

Université de Montréal

Le retour du balancier

**Les modalités narratives du récit de vengeance dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas
et dans *J'irai cracher sur vos tombes* de Boris Vian**

Par

Joaquín Jesús Marto

Département de littérature et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

en littérature comparée

Décembre 2020

© Joaquín Jesús Marto, 2020

Université de Montréal

Ce mémoire intitulé

Le retour du balancier

**Les modalités narratives du récit de vengeance dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas
et dans *J'irai cracher sur vos tombes* de Boris Vian**

Présenté par

Joaquín Jesús Marto

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Terry Cochran

Directeur de recherche

Robert Schwartzwald

Membre du jury

Rodica-Livia Monnet

Membre du jury

Résumé

La vengeance par définition est l'acte d'une victime qui, suite à un outrage, décide de se faire justice par ses propres moyens. Ce grand *topos* narratif ne manque pas de représentation dans la littérature. Au contraire, il est le moteur narratif de nombreuses fictions de l'Antiquité, où les dieux vengent l'*hybris* de l'homme, en passant par le roman noir, où l'archétype du détective tente d'apporter sa propre justice dans un monde sombre, et ce jusqu'à nos récits contemporains.

Beaucoup de penseurs, philosophes et théoriciens de tous les temps ont tenté de dresser les piliers qui fondent cette vengeance, afin d'appréhender sa possibilité ou son impossibilité d'être « Juste ». Ce débat se porte jusqu'en littérature où les récits vindicatifs vont dans les deux sens. D'un côté, certains récits idéalisent la vengeance en présentant le parcours d'un protagoniste qui réussit, par sa quête vindicative, à atteindre une Justice transcendante, et cathartique pour le lecteur. D'un autre côté, des récits vindicatifs présentent les limites de la justice personnelle, par un protagoniste inapte à apporter une quelconque rédemption justicière, et qui confronte le lecteur à un récit insoluble et problématique.

Dans cette étude littéraire, ces deux familles de récits vindicatifs seront analysées, afin de définir leurs modalités narratives et de comprendre le sens éthique et affectif que chaque récit porte en rapport à la vengeance. Pour ce faire, ce projet de recherche travaillera autour de deux œuvres vindicatives canoniques (*Le Compte de Monte-Cristo* et *J'irai cracher sur vos tombes*), autant que certains films contemporains (*Death Proof*, *Inglourious Basterds*, *Django Unchained*, *Memento*, etc.) qui précisent la contemporanéité de cette réflexion. À travers divers penseurs (y compris Aristote, René Girard, Umberto Eco et Michel Erman), je situerai le débat éthique et je circonscrirai les aspects de la catharsis autour de la vengeance.

Enfin, ce projet de recherche porte sur deux aspects enchevêtrés : les questions éthiques qui émergent de l'acte de vengeance et le rôle de la représentation littéraire (ou médiatique) dans la mise en scène de la pensée de la vengeance. Cette réflexion double constitue l'originalité de ce projet.

Mots-clés : vengeance, justice, éthique, affect, cathartique, acathartique, vengeur justicier, vengeur anti-héroïque.

Abstract

Vengeance, by definition, is the act undertaken by a victim who, following an offense, decides to get justice by his own means. This narrative *topos* is not without representation in literature. Quite the opposite, it lays at the heart of numerous fictions from the antiquity, in which the gods avenge man's *hybris*, through *roman noir*, where the archetype of the detective attempts to bring his own justice in a somber world, up to our contemporary fictions.

Thinkers, philosophers and theoreticians from all eras have attempted to identify the pillars which support vengeance in order to apprehend its (im)possibility to be "Just". Such debate similarly reaches the literary world, where narratives go both ways. On the one hand, certain narratives idealize vengeance by representing the journey of a protagonist who succeeds, continuing through the vindictive quest, in achieving a transcendental Justice which proves cathartic for the reader. On the other hand, some narratives highlight the limits of personal justice by staging a protagonist unable to bring about vigilante redemption, thereby confronting the reader with an insoluble and problematic story.

This literary study will examine these two categories of the vindictive story to define their respective narrative modalities and to discern the ethical and affective meaning each category attributes to vengeance. In doing so, this research project will consider canonical works (*Le Comte de Monte-Cristo* et *J'irai cracher sur vos tombes*) as well as films (*Death Proof*, *Inglourious Basterds*, *Django Unchained*, *Memento*, etc.), which provide contemporaneity to this reflection. Building on works by Aristotle, René Girard, Umberto Eco and Michel Erman, I will situate the ethical debate and circumscribe the relations between catharsis and vengeance.

Ultimately, this research project addresses two intermeshed concerns: the ethical questions which emerge from revenge and the role of literary (or mediatic) representation in displaying vengeance thought. This dual reflection constitutes the originality of this project.

Keywords : vengeance, justice, ethics, affect, cathartic, acathartic, vigilante avenger, antihero avenger.

