

PRISON

La prison est bien réelle dans l'expérience des hommes de l'Ancien régime. Elle est à l'horizon de toute action politique violente comme des carrières les plus en vue, elle sanctionne, stigmatise ou magnifie les existences qui prétendent s'émanciper des normes, que ce soit dans la délinquance ou l'audace politique et religieuse, elle accompagne toutes les crises historiques de l'époque, des guerres de religion à la Révolution en passant par la Fronde et les complots contre Richelieu. L'importance de la transgression religieuse, qui se pose à la fois comme intellectuelle, morale et sociale, explique notamment la menace d'incarcération qui pèse sur les hommes de lettres, particulièrement ceux que leurs ennemis ont nommés « libertins ». Cette omniprésence de la prison dans la vie sociale et intellectuelle en fait un objet mythique. Non seulement parce que les figures fameuses de prisonniers induisent dans le public un imaginaire du lieu carcéral, mais parce que la prison suscite l'écriture : les correspondances et les mémoires manifestent l'intérêt que les particuliers comme les gens de lettres portent à la prison, qu'elle soit un lieu fermé où le « secret » auquel sont assignés les détenus excite la curiosité — comme les cellules de la Bastille où les suspects de l'affaire des poisons subissent leurs interrogatoires –, ou au contraire un lieu ouvert dont les visiteurs tiennent chronique, comme le fait Madeleine de Scudéry à partir du moment où elle peut séjourner à la Bastille auprès de son cher Pellisson, ou plus tard Rousseau relatant les visites qu'il rend à Diderot dans le fort de Vincennes. On écrit *sur* la prison, et surtout on écrit *en* prison, à une époque où écrivains et publicistes, victimes d'une censure vigilante, peuplent les prisons d'Etat. Au point que la prison se présente comme un cabinet paradoxal, dont toutes les fonctions sont sujettes à l'aventure : le prisonnier doit déployer une extraordinaire ingéniosité et se ménager des complicités toujours risquées pour se procurer encre et papier, dissimuler ses écrits, et surtout les faire sortir de sa cellule. La cellule nue, dépourvue non seulement de feu, mais aussi de chandelle, de livres, d'encre et de papier, est le mode le plus raffiné de persécution de l'homme de lettres, celui qui peut le conduire le plus sûrement à la mort, comme en témoigne le cas de Théophile refusant toute nourriture dans son cachot obscur, et ne revenant à la vie qu'en recouvrant les moyens de lire et d'écrire. Même quand l'écriture n'est pas formellement interdite, elle est de fait contrariée par la précarité des outils disponibles : « j'écris ce placet avec du crayon sur une feuille arrachée d'un de mes livres pour éviter la négociation longue et peut-être inutile, si je demandois de l'encre », note Pellisson dans un placet adressé à Louis XIV le 8 sept. 1665). La légende biographique lui fera utiliser en guise de crayon le plomb de sa lucarne ; et Voltaire se vante dans sa correspondance d'avoir composé la *Henriade* pendant son séjour à la Bastille sur un papier fait de linge mâché, ce qui peut être de sa part un recyclage ironique de lieu commun.

A l'évasion symbolique que représente l'écriture en prison, répond l'évasion réelle, autre motif générateur d'une mythologie de la prison. Les prisonniers mobilisent les mêmes ressources d'ingéniosité, d'habileté technique et d'art du complot, quand il s'agit de se procurer des accessoires indispensables à la fuite – cordes tressées de charpie, de filasse ou de cheveux, pelles et pioches bricolées à partir de couverts détournés –, des cachettes et des complicités, et surtout des moyens de communication. En pleine période révolutionnaire (1790), l'escroc récidiviste devenu fameux sous le pseudonyme de Henri Masers de Latude fait de ses *Mémoires* de prisonnier – « pendant trente-cinq années à la Bastille et à Vincennes, sous le nom de Danry, à Charenton sous celui de Danger, et à Bicêtre, sous celui de Jedor » – une sorte d'épopée de l'évasion, qui magnifie ce motif toujours présent, comme projet ou péripétie, dans les mémoires de prisonniers. Même très épisodique, toute évasion produit du romanesque en ouvrant le lieu clos et répétitif de la prison à l'espace multiple et incertain de la clandestinité. Dans le récit d'évasion du cardinal de Retz, le cachot de la forteresse de Nantes est relayé par les multiples cachettes qu'il trouve sur sa route, jusqu'à l'insolite meule de foin où, blessé par une chute de cheval, il attend du secours.

