêtre va donc se doubler d'une valeur tragique avec la dernière macro-fenêtre ouvrant sur le monde de la foule.

Cette dernière fenêtre de déshumanisation va se dérouler en deux étapes et deux espaces : le transfert du condamné de Bicêtre à la Conciergerie, puis enfin son transfert à la guillotine, place de Grève.

Dans la première étape intermédiaire, le condamné essaie tout en décrivant ses sentiments, de se représenter par la lucarne de la carriole qui l'emmène à la Conciergerie, au fur et à mesure de son déambulement, les différents champs de vision par lesquels il

sera vu⁽¹²¹⁾ de la foule lors de l'arrivée du grand moment de sa guillotine.

Il n'est encore à cette étape qu'un champ de vision pour une petite foule de regards, d'abord avant sa montée dans la locomotive, s'agissant des pénitenciers de Bicêtre qui le regardent s'en aller, assistant au spectacle de son départ comme il en fut avec les galériens de Toulon mais en plus grand nombre⁽¹²²⁾; puis pendant qu'il montait, s'agissant juste du dur regard ricanneur « *d'une vieille aux yeux gris* »⁽¹²³⁾; puis lors du déambulement de la locomotive⁽¹²⁴⁾; de sa descente de son cachot roulant⁽¹²⁵⁾; et enfin après son arrivée, lors de la toilette qu'on lui faisait, il est vu par le journaliste près de la fenêtre qui demande des informations à son sujet au guichetier afin d'en faire la nouvelle ou la une de son journal⁽¹²⁶⁾.

Mais le regard contemplateur du condamné qui décrit les moindres détails de son regardant, ne laisse pas douter de la cruauté de la foule et de la différence entre son spectacle et celui des galériens : le sien est le meilleur qu'il soit vu du point de vue des pénitenciers de Bicêtre s'encombrant pour lui dans la cour plus qu'ils ne le faisaient pour les galériens ; du point de vue de la vieille qui n'hésite pas à dire sans le moindre sentiment de pitié : « – *J'aime encore mieux cela que la chaîne.* »⁽¹²⁷⁾; et même de celui des enfants qui courent à la trace de sa voiture.

Et par-dessus tous les regards cruels de la foule qui s'amuse de son spectacle, la victime apparaît, non sans ironie, très compréhensive pour le spectacle qu'elle donne, commentant et expliquant le point de vue cruel de la foule à son égard par l'argument suivant :

« *Je conçois. C'est un spectacle qu'on embrasse plus aisément*

d'un coup d'œil, c'est plutôt vu. C'est tout aussi beau et plus commode. Rien ne vous distrait. Il n'y a qu'un homme, et sur cet homme seul autant de misère que sur tous les forçats à la fois. Seulement cela est moins éparpillé; c'est une liqueur concentrée, bien plus savoureuse»⁽¹²⁸⁾.

Tout au long de cette phase, le personnage accumule des verbes de perception visuelle comme (*j'ai jeté un regard, un de ces regards désespérés, à voir cette foule dans la boue, le point de vue, verront bien, d'un coup d'œil, plus tôt vu, jeter les yeux, voir, la vue de, ...*) qui viennent alors placer le texte dans les « isotopies du voir »⁽¹²⁹⁾, dans une observation minutieuse de ce qu'y est vu et décrit par la fenêtre.

Le transfert à la Conciergerie est donc une phase transitoire avant que la fenêtre ne « se transforme(r) en scène de théâtre,

lieu d'exposition de ce que l'on veut donner à voir »⁽¹³⁰⁾ : à savoir la cruauté de la foule vue d'abord de derrière le cadre étroit d'une lucarne qui offre encore au condamné un petit espace de refuge contre elle, avant d'être vécue sur le vif.

Jusqu'ici, Hugo n'avait fait que représenter le signe narrativement, mais avec la dernière étape, le trajet du condamné à la place de Grève, il va faire entrer le signe dans une nouvelle dimension transpositive, changeant dans le langage de sa représentation du signe.

Hugo va s'efforcer à nous visualiser le signe, d'abord lors de la sortie du condamné à la foule, par le biais d'un langage iconique qui décrit, du fond de son « *sombre guichet* », les différents plans de vue de ce « *Tableau hideux bien encadré dans une*

porte de prison »⁽¹³¹⁾, vus d'en face, de droite et de gauche par les yeux du condamné pris dans une construction en profondeur⁽¹³²⁾.

Puis, après que son personnage aura franchi le seuil du guichet⁽¹³³⁾, de cette ouverture jouant la fonction d'une fenêtre-cadre qui va définitivement le mettre à la merci du monde extérieur, l'auteur va innover dans sa dernière représentation du signe. Il va continuer à le visualiser mais à travers un langage cette fois-ci cinématographique. Le signe linguistique (verbal) est alors soutenu par des signes iconiques (visuels) voire plastiques (cadre, cadrage, angle de prise de vue) faisant que le texte se transforme en une image visuelle et en hypotypose⁽¹³⁴⁾ mieux connotatives de la souffrance que subit le condamné par les regards tueurs de la foule. Hugo recourt donc en dernier lieu au texte-image ou à la

représentation visuelle et aux messages iconiques et plastiques qu'ils connotent pour persuader⁽¹³⁵⁾ le lecteur de l'inhumanité de la peine de mort et de la foule.

Le dernier voyage du personnage vers le dernier espace du roman, la Grève, nous est alors représenté par le moyen d'un plan-séquence travelling⁽¹³⁶⁾ et panoramique⁽¹³⁷⁾ comme au cinéma afin de nous mieux faire voir et saisir la cruauté du monde, et de nous mieux faire pénétrer dans cet univers inhumain. Hugo voudrait, à travers le choix de ce cadrage⁽¹³⁸⁾ précis, que tout le monde voie le condamné dans sa marche vers la mort, qu'on le voie par-dessus la foule de la diègèse, qu'on voie la réalité cruelle de ce monde qui fait la « fête »⁽¹³⁹⁾ et s'amuse de l'agonie d'un être humain, quel qu'il soit, criminel ou pas, et qu'on voie en même temps les sentiments et le regard de l'agonisant comme on ne les a jamais vus.

Le regard du personnage, enregistrant les moindres détails, va se transformer alors en œil-caméra pour nous présenter les différents champs de sa vision par la foule qui vient assister à sa décapitation : Derrière lui⁽¹⁴⁰⁾, il y a la guillotine, la place de Grève ; autour de lui⁽¹⁴¹⁾, de part et d'autre, la foule qui fait cheminer à grand-peine la charrette; vis-à-vis⁽¹⁴²⁾ (en face de lui), dans les entresols des cabarets, c'est encore la foule ; à droite⁽¹⁴³⁾; à gauche⁽¹⁴⁴⁾, la Tour de Notre-Dame, où il est même vu d'en haut, en contre plongée.

Chaque fois qu'il tourne sa tête, horizontalement, verticalement (du bas en haut sur la Tour de Notre-Dame), transversalement, diagonalement, combinant à la fois les deux types de panoramiques horizontal et vertical⁽¹⁴⁵⁾, c'est la foule. Il est vu de tous les angles de vue (fenêtres, portes, grilles, route, tour, cabarets, boutiques) en plongée, en contre plongée et à

hauteur d'homme. A chaque avancée, la foule avance avec lui, ou l'attend réservant à l'avance sa place dans les entresols des cabarets, se rue sur son chemin, prend place devant les fenêtres, les portes et les grilles des boutiques. Des quatre coins de l'espace qui l'entoure, il est vu et attendu⁽¹⁴⁶⁾, comme si la caméra ouvrait son champ de vision sur un seul cadre, lui, l'homme du jour, le nouveau numéro dans la longue liste des « gibier(s) » à quelques pas de son exécution. L'image au cœur de laquelle se trouve le condamné est composée alors selon une construction axiale où « l'objet est présenté dans l'axe du regard, au centre de l'image »⁽¹⁴⁷⁾ dans une prise de vue frontale⁽¹⁴⁸⁾ par rapport au lecteur; et inversement selon une construction séquentielle⁽¹⁴⁹⁾ s'agissant du regard du condamné sur la foule avant qu'il ne vienne reposer de nouveau sur lui. L'espace dans lequel il bouge et

qu'il nous décrit prend alors la forme d'une demi-sphère, il est bien vrai que le condamné soit vu de tous les côtés mais il ne nous décrit que ce qu'il voit dans son champ, refusant de regarder l'autre moitié du cercle derrière lui, il est donc placé en amont de la prise de vue de la place de Grève. Placée en hors-champ proche⁽¹⁵⁰⁾, la guillotine vient tronquer le cercle complet, c'est la moitié imparfaite qu'on voudrait amputer de l'espace car elle est la cause de son imperfection.

Quant au mouvement du condamné à l'intérieur du cadre qui représente son cheminement vers la guillotine, il est de type dynamique, de visibilité apparente, fait d'une séquence composée d'un seul plan long, (d'où son appellation plan-séquence⁽¹⁵¹⁾), comme s'il se déplaçait dans le cadre d'une caméra qui demeure en mouvement suivant le

personnage dans sa route vers l'échafaud, le faisant d'une seule prise jusqu'à la fin de l'action. Cette technique est utile à Hugo car elle lui permet de « *donner du dynamisme à (la) scène* », de « *suivre l'action ou découvrir un lieu comme le héros* », de « *présenter la simultanéité de scènes adjacentes* », de « *montrer l'action en temps réel* » et de « *pénétrer dans un univers* »⁽¹⁵²⁾ celui de la place de Grève pour permettre au lecteur de se voir en face dans l'image-miroir de la foule et assister à sa propre cruauté dans l'espoir de se changer et se révolter contre cette barbarie causée par la loi.

Aucun signe plastique n'est cette fois-ci représenté dans la marche vers la mort, l'éclairage s'éclipse de la scène funèbre, annonçant la mort et le deuil. Depuis le verdict, la couleur jaune-soleil de la vie au fond d'un ciel

tout bleu s'était transformée en blanc, degré zéro de la couleur pour le condamné, ici elle est totalement absente si ce n'est que du rouge, couleur de son sang, suggéré par « *les marchands de sang humain* » qui cherchent à tirer profit de sa mort. Les trois couleurs maîtresses qui se détachent des trois fenêtres-maîtresses du roman s'avèrent représenter respectivement les couleurs du drapeau de la France, bleu, blanc, rouge, celles de la France de ce temps, une France qui n'est plus celle des Lumières⁽¹⁵³⁾ mais de la mort de sa civilisation par le code et la machine du sang.

Hugo, encercle l'image du condamné de part et d'autre dans sa marche parmi la foule de tout un système de symboles linguistiques, iconiques et même plastiques qui, par leur interaction, servent à « *toucher le récepteur, à agir sur*

lui, à provoquer de sa part une réaction; la fonction du message étant (ici) conative, c'est-à-dire centrée sur le destinataire»⁽¹⁵⁴⁾ pour l'amener à bannir la peine de mort qui fait marcher un mort-vivant dans son propre deuil et assister à l'immense joie de sa mort par son entourage.