Table des matières

RÉSUMÉ	I
ABSTRACT.....	III
REMERCIEMENTS	VII
PRÉFACE – LA VENGEANCE DANS LA FICTION.....	1
<i>Qu'est-ce que le récit de vengeance nous apprend sur le monde ?</i>	<i>1</i>
CHAPITRE 1 – LES ENJEUX LITTÉRAIRES DE LA VENGEANCE.....	9
<i>Le sens littéraire de la vengeance.....</i>	<i>9</i>
<i>La vengeance au goût du XIX^e siècle.....</i>	<i>11</i>
<i>Le pathos du récit vindicatif entre l'éthos et l'affect</i>	<i>14</i>
<i>Le topos de la vengeance</i>	<i>16</i>
<i>Premier acte : Naissance du désir vindicatif.....</i>	<i>18</i>
<i>Reprise symbolique de la parole de la victime vindicative</i>	<i>22</i>
<i>Contre la justice établie : L'état d'esprit contestataire de la victime vindicative.....</i>	<i>26</i>
<i>Deuxième acte : La double figure de la vengeance</i>	<i>31</i>
<i>Troisième acte : La vengeance en acte, la rédemption ou la mort</i>	<i>36</i>
<i>Le dénouement (a)cathartique</i>	<i>37</i>
CHAPITRE 2 – LA VENGEANCE IDÉALISÉE DU VENGEUR JUSTICIER	45
<i>Le Comte de Monte-Cristo : Récit canonique d'une vengeance idéalisée.....</i>	<i>45</i>
<i>Premier acte, première partie : Le protagoniste attachant et déchu.....</i>	<i>47</i>
<i>Premier acte, deuxième partie : Le réveil de la victime vindicative.....</i>	<i>54</i>
<i>Deuxième acte, première partie : La naissance du justicier vengeur.....</i>	<i>58</i>
<i>Deuxième acte, deuxième partie : La vengeance divine en puissance.....</i>	<i>61</i>
<i>Troisième acte : Le mythe de Némésis ou la vengeance parfaite en acte.....</i>	<i>67</i>
<i>L'abîme du doute, puis l'acte de foi pour transcender la justice humaine.....</i>	<i>71</i>
<i>La justice idéalisée, doux plaisir cathartique</i>	<i>75</i>

<i>Le Comte de Monte-Cristo : œuvre paradigmatique des récits vindicatifs</i>	80
CHAPITRE 3 – L’IMPOSSIBLE VENGEANCE DU VENGEUR ANTIHÉROÏQUE	87
<i>Transmutation du vengeur : Du roman-feuilleton au roman noir</i>	87
<i>J’irai cracher sur vos tombes : Une œuvre « maudite »</i>	91
<i>Premier acte a posteriori : La violence première systémique</i>	95
<i>Deuxième acte : La planification vindicative du vengeur antihéroïque</i>	100
<i>Troisième acte : La vengeance, de l’hybris à l’échec</i>	105
<i>Le doute immanent du nihiliste</i>	111
<i>La finale acathartique : De la pitié à l’horreur dans J’irai cracher sur vos tombes</i>	113
<i>Le vengeur antihéroïque : Nouveau modèle de vengeance canonique</i>	118
CONCLUSION – AU-DELÀ DU RÉCIT VINDICATIF : UN DISCOURS NARRATIF POUR L’AVENIR	121
<i>La vengeance originare</i>	121
<i>Littérature et droit</i>	125
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	129

Remerciements

Je voudrais remercier d'abord mon directeur de recherche, Terry Cochran, pour son soutien et ses commentaires, qui m'ont permis de progresser tout autant dans ma pensée, que dans le style d'écriture de ce mémoire.

Merci également à Florence Harvey-Hudon pour sa présence dans chacune des étapes de ce mémoire. Sans ces nombreuses discussions, ce mémoire ne pourrait pas être ce qu'il est.

Merci aussi à Robert Labine pour des commentaires aussi concis que précis.

Merci enfin à ma famille et mes amis qui, par de petites ou de longues discussions, m'ont permis de mettre des mots sur des pensées : Laura, Rocio, Marie-Claude, Charles, Gabriel, Francis.

Préface – La vengeance dans la fiction

Qu'est-ce que le récit de vengeance nous apprend sur le monde ?

J'ai vu la vengeance partout dans la nature.

Balzac, *La Cousine Bette*

Cette étude porte sur les modalités narratives des récits de vengeance. Le *topos* de la vengeance étant très riche et abondant d'œuvres, de l'Antiquité à nos jours, je propose une méthodologie rigoureuse qui tente de cerner les caractéristiques narratives fondatrices des récits de vengeance, pour mieux les classer et pour discerner l'entendement éthique et affectif du lecteur vis-à-vis de ces fictions. Pour ce faire, j'expliquerai un certain nombre de concepts qui permettront de mieux appréhender les récits vindicatifs.