Les historiens de l'incarcération ont mis en lumière l'extrême diversité des lieux de détention, dont la fonction et les attributions sous l'Ancien régime dépendent étroitement de

l'autorité – municipale, royale, ecclésiastique – dont ils relèvent, et du type de détenus qu'ils accueillent. Mémoires et correspondances rendent compte de cette diversité, et mettent en lumière les écarts qui peuvent exister au sein d'une même prison dans le traitement des prisonniers. La Bastille, symbole par excellence de l'arbitraire royal en tant que prison d'Etat où le roi peut exercer directement sa justice « retenue » en y faisant enfermer par simple lettre de cachet, sans perspective de jugement, les individus qu'il veut écarter de la société civile, est particulièrement propice à ces renversements de point de vue qui tour à tour alimentent et contredisent sa « légende noire ». Rien de commun, en effet, entre la liberté d'action d'un Adrien de Monluc duc de Cramail, qui peut ourdir un complot contre Richelieu depuis sa cellule de la Bastille, avec la complicité de François-Paul de Gondi et sous la direction du Comte de Soissons, et l'enfermement au secret du surintendant Fouquet – « cet infortuné Captif », comme le nomme Loret en sa Gazette du 10 sept. 1661, au lendemain de son arrestation à Nantes –, dans un cachot qui est l'antichambre de la détention à vie au fort militaire de Pignerol. Le mince cercle de ses fidèles, dont Mme de Sévigné se fait le porte-parole, s'indigne, comme d'une cruauté gratuite et indigne, de l'isolement que lui impose le roi dans sa cellule de la Bastille, le privant de la présence de son épouse, de son valet, de son médecin : « Si vous savez comme cette cruauté paraît à tout le monde... » ; « De telles vengeances rudes et basses ne sauraient partir d'un cœur comme celui de notre maître. » (Lettre à Pomponne du 22 déc. 1664). L'essentiel de la correspondance entretenue par Fouquet et ses proches avec Colbert, puis Louvois, aura pour but de lui obtenir la présence de son confesseur et le droit de visite de sa femme, mais l'autorisation n'en sera accordée qu'en 1679, soit dix-huit ans après son incarcération. Rien de commun non plus entre le misérable logement de Pellisson, secrétaire de Fouquet lui aussi embastillé, qui apitoie la duchesse de Rohan, et les somptueux services d'hôtellerie dont bénéficie, au siècle suivant, le journaliste Marmontel, dans une cellule où, en dépit de l'interdiction de publier, il a toute liberté pour poursuivre ses travaux littéraires. Si certains souffrent à la Bastille, d'autres peuvent s'y divertir et même y nouer une liaison amoureuse, comme c'est le cas du maréchal de Bassompierre et de Mme de La Gravelle.