Ainsi, après avoir représenté le spectacle du dehors avec tout l'œil d'un cameraman, l'auteur va aiguillonner ses descriptions vers le dedans du personnage et sonder par une introspection son intériorité à travers un va-et-vient contrasté entre ses sentiments⁽¹⁵⁵⁾ et ceux de la foule⁽¹⁵⁶⁾, venant tracer une dernière frontière symbolique de séparation entre son monde et le leur et l'élevant, comme il a toujours été avec les fenêtres précédentes, au-dessus de leur monde aveugle, sourd et insensible au Mal. Cette distinction avait déjà été établie,

lors d'un flash-back du personnage ironisant sur son sort, faisant voir qu'il détournait sa tête de la portière de sa voiture (sixième fenêtre du roman), pour ne pas voir le spectacle qui faisait, contrairement, jubiler de joie, le peuple⁽¹⁵⁷⁾. Hugo ne comptant plus sur le seul pouvoir de la représentation du signe mais cherchant aussi par d'autres langages d'autres voies pour nous le visualiser, voudrait que le lecteur puisse voir cette « *condition humaine désespérée* » (Del Lungo) qui s'enivre de joie à la vue du sang qui coule et des têtes qui tombent, qui la marchande et fait d'elle des affaires⁽¹⁵⁸⁾, et qui tue le condamné mille fois de ses regards et de ses paroles insensibles avant que ne soit venue l'heure. Un spectacle qui « *loin d'édifier le peuple, dirait-il ultérieurement dans sa Préface, le démoralise, et ruine en*

lui toute sensibilité, partant toute vertu »⁽¹⁵⁹⁾.

Dans cette dernière phase du récit du condamné, le signe de la fenêtre a donc subi une grande transformation-fusion : il s'est identifié avec le regard du personnage qui devient lui-même par ses yeux, à la fois, le signe même de la fenêtre, l'objet sur quoi donne la fenêtre et le référent que représente cette fenêtre. Le signe et le personnage se font un. On n'a plus besoin de fenêtre, le personnage devient en soi le spectacle, mais un spectacle double qui donne une vue sur lui et sur la foule, sur le scandale de la tragédie humaine qui fait de la misère des uns le bonheur des autres. Autrement dit, « *le rôle d'encadrement de la vision propre à l'image de la fenêtre* »⁽¹⁶⁰⁾ est assumé à la fin du texte, métaphoriquement, par le condamné.

Ce dernier pointera lui-même du doigt sa nouvelle fonction en tant que personnage-signe. Ne serait-ce qu'une seule fois, juste à la fin de son récit, il désignera à l'aide des adjectifs « *cruels* » (glissé furtivement une fois dans le roman) et « *horribles* » (plus d'une fois) le signe et son référent, laissant au lecteur le travail de ramasser les indices éparpillés dans les dernières pages de sa narration pour découvrir de lui-même le lien entre le signe « *la fenêtre horrible* »⁽¹⁶¹⁾, son objet immédiat qui n'est que lui-même en tant que condamné à mort (ce par quoi s'ouvre l'incipit du roman) et son objet dynamique « *l'horrible peuple avec ses cris d'hyène* »⁽¹⁶²⁾ sur la charrette du condamné, puis son interprétant final « *cruels* ». Hugo et son personnage indiquaient explicitement et respectivement par la « *fenêtre horrible* » et ses « *spectateurs*

avides et cruels »⁽¹⁶³⁾ le représentant, l'objet et le référent de tout ce roman, et pourtant aucun commentateur ne s'en était aperçu, obligeant l'écrivain à sortir de son silence, des années plus tard pour tenter d'agir encore une fois dans des préfaces ultérieures sur son public aussi sourd, aveugle et insensible que les personnages du monde des livres de son roman.

Cette dernière fenêtre du roman répète en fait analogiquement (dimension transpositive) la même représentation qui émanait de la lucarne de la carriole qui emmenait le condamné à la Conciergerie, et aussi de la portière de sa propre voiture lors de son flash-back sur sa vue auparavant de la place de Grève; toutes convergent à représenter la cruauté du monde de la foule. Mais elle diffère néanmoins dans le langage de la représentation (visuel et cinématographique) et

dans la substitution d'un signe par un autre, la fenêtre n'est plus le signe mais c'est son objet qui l'est, c'est-à-dire, le condamné. L'excipit du roman vient ainsi recouper et modifier de quelque peu son incipit, faisant du condamné à mort, non plus l'objet sur lequel commence la première ligne du roman, mais le signe sur lequel il se ferme : il est, métaphoriquement, la fenêtre sur ce monde inhumain. Il est peut-être même le seul humain de ce monde absurde et insensé, le seul qui, dans ce roman, savait en fait sentir, voir, écouter, penser et parler de sa souffrance ; qui essayait même à la fin de se couper des sens de la vue et de l'ouïe pour ne plus voir ni entendre le spectacle hideux de la foule qui « *aboie* »⁽¹⁶⁴⁾ autour de lui demandant sa mort.

Ainsi, à la fin du roman, même "l'hyperinterprétant" logique final de

l'hypersigne de la fenêtre (la cruauté humaine) opère un changement, il donne lieu implicitement à un autre interprétant⁽¹⁶⁵⁾ celui de l'humanité du condamné par rapport à tout l'entourage qu'a fait défiler respectivement la fenêtre (juges, avocat, prêtre, galériens, mondes de Bicêtre et de la Conciergerie, et enfin la foule)⁽¹⁶⁶⁾. Voilà la vérité⁽¹⁶⁷⁾ qu'avait pour but d'exprimer l'hypersigne de la fenêtre afin de pousser le monde à revenir à ses sens, à corriger ce chaos lié à la foule et au système juridique et à rétablir l'ordre par l'abolition de la guillotine et défendre « *l'inviolabilité de la vie* »⁽¹⁶⁸⁾ humaine.

Pour nous amener à voir cette vérité qu'il a pu prouver et étayer dans son roman à thèse par les démonstrations qui s'offraient par la fenêtre, Hugo avait chargé son hypersigne d'une multitude d'outils et de messages à la fois linguistiques, iconiques et plastiques. Et pour

rallier son lecteur à sa cause et provoquer chez lui un phénomène d'identification à ses vues, il avait manœuvré selon une stratégie argumentative de six étapes : séductive (éveiller l'intérêt du lecteur par l'entrée *in medias res* sur l'objet du signe et par l'originalité du sujet); cognitive (faire reconnaître au lecteur la fenêtre comme hypersigne par sa reproduction proliférante d'un même signifié); émotive (émouvoir le lecteur et le faire compatir aux souffrances du condamné par l'utilisation à la fois d'un registre pathétique, lyrique, expressif, impressif et tragique décrivant les spectacles d'inhumanité visant son *pathos*; d'un registre satirique dénonçant les défauts des juges par la caricature et les sous-entendus, du bourreau par une éloge paradoxale ou des antiphrases et du peuple par des hyperboles ; puis d'un registre polémique dans sa *Préface* de 1832); visuelle (faire voir au lecteur la

laideur du spectacle qui l'inclut par la transformation du texte en représentation imagée qui heurte et par la symbolique des couleurs des signes plastiques); auditive (faire entendre le chant insupportable qui vient de l'extérieur d'une prison et le bruit assourdissant et exécrable de la foule criant la mort); et conative (réveiller la conscience humaine et agir sur le lecteur pour le décider à réagir sous l'impact du choc et du dégoût exercé par la violence des représentations cruelles de la fenêtre).

Dans une logique de Louis Marin ou de Peirce, Hugo aurait compté dans sa démarche argumentative sur le seul pouvoir représentatif du signe et sur ses interprétants ou ses effets logiques, affectifs et énergétiques pouvant faire adopter sa thèse par ses lecteurs. Ou dans les termes de la sémiologie plus moderne de Del Lungo, Hugo se serait appuyé sur

le suprême pouvoir de l'hypersigne de la fenêtre apte à influencer son public par l'enchevêtrement d'un réseau de signes inextricablement liés qu'il fait tourner autour de son noyau (argumentation ou raisonnement par récurrence) afin de mieux représenter et lever le voile sur une réalité scandaleuse de son temps et à propager pour elle⁽¹⁶⁹⁾.

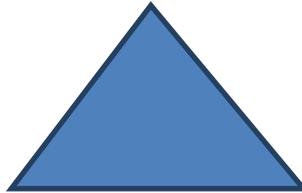
Une étude sémiologique du signe et de l'image ainsi qu'une étude argumentative devaient donc aller de pair pour percer les mystères des signes de cette oeuvre habilement façonnés par Hugo pour servir d'arguments surtout émotionnels contre la peine capitale. L'auteur avait opté pour une argumentation de nature essentiellement persuasive et non explicative ou démonstrative, jouant beaucoup plus sur l'affect que sur la rationalité de son lecteur, sur « *l'impact de son*

discours » que sur « *la rigueur de son raisonnement* » (rôle qui sera légué à sa *Préface* de 1832), visant « *à toucher son public par une mise en scène dramatisante (pathos)* » pour l'inciter « *à faire, à dire ou à penser* »⁽¹⁷⁰⁾ comme lui sur la peine de mort.

Mais malgré ses inlassables efforts de persuasion dans cette oeuvre, dans son hypotexte et ses multiples hypertextes, notre écrivain engagé, qui avait été le premier⁽¹⁷¹⁾ à défendre l'inviolabilité de la vie humaine, ne sera véritablement entendu par l'humanité qu'un siècle et demi après, lorsqu'on en prendra de la graine et qu'on mettra définitivement un terme par la loi de 1981⁽¹⁷²⁾ à la peine de mort. Le signe n'ayant pu après tout (con)vaincre les lecteurs d'Hugo ni leur « *faire saigner (le) cœur* »⁽¹⁷³⁾ avouant sa défaite devant leur inébranlable inhumanité.

(Schéma triadique du signe au début du roman)

L'objet immédiat : le condamné à mort / **L'objet dynamique** : la peine de mort



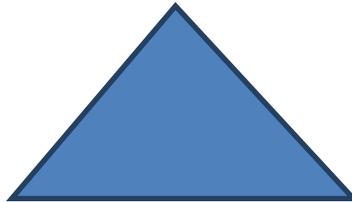
Le signe : la fenêtre

L'interprétant : la cruauté du monde

#

(Schéma opposé à la fin du roman)

L'objet : La foule versus le condamné



Le signe : Le condamné

L'interprétant: La cruauté du monde par rapport à l'humanité du condamné à mort

Conclusion:

Avant même que le signe de la fenêtre ne soit historisé et qu'on ne sache à l'aide des nouvelles approches théoriques que le signe

pouvait signifier par « *sa relation à d'autres signes dans le système sémiologique d'une œuvre singulière* », et « *par son*

articulation à une histoire des signes littéraires »⁽¹⁷⁴⁾, Hugo avait conçu son roman à thèse sur les quatre dimensions du signe d'ordre réflexif, transitif (de Louis Marin), transpositif et intertextuel plus récemment introduits par Andréa Del Lungo. Ce grand écrivain novateur de tous les temps avait préparé pour la postérité une œuvre dont les signes ne pouvaient être véritablement décodés qu'à l'aide d'une compréhension de la valeur tragique que commençait à avoir la fenêtre en son temps et de ses différentes fonctions dans l'articulation des signes autour d'elle comme noyau de la représentation.