Dans un premier temps, je préciserai l'importance de deux enjeux qui articulent le récit de vengeance : « l'éthos de la justice » et « l'affect du sujet ». En effet, dans les récits de vengeance, l'éthos de la justice (les codes moraux et légaux qui forment notre société et qui se composent des figures de l'état) s'oppose à l'affect du sujet (les sentiments qui habitent un individu particulier dans une société). Tous les récits de vengeance se construisent autour du conflit entre ces deux principes. Par exemple, au début du récit vindicatif, une victime d'une offense sans motif (ce que j'appellerai « la violence première ») constate qu'elle a été victime d'une injustice et que sa société ne lui a offert aucun recours, ni pour la protéger ni pour corriger l'injustice. À ce moment-là, la victime développe des désirs vindicatifs, car elle est habitée par l'idée que l'injustice ne peut pas rester impunie indéfiniment. Quand la victime-maintenant-vengeur prend la décision de se venger, elle impose son affect personnel sur l'éthos de la justice, car sa vengeance n'est pas seulement proscrite, elle peut aussi entraîner de nouvelles violences et de nouvelles injustices. Cet exemple, qui signale la tension originaire entre ces deux enjeux propres aux récits de vengeance, n'est qu'un

seul moment de confrontation parmi tant d'autres. L'acte de vengeance est donc un continuel affrontement entre la justice personnelle d'une victime vindicative et la société par rapport à laquelle cette victime tente de se venger. Ainsi, à chaque fois que l'éthos de la justice et l'affect du sujet s'entrecroisent dans le récit, ils s'affrontent et viennent modeler le déroulement narratif du récit de vengeance.

De ce fait, il est possible de discerner, à partir de la modélisation narrative de ces enjeux, deux familles de récits vindicatifs. D'un côté, la première famille de récits, canon des fictions mettant en scène le topos de la vengeance, est conduite par l'archétype du « vengeur justicier ». Dans ces récits, ce protagoniste est capable, à chaque moment de tension, de cheminer vers la victoire de l'affect sur l'éthos de la justice. En effet, le vengeur justicier montre, à l'aide de ses qualités exceptionnelles, que sa vengeance a raison d'être, car elle peut transcender la justice de la société pour atteindre une Justice supérieure, voire parfaite. De l'autre côté, la deuxième famille de récits vindicatifs se fonde en complète opposition à la première. C'est-à-dire que l'archétype du « vengeur antihéroïque », personnage très humain par ses qualités et ses défauts, va aussi tenter, dans sa quête vindicative, d'imposer son affect sur l'éthos de la justice, mais il ne sera jamais capable de s'approcher de quelque forme de Justice transcendante. À chaque tentative d'affirmer l'importance de sa vengeance comme forme de justice, il échouera. Bref, dans cette deuxième famille de récits vindicatifs, l'éthos de la justice finira toujours par l'emporter sur l'affect du sujet.

Après ces explications sur les enjeux dans le récit de vengeance, je m'intéresserai, dans un deuxième temps, à la construction narrative, mais cette fois en lien au *pathos* que chaque famille de récits vindicatifs est capable de produire. Pour ce faire, une nouvelle et double définition de la catharsis permettra de saisir le potentiel affectif de chacun de ces récits vindicatifs. À partir de la

Poétique d'Aristote, je cernerai deux éléments clés (la purgation des émotions négatives en plaisir et la mimésis) pour comprendre comment la catharsis peut être actualisée pour mieux appréhender nos récits contemporains. Au final, la catharsis semble mieux se comprendre dans nos récits, particulièrement ceux qui mettent en scène la vengeance, quand elle se divise en deux effets divergents.

D'une part, un récit peut être cathartique s'il est capable, au dénouement du récit, de transformer les émotions négatives du lecteur en plaisir. Or, les récits cathartiques, bien qu'ils provoquent un plaisir par un soulagement causé par la résolution parfaite de tous les nœuds narratifs du récit, ne permettent pas au lecteur une intelligibilité du monde. Pour reformuler cette définition dans le cadre des récits de vengeance, il faut voir dans les récits du vengeur justicier le parfait exemple d'un récit cathartique. En effet, le vengeur justicier commence par vivre une horrible injustice, vécue par le lecteur qui s'identifie à lui, puis, par sa vengeance, il rétablira l'équilibre dans le monde jusqu'à une fin heureuse. Ces fictions vindicatives qui soulagent toutes les tensions narratives demeurent, par contre, très peu vraisemblables. En effet, la vengeance grandiose du vengeur justicier se déroule dans un monde idéalisé et construit afin de le mener au triomphe de sa justice personnelle. Cet univers diégétique est donc très loin de la réalité humaine.

D'autre part, un récit peut être acathartique si les émotions négatives du lecteur persistent pendant tout le récit, jusqu'au dénouement et même après la lecture. Il n'y a aucun plaisir dans ces récits et aucune grande résolution des nœuds narratifs. Par contre, ces récits sont davantage intelligibles. Le lecteur se confronte, par le biais de la fiction, aux difficultés et aux imperfections réelles de son propre monde. Encore une fois, les récits vindicatifs offrent d'excellents exemples pour comprendre cette dynamique narrative. Ce sont les récits du vengeur antihéroïque qui permettent le mieux de saisir l'effet acathartique. En effet, le vengeur antihéroïque vivra lui aussi

une injustice, vécue par le lecteur qui s'identifie à lui (du moins au début du récit). Cependant, sa vengeance maladroite et excessive ne cause que des malheurs et, à nul moment, elle apporte une forme de justice dans son monde. À la fin du récit, le lecteur, qui comprenait les raisons initiales de la vengeance du protagoniste, est confronté aux horreurs et aux imperfections de la vengeance. Bref, le récit acathartique du vengeur antihéroïque, s'il ne procure par un plaisir consolateur, permet au moins de soulever les limites de la condition humaine dans la quête d'une justice personnelle.