Sous l'Ancien régime, la prison n'est pas une peine, mais un lieu de détention préventive où les parlements, le roi ou ses ministres ont pouvoir de faire enfermer des particuliers, que ce soit dans l'attente d'un jugement ou pour une pure et simple relégation. Michel Foucault a mis en lumière cette particularité du droit pénal antérieur au code civil, qui ne prévoit qu'une forme de sanction : le supplice. Pourtant les représentations littéraires de la prison en font un lieu de châtement, voire de tortures. C'est en effet de l'expérience subjective de la prison que le texte littéraire rend compte, à travers le prisme qu'offre une tradition plurisécularisée de l'imaginaire carcéral. Du point de vue du prisonnier d'Ancien régime, la réclusion est en soi un supplice, et les images que mobilise cette évidence vécue lui viennent du fonds le plus inquiétant d'une culture nourrie par l'Antiquité païenne et les textes bibliques. Aussi les représentations les plus sombres de la prison se rencontrent-elles sous la plume des poètes « *in carcere* », héritiers tout à la fois de la figure antique du sage persécuté (Socrate et Callisthène, l'historiographe d'Alexandre), de celle de Job, des apôtres – saint Pierre « aux liens » et saint Paul – et du Christ lui-même. Les dramaturges et les romanciers qui ont eu à traiter la prison comme une scène obligée ou une étape convenue d'un parcours biographique ont pu jouer sur la diversité des codes et des tonalités propres aux genres qu'ils ont adopté pour élaborer d'autres images de la prison, des plus conventionnelles aux plus directement en prise sur la réalité carcérale. Le travail de mythification de la prison s'est opéré en effet fort diversement selon les possibilités ou les contraintes offertes par les genres littéraires, non seulement à l'expression du vécu, mais même au regard porté sur la réalité, et qui font que la littérature carcérale n'est jamais directement témoignage.

La prison du poète : enfer et rédemption

Le poète jeté en prison refait le chemin d'Enée ou de Dante jusqu'au dernier cercle de l'Enfer, « cachot noir des troupes mortes », selon la splendide formule de Théophile (*Requête de Théophile à Nosseigneurs de Parlement*, v. 2). Mais il est totalement privé de la conduite amicale d'une Sybille ou d'un Virgile. Et là où ses prédécesseurs n'étaient que de passage, pour voir et

apprendre, lui est condamné à demeurer, et peut-être à mourir. Son enfer est païen dans les images, mais habité d'une angoisse, d'une révolte ou d'une résignation qui ont un profond ancrage dans la culture chrétienne.

Les circonstances de son emprisonnement sont perçues à partir du modèle des Enfers de la mythologie gréco-latine. Bien qu'entrant sous la contrainte, il lui faut payer Caron, le géolier impitoyable, se concilier ses bonnes grâces pour s'assurer une survie précaire dans les lieux inhospitaliers où celui-ci impose sa propre tyrannie. Le prisonnier y passe ses jours sous le regard de Minos, idole mythique qui condense les figures diverses des juges qui instruisent son procès (Marot, *L'Enfer*). Dans la logique judiciaire du temps, les interrogatoires appellent la torture, et celle-ci anticipe cruellement, dans la chair même du prisonnier, le supplice à venir, qu'elle apparente aux tourments du damné. La prison est ainsi bruisante de cris et de sons effroyables, qui rythment le quotidien et distillent l'angoisse, comme le fait entendre le titre du poème occitan, *Lo don-don infernau*, où le poète Bellaud évoque son séjour dans la prison aixoise scandé par la cloche (1583-1584) : « il croit déjà se voir mis en pièces, car sans retard la torture qui brise les os et le don-don redoublent son mal ». La cellule même – fût-elle au plus haut d'une tour comme celle de Ravillac à la Conciergerie où Théophile de Viau est détenu tout un long hiver (1623-1624) – est vécue comme un lieu souterrain, du fait de son obscurité, de son humidité, du froid glacial qui y règne en toute saison. Elle est le repaire des animaux de l'ombre et de la pourriture, rats, serpents, araignées, vermine de toute espèce, auxquels le prisonnier doit disputer sa nourriture et son repos.