Toutes les fenêtres de ce roman ne sont que des fenêtres rebutantes, elles sont au début de caractère illusoire et trompeur pour le personnage qui finit par voir leur vrai visage: des fenêtres de déshumanisation qui ne font que représenter et mettre en scène les différentes facettes d'une

condition humaine tragique et désespérée par sa cruauté, son incommunicabilité et la paralysie de ses sens.

Sans le travail d'historisation du signe qui revient indéniablement à Del Lungo, il aurait été difficile à notre époque de déceler la portée intertextuelle de cet hypersigne de la fenêtre et de sa nouvelle valeur tragique gagnée au temps de Victor Hugo.

Ce nouvel apport a donc pu frayer la voie à une meilleure lecture des textes littéraires, à une redécouverte du lien sous-jacent entre les signes d'une œuvre longtemps passés inaperçus et laissés sous silence par insuffisances théoriques, ce qui a contribué finalement, au bout de deux siècles environ, à mieux faire voir ce que Hugo, cet admirable ingénieur-façonneur des signes, rêvait, espérait, tentait d'être vu par sa Fenêtre.

Notes

- 1- «*Au moment de la publication du Dernier Jour d'un Condamné, il y avait en France 75 exécutions par an, soit une à peu près tous les cinq jours*» in «*Victor Hugo et la peine de mort*», *Dossier documentaire* préparé par Stéphanie Cantarutti et Inga Walc-Bezombes, MVH, septembre 2006, p. 6, en ligne sur : paris.fr. Ces statistiques sont issues de Picon et Violente, in *Victor Hugo contre la peine de mort*, éd. Textuel, 2001, p. 173.
- 2- Francis Gauvin, «*La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire d'Andréa Del Lungo* », *Cygne noir*, 2014. En ligne : <http://www.revuecygnoir.org/recension/la-fenetre-del-lungo>
- 3- Par signe, Andrea Del Lungo

entend, et selon la perspective d'une sémiologie historisée qui rejette l'aspect hermétique du signe linguistique (de la sémiologie structuraliste) pour prendre en compte le référent: «*un élément textuel susceptible de permettre la représentation littéraire; d'articuler ce passage entre l'infini du monde et le fini de l'œuvre, entre la concrétude du réel et sa figuration dans l'imaginaire littéraire; et de produire une signification par la relation du signe à d'autres signes textuels, et via le processus interprétatif de la lecture telle qu'elle est inscrite dans le texte*». Andrea Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Editions du Seuil, avril 2014, p. 17.

4- *Ibid.*, p. 9.

5- *Ibid.*, p. 15.

6- «*Cette "sémiologie historisée"*

se fonde tout d'abord sur une approche historique, parce qu'elle contribue à définir l'objet, puis permet de considérer la particularité du signe littéraire. Combiner histoire littéraire et étude textuelle, deux démarches qui, au cours de l'histoire de la critique, ont continuellement été opposées, est donc le pari méthodologique de l'ouvrage. » Sébastien Thiltges, « Objet référentiel et objet de culture : une sémio-histoire de la fenêtre dans la littérature européenne », *Acta fabula*, vol. 15, n° 8, Essais critiques, Octobre 2014, URL: <http://www.fabula.org/acta/document8901.php>

Plus simplement, Del Lungo historise l'hypersigne de la fenêtre dans le sens qu'il analyse les transformations qu'il a subi dans le temps, qu'il retrace son évolution dans l'histoire littéraire

et la façon dont il est représenté dans le discours d'où l'alliance de deux types de lecture dans son analyse textuelle : l'histoire littéraire et une théorie du signe.

7-, *Ibid.*,
p. 17.

8- « *On pourrait aisément me reprocher une vision trop élargie, suivant laquelle tout ou presque deviendrait signe.* », Del Lungo, *id.*, p. 17. Del Lungo semble oublier que pour qu'un signe soit reconnu comme tel, il doit d'abord être identifiable et interprétable par son destinataire. Et pour que le signe soit identifié, il faut au signe un référent et « *pour que le signe puisse renvoyer à un référent et ou porter une référence, il faut que le signe soit saisissable, interprétable, bref, intelligible comme signe.* » in *La voix des phénomènes: contributions à une phénoménologie du sens et des*

- affects*, Ghislaine Florival; Robert Brisart; Raphaël Célis, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1995, p. 132.
- 9- *Ibid.*,
p. 17.
- 10- *Ibid.*, p. 20.
- 11- F. Gauvin, *op.cit.*, p. 2.
- 12 - «*Implique*» terme spécial réservé à Dsyn pour désigner la relation des signes aux signes, quant à «*exprime*» est le terme spécial pour Dp (dimension pragmatique de la semiosis, c'est-à-dire de la relation des signes aux interprètes). Cf. Charles Morris, «Fondements de la théorie des signes», in *Langages*, n°35 sur *Problèmes et méthodes de la sémiologie*, Didier-Larousse, septembre 1974, p. 19. En ligne sur: lectorinfabula.free.fr (p.5).
- 13- «*Il est certain que chaque signe a virtuellement, sinon*
- effectivement, des relations aux autres signes, car le signe dispose l'interprète à prendre connaissance de quelque chose qui ne peut être énoncé qu'au moyen d'autres signes. (...) Il est très important de distinguer les relations qu'entretient un signe donné et les signes qu'on utilise pour discuter de ces relations, et la conscience claire de ce fait conduit peut-être à la plus importante application générale de la sémiotique*». Charles Morris, *ibid.*, pp. 5-6 (version en ligne).
- 14- «*Il est vrai que les formalistes, les empiristes et les pragmatistes ont fait beaucoup pour l'analyse générale des relations de signes, mais les résultats auxquels on est arrivé semblent n'être qu'une faible partie de ce qu'on peut espérer; la systématisation préliminaire des champs composants est à peine*

entamée». Charles Morris, *ibid.*, p. 7. En effet, Ch. Morris, en introduisant à la relation triadique de sa sémios (véhicule du signe, désignatum, interprète qui est en elle-même une reprise de celle de son maître Ch. S. Peirce à savoir signe, représentanem et interprétant) les trois relations dyadiques pour l'étude et l'analyse des relations entre les signes, croyait innover par rapport à son propre prédécesseur, Peirce. Le processus sémiotique peircien intègre en fait, comme le souligne bien Nicole Everaert-Desmedt, toutes les composantes de la sémiotique : la pragmatique (domaine de l'interprétant), la sémantique (domaine de l'objet) et la syntaxe (domaine du representanem). La théorie du signe de Peirce étudie l'action du signe sur l'interprète, mais aussi l'articulation des signes entre eux selon une trichotomie. Nous irons

jusqu'à dire que l'**hypersigne** de Del Lungo fait penser, plus encore qu'au Dsyn de Ch. Morris, au **signe argumental** de Peirce avec quelques nuances de sens seulement : l'un reliant la signification des signes de l'œuvre autour d'un signe central de la représentation, d'un signe-noyau ; l'autre décrivant la nature d'une telle relation sous forme de loi générale ou de règle d'inférence.

15- Un interprétant formé par d'autres signes toujours antécédents.

16- Nous tendons à penser que l'hypersigne donne généralement à ses interprétants un sens commun pour mieux préciser un signifié et le renforcer mais ce sens risque aussi de se modifier de quelque peu vers le dénouement d'une œuvre pour donner lieu au vrai signifié caché, tel que nous en donnerons l'exemple avec *Le*

Dernier Jour d'un Condamné. Si Del Lungo n'avait pas pensé à subdiviser son hypersigne en catégories dans la façon dont s'articule la relation entre le signe et son interprétant, Peirce y avait pourtant pensé en proposant sa subdivision trichotomique de l'interprétant en rhème, dicisigne et argument d'où la nécessité de compléter la théorie de l'hypersigne par celle de Peirce, l'un des pères de la sémiologie moderne. Le rapport qui relierait l'hypersigne de la fenêtre à ses interprétants dans cette œuvre hugolienne relèverait de la catégorie peircienne de l'argument interprète (qui débouche à établir en loi l'apparition d'un même interprétant avec chaque nouvelle apparition de la fenêtre) comme nous le démontrerons.

17- Cf. Del Lungo, *ibid.*, p. 21.

18- Francis Gauvin estime à juste

titre que «*la retombée scientifique de son approche théorique demeure mineure*», *op.cit.*, p. 4.

19- Cette fonction «*constitue, selon Del Lungo, en quelque sorte une négation de la valeur de passage, historiquement propre à la fenêtre dans la vie quotidienne. Le seuil qu'elle figure entre l'espace intime et l'espace social se trouvant barré, la fenêtre fait alors obstacle à la communication et acquiert la portée symbolique d'une mise en scène de la condition humaine. C'est notamment au XIXe siècle que cette fonction prend toute sa prégnance*», *ibid.*, p. 28.

20- Le choix de l'anonymat du personnage est justifié par Hugo dans sa *Préface* de 1832, il a «*élagué de toutes parts de son sujet (...), le particulier, le spécial (...), le nom propre et s'(est) borne(é) à plaider la cause d'un*

condamné quelconque, exécuté un jour quelconque, pour un crime quelconque» qui resteront indéterminés pour que son «plaidoyer soit aussi vaste que la cause », pour que sa plaidoirie soit «générale et permanente pour tous les accusés présents et à venir», pour qu'elle soit « au nom de tous les accusés possibles, innocents ou coupables, devant toutes les cours, tous les prétoires, toutes les justices, Edition de Roger Borderie, Gallimard, 1970, pp. 376-77.

21- « *Condamné à mort* » !

Voilà cinq semaines que j'habite avec cette pensée, toujours seul avec elle, toujours glacé de sa présence, toujours courbé sous son poids !

Autrefois, car il me semble qu'il y a plutôt des années que des semaines, j'étais un homme comme un autre homme. (...)

*C'était toujours fête dans mon imagination. Je pouvais penser à ce que je voulais, j'étais libre. Maintenant je suis captif. Mon corps est aux fers dans un cachot, mon esprit est en prison dans une idée.» in *Le Dernier Jour d'un Condamné*, Collection Folio Classique, Edition de Roger Borderie, Editions Gallimard, 1970, p. 273.*

A remarquer le commencement immédiat sur la sentence de mort, ce qui a lieu de frapper l'attention du lecteur dès la première ligne (fonction séductive et dramatique de l'incipit). Par cette seule phrase nominale qui a tout l'effet d'une bombe qui détonne et résonne en nous, Hugo commençait en fait sa première ligne du roman en nous présentant « l'objet immédiat » du signe : le condamné à mort.

22- La grande fenêtre ouverte devant le condamné lors de son procès à la cour d'assise (devancée par la

haute fenêtre de sa cellule) ; la fenêtre d'une autre cellule de Bicêtre à laquelle est invité le condamné à voir le spectacle du ferrage des forçats ; la fenêtre de l'infirmerie par où émane le chant d'une fillette de quinze ans ; la lucarne de la carriole qui l'envoie à la Conciergerie avant dernière étape de son périple, celle de la guillotine; la grille de sa cellule à l'hôtel de ville; la portière de la voiture du personnage et sa vue du spectacle de la guillotine lors d'un retour en flash-back avant même qu'il ne sache qu'il sera un jour l'un de ses victimes; et enfin les fenêtres et les portes qui s'ouvrent de toutes part autour du personnage pour assister au spectacle de son échafaud. **Voir leur schéma en fin de cette partie.**

23- Le mot est de l'auteur déclarant le but de cette œuvre dans la préface ultérieure de 1832 du

Dernier Jour d'un Condamné.,, p. 376.