En somme, une lecture des enjeux de la vengeance permet de discerner les deux familles de récits vindicatifs, ainsi que les caractéristiques narratives dans ces récits. Puis, selon la famille mise en scène dans le récit, un examen des effets de la catharsis permet d'analyser le *pathos* et l'intelligibilité du lecteur en rapport à la vengeance.

Pour bien comprendre ces mécanismes narratifs, deux œuvres exemplaires, appartenant à chacune des familles de récits de vengeance, seront analysées. Tout d'abord, *Le Comte de Monte-Cristo*, par sa construction narrative, mais aussi par son importance littéraire, offrira un terrain d'analyse fertile afin de comprendre la première famille de récits vindicatifs. En effet, l'alter ego de Edmond Dantès, le comte de Monte-Cristo, marquera pour toujours l'imaginaire collectif en devenant un personnage canonique permettant de saisir les récits de vengeance qui mettent en scène l'archétype du vengeur justicier. Par la suite, le roman de Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, exemplifie l'envers de la vengeance. Le vengeur antihéroïque de ce récit, l'imparfait Lee Anderson, confrontera le lecteur aux difficultés d'une vengeance nécessaire, mais qui n'atteint pas les sommets de la Justice comme celle du vengeur justicier.

Le choix de ce corpus s'explique de lui-même dans la relation « généalogique » entre les deux œuvres. Avant d'aller plus loin sur ce point, il est important de comprendre les relations

analogues entre le héros et l'antihéros, puis entre le vengeur justicier et le vengeur antihéroïque. Dans les deux cas, le premier personnage – le héros – sert de modèle au deuxième qui s'érige par opposition et contraste. Ainsi, le vengeur antihéroïque se construit à contre-pied du vengeur justicier ; il reprend son essence, puis il la rend subversive. On retrouve cette même relation antagonique entre l'œuvre de Dumas et celle de Vian. Il faut cerner l'évolution narrative entre les deux œuvres pour bien saisir cette idée. D'abord, le roman de Dumas aura une influence importante sur l'avènement du genre policier qui, dans sa conception du détective, reprend les particularités du justicier. Puis, le roman policier, qui apparaît à la fin du XIX^e siècle, influence à son tour un sous-genre littéraire qui s'inspire de son modèle pour s'en détacher : le roman noir. Finalement, à l'écriture de *J'irai cracher sur vos tombes*, Boris Vian pastiche le roman noir pour centrer sa trame vindicative. De ce fait, un siècle après la publication du dernier feuilleton de *Le Comte de Monte-Cristo*, Vian, sans le savoir, crée un protagoniste parfaitement en opposition au vengeur justicier, et ce par les caractéristiques du roman noir qu'il imite. Le vengeur antihéroïque, appartenant à la grande production d'antihéros du XX^e siècle, permettra de voir la nette distinction qui sépare les deux familles de récits vindicatifs.

Pour traiter de ces différents concepts, délimitations et fictions, je commencerai, au premier chapitre, par expliquer comment mon étude des récits de vengeance s'intègre à la fois dans l'ébauche d'une réflexion littéraire sur les modalités narratives de la vengeance, ainsi que dans les réflexions philosophiques et historiques qui raisonnent sur le rapport entre vengeance et justice. Ensuite, j'établirai la structure narrative – en trois actes – des récits de vengeance, afin de cerner les moments de tension entre l'éthos de la justice et l'affect du sujet, puis pour comprendre comment ces moments construisent les deux familles de récits vindicatifs. Finalement, j'expliquerai les assises de la *katharsis* aristotélicienne qui serviront à fonder une nouvelle

définition et division du concept de catharsis, plus proche de l'entendement de nos récits contemporains, incluant les récits vindicatifs.

Au deuxième chapitre, j'expliquerai comment *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas fonde les récits vindicatifs qui ont comme figure de proue le vengeur justicier. Pour ce faire, j'expliciterai les caractéristiques de cette famille de récit en suivant la structure en trois actes des récits vindicatifs et les moments de tension entre l'éthos de la justice et l'affect du sujet. De cette manière, je présenterai d'abord la manière dont le lecteur s'identifie au protagoniste, au premier acte, avant la violence première. J'exposerai ensuite, lors du deuxième acte, la métamorphose du protagoniste, de victime à vengeur justicier, et la façon dont cette transformation permet l'élaboration narrative d'une vengeance parfaite. Je contesterai finalement le caractère « idéalisé » de la vengeance, dans cette famille de récits vindicatifs, en analysant son effet cathartique qui, malgré le plaisir provoqué par le récit, ne permet pas de réfléchir profondément sur les limites réelles de la vengeance comme système de justice.

Au troisième chapitre, je reprendrai mon analyse, cette fois à partir de *J'irai cracher sur vos tombes* de Boris Vian, qui exemplifie la deuxième famille de récits vindicatifs. Je présenterai en détail comment ce récit de vengeance se construit aux antipodes de la première famille. Pour ce faire, je comparerai le développement entre les deux trames narratives vindicatives, ainsi que la construction des deux « vengeurs ». À partir de cette comparaison, je tirerai une compréhension détaillée du caractère impossible de la vengeance du vengeur antihéroïque, qui soulève les difficultés humaines qui rendent impossible l'atteinte d'une Justice transcendante. Finalement, je serai en mesure d'analyser et d'expliciter l'effet acathartique de cette famille de récits, qui ne permet aucun plaisir pour le lecteur, mais qui suscite certainement des réflexions profondes sur les relations entre la victime vindicative, sa justice personnelle et sa société.