La référence mythologique aux Enfers conduit très logiquement à opposer la prison-Tartare aux Champs Elysées de la liberté poétique, « beau verger des lettres plantureuses », selon Marot (*Enfer*, v. 368). Dans sa rêverie nostalgique, le prisonnier assimile le Parnasse dont il est exilé au paradis champêtre de l'enfance, le Quercy natal pour Marot (*Enfer*, v. 380-394) ou le maison paternelle de Boussères en Languedoc pour Théophile (*Lettre à son frère*, v. 171-270). Mais, selon un paradoxe qui n'est qu'apparent, « les obscurs séjours » deviennent le creuset le plus fécond du chant. La poésie qui s'y écrit n'est plus aimable divertissement, mais approfondissement d'une vocation. De cette démarche, Socrate est la figure emblématique : n'est-ce pas Apollon lui-même qui, en songe, lui a ordonné de consacrer les derniers jours de sa prison à « l'art des Muses » (*Phédon*, 60 e) ? Obéissant à sa manière, en mettant en vers les « mythes à sa portée » que sont les fables d'Esopé, il démontre l'étroite solidarité de la poésie avec sa propre pratique de la philosophie. Il a compris en effet que le dieu lui ménageait par là la possibilité de libérer son âme de la morsure des passions et de l'emprise du corps. Aussi Socrate est-il le fondateur de l'usage le plus paradoxal de la prison : la libération spirituelle par l'incarcération du corps. En réalisant concrètement la métaphore platonicienne du corps-tombeau (le *sôma* et le *sêma*, en étroite affinité cratylique), la prison réelle émancipe l'âme de sa prison charnelle, non seulement parce qu'elle est pour le condamné l'antichambre de la mort, mais surtout parce qu'elle offre, dans la séparation d'avec le monde, une occasion unique de méditation. Ainsi le philosophe « forain », adepte de la conversation des marchés et des portiques, peut-il enfin, dans la clôture de sa prison, formuler la définition la plus profonde de son activité : philosopher, c'est « s'appliquer uniquement à mourir » (64 a).

La représentation chrétienne de la prison assimile fort aisément ces motifs. L'expérience de l'incarcération est pensée comme une expérience spirituelle et une occasion de réhabilitation de la condition humaine. Tel est le sujet du récit allégorique que Marguerite de Navarre a intitulé *Les Prisons* (1547). Entre tradition courtoise et culture évangélique, et selon une interprétation platonisante des épîtres de saint Jean et de saint Paul, la prison devient sous sa plume une image de la condition humaine qui se déploie à plusieurs niveaux : elle est d'abord la tour d'Amour où le héros subit les tourments de l'aliénation amoureuse (L. I) ; puis elle figure les sollicitations de l'ambition, de l'hypocrisie, et des plaisirs de la chair, qui sont les trois « liens » qu'impose l'attachement au monde extérieur (L. II), avant de se restreindre à la prison des sciences, chacune d'entre elles étant à la fois pilier du temple du savoir humain et barreau de la prison terrestre. La voix de Dieu vient en arracher l'âme par des accents qui la ravissent, et cette évasion lui permet d'accéder au livre de la vraie libération qu'est l'Évangile.

Dans la perspective chrétienne, la condition du prisonnier renvoie à la figure de Job, qui subit dans la révolte et l'indignation le châtement infligé par Dieu. Les caractéristiques même de son lieu de relégation, le tas d'immondices, affleurent dans la description de la prison et se combinent aux images conventionnelles de l'Enfer. Mais ce qui rend l'analogie particulièrement claire, c'est le sentiment de déréliction qui s'empare du prisonnier et anime ses plaintes. Il reproche à Dieu son abandon comme une manifestation d'indifférence, voire de cruauté gratuite, par des formules proches de la lamentation du fameux Psaume XXII, que sans doute Marot traduit pendant son séjour au Châtelet : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoy m'as-tu laissé / Loing de secours, d'ennuy tant oppressé, / Et loing du cry, que je t'ai adressé / En ma captivité ? »

Par cette plainte, le prisonnier lie son sort à la figure du Christ, que les souffrances de sa prison soient rapportées à celles la Passion, ou qu'il fasse du Seigneur l'« avocat » par excellence, le seul susceptible d'obtenir sa libération et de plaider sa cause face à Satan qui requiert contre lui. La prison est ainsi tout à la fois le Golgotha où agonise le fils de Dieu et les Limbes qu'il visite avant sa résurrection pour sauver les justes qui y sont prisonniers (Marguerite de Navarre, *Complainte pour un détenu prisonnier*). Le roi invoqué par le prisonnier comme son dernier recours incarne alors pleinement sa fonction de double terrestre du Christ, sa qualité d'« oint du Seigneur ». Les juges eux-mêmes, qui participent de la justice divine, peuvent être considérés, selon la formule du Psaume LXXXI, comme des « dieux » sur terre. C'est par cette apostrophe que Théophile croit pouvoir fléchir les conseillers du Parlement de Paris appelés à juger son affaire : « Dieux souffrez-vous que les Enfers / Soient au milieu de votre Empire ? » (*Requête de Théophile à Nosseigneurs de Parlement*)