24- *Ibid.*, chapitre VI, p. 285. Ce chapitre VI ainsi que le suivant et le chapitre IX remplissent tous les traits de ce que Patrick Charaudeau appelle, «*la quadruple activité cognitive*» à laquelle se livre, dans ce roman à visée didactique, le sujet argumentant dans sa mécanique argumentative contre la peine de mort: «*problématiser, se positionner, élucider et prouver* » in «*Quand l'argumentation n'est que visée persuasive* ». Dans une attaque indirecte aux juges, voulant prouver sa thèse contre l'injustice de la loi sur la peine de mort, le condamné recourt d'abord à l'emploi d'arguments de disqualification de ses adversaires (le plus agressif des arguments de preuve) : «*Peut-être n'ont-ils jamais réfléchi, les malheureux* », «*Se sont-ils jamais seulement arrêtés à cette idée...? Non.* » (p.

286). Mais c'est le chapitre IX (p. 289) qui vient définitivement «prouver» et donner de la force à l'acte de persuasion du condamné par un double procédé de singularisation et d'essentialisation (terminologie de Charaudeau), qui sont des procédés qui ont « *une allure de rationalité, alors que (leur) effet est d'affect* » et qui «*concourent à produire un effet de slogan* » tel qu'on le voit dans cette concaténation hyperbolique et « *nominalisée* » orientée vers une gradation ternaire de sens ascendante (climax), cherchant à «*mettre en scène de façon inéluctable* » ce qu'il y a d'injuste dans cette loi, dans l'espoir de faire agir les lecteurs contre elle : « *La guillotine, c'est fort cher. Je laisse une mère, je laisse une femme, je laisse un enfant. (...) Ainsi après ma mort, trois femmes, sans fils, sans mari, sans père; trois orphelines de différente espèce ;*

trois veuves du fait de la loi. » (p. 289). Sur les définitions des deux procédés d'argumentation susmentionnés, cf. P. Charaudeau, in « *Quand l'argumentation n'est que visée persuasive. L'exemple du discours politique* », Burger M. et Martel G., *Argumentation et communication dans les médias*, Coll. «Langue et pratiques discursives », Editions Nota Bene, Québec, 2005, disponible en ligne sur le site de Patrick Charaudeau – Livres, articles, publications, URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/Quand-l-argumentation-n-est-que.html>, p. 16.

25- En fait, Hugo est considéré comme le défenseur de l'inviolabilité de la vie humaine, ayant consacré toute sa carrière à réclamer l'abolition de la peine de mort dans ses différents écrits, manifestes, poèmes et romans. *Le Dernier Jour d'un condamné* s'inscrit à la tête de la série

- portant sur le thème, il a pour hypotexte *Hans d'Islande* (1823), le premier dans l'œuvre hugolienne à parler de « *meurtre judiciaire* » et « *d'un univers sauvage (...)* où les bourreaux ont leur place de choix. » in «Victor Hugo et la peine de mort», *Dossier documentaire, op.cit.*, p. 9.
- 26- « *J'ouvris les yeux, je me dressai effaré sur mon séant. En ce moment, par l'étroite et haute fenêtre de ma cellule, je vis au plafond du corridor voisin, seul ciel qu'il me fût donné d'entrevoir, ce reflet jaune où des yeux habitués aux ténèbres d'une prison savent si bien reconnaître le soleil. J'aime le soleil.*
- *Il fait beau, dis-je au guichetier.*
(...)
- *Voilà une belle journée, répétais-je*», V. Hugo, *ibid.*, pp. 275-76.
- 27- « *Nous traversâmes une cour*

*intérieure. L'air vif du matin me ranima. Je levai la tête. Le ciel était bleu, et les rayons chauds du soleil, découpés par les longues cheminées, traçaient de grands angles de lumière au faîte des murs hauts et sombres de la prison. Il faisait beau en effet. », *ibid.*, p. 277.*

- 28- « *Les signes plastiques sont les caractéristiques matérielles, substantielles de l'image. La couleur, la forme, la composition, la texture, le support, le cadrage, la perspective, l'angle de vue, la mise au point sont des signes pleins (regroupant un signifiant et un signifié).* » Virginie Julliard, «L'image fixe », *Cours magistral, SI 22 «Sémiotique des contenus*», p. 3, en ligne sur : artisiou.com
- 29- « *Je compris tout à coup clairement ce que je n'avais fait qu'entrevoir confusément jusqu'alors, que le moment décisif*

- était venu, et que j'étais là pour entendre ma sentence.*
- L'explicite qui pourra, de la manière dont cette idée me vint, elle ne me causa pas de terreur. Les fenêtres étaient ouvertes; l'air et le bruit de la ville arrivaient librement du dehors: la salle était claire comme pour une noce ; les gais rayons du soleil traçaient çà et là la figure lumineuse des croisées, tantôt allongée sur le plancher, tantôt développée sur les tables, tantôt brisée à l'angle des murs ; et de ces losanges éclatants aux fenêtres chaque rayon découpait dans l'air un grand prisme de poussière d'or», , *ibid.*, pp. 277-78.*
- 30- « L'image Ibid, fixe», *ibid.*, p. 4.
- 31- «*Les juges, au fond de la salle, avaient l'air satisfait, probablement de la joie d'avoir bientôt fini. Le visage du président, doucement éclairé par le reflet d'une vitre, avait quelque chose de calme et de bon...»*, p. 278.
- 32- *Ibid.*,
- 33- *Ibid.*,
- 34- *Ibid.*, p. 249.
- 35- Le sophisme correspondrait à ceci:
- Prémisse majeure (dans laquelle le personnage pose une affirmation générale qui élève le signe au sens d'un symbole, au sens peircien du terme) puisque d'habitude : Toutes les sentences de mort ont été prononcées dans une froide nuit d'hiver.
- Prémisse mineure (le personnage se considère comme ne réunissant pas les conditions exposées): Or ma sentence se passe dans un beau matin d'été.
- Conclusion: Donc on ne prononcera pas ma mort.
- 36- Le mot est de Del Lungo, *op.cit.*, p. 345.

37- La terminologie est de Louis Marin qui entend par la dimension transitive du signe qu'il « *représente(r) quelque chose.* » in « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » (1987), dans *De la représentation*, Hautes Etudes, Editions Seuil/Gallimard, Mai 1994, pp. 242-43. Del Lungo innovera les deux catégories du signe de L. Marin à savoir la dimension réflexive et transitive en y ajoutant la dimension «*transpositive* » et la dimension «*d'ordre intertextuel*» au croisement desquels se situe son concept d'hypersigne.

38- Dans l'approche peircienne, «*La relation que déploie le signe est fondamentalement triadique : une fois qu'on a supprimé l'objet ou l'interprétant, le signe n'aura plus aucune raison d'être. C'est la clé de toute la sémiotique de Peirce.*». Cf. Hamdi Mlika,

«Triade interprétative et action dans la philosophie "pragmaticiste" de Charles S. Peirce », p. 3, article disponible sur
Url : www.dogma.lu

39- *Ibid.*, p. 11.

40- *Collected Papers*, Vol 5., Parag. 569, cité par Hamdi Mlika, *ibid.*

41- « *Au-delà de son signifiant littéral qui a pour propriété «d'imiter perceptuellement ce à quoi il réfère* », le signe – linguistique ou iconique – fait l'objet d'un déchiffrement symbolique codé qui amène le lecteur, bien souvent à son insu, à réinterpréter le signifiant et à créer, de stéréotype en stéréotype, de connotations en connotations, une « construction mentale » basée sur des implicites culturels qu'il s'agit d'interpréter». Bruno Rigolt, «Classe de Seconde: TP Sémiologie de l'image publicitaire», en ligne sur:

<http://brunorigolt.blog.lemonde.fr/2010/10/27/classe-de-seconde-6-tp-semiologie-de-limage-publicitaire/>, février 2008, 27 octobre 2010.

42- « *Le premier effet signifié propre d'un signe est un sentiment que le signe produit. Il y a presque toujours un sentiment que nous finissons par interpréter comme étant la preuve que nous comprenons l'effet propre du signe, bien que le fondement de vérité en soit fréquemment très peu solide. Cet « interprétant affectif », comme je l'appelle, (...), dans certains cas, il est le seul effet signifié propre que le signe produit.* » Peirce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 130. Le personnage a certes manifesté, depuis son réveil dans sa cellule jusqu'à être pourvu en justice, son intelligibilité du signe, et l'a représenté narrativement (la représentation narrative dans le

temps « dont l'effet est la production d'un sujet historique, d'un sujet qui fait l'histoire», Louis Marin, *Politiques de la représentation*, Editions kimé, Paris, 2005, p. 78) suivant la haute fenêtre de sa cellule pour détecter le temps qu'il fait, jusqu'aux autres fenêtres ouvertes dans la salle du Tribunal faisant infiltrer les rayons de soleil de toutes part, et s'arrêtant à celle lumineuse et ouverte devant lui, trois fenêtres suivies de son regard pour mieux se persuader du sentiment affectif qu'elles produisent sur lui et qui l'emplissent à chaque avancée vers la prononciation de sa sentence, sentiment qu'il risque la grâce en raison du beau temps qu'il fait. Pourtant aucun des juges ne suit, ne regarde la fenêtre pour s'associer à son sentiment. Il n'est question que de son regard à lui qui regarde la

fenêtre comme preuve que ses juges ne la regardent pas.

- 43- « *Si un signe produit un autre effet signifié propre, il le produira par le moyen de l'interprétant affectif, et ce nouvel effet impliquera toujours un effort. Je l'appelle l'interprétant énergétique. (...) Mais s'il s'exerce beaucoup plus fréquemment sur le monde intérieur, il est un effort mental.* »
Ibid., p. 130.

- 44- « *subliminal* » *car nous n'en avons pas directement conscience : il est constitué de codes* » « *et de signifiés qui structurent à la fois (notre) inconscient et (notre) imaginaire.* », « *L'interprétation de ces différents signes joue évidemment sur le savoir socioculturel du lecteur* », Bruno Rigolt, *op.cit.*

- 45- Charles S. Peirce écrivait dans *Ecrits sur le signe* : « *s'il existe*

une chose qui communique une information sans avoir absolument aucune relation avec rien de ce que connaît directement ou indirectement la personne qui comprend cette information quand elle lui est communiquée (ce qui serait une fort étrange sorte d'information), le véhicule de cette sorte d'information n'est pas appelé, dans ce volume, un signe.», *op. cit.*, p. 124.