En guise de conclusion, je préciserai la manière dont le parcours de ces deux familles de récits vindicatifs permet de retrouver deux discours narratifs diamétralement opposés dans la représentation du rapport entre vengeance et justice. Malgré ces différences, je présenterai aussi un point de convergence entre tous les récits de vengeance.

En fin de compte, la mise en récit de la vengeance permet toujours l'exploration de trajectoires « impossibles » pour les lecteurs d'une société, mais qui, par le biais du récit, donne accès à une réflexion riche sur les désirs et les limites, refoulés ou conscients, de la condition humaine dans sa quête de Justice.

Chapitre 1 – Les enjeux littéraires de la vengeance

Le sens littéraire de la vengeance

L'intrigue, au fond, c'est une suite qui a du sens. Un roman, ce sont des suites d'événements organisés de façon cohérente et significative. La configuration temporelle donne un sens à cette suite : c'est le temps rendu sensible à l'esprit ; c'est, pour l'esprit du lecteur, du temps qui a un sens.

Raimond, *Le roman*

Ce chapitre porte sur les enjeux littéraires qui se présentent dans les récits de vengeance ; il explique comment ces enjeux, à travers leur parcours narratif, évoluent dans le récit en transformant l'entendement (éthique et affectif) de la vengeance pour le lecteur¹. L'analyse des récits vindicatifs, en plus d'explicitier notre manière de construire une histoire en rapport au thème de la vengeance, permet d'entrevoir nos manières d'appréhender la justice par le discours narratif. Subséquemment, l'étude du thème de la vengeance à travers sa mise en scène dans la fiction n'est pas une démarche arbitraire. Il existe entre la fiction et le concept de vengeance une relation de sens. Par sa construction narrative, le récit vindicatif donne « un sens » (souvent implicite, certaines fois explicite) à la vengeance. Chaque fois que le protagoniste – le vengeur – prend une décision qui l'approche ou l'éloigne de sa quête – se venger –, et cela jusqu'à la réussite ou l'échec de cette dernière, le récit trace les limites de ce que la vengeance est, et à l'inverse, de ce qu'elle n'est pas.

Cette approche littéraire du thème de la vengeance n'est ni à sa première manifestation ni à sa dernière. Cependant, aucune publication littéraire auparavant n'a pris pour objet les constructions narratives distinctives qui apparaissent à partir du thème de la vengeance et l'effet de chacune de ces constructions sur le lecteur.

¹ Dans cette étude, le terme « lecteur » sera utilisé dans un sens large, qui regroupe l'idée de spectateur, récepteur ou observateur d'un récit, et ce à des fins d'économie textuelle.

Dans le domaine des études littéraires sur la vengeance, de nombreux critiques ont eu tendance à se concentrer sur l'analyse de la mise en scène de la vengeance selon un contexte historique particulier. La vengeance dans la Grèce ancienne, la vengeance dans la littérature de l'Ancien Régime, la vengeance dans la littérature africaine contemporaine et ainsi de suite, sont des exemples de cette démarche critique². À partir d'une analyse d'œuvres très variées, leur traitement du sujet semble valoriser le thème de la vengeance selon une période historique précise pour réfléchir sur des enjeux historiques, sociaux ou politiques, au lieu de se concentrer sur les modalités du récit de la vengeance dans un sens plus large.

Une exception qui réussit « presque » à se déroger de cette méthodologie est l'étude de Kriss Vassilev, *Le récit de vengeance au XIX^e siècle. Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*, dont l'approche tente de comprendre les modalités narratives du récit vindicatif. Cependant, bien que sa démarche permette d'examiner les récits selon une approche narrative, son étude se limite au parcours d'une période historique très circonscrite (le XIX^e) et à une forme médiatique précise (le roman), qui ne vise pas une compréhension intrinsèque des modalités narratives du récit de vengeance, hors d'un contexte sociohistorique particulier. Cela dit, il sera utile de faire un survol du travail de Vassilev pour présenter et écarter certaines idées de mon étude des récits vindicatifs. Ainsi, je marquerai les différences entre nos deux perspectives et je présenterai les enjeux propres à la problématique de mon travail, qui vise à circonscrire les caractéristiques narratives de chaque

² En ordre : « Le suicide par vengeance dans la Grèce ancienne » de Marie Delourt, *La vengeance dans la littérature d'Ancien Régime* d'Eric Méchoulan et « Crime au féminin dans le roman africain francophone : l'exemple de *Kouty, mémoire de sang* d'Aïda Mady Diallo » d'Adama Togola. Voir aussi : « Vengeance is Mine: A Study of the Pursuit of Vengeance in the Old Testament » de Henry McKeating, « Vengeance and Pollution in Classical Athens » de Margaret Visser et *L'art de s'emporter et vengeance dans les nouvelles galantes et historiques (1661-1690)* de Roxane Roy.

famille de récits vindicatifs³, puis à analyser la perception éthique et affective du lecteur en relation à son entendement de la vengeance.