Il est donc logique que la prison soit le lieu par excellence de la « conversion », c'est-à-dire, le plus souvent à l'époque, d'une redécouverte de la foi par-delà une pratique de routine. Théophile fonde son repentir et son retour à la foi catholique, à laquelle il s'est formellement converti en 1619, sur la lecture des *Confessions* de saint Augustin que lui a fait envoyer le procureur général, Mathieu Molé. Le reniement de la posture libertine épouse le repentir du saint et le conduit pareillement à « confesser » la foi chrétienne. Sincère ou stratégique, la conversion du prisonnier suit un modèle consacré. Telle était la démarche qu'avait mise en scène Boèce dans la *Consolation de la Philosophie*, l'ouvrage issu de sa propre expérience de la prison de Pavie (IV^e s.) : Philosophie vient trouver le prisonnier dans la pire des déchéances physique et morale pour lui rappeler qu'il l'a autrefois connue et peut attendre d'elle, s'il la rappelle à lui, le plus efficace des soutiens. Un tel usage de la réclusion convertit le lieu carcéral lui-même : d'hostile il devient favorable. Lemaître de Sacy exprimera cette idée de la manière la plus radicale en se réjouissant, lors de son arrestation, de la liberté entière qui lui est enfin offerte de se consacrer à sa traduction de la Bible. La prison alors se fait clémente, protectrice du loisir studieux et de la méditation spirituelle.

La prison au théâtre : horizon fantasmatique de l'action

La prison est un motif de prédilection pour la tragi-comédie. Elle offre en effet le spectacle pathétique indispensable au genre (« attraction presque obligatoire », selon R. Lebègue, *Etudes sur le théâtre français*, 1977, p. 322), « l'horreur d'un cachot, épouvantable, affreux » étant propre à susciter chez les innocents de longs monologues de déploration, et chez les méchants, comme la magicienne Hermante, de violentes imprécations (Rotrou, *L'innocente infidélité*, V, 5). Par ailleurs, la prison installe une péripétie à rebondissements qui fait succéder au malheur de l'arrestation et de la réclusion du héros l'ivresse de l'évasion. Elle est enfin un lieu scénique riche d'imaginaire : le sombre donjon, antithèse du « superbe jardin » qu'impose l'héritage pastoral, appelle les multiples déguisements nécessaires à l'évasion, comme ceux des amants Cléarque et Argénie au dernier acte du *Prince déguisé* de G. de Scudéry (1635). Corneille lui-même, pour nourrir la diversité de la pièce délibérément hybride qu'est *L'illusion comique*, plonge son héros Clindor dans les affres de la prison, le temps d'un monologue pathétique (IV, 7) alors que se préparent les circonstances romanesques de son évasion.

En théorie l'esthétique de la tragédie appelle la représentation de la prison, car, comme le note le théoricien du théâtre La Mesnardière : « La noirceur et l'obscurité éclairées d'un rayon de