- 46- Ce sens signifié par la relation triadique du signe de la première fenêtre avait été suggéré par le condamné lui-même d'une façon beaucoup plus accessible à un lecteur passif, à l'aide d'un argument de disqualification de ses juges qui ne se donnent pas la peine de s'arrêter un moment et de penser à leurs sentences de mort, puis par un double procédé de singularisation et d'essentialisation renforcé par une concaténation, déjà

mentionnés dans notre note 19, soulignant l'idée d'une justice aveugle qui en tuant par cette loi un criminel condamne à la mort aussi toute sa famille qui est pourtant innocente mais doit vivre avec les conséquences de cette loi dans l'ignominie et la privation du seul homme de la famille. Victor Hugo avait donc pensé, en écrivant son œuvre et en façonnant ses signes non pas seulement à des lecteurs actifs futurs qui sauraient les déchiffrer, mais à son lecteur présent, dont il ne se doutait guère qu'il serait à l'image de ces juges, insensible aux signes, d'où la nécessité de lui signifier les signes occultés de son œuvre par d'autres plus explicites.

47- Cet échec de l'effet affectif du signe sur les juges manifeste le risque de l'échec de l'écrivain Hugo lui-même de pouvoir se faire comprendre de ses lecteurs

et de pouvoir les toucher pour les liguer contre la peine de mort.

48- Les couleurs que dessine Hugo selon les différentes fenêtres de cette œuvre auront un lien entre elles comme nous le montrerons plus tard. En fait Hugo était lui-même dessinateur, « *le dessin fut une de (ses) nombreuses passions. Le poète a laissé plus de 2 000 œuvres qui témoignent d'une parfaite maîtrise des techniques de l'aquarelle comme du lavis, du fusain ou de la plume.* » Cf. « Victor Hugo » en ligne : larousse.fr. Il n'est donc pas étonnant, de voir Victor Hugo, recourir à la symbolique des couleurs pour nous communiquer un message d'ordre plastique enfoui dans l'amas des symboles de cette œuvre.

49- V. Hugo, *op. cit.*, p. 280.

50- L. Marin, *Politiques de la*

- représentation, op.cit.*, p. 76.
- 51- Cf. citation de Louis Marin in postface de *Politiques de la représentation, op.cit.*
- 52- L. Marin, *op.cit.*, in Note des éditeurs, p. I.
- 53- Et par extension lors du condamné n°2, ils n'écourent même pas, comme on le verra lorsqu'il sera question de la dimension transpositive du signe.
- 54- La signification originale du symbolisme des trois singes sages cachée par l'Elite (c'est-à-dire les médias de masse et leurs sociétés commanditaires) avait pour directive « *Ne pas voir le Mal, ne pas entendre le Mal, ne pas dire le Mal* » (*alors qu'en français on traduit de manière simpliste par « ne rien voir, ne rien entendre, ne rien dire* »). Richard Cassaro, « La signification secrète des « Trois Singes Sages » - cachée par l'Elite», le 12 mars 2012, Url :
- <http://openyoureyes.over-blog.ch/signification-secrete-des-trois-singes-sages-cachée>
- 55- V. Hugo, *Préface* de 1832, *op. cit.*, p. 396.
- 56- Citation ouvrant l'incipit de la préface de l'éditeur Roger Borderie pour *Le Dernier Jour d'un Condamné, ibid.*, p. 7.
- 57- *ibid* Préface de l'éditeur Roger Borderie p. 7.
- 58- Bruno Rigolt la définit (dans le domaine de la vente publicitaire) en termes de technique argumentative qui doit pousser le public par « *les fonctions de l'esprit (perception, mémoire, raisonnement, décision)*» à manifester un choix (l'achat du produit), *op.cit.* Hugo recourait en effet à la voie cognitive comme stratégie argumentative visant par elle à décider son lecteur à condamner la peine de mort.

59- L. Marin, *op. cit.*, p. 73.

60- A l'opposé du personnage principal, le condamné à mort n°1, qui a l'air d'un marquis, qui est tout jeune, et dont on ne sait rien de sa vie ni de son crime ; le condamné n°2, est un gueux quasi-sexagénaire, qui racontera les plus fins détails qui lui ont coûté la peine de mort afin de mieux renforcer et exhiber l'idée de l'inintelligibilité des juges (l'interprétant immédiat).

61- V. Hugo, *op. cit.*, p. 326. Il est étonnant de voir la parenté entre le personnage fictif nommé « le friache » dans *Le Dernier Jour d'un Condamné* et le véritable Claude Gueux, qui intitulera le roman suivant de l'écrivain. Hugo avait écrit l'histoire du «friache » avec des faits et des circonstances assez proches de celles que viendra à vivre réellement plus tard le vrai Claude Gueux: «Victor Hugo écrivait la Préface du

*Dernier Jour...au moment où se jugeait l'affaire Claude Gueux. Il n'a sans doute pas manqué d'être frappé par la parenté entre son roman et les faits relatés à propos de ce procès». in «Victor Hugo et la peine de mort», Dossier documentaire, *op.cit.*, p. 9.*

62- C'est la dimension "transpositive" du signe, cf. Del Lungo, *op.cit.*, p. 16.

63- A la suite de Louis Marin à qui on doit les deux dimensions du signe, «réflexive» et «transitive», Del Lungo élargit les dimensions du signe à deux autres inédites qu'il appelle la dimension «transpositive» et la dimension «intertextuelle». Par dimension «transpositive», il entend que le signe « signifie par sa relation à d'autres signes dans le système sémiologique d'une œuvre singulière », *ibid.*, p. 17. Comme l'indique son nom «*Transposer*, c'est donc poser les signes

autrement, comme le suggère le préfixe du verbe qui indique l'idée d'un passage ou d'une modification. De ce point de vue, l'œuvre d'art, modèle fini d'un monde infini, se fonde sur un processus de transposition qui déplace les valeurs des signes au sein d'un système relationnel qui prend son sens précisément en vertu de sa finitude. » *ibid.*, p. 16.

64- *Ibid.*,

65- Le mot sera employé par Hugo, dans sa *Préface* de 1832, défendant la peine de mort contre les êtres de cette même espèce que son personnage secondaire, ceux qui ont été dépossédés de tout, qui sont « *sans famille, sans parents, sans adhérents dans ce monde* », ceux qui n'ont « *reçu ni éducation, ni instruction, ni soins pour (leurs) esprit(s), ni soin pour (leurs) cœur(s)* », « *Vous frappez un innocent* », dans ce cas crie

Hugo, « *Vous le punissez de ce que son enfance a rampé sur le sol sans tige et sans tuteur! (...)* De son malheur vous faites son crime ! Personne ne lui a appris à savoir ce qu'il faisait. Cet homme ignore. Sa faute est à sa destinée, non à lui », *op.cit.*, p. 399. Voilà le message linguistique qu'aurait dû déchiffrer le lecteur de l'histoire du personnage secondaire, et que ne voudra pas décoder pour lui le personnage principal, pourtant si sensible aux signes, amenant l'auteur, trois ans après la publication de son livre, à le déclarer en toutes lettres dans cette plaidoirie qui tend à annuler la thèse opposée par ce contre-exemple. On ne choisit pas d'être orphelin, on subit cette destinée et ce qu'elle entraîne.

66- « *Un jour, j'avais faim. Je donnai un coup de coude dans le carreau d'un boulanger; j'empoignai un pain, et le*

*boulangier m'empoigna ; je ne mangeai pas le pain, et j'eus la galère à perpétuité, avec trois lettres de feu sur l'épaule. (...) On appelle cette justice-là la récidive », V. Hugo, *ibid.*, p. 329.*

67- *Ibid.*, pp. 329-330.

68- La non-conformité entre les actes du personnage et ses paroles dans cette scène déconstruit par là-même tous ses efforts de crédibilité et par suite affaiblit toutes les visées d'influence de son récit sur le public n'y voyant pas une personne digne de s'identifier à elle et d'adhérer à ses vues, annonçant par là l'échec de la démarche argumentative de l'auteur pour plier l'auditoire à sa thèse contre la peine de mort.

69- La probabilité de ce fait a été envisagée au moyen de son porte-parole dans le roman : « *Un jour viendra, et peut-être ces*

*mémoires, derniers confidents d'un misérable, y auront-ils contribué... – A moins qu'après ma mort le vent ne joue dans le préau avec ces morceaux de papiers souillés de boue, ou qu'ils n'aillent pourrir à la pluie, collés en étoiles à la vitre cassée d'un guichetier. », V. Hugo, *op.cit.*, p. 286.*

70- Signant de son nom d'auteur sa préface de 1832 après avoir donné son roman sans aucun nom, Hugo, ne se souciant pas de la censure, y interviendra plus violemment et plus directement attaquant de façon injurieuse la justice. Il ébranlera la conscience de son lecteur mais de telle manière à choquer la pudeur par l'agressivité hyperbolique de ses représentations s'agissant des trois exemples glaçants cités à la suite « *de ce que certaines exécutions ont eu d'épouvantable et d'impie.* » étant donné que la

tête des coupables n'avait pas été « *tout à fait coupé(e)* » et que le Guillotin a dû lâcher plus d'une fois le couteau de la guillotine pour trancher leur cou jusqu'à être obligé de le séparer de leur corps « *par arrachement* ». Cf. *Préface* de 1832, *ibid.*, pp. 388- 392.

71- *Ibid.*, p. 388.

72- « *Comme on le voit, à l'époque où ce livre fut publié, l'auteur ne jugea pas à propos de dire dès lors toute sa pensée. Il aimait mieux attendre qu'elle fût comprise et voir si elle le serait. Elle l'a été. L'auteur aujourd'hui peut démasquer l'idée politique, l'idée sociale, qu'il avait voulu populariser sous cette innocente et candide forme littéraire.* » *Préface* de 1832, *ibid.*, pp. 375-6.

Pourquoi avoir donc à intervenir et à faire de nouveau et de plus vif, trois ans après son roman, le plaidoyer contre la peine de mort

si « *sa pensée* » aurait été comprise par le public comme il le dit ?