La vengeance au goût du XIX^e siècle

Dans son livre, Vassilev cherche à comprendre la relation intrinsèque entre le « type de narration » et les « enjeux de la vengeance », à partir d'un corpus littéraire composé uniquement de quatre œuvres majeures du XIX^e siècle, écrites par des auteurs français.

Il ne s'agit pas seulement d'examiner, au cas par cas, certaines manifestations narratives de la vengeance au XIX^e siècle ; ce qui est en jeu, c'est la relation qui s'établit, dans chacun de ces textes, entre les enjeux de la vengeance et le type de narration qui en fait son objet. (Vassilev, 2008 : 67)

Pour Vassilev, le XIX^e siècle, autant par ses idéaux sociaux que par son esthétique littéraire dominante, constitue un lieu parfait pour l'étude des récits de vengeance : « C'est l'époque où les personnalités fortes exercent un effet magique sur l'imaginaire collectif. Le personnage du vengeur semble incarner cette perspective socio-culturelle, dont le roman devient un moyen puissant d'illustration » (Vassilev, 2008 : 21). Toutefois, bien que l'étude de Vassilev se centre uniquement sur le XIX^e siècle, la représentation littéraire de la vengeance ne doit pas être seulement comprise d'un point de vue socioculturel : « Le parcours du vengeur, dans des textes différents, renvoie donc à une vision théorique de la vengeance propre à l'auteur ou, du moins, à une idéologie particulière » (Vassilev, 2008 : 24). Par cet angle d'analyse, il est possible de voir comment les récits vindicatifs permettent un examen des enjeux théoriques de la vengeance. Autrement dit, les récits vindicatifs portent, en eux et par eux, des visions théoriques précises sur le concept de vengeance, et une

³ J'utilise l'expression « famille de récits » pour exprimer les constructions narratives à l'intérieur d'une même thématique. Par exemple, la thématique de l'amour peut donner naissance à plusieurs familles de récits qui sont catégorisées selon le partage de plusieurs caractéristiques communes.

réflexion assidue, qui met l'accent sur la construction narrative de ces récits, permet « d'extraire » une compréhension complexe de cette thématique. Cette dernière idée, présentée par Vassilev, mais peu exploitée par ce dernier, sera centrale dans mon étude⁴.

En effet, même si Vassilev entrevoit la possibilité d'analyser les récits vindicatifs de manière à comprendre la vengeance au-delà du roman français du XIX^e siècle, son étude se penche exclusivement sur la vengeance littéraire avant les transformations du XX^e siècle ; l'ensemble de son corpus et de ses théories narratives sur la vengeance prennent leurs sources à ce siècle précis, sans jamais tendre vers de plus grandes généralités. Plus précisément, son projet consiste essentiellement à étudier, à partir de la thématique de la vengeance, l'évolution esthétique du roman au XIX^e siècle.

Bien que reposant sur un schéma relativement simple et donc prévisible, le *topos* de la vengeance sert de véhicule à diverses esthétiques romanesques. [...] Il s'agira donc de recenser les éléments constitutifs plus ou moins stables de l'acte vengeur, de dégager leurs particularités et leurs récurrences structurales, de relever enfin leurs principes fondateurs, dans le dessein d'analyser ensuite leurs configurations dans les différents types de récits du XIX^e siècle. Cette démarche nous permettra d'articuler le fonctionnement du mécanisme vengeur à certains procédés narratifs et de mettre en évidence leurs affinités. (Vassilev, 2008 : 24)

En fin de compte, la thématique de la vengeance possède, aux yeux de Vassilev, une souplesse narrative qui lui permet de suivre les mouvements esthétiques romanesques qui s'opèrent au XIX^e siècle.

⁴Cette démarche littéraire peut être exemplifiée par le fameux prologue de Rabelais, dans son livre *Gargantua*, où il décrit l'approche que le lecteur devrait avoir en lisant son livre : « A l'exemple de ce chien, il vous convient d'avoir, légers à la poursuite et hardis à l'attaque, le discernement de humer, sentir et apprécier ces beaux livres de haute graisse ; puis, par une lecture attentive et une réflexion assidue, rompre l'os et sucer la substantielle moelle [...] avec le ferme espoir de devenir avisés et vertueux grâce à cette lecture : vous y trouverez un goût subtil et une philosophie cachée qui vous révélera de très hauts arcanes et d'horribles mystères, en ce qui concerne tant notre religion que, aussi, la situation politique et la gestion des affaires » (Rabelais, 1996 : 51). De la même manière, les récits de vengeance, souvent très canoniques dans leurs structures narratives, permettent, par une étude détaillée des différences entre chaque récit vindicatif, une lecture éclairante sur les enjeux de la vengeance dans les textes, mais aussi dans la manière de concevoir nos systèmes de justice dans la réalité.