feu et d'une lumière sombre rendront la prison effroyable, pour ce que l'intention du poète dans la plupart des tragédies est d'émouvoir la compassion pour les personnes captives, et que plus ces lieux sont horribles, plus ils touchent le spectateur par un sentiment de pitié. » (*Poétique*, 1639, t.I, p. 414). En pratique, les dramaturges classiques ont eu tendance à se priver de la représentation directe de la prison pour faire de la perspective de l'emprisonnement une sombre menace essentielle au climat tragique. D'autant que l'unité du lieu tragique rend difficile d'y inclure, à la faveur d'une péripétie, ce « troisième lieu » que serait la prison, comme le manifeste le subterfuge maladroit qu'utilise Rotrou pour faire voir Genest « seul dans sa prison, avec des fers » en installant une grille en fond de scène (*Le véritable saint Genest*, acte V). Ainsi la tragédie classique semble radicaliser l'usage que faisait de la prison la tragédie française de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle : la prison y était un espace de transit entre le lieu du procès - maison du prévôt de ville pour le roi ; palais du gouverneur pour l'empereur - et le lieu de l'exécution de la sentence. Les sentences étant immédiatement exécutoires, la prison est un lieu vide appartenant généralement à un hors-scène "fonctionnel" quand un entracte doit séparer le jugement de son exécution ou quand on soumet l'accusé à plusieurs séances de torture. Cependant, la prison est parfois représentée sur le théâtre comme le lieu où le futur martyr est confirmé dans sa constance par la prière ou par l'intervention d'une puissance divine. Que la menace se réalise sur scène (« Menez Genest, chargé de chaînes, / Dans le fond d'un cachot attendre son arrest », *Saint-Genest*, 1647, III, 8, v. 1400), hors scène (*Nicomède*, A. IV et V), ou qu'elle se dissipe, la prison est rarement un lieu scénique. Elle est le lieu absent et pourtant obsédant, constamment à l'horizon de l'action du héros quand elle l'oppose au pouvoir tyrannique, comme c'est le cas de Cinna ou de Nicomède, et qu'elle s'impose à l'imagination comme l'antichambre du supplice. Les héros de Corneille, toujours menacés d'emprisonnement, peuvent, certes, être conduits au supplice (Polyeucte), mais le plus souvent échappent à la prison par la promptitude de l'évasion (Nicomède), le revirement du tyran (Cinna) ou sa mort (Xipharès). La prison est un lieu de forte présence imaginaire, qui borde la scène cornélienne et lui confère sa couleur. Racine l'introduit au cœur de l'espace dramatique, mais c'est une prison sans murs, aussi invisible que contraignante car elle est la forme même de la tyrannie qu'exerce le pouvoir sur les corps. Junie, Britannicus sont prisonniers au cœur du palais, entièrement soumis, sur la scène visible, au regard aliénant du tyran-geôlier Néron. Aricie est à Trézène en situation d'otage, détenue par l'usurpateur de sa lignée royale, et le palais tout entier est pour elle une prison, où toute action autonome devient crime, et plus que tout autre l'amour interdit qu'elle partage avec Hippolyte. On pourrait continuer la liste et constater combien le lieu carcéral est présent dans la tragédie racinienne, jusqu'à se confondre avec l'espace dramatique même : le sérail où s'accomplit la mort de Bajazet est-il autre chose qu'une prison aux règles particulièrement perverses ?

Les prisons du roman : approche de la diversité de l'expérience carcérale

Si les personnages du roman héroïque subissent dans les vicissitudes de leur vie aventureuse divers modes d'incarcération, c'est par l'histoire comique que la prison accède à la description. Les auteurs de ce nouveau genre romanesque, qui émerge dans le premier quart du siècle dans la mouvance libertine et s'enrichit par la suite de l'apport du burlesque, manifestent par là leur dette à l'égard du roman picaresque espagnol. Comme la taverne, l'auberge et le bordel, la prison est un lieu de passage obligé pour l'aventurier dont le destin se joue dans les marges de la société. Mais si le *picaro* trouvait dans l'expérience de l'enfermement et de la déchéance l'occasion d'une réhabilitation morale et spirituelle, les romanciers comiques laïcisent délibérément le motif, alors même qu'ils reprennent dans leurs descriptions les traits infernaux de la prison. Cette reprise, toutefois, accueille quelques modifications significatives. L'enfer du poète était solitaire ; celui du *buscon* – ce vaurien impénitent selon Quevedo – est peuplé, et c'est la promiscuité qui est source principale de tourment. Le prisonnier nouveau venu découvre la violence et la puanteur que génère la cohabitation forcée dans un espace sombre et confiné. Taxé par le geôlier pour un grabat de paille « hachée menue » et grouillante de poux, il est encore mis à l'amende par ses co-détenus, et soumis à des vexations généralement scatologiques. Si la prison sordide est comique, c'est l'effet du tour