73- Victor Hugo se heurte à un grand obstacle nuisible à la perception des signes aménagés dans son œuvre contre la peine de mort : celui des valeurs de son public qui ne correspondent nullement avec ses propres convictions. Les valeurs dominantes de l'opinion majoritaire sont en faveur de la loi sur la peine de mort. Hugo savait combien il est difficile d'arracher tout un peuple à des valeurs si tenacement enracinées en lui; d'autant plus qu'elles sont la cause de sa cruauté, second obstacle qui nuit à la réception du signe et donc à l'adhésion aux croyances opposées de l'auteur contre la peine de mort. Et de ce fait, il allait multiplier ses écrits contre la peine de mort pour briser de plus en plus les croyances de son public, dans l'espoir, qu'un jour, ses convictions seront

- approuvées à l'unanimité.
- 74- Par interprétant final, Peirce entend: «*l'effet produit dans l'esprit par le signe après un développement suffisant de la pensée*». C'est le résultat du signifié. Cf. Mlika, *op.cit.*, p. 4.
- 75- «*J'écoutais en silence cette chute de paroles monotones qui assoupissaient ma pensée (...) et qui passaient devant moi, toujours diverses et toujours les mêmes* », V. Hugo, *op. cit.*, p. 320.
- 76- *Ibid.*, p. 337.
- 77- *Ibid.*, p. 338.
- 78- «*Il a des cheveux blancs, l'air très doux, une bonne et respectable figure; c'est en effet un homme excellent et charitable. Ce matin, je l'ai vu vider sa bourse dans les mains des prisonniers* ». *Ibid.*, p. 337; et plus loin «*C'est parmi tous ces hommes le seul qui soit encore homme pour moi, me*
- suis-je dit* ». *Loc.cit.*
- 79- «*– Eh bien! ne suis-je pas malheureux ? tout mon tabac est perdu ! (se lamente le prêtre)*
- Je perds plus que vous, ai-je répondu en souriant.*
- Il a essayé de ramasser son tabac, en grommelant entre ses dents :*
- Plus que moi! cela est facile à dire. Pas de tabac jusqu'à Paris ! c'est terrible!*», *ibid.*, pp. 323-324.
- 80- *Ibid.*, p. 338.
- 81- *Ibid.*
- 82- Del Lungo, *op. cit.*, p. 28.
- 83- V. Hugo, *op. cit.*, p. 339.
- 84- «*L'argument interprète (est) un signe au niveau de la tiercéité ; il formule la règle qui relie le representanem et son objet. Un signe argumental a toujours comme représentanem un légisine*

- et comme objet un symbole*», il «aboutit à une conclusion en suivant un processus rationnel». Nicole Everaert-Desmedt, «La sémiotique de Peirce», dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, (en ligne), Rimouski (Québec), 2011, disponible en ligne sur le Site Internet des théories sémiotiques: <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>. « *Un argument est un signe qui, pour son interprétant, est un signe de loi* », c'est « un signe qui représente distinctement l'interprétant – appelé sa conclusion – qu'il entendait déterminer ». Peirce, *op.cit.*, p. 141 et p.143.
- 85- L'induction «*repose sur la secondéité (la règle découle de l'observation répétée de faits réels, contingents)*», Nicole Everaert-Desmedt, *op.cit.*
- 86- L'objet « immédiat » que dénote le signe selon la théorie

peircienne des signes est «*l'objet tel que le signe le représente*», Cf. H. Mlika, *op.cit.*, p. 4. Et l'objet « dynamique » du signe (l'objet réellement efficient mais qui n'est pas l'objet immédiatement présent), c'est la condamnation à mort par comparaison aux travaux à perpétuité.

87- V. Hugo, *op. cit.*, p. 296.

88- *Ibid.*, p. 295.

89- *Ibid.*, p. 296.

90- *Ibid.*, p. 306.

91- Selon la terminologie de Ph. Hamon in *Du Descriptif*, Hachette Supérieur, Paris, 1993, p. 234 et repris par Del Lungo, *op.cit.*, p. 284.

92- Car il n'en sera pas de même au moment de l'approche de sa mort, le condamné, par un revirement de situation, face à face avec la mort, l'expérimentant soi-même sans qu'il l'ait à vivre derrière le cadre

d'une fenêtre, criera de toutes ses forces : « *O ma grâce ! ma grâce ! on me fera peut-être grâce. Le roi ne m'en veut pas. Qu'on aille chercher mon avocat ! vite l'avocat ! vite l'avocat ! Je veux bien des galères. Cinq ans de galères, et que tout soit dit. – ou vingt ans, – ou à perpétuité avec le feu rouge. Mais grâce de la vie ! Un forçat, cela marche encore, cela va et vient, cela voit le soleil* », V. Hugo, *op. cit.*, p. 336.

93- *Ibid.*, p. 306.

94- Del Lungo, *op. cit.*, p. 374.

95- Dans *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Editions Complexe, Bruxelles, 1975, p. 67, Lucien Dällenbach définissait ainsi la mise en abyme mimétique : la «*réflexion mimétique caractérise des œuvres qui redoublent ou qui redoublent parfaitement l'une de leurs réalités internes (...). Dans*

ce cas, la réfraction est affectée d'un caractère redondant » qui aboutit à faire coïncider la fenêtre de Bicêtre avec la dernière fenêtre dans le parcours tragique du condamné grâce à l'annonciation voire la prédiction précoce et préalable de certaines données de la fenêtre finale. Il est utile de souligner que ce procédé par son anticipation des mêmes données finales du roman aboutit à faire coïncider le journal des souffrances du condamné qu'il écrit devant nos yeux avec le livre déjà écrit de l'auteur Hugo. Sur un tel effet de la mise en abyme mimétique et annonciatrice, on pourrait consulter le chapitre « Le roman e(s)t son double » in *Le roman du romancier et l'image de la création romanesque*, Thèse de Doctorat de Névine Magued Abdel Rahman, sous la dir. de Randa Sabry, DLLF, Université du Caire, 2003, pp. 192-243.

96- V. Hugo, *op. cit.*, pp. 340-41.

97- *Ibid.*, p. 290.

98- *Ibid.*, p. 291.

99- *Ibid.*, p. 302.

100- *Ibid.*, p. 303.

101- *Ibid.*, p. 306.

102- *Ibid.*, p. 309.

103- La fin du roman étant laissée ouverte, on ne sait si le condamné à mort a été guillotiné ou s'il a reçu à la dernière minute la grâce du roi et a été acquitté comme il l'espérait.

104- Le condamné souligne que le roi ne lui en veut pas, insinuant que son crime est d'ordre politique et qu'il n'est pourtant pas si mal jugé du roi puisqu'il pourrait le lui pardonner et n'avoir que cinq ans de galères.

105- *Ibid.*, p. 303.

106- Cf. www.lettres-histoires.ac-versailles.fr

107- Del Lungo, *op.cit.*, p. 320.

108- *Ibid.*, p. 124.

109- *Ibid.*, p. 294.

110- Les liens de parenté entre les œuvres hugoliennes traitant de la peine de mort ne sont pas uniquement réservés aux *Misérables* qui s'inscrit dans une longue lignée portant sur le même thème : « *Très jeune, Victor Hugo prend position contre la peine de mort; dans ses romans de jeunesse, ce thème a déjà une préoccupation importante. Trois romans s'en font particulièrement l'écho : Han d'Islande, Le Dernier Jour d'un Condamné et Claude Gueux. (...) D'autres romans de Victor Hugo, qui n'ont pas le supplice comme sujet principal, en parlent cependant sans équivoque* » c'est le cas de *Notre-Dame-de-Paris*, des *Misérables*, de *Quatre-vingt-treize* » et de biens de poèmes et de notes faisant référence à la peine de mort

- regroupées dans *Choses vues* en 1913 qui «témoignent de l'importance de ce thème pour l'écrivain tout au long de sa vie». in « Victor et la peine de mort » *Dossier documentaire, op.cit.*, pp. 9-11.
- 111- Cf. www.lettres-histoires.ac-versailles.fr
- 112- « Pendant le peu d'heures que j'ai passées à l'infirmerie, je m'étais assis près d'une fenêtre, au soleil (...) L'odeur étouffée de la prison me suffoquait plus que jamais, j'avais encore dans l'oreille tout ce bruit de chaînes des galériens, j'éprouvais une grande lassitude de Bicêtre. Il me semblait que le bon Dieu devrait bien avoir pitié de moi et m'envoyer au moins un petit oiseau pour chanter là, en face, au bord du toit». V. Hugo, *op.cit.*, p. 308.
- 113- L'effet actuellement produit dans l'esprit par le signe. Cf., p.4.
- 114- Il ne peut souffrir le « patois de la caverne et du bagne, cette langue ensanglantée et grotesque, ce hideux argot marié à une voix de jeune fille, gracieuse (...) ! tous ces mots difformes et mal faits, chantés, cadencés, perlés», *ibid.*, p. 311.
- 115- *Ibid.*, pp.311-12.
- 116- Sur la dichotomie entre le regard et l'écoute mentionnée par Del Lungo, voir le commentaire de Sébastien Thiltges, in « Objet référentiel et objet de culture : une sémio-histoire de la fenêtre dans la littérature européenne», *op.cit.*
- 117- *Ibid.*, p. 311.
- 118- Del Lungo, *op.cit.*, p. 27.
- 119- Peirce le définit comme étant « le résultat signifié d'un signe».

«Ce concept est identifié parfois dans la théorie de Peirce au concept de sens». Cf. Hamid Mlika, *op.cit.*, p. 11.

120- Del Lungo, *op.cit.*, p. 484.

121- « Tout à coup la carriole, en passant de l'avenue dans la grande route, a changé de point de vue de la lucarne. Les tours de Notre-Dame sont venues s'y encadrer, bleues et à demi effacées dans la brume de Paris. Sur-le-champ le point de vue de mon esprit a changé aussi. J'étais devenu machine comme la voiture. A l'idée de Bicêtre a succédé l'idée des tours de Notre-Dame.

– Ceux qui seront sur la tour où est le drapeau verront bien, me suis-je dit en souriant stupidement». V. Hugo, *op.cit.*, p. 320

Ce passage répond par effet de miroir à celui là-même de la page 370. Dans son chemin vers la

Guillotine, le condamné ne voit qu'une partie de la tour qui lui cache celle où il y a le drapeau entrevu lors de son chemin à la Conciergerie : « J'entrevis seulement de côté, à ma gauche, au-delà de la rivière, la tour de Notre-Dame, qui vue de là, cache l'autre. C'est celle où est le drapeau. Il y avait beaucoup de monde, et qui devait bien voir».

Le drapeau de la tour de Notre-Dame associé à deux reprises à la foule qui se positionne à côté de lui pour mieux voir le guillotinement d'un être humain, n'est qu'un symbole pour représenter la France de ce temps, une France témoin d'un spectacle barbare et dont le drapeau serait taché et souillé de sang. Il devrait être mis en berne plutôt que d'être élevé au sommet d'une tour pour que l'on puisse faire le deuil d'une France qui perd de sa grandeur par son

- consentement à ce manège inhumain.
- 122- « *Avant de m'ensevelir dans cette tombe à deux roues, j'ai jeté un regard dans la cour, un de ces regards désespérés devant lesquels il semble que les murs devraient crouler. La cour, espèce de petite place plantée d'arbre, était plus encombrée encore de spectateurs que pour les galériens. Déjà la foule!* » *ibid.*, p. 318, (c'est nous qui soulignons).
- 123- *Ibid.*, p. 319.
- 124- « *Quand je jetais les yeux par la petite lucarne carrée, il me semblait que le flot des passants s'arrêtait pour regarder la voiture, et que des bandes d'enfants couraient sur sa trace.* », *ibid.*, p. 324.
- 125- « *j'ai sauté à bas du cachot roulant, et je me suis enfoncé à grands pas sous la voûte entre*
- deux haies de soldats. Il s'était déjà formé une foule sur mon passage* », *ibid.*, p. 325.
- 126- « *Un jeune homme, près de la fenêtre, qui écrivait, avec un crayon, sur un portefeuille, a demandé à un des guichetiers, comment s'appelait ce qu'on faisait là. (...) J'ai compris que cela serait demain dans le journal* », *ibid.*, pp. 364-365.
- 127- *Ibid.*,
- 128- *Ibid.*,
- 129- Selon la terminologie de Ph. Hamon in *Du Descriptif*, *op.cit.*, p. 234.
- 130- Del Lungo, *op.cit.*, p. 321.
- 131- V. Hugo, *op.cit.*, p.366: « *Du fond du sombre guichet, j'ai vu brusquement tout à la fois, à travers la pluie, les mille têtes hurlantes du peuple, entassées pêle-mêle sur la rampe du grand escalier du Palais; à droite, de plein pied avec le seuil un rang de*

chevaux de gendarmes, dont la porte basse ne me découvrait que les pieds de devant et les poitrails; en face, un détachement de soldats en bataille; à gauche, l'arrière d'une charrette, auquel s'appuyait une roide échelle.»