Or, ma réflexion diverge sur ce point, car une fois que l'on établit la relation inhérente entre l'évolution du roman, les idéaux individuels/collectifs et les différentes constructions narratives du récit de vengeance (toutes ces trois composantes au XIX^e siècle), il ne reste plus de place pour une étude plus profonde de la valeur symbolique des récits vindicatifs dans notre entendement de la vengeance. Vassilev trace le passage des récits de vengeance, à travers le XIX^e siècle, de manière à établir des liens entre un corpus littéraire et des théories narratives. De plus, il réussit à cerner une période décisive pour le discours littéraire de la vengeance. D'ailleurs, mon étude reprendra l'analyse du roman de Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*. Cependant, il sera cette fois analysé à travers une démarche qui tient en compte des caractéristiques narratives propres à la famille de récits vindicatifs à laquelle il appartient, plutôt qu'à une époque historique. Autrement dit, cette étude littéraire analysera ce que les récits vindicatifs questionnent – au-delà d'un moment historique ou d'une médiation narrative en particulier – sur notre entendement éthique et affectif de la vengeance, dans les textes d'hier à aujourd'hui.

Bref, Vassilev présente la vengeance comme la grande thématique du XIX^e siècle, mais les nombreuses manifestations littéraires qui mettent en scène la vengeance, chaque siècle, démontrent une influence beaucoup plus grande de cette thématique. Du XIX^e siècle (et même avant) jusqu'à aujourd'hui, les récits qui mettent en scène la vengeance se sont multipliés dans diverses formes médiatiques : au cinéma, dans les séries sur des plateformes de vidéo à la demande, dans les jeux vidéo et inévitablement dans les romans. Le récit de vengeance est, indépendamment d'une période, une thématique très productive qui nécessite une étude narrative afin d'être appréhendé dans son ensemble.

Il est d'autant plus pertinent d'étudier le récit vindicatif selon ses modalités narratives, puisque certains de ces éléments restent les mêmes d'un récit de vengeance à un autre. La présence

de ces éléments se manifeste dans une structure narrative qui ne semble pas évoluer de manière significative, bien que le contexte sociohistorique où le récit vindicatif se situe et l'élaboration de la trame narrative construite par les péripéties dans la quête du vengeur se transforment d'une fiction à l'autre.

Alors, au moment de revisiter cette thématique, il faut d'abord partir du général pour, ensuite, atteindre le particulier. Autrement dit, il faut déterminer les éléments structuraux sur lesquels tous les récits de vengeance se construisent et, par la suite, circonscrire les enjeux qui varient d'une famille de récits à une autre. Pour ce faire, une nouvelle méthodologie narrative doit être mise en place.

Le *pathos* du récit vindicatif entre l'éthos et l'affect

Dans cette étude, je vais, tout d'abord, comme Vassilev, « recenser les éléments constitutifs plus ou moins stables de l'acte vengeur, dégager leurs particularités et leurs récurrences structurales, relever enfin leurs principes fondateurs », ayant comme objectif premier d'illustrer que les récits vindicatifs, classiques comme modernes, mettent en scène la même tension entre deux enjeux : « l'éthos de la justice » et « l'affect du sujet ». Pour en dire déjà quelques mots, ces enjeux peuvent être compris *a priori* comme ceci : d'un côté, il y a l'éthique de la justice (*ethos*) qui représente ce qui est juste aux yeux de nos codes moraux, nos lois, nos règles et, de l'autre côté, la perception personnelle du sujet (l'affect du sujet) qui représente sa volonté personnelle d'agir. Dans un récit vindicatif, l'éthos est représenté par des figures d'autorité (le policier, le juge, etc.) ou des structures légales qui déterminent le « mode d'emploi » de la justice dans une certaine société. L'affect du sujet, quant à lui, se manifeste par les désirs vindicatifs du protagoniste qui tente d'obtenir sa propre justice. De ce fait, j'exposerai la manière dont ces deux enjeux, selon leurs

modalités de représentation dans le récit, modulent chacune des deux familles de récits vindicatifs et influencent l'entendement du lecteur sur la notion de vengeance. À cet effet, je me permets de rappeler brièvement les étapes pour arriver à ces conclusions.

Dans un premier temps, dans ce chapitre, je présenterai la structure narrative propre à la mise en scène littéraire de la vengeance (son *topos*), qui se différencie de toutes les autres thématiques. À travers cette structure, je désignerai les moments narratifs où apparaît la tension entre les deux enjeux intrinsèques à la vengeance. Subséquemment, l'éthos et l'affect du sujet se révéleront être deux forces antagoniques, qui traverseront le récit vindicatif en modulant les actions du protagoniste et, du même coup, l'entendement de la vengeance pour le lecteur.

Dans un deuxième temps, j'étudierai la relation conflictuelle que ces enjeux entretiennent dans les deux familles de récits vindicatifs qui sont en mesure d'englober tous les récits de vengeance. Plus précisément, les deux familles de récits vindicatifs se construisent de la manière suivante ; soit la mise en récit tend à idéaliser l'affect du protagoniste jusqu'à la fin du récit, alors l'éthos de la justice est écarté (chapitre 2) ou, à l'inverse, la mise en récit tend à respecter une vision vraisemblable de l'éthos de la justice, mais l'affect du protagoniste échoue à apporter quelque justice (chapitre 3). Chacune de ces trames narratives sera exemplifiée par un protagoniste archétypal qui symbolisera le rapport entretenu entre ce personnage et sa vengeance.

Dans un dernier temps, je me pencherai sur le *pathos* (dans le sens aristotélicien du terme⁵) provoqué par chacune de ces deux trames narratives sur le lecteur en relation à la perception qu'il

⁵ Aristote, dans la *Rhétorique*, présente trois registres de la persuasion : *Ethos*, *Logos* et *Pathos*. Je m'intéresse, dans cette étude, à la définition du terme « *pathos* » qui consiste en l'émotion que l'orateur parvient à susciter chez son auditoire. Dans ce cas, l'orateur est l'auteur de l'œuvre, et l'auditoire est le lecteur de l'œuvre. Bien que la fiction ne vise pas strictement à persuader, il n'en demeure pas moins que l'émotion du lecteur travaille « au sens » de l'œuvre. Dans ce sens, Aristote voyait la narration comme une stratégie pour susciter du *pathos*. Ainsi, que le *pathos* soit utilisé pour convaincre ou pour travailler au sens d'un récit, la définition de ce concept reste similaire.

se fait de la notion de vengeance. Autrement dit, le lecteur, en s'identifiant avec le protagoniste archétypal du récit en question, est amené à valoriser ou dévaloriser une certaine idée de la vengeance comme principe de justice. Pour mieux comprendre cette idée, le concept de « catharsis » permettra de comprendre l'impact affectif et l'intelligibilité du récit vindicatif sur le lecteur – particulièrement au moment de son dénouement⁶.

En somme, à travers cette étude littéraire des récits vindicatifs, je propose de suivre l'impact de la représentation sur le sens véhiculé du concept de la vengeance, et ce au-delà d'un contexte sociohistorique particulier ou d'une forme médiatisée de récit. Ultiment, cette étude de la vengeance permettra de questionner la relation entre notre entendement réel et fictif de la vengeance comme principe de justice réel et /ou symbolique.

Le *topos* de la vengeance

Le thème de la vengeance, par la prolifération des récits qui le mettent en scène, est devenu un vrai lieu commun de la fiction. Qu'elle soit la trame narrative principale ou une sous-intrigue, les exemples d'œuvres vindicatives sont innombrables.

En principe, le récit vindicatif est assez simple. La définition du mot « Vengeance » – « Action de se venger ; dédommagement moral de l'offensé par punition de l'offenseur » (*Le Petit Robert*, 2018) – suffit en elle-même à tracer les grandes lignes du récit vindicatif. D'un point de vue narratif, une structure en trois actes réussit à résumer l'ensemble de l'intrigue. Dans le premier acte, l'équilibre dans la vie d'un protagoniste se voit ébranlé quand il subit une violence gratuite

⁶ Au dénouement, le récit confirme indéfiniment sa position éthique et affective sur la vengeance.

venant d'un agresseur⁷. Ensuite, le deuxième acte commence au moment où le protagoniste comprend l'injustice et déclare son serment de vengeance. Alors, il entame un plan vindicatif qui forme les péripéties du récit, dans une série de rapprochements et d'éloignements de sa quête. Finalement, dans le dernier acte, le récit se conclut avec l'exécution finale de la vengeance qui permet une rédemption – ou non – du vengeur.

Par cette manière concise de voir le récit vindicatif, il est presque étonnant qu'une trame narrative aussi simple soit à la source d'autant de récits à travers le temps. Cependant, la simplicité d'une thématique littéraire n'empêche pas la pluralité des maniements possibles de ces composantes narratives. À ce sujet, les propos éclairants d'Anne France, tirés de son livre *La Vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, cité par Vassilev, permettent de souligner la souplesse narrative des récits de vengeance.

Si la vengeance est un thème littéraire aussi productif, c'est probablement en raison des caractéristiques inhérentes à certaines de ses modalités (plasticité, dynamisme, mobilité, conductibilité) dont le récit profite en se les attribuant : le vengeur est créatif, il n'est pas à cours de ressources. La vengeance sollicite et stimule l'imaginaire, elle est frappante (à tous les sens du terme), elle est en soi démonstrative. Elle est expressionniste et communicationnelle. (Vassilev, 2008 : 198)

Pour situer cette citation dans le sens de mon étude, il faut préciser que les modalités narratives du récit profitent aussi à l'opposition entre l'éthos de la justice et l'affect du sujet. Les récits vindicatifs abordent ces enjeux de manière à complexifier leur dichotomie. De plus, le côté « démonstratif » des récits de vengeance – la vengeance est toujours mise en action par le protagoniste du récit – offre un vaste terrain d'analyse, fertile à l'étude du concept de vengeance.

⁷Je vais appeler, tout au long de mon étude, la première offense de l'antagoniste, initiatrice des désirs de vengeance du protagoniste dans les récits vindicatifs, *la violence première*.

Cela étant dit, il est maintenant temps de définir plus précisément les différents moments clés du récit vindicatif afin de signaler ces moments où éthos et affect se chevauchent. Je vais donc parcourir la mise en récit du *topos* de la vengeance à partir des trois actes définis plus tôt.

Premier acte : Naissance du désir vindicatif

Les temps passés n'ont pas le monopole de la vengeance, cette passion condamnée