ironique que prend le récit : Dyrcona, le narrateur des *Etats et Empires du soleil* de Cyrano de Bergerac, comme le Gascon extravagant du roman de Claireville (1637) décrivent leur vie en prison sur un ton d'autodérision qui paraît destiné à humaniser l'horreur en faisant écho, sur le plan narratif, à l'endurance nécessaire à la survie du prisonnier. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, c'est dans le burlesque que les romans de l'incarcération (*L'Orphelin infortuné* d'Oudin de Préfontaines, 1660, *La Prison sans chagrin*, an., 1669) puisent l'énergie de la résistance et de la protestation. L'écriture comique se révèle ainsi paradoxalement comme la forme la plus propice à l'élaboration d'un réalisme véritablement ancré dans l'expérience carcérale. Pour décrire la prison de Toulouse, Cyrano s'inspire de témoignages sur la détention des penseurs contemporains persécutés par les pouvoirs religieux et politique : Campanella, Vanini, Théophile de Viau, Galilée. Dassoucy scande son autobiographie burlesque par l'évocation de ses prisons : celle de Montpellier, du Châtelet à Paris, du Saint-Office de Rome. A la différence des poètes, les narrateurs-voyageurs ne tirent pas de leur emprisonnement profit moral ou conversion religieuse. Leur unique perspective est celle de la libération physique ; c'est elle qui leur tient lieu de paradis : « Si tu savais [...] quel délice on ressent au sortir d'un cachot – confie Dassoucy au lecteur de sa *Prison* –, tu voudrais y entrer une fois, pour avoir le plaisir d'en sortir, tu pourrais après cela parler des joyes du Paradis ». Aussi quand ils étudient ou méditent en prison, c'est dans le but d'inventer une « machine » pour s'évader (Dyrcona) ou de fonder une « nouvelle philosophie » capable d'assurer leur bonheur en ce monde (Francion).

Au tournant du XVII^e et du XVIII^e siècles, l'influence des Mémoires – authentiques (Bassompierre, Vitry, Bussy-Rabutin, La Rochefoucauld, Retz) ou fictifs (Courttilz de Sandras, *Mémoires de Messire Jean-Baptiste de La Fontaine*, 1699) – accentue l'orientation critique, politique, du récit d'incarcération. La Bastille en est la cible principale, en tant que prison d'Etat, où les effets de l'arbitraire royal sont aggravés par sa délégation à des gouverneurs et des geôliers délibérément cruels. L'assimilation de la prison d'Etat aux geôles de l'Inquisition s'impose, amplifiée et popularisée par les pseudo-mémoires de Constantin de Renneville, *L'Inquisition française ou l'histoire de la Bastille* (1746). L'ouvrage, pamphlétaire, est présenté par son auteur comme la relation objective d'une détention de onze ans. Son projet est de « présenter des tableaux vivants et animés de la fureur de ses persécutions ». Sa cible est l'administration de la Bastille, principalement son gouverneur, qui s'enrichit aux dépens des prisonniers et s'ingénie à les tourmenter. Sous un tel régime, la prison est une « caverne d'anthropophages », une société parallèle en proie à la violence, physique et mentale, qui conduit les plus faibles à la folie et au suicide. Le salut est dans l'écriture, et le pamphlétaire prétend pouvoir s'exposer sans crainte à la censure comme celui que « l'enfer a fait auteur, poète et historien, en dépit de [soi] ». L'assimilation des rigueurs de l'embastillement aux cruautés de l'Inquisition espagnole est appelée à faire date : Voltaire, qui a fait dans sa jeunesse deux séjours à la Bastille (1717, 1726), envoie Candide et Pangloss dans les prisons de l'Inquisition portugaise. Mais s'impose aussi l'idée que la prison est le laboratoire de l'écriture, que le prisonnier peut s'y forger une identité nouvelle d'auteur et d'intellectuel. Tel est le parcours que l'Ingénu accomplit dans sa cellule de la Bastille, où, sous la conduite de son compagnon janséniste, « il se form[e] une bibliothèque choisie ». Telle est aussi l'expérience des héros de Lesage (Gil Blas), de l'abbé Prévost (Des Grieux). Le cas de Sade apparaît, dans ce contexte, comme une exception révélatrice des ambivalences de l'incarcération. Par ses provocations réitérées envers la loi, et la protection paradoxale que lui assure une belle-famille redoutant les éclats du scandale, l'aristocrate libertin réussit, durant les trente années qu'il passe en prison, à mettre la justice de trois régimes successifs (monarchie, Convention, Directoire) en défaut avec elle-même en l'obligeant à lui appliquer des régimes de détention à la limite de la légalité : le roi le fait détenir dans les prisons royales pour le soustraire au cours de la justice ordinaire, les révolutionnaires le relèguent dans un ancien hospice pour prostituées pour avoir publié la scandaleuse *Justine*, alors qu'il est menacé de la guillotine en tant qu'aristocrate, enfin Bonaparte choisira de l'enfermer à vie comme fou plutôt que d'avoir à le faire juger. Il pousse, par ailleurs, à l'extrême l'utilisation de la prison comme espace de création ; d'abord en faisant de la cellule qu'il occupe dans ses prisons successives (Vincennes, la Bastille, Pierre-Encise, les