132- La construction en profondeur d'une image est lorsque « *l'objet, intégré dans un décor en perspective, vient sur le devant de la scène*». Virginie Julliard, *op.cit.*, p. 3.

133- « – *Le voilà ! le voilà ! a crié la foule. Il sort ! enfin !* », *Le Dernier Jour...*, V. Hugo, *ibid.*, p. 366.

134-«L'hypotypose est une description telle qu'elle permet au lecteur de se représenter un objet, un être, un paysage ou une scène, comme s'il les voyait ; l'actualité de ce qui est décrit devient celle du lecteur ; ce qui était passé a soudain le relief du

présent », on fait en sorte que le lecteur puisse assister « en direct » à la scène qu'on nous décrit, d'où le « choix lexical des verbes de mouvement », car Hugo entend que son texte soit de portée universelle et soit destiné à la postérité. D. Bergez, V. Géraud, J.-J. Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, sous la direction de Daniel Bergez, Dunod, Paris, 1994, p. 119.

135- Sur la rhétorique de l'image, cf. Roland Barthes qui « *pense le fonctionnement de l'image en termes de rhétorique (persuasion et figure de style)* », puisque l'image « *a la faculté de provoquer une signification seconde (connotation) à partir d'une signification première (dénotation)* ». Virginie Julliard, *op. cit.*, pp. 8-9.

136- « *Travelling : déplacement,*

horizontal ou vertical, de la caméra que l'on fixe sur un chariot, une voiture, etc.. Définition disponible sur: angelier.biblio.univ-lille3.fr

«*Le travelling est un déplacement de la caméra au cours de la prise de vues, dont l'une des particularités est de suivre un sujet parallèlement à son mouvement, une autre de se rapprocher ou de s'éloigner du sujet, de le contourner et éventuellement d'en révéler de nouveaux aspects* ». sur: (fr.m.wikipedia.org)

137- «*caméra mobile autour de son axe.*», Ibid, angelier.biblio.univ-lille3.fr

138- «*Le cadrage correspond à la taille de l'image, résultat supposé de la distance entre le sujet photographié et l'objectif. C'est de lui que dépend l'échelle des plans*». Virginie Julliard, *ibid.*

139- A remarquer les effets de miroir à travers la reprise du mot « fête » entre le spectacle de la fenêtre de Bicêtre sur les galériens de Toulon « *c'était fête à Bicêtre* » et le spectacle de la macro-fenêtre sur la foule qui fête l'événement de la décapitation d'un condamné plus fort que si elle aurait fêté la vue d'un roi qu'elle aime: « *Et les plus près de moi battaient des mains. Si fort qu'on aime un roi, ce serait moins de fête.* », V. Hugo, *op. cit.*, p. 366.

140- «*On m'avait assis sur la banquette de derrière, le dos tourné au cheval* », *ibid.*, p. 367. On l'assoit de la sorte par attention pour ne pas voir la guillotine derrière lui, ainsi le seul geste d'humanité à son égard, est ironiquement, par ses bourreaux qui sont tout près de le tuer. Le registre devient satirique à l'occasion de cette considération

- humaine, le condamné enveloppe sa description d'une deuxième éloge paradoxale concernant ses bourreaux et de ce qu'il y a de contradictoire et d'inattendu dans leur « *humanité* » : « *J'ai frémi de cette dernière attention. Ils mettent de l'humanité là-dedans.* » *Loc.cit.* La première éloge de ce genre reposant sur une anti-phrase avait déjà été mentionnée lors de la toilette du condamné : « *Ces bourreaux sont des hommes très doux* », *ibid.*, p. 365.
- 141- « *J'ai voulu regarder autour de moi. Gendarmes devant, gendarmes derrière ; puis de la foule, de la foule et de la foule; une mer de têtes sur la place* », *ibid.*, p. 367.
- 142- « *Vis-à-vis, un peu avant la tour carrée qui fait le coin du Palais, il y a des cabarets dont les entresols étaient pleins de spectateurs heureux de leurs belles places. Surtout des*

- femmes. La journée doit être belle pour les cabaretiers. On louait des tables, des chaises, des échafaudages, des charrettes. Tout pliait de spectateurs. Des marchands de sang humain criaient à tue-tête :*
- *Qui veut des places?* », *ibid.*, p. 368. Ils vont gagner plus d'argent qu'à l'ordinaire à cause de la réservation de toutes les places.
- 143- « *En entrant sur le Pont-au-Change, j'ai par hasard jeté les yeux à ma droite en arrière* », *ibid.*, p. 368.
- 144- « *J'entrevis seulement de côté à ma gauche, au-delà de la rivière, la tour de Notre-Dame, qui vue de là, cache l'autre. C'est celle où est le drapeau. Il y avait beaucoup de monde, et qui devait bien voir* », *ibid.*, p. 370.
- 145- « *Le panoramique est un mouvement de rotation de la caméra sur l'un ou l'autre de ses*

axes, à l'horizontal ou à la verticale. La caméra peut être activée sur son axe vertical, de gauche à droite ou inversement, c'est un panoramique horizontal, identique au mouvement de la tête quand l'horizon est parcouru par le regard. Elle peut être activée sur son axe horizontal, de bas en haut, ou inversement, c'est un panoramique vertical, identique au mouvement de la tête parcourant du regard un paysage alpin, du fond de la vallée au sommet de la montagne, et inversement». «Les deux types panoramiques peuvent être combinés.»,

fr.m.wikipedia.org, *op.cit.*

146- « Toutes ces voix, toutes ces têtes aux fenêtres, aux portes, aux grilles des boutiques, aux branches des lanternes », V. Hugo, *ibid.*, p. 369.

147- Virginie Julliard, 'L'image

fixe », *Cours magistral, op.cit.*, p. 3.

148- « c'est-à-dire de face. La vue de face a une fonction de contact. Elle donne l'impression que le personnage représenté s'adresse directement à la personne qui regarde la photo. » Dalila Abadi, « Sémiologie de l'image », *Cours Deuxième année Master*, p. 33, disponible en ligne sur: elearn.uni-ouargla.dz

149- « La construction séquentielle consiste à faire parcourir l'image du regard pour que celui-ci chute sur l'objet en fin de parcours», Virginie Julliard, *ibid.*, p. 3.

150- « Un hors-champ, espace non représenté mais susceptible d'entretenir une relation avec le visible, le champ. » Dalila Abadi, « Sémiologie de l'image », *ibid.*, p. 33. Pour André Gardies, le hors-champ proche « (qu'il a appelé «là») est l'espace que l'on pourrait

voir si l'appareil de prise de vue modifiait son axe, sa focale, etc », in *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, cité sur le site: « surlimage.info ». Le condamné tente mais sa nuque reste inerte et refuse de faire tourner sa tête vers l'angle invisible et non-représenté du champ, qu'il ne peut nommer qu'allusivement, le cadrage hors-champ étant suggéré tellement il est terrifiant à voir pour sa victime: « Une fois, l'étrange curiosité me prit de tourner la tête et de regarder vers quoi j'avançais. C'était une dernière bravade de l'intelligence. Mais le corps ne voulut pas : ma nuque resta paralysée et d'avance comme morte. », V. Hugo, *op. cit.*, p. 370.

151- « Une séquence est un agencement de plans suivant une logique de temps, de lieu et d'action. Un plan est l'unité cinématographique repérable

par deux coupures.

Un plan séquence est un plan unique, généralement long, où la caméra demeure souvent en mouvement. La particularité de ce type de séquence réside dans le fait qu'on ne coupe pas la caméra. » Définition disponible en ligne sur : www.lyc-mendesfrance-vitrolles.ac-aix-marseille.fr/cav

« *Au cinéma, un plan-séquence est un plan long qui inclut l'intégralité d'une scène, excluant toute unité de lieu que contrediraient les mouvements de caméra nombreux utilisés pendant son déroulement, mais qui veut donner l'impression d'un déplacement de la caméra à la suite d'un personnage dans une unité temporelle.* » Définition disponible en ligne sur: fr.m.wikipedia.org

152-www.lyc-mendesfrance-vitrolles.ac-aix-marseille.fr/cav

153- Symbolisé par la couleur jaune lumineuse du soleil inondant la cour de justice puis s'éteignant en blanc-pâle couleur de la mort.

154- Bruno Rigolt, *op.cit.*

155- Le condamné vit en direct et transmet sur le vif ses sentiments devant le spectacle de la Grève après se les être souvent imaginés (*Le Dernier Jour d'un Condamné, op. cit.*, pp. 335 et 351). Il les décrit d'abord sur un ton ironique s'agissant, contradictoirement, de la douceur de son bourreau qui lui coupait les cheveux avant de lui couper la tête (p. 365) ; puis sur un ton pathétique lors de son défilement parmi la foule : « rien de ce qui se passait autour de moi ne m'a échappé. Chacun de ces détails m'apportait sa torture. Les mots manquent aux émotions. Vers le milieu de ce Pont-au-Change, si large et si encombré que nous cheminions à grand-peine

l'horreur m'a pris violemment. J'ai craint de défaillir, dernière vanité ! alors je me suis étourdi moi-même pour être aveugle et pour être sourd à tout, excepté au prêtre, dont j'entendais à peine les paroles entrecoupées de rumeurs», ibid., p. 369. Et plus loin : « Nous avons pris le fatal quai. Je commençais à ne plus voir, à ne plus entendre. Toutes ces voix, toutes ces têtes aux fenêtres, aux portes, aux grilles des boutiques, aux branches des lanternes : ces spectateurs avides et cruels ; cette foule où tous me connaissent et où je ne connais personne ; cette route pavée et murée de visages humains... J'étais ivre, stupide, insensé. », ibid., p. 369.

156- « Tout ce peuple rira, battra des mains, applaudira», *ibid.*, p. 362; les «enfants pendus aux grilles» saluent les bourreaux, l'innocence même ne l'est plus

(p. 366); «*l'atroce éloge*»
«*d'une femme à côté des
gendarmes*» «*– Il va bien !* » (p.
367); «*Chapeaux bas ! chapeaux
bas criaient mille bouches
ensemble. – Comme pour le roi.
– Eux les chapeaux, moi la tête.* »
(p. 367) ; «*Des marchands de
sang humain criaient à tue-tête* »
(p. 368) ; «*et la populace riait et
trépignait dans la boue*» (p. 370).
Cruauté de la foule qui rit de sa
misère, qui se plaît et s'amuse
devant son agonie! Aucun
respect, aucune compassion à la
misère d'autrui ! Ce schéma
rappelle celui-là même de
Bicêtre, où l'amusement des
prisonniers tenait au spectacle du
ferrement des forçats qu'on
emmène à Toulon. Hugo veut
souligner par les descriptions de
son prisonnier les effets néfastes
du spectacle de la guillotine sur
le peuple : il est la cause du
changement de ses mœurs, la

raison de sa démoralisation et par
conséquent de son insensibilité,
ce qui est censé provoquer son
émoi produit au contraire toute sa
joie.

157- «*Je l'ai cependant entrevue
une fois. Je passais sur la place
de Grève, en voiture (...) Il y
avait foule sur la place. Je mis la
tête à la portière. Une populace
encombra la Grève et le quai
(...) Un condamné devait être
exécuté le jour même, et l'on
bâtissait la machine. Je
détournai la tête avant d'avoir
vu. A côté de la voiture, il y avait
une femme qui disait à un enfant:
– Tiens, regarde ! le couteau
coule mal, ils vont graisser la
rainure avec un bout de
chandelle.*

*C'est probablement là qu'ils en
sont aujourd'hui. (...) Ils
graisissent sans doute la rainure.
Ah ! cette fois, malheureux, je ne*

- détournerai pas la tête. » Ch. XXVIII, *ibid.*, pp. 335-336.
- Il est à noter aussi l'impassibilité de la femme qui ne voit rien d'indécent dans ce qu'elle dit, ni dans le fait de le laisser entendre aux oreilles innocentes de son enfant. Les valeurs du peuple sont ainsi renversées par le spectacle quotidien et routinier de la guillotine.
- 158- Hugo s'arrêtera plus longuement sur l'image des « marchands de sang humain » dans sa *Préface* de 1832, tellement traumatisante: «*Vous entendez? du crime d'un infortuné, de son châtement, de ses tortures, de son agonie, on fait une denrée, un papier qu'on vend un sou. Concevez-vous rien de plus hideux que ce sou, vertdegrisé dans le sang ?*», *ibid.*, p. 392.
- 159- V. Hugo, dans sa *Préface* de 1832, *ibid.*, p. 394.
- 160- Del Lungo, *op.cit.*, p. 66.
- 161- « *De l'hôtel de ville ! ... - Ainsi j'y suis. Le trajet exécrable est fait. La place est là, et au-dessous de la fenêtre horrible le peuple aboie, et m'attend, et rit.*», V. Hugo, *op. cit.*, p. 363.
- 162- *Ibid.*, p. 372.
- 163- *Ibid.*, p. 369.
- 164- *Ibid.*, p. 363.
- 165- « *La pensée, écrit Peirce, est un signe qui renvoie non à un objet, mais à une pensée qui est son signe interprétant, celle-ci renvoyant à son tour à une autre pensée-signé qui l'interprète et ceci en un processus continu.*» Collected Papers vol 5. Parag. 284, cité par Hamid Mlika, *op.cit.*, p. 10. Claudine Tiercelin voyait que : « *Le concept central de la sémiotique peircienne (...) c'est celui de signe en acte : il s'agit moins d'une théorie générale de représentation que d'une théorie générale de la production et de la reproduction des signes et de leur*

interprétation, bref, de la traduction possible de signes en d'autres signes. », C.S. Peirce et le Pragmatisme, PUF, 1993, p. 61. H. Mlika concluait son article en soulignant, ce que revenait à dire Peirce ci-dessus, que dans la triade interprétative, « la récurrence du sens intervient et fait que tout interprétant (concept nouveau introduit pour la première fois par Peirce) peut devenir à son tour signifiant pour un nouvel interprétant. (...) toute interprétation devient en vérité l'objet d'une nouvelle interprétation et ce processus peut continuer à l'infini. » op.cit., p. 13.

Donc, par extension, selon le même processus peircien de la reproduction voire de la traduction continue d'un interprétant par un autre, on pourrait penser que l'exécution à mort de ce condamné (qui est contradictoirement le seul humain dans ce roman) serait une

exécution à mort de l'humanité. Hugo aurait peut-être laissé la fin ouverte afin de laisser le choix au public entre le retour à son humanité (en défendant la mort d'un humain de la sorte: « – *Qui sait si je ne lui échapperai pas [au peuple] ? si je ne serai pas sauvé? si ma grâce?... »* (p. 372).) ou à son animalité (en continuant son manège de la guillotine) !

166- Autrement dit, de l'action antérieure de l'hypersigne de la fenêtre, il résulte une habitude (interprétant logique final) dans ce roman qui consiste à s'attendre avec chaque apparition de la foule ou de l'un des représentants du monde des livres à une même signification qui témoigne de la cruauté de cet univers; et paradoxalement, avec chaque représentation qui implique le condamné, s'attendre à une démonstration de son humanité par son hyper-sensibilité aux

- signes. En effet, par interprétant logique final, Peirce entend «l'habitude que nous avons d'attribuer telle signification à tel signe dans tel contexte qui nous est familier. (...) Mais l'habitude résulte de l'action des signes antérieurs. Ce sont les signes qui provoquent le renforcement ou la modification des habitudes ». Par Nicole Everaert-Desmedt, « La sémiotique de Peirce » disponible en ligne sur le Site Internet des théories sémiotiques, *op.cit.*
- 167- « *Le but des signes, écrit Peirce – qui est le but de la pensée – c'est d'amener la vérité à l'expression* » in *Collected Papers*, Vol 2. 444, cité par Hamid Mlika, *op. cit.*, p. 9.
- 168- Le mot est d'Hugo in *Préface du Dernier Jour d'un Condamné de 1832*, *op. cit.*, p. 380.
- 169- A la « *populariser* » dans les mots d'Hugo (*Préface de 1832*,

ibid., p. 376). Pour Paul Nizan, la littérature peut affirmer des vérités par leur propagande: «Toute littérature est une propagande. (...) L'art est ce qui rend la propagande efficace, ce qui est capable d'émouvoir les hommes dans le même sens que nous souhaitons».

(guerrieri.weebly.com) sur le roman engagé et le roman à thèse.

- 170-Cf. Patrick Charaudeau, «Quand l'argumentation n'est que visée persuasive. L'exemple du discours politique», *op.cit.*, p. 3.
- 171- Avant Hugo, le thème de la peine de mort avait été traité dans les œuvres de Cesare Beccaria, dans *Dei delitti e delle pene*, 1764, et fut popularisé en France par Voltaire, puis en France, viendra Lamartine, une année après Hugo, pour traiter lui aussi directement du sujet dans son poème « Contre la peine de

mort» en 1830, suivi d'Eugène Sue et d'Alexandre Dumas notamment dans *Les crimes célèbres* (1839), et dans *Les Trois Mousquetaires* et *Le Comte de Monte Cristo* (1844) où il décrit le thème de la punition. Cf. « Victor et la peine de mort », *op. cit.*, p. 6.

172- C'est Robert Badinter, ministre de la justice sous le Président Mitterrand qui est à l'origine de l'abolition de la peine de mort ayant fait voter contre elle le 9 octobre 1981. Après avoir « officié en France du 25 avril 1792 au 10 septembre 1977 » et « ôté la vie de façon républicaine » à près de 20000 condamnés à mort », la guillotine sera « définitivement mise au placard » après cette loi. Cf. Djinz, « L'art et la manière de couper les têtes », le 25 octobre 2012, en ligne sur:

www.etaleculture.fr

173- Préface de 1832, *op. cit.*, p. 377.

174- Del Lungo, *op.cit.*, p. 17.

Bibliographie

Corpus :

- Hugo, Victor, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, Collection Folio Classique, Edition de Roger Borderie, Editions Gallimard, 1970.

Ouvrages et articles :

- Abadi, Dalila, « Sémiologie de l'image », *Cours Deuxième année Master*, disponible en ligne sur: elearn.uni-ouargla.dz
- Bergez, D., Géraud, V., Robrieux, J.-J., *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, sous la direction de Daniel Bergez, Dunod, Paris, 1994.
- Cantarutti, Stéphanie et Walc-

- Bezombes, Inga, « Victor Hugo et la peine de mort », Dossier documentaire, MVH, septembre 2006, en ligne sur : paris.fr
- Cassaro, Richard, « La signification secrète des « Trois Singes Sages » - cachée par l'Elite », le 12 mars 2012, Url : <http://openyoureyes.over-blog.ch/signification-secrete-des-trois-singes-sages-cachée>
 - Charaudeau, Patrick, « Quand l'argumentation n'est que visée persuasive. L'exemple du discours politique », Burger M. et Martel G., *Argumentation et communication dans les médias*, Coll. « Langue et pratiques discursives », Editions Nota Bene, Québec, 2005, disponible en ligne sur le site de Patrick Charaudeau – Livres, articles, publications, URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/Quand-l-argumentation-n-est-que.html>
 - Dällenbach, Lucien, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Editions Complexe, Bruxelles, 1975.
 - Del Lungo, Andrea, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Editions du Seuil, avril 2014.
 - Djinzz, « L'art et la manière de couper les têtes », le 25 octobre 2012, en ligne sur: www.etaleculture.fr
 - Everaert-Desmedt, Nicole, «La sémiotique de Peirce», disponible en ligne sur le Site Internet des théories sémiotiques : signosemio.com
 - Florival, Ghislaine ; Brisart, R. ; Célis, R. ; *La voix des*

- phénomènes : contributions à une phénoménologie du sens et des affects*; Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1995.
- Gauvin, Francis, « La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire d'Andréa Del Lungo », *Cygne noir*, 2014. En ligne : <http://www.revuecygnoir.org/r ecension/la-fenetre-del-lungo>
 - Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Hachette Supérieur, Paris, 1993.
 - Julliard, Virginie, « L'image fixe », *Cours magistral*, SI 22 «Sémiotique des contenus», en ligne sur : artisiou.com
 - Magued Abdel Rahman, Névine, *Le roman du romancier et l'image de la création romanesque*, Thèse de Doctorat, sous la dir. de Randa Sabry, DLLF, Université du Caire, 2003.
 - Marin, Louis, – « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » dans *De la représentation*, Hautes Etudes, Editions Seuil/Gallimard, Mai 1994.
 - Politiques de la représentation*, Editions Kimé, Paris, 2005.
 - Mlika, Hamdi, «Triade interprétative et action dans la philosophie "pragmaticiste" de Charles S. Peirce», disponible sur Url : www.dogma.lu
 - Morris, Charles, «Fondements de la théorie des signes », in *Langages*, n°35 sur Problèmes et méthodes de la sémiologie, Didier-Larousse, septembre 1974. En ligne sur: lectorinfabula.free.fr
 - Peirce, Charles S., *Ecrits sur le signe*, Editions du Seuil,

1978. <http://www.larousse.fr>
- Rigolt, Bruno, « Classe de Seconde : TP Sémiologie de l'image publicitaire », en ligne sur : <http://www.guerrieri.weebly.com>
 - <http://www.lettres-histoires.ac-versailles.fr>
 - <http://brunorigolt.blog.lemonde.fr/2010/10/27/classe-de-seconde-6-tp-semiologie-de-limage-publicitaire/>, février 2008, 27 octobre 2010.
 - Thiltges, Sébastien, « Objet référentiel et objet de culture : une sémio-histoire de la fenêtre dans la littérature européenne », *Acta fabula*, vol. 15, n° 8, Essais critiques, Octobre 2014, URL : <http://www.fabula.org/acta/document8901.php>
 - Tiercelin, Claudine, *C.S. Peirce et le Pragmatisme*, Paris, PUF, 1993.
 - « Victor Hugo » en ligne : <http://fr.m.wikipedia.org>
 - <http://surlimage.info>
 - <http://www.lyc-mendesfrance-vitrolles.ac-aix-marseille.fr/cav>

* * * *