Madelonnettes) ce lieu clos marginal propice – à l’instar du boudoir de ses fictions pornographiques – à l’échauffement de l’imagination, et donc nécessaire à une écriture de la tension et de l’excès ; ensuite en employant la liberté relative qui lui est accordée au sein de l’asile Charenton pour créer, en enrôlant les fous, des spectacles auxquels se presse le public mondain. Son œuvre elle-même révèle une profonde affinité entre les lieux fortifiés où s’exercent, à couvert de la loi, les fantasmes de ses héros libertins, et l’univers carcéral soumis à l’arbitraire tel qu’en particulier il a pu l’expérimenter sous le règne sanglant de la loi dite « des suspects » et de sa rigoureuse application par Fouquet-Tinville (1793-1794).

Ainsi, paradoxalement, le croisement de la fiction avec l’histoire de la persécution vient renforcer le travail de mythification de la prison, confirmant et aggravant les traits topiques de la prison infernale tout en laïcisant ses perspectives. Si, au XVII^e siècle, la représentation romanesque de l’horreur de la prison impliquait plutôt une méditation philosophique sur les vicissitudes de la fortune qu’une réflexion politique sur l’inhumanité des conditions carcérales, au siècle suivant, sous l’influence des idées des lumières mais aussi de la lecture des mémorialistes, la fiction romanesque est travaillée par l’idée de réforme et d’humanisation de la prison. Cette thématique sera principalement développée par le roman anglais de la fin du XVIII^e siècle, dans le sillage de Cesare Beccaria.

Michèle Rosellini

Bibliographie sommaire

- Jacques Berchtold, *Les Prisons du roman (XVII^e-XVIII^e siècles). Lectures plurielles et intertextuelles de « Guzman d’Alfarache » à « Jacques le Fataliste »*, Genève, Droz, 2000.
- J. Delort, *Histoire de la détention des philosophes et des gens de lettres à la Bastille et à Vincennes*, Paris, 1829, 3 vol.
- Monique Cottret, *La Bastille à prendre. Histoire et mythe de la forteresse royale*, Paris, PUF, 1986.
- Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1994 [1975].
- Claude Quétel, *Histoire vraie d’une prison légendaire*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- François Ost, *Sade et la loi*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- François Ravaisson-Mollien, *Archives de la Bastille*, Paris, 1866-1904 ; Slatkine reprints, 1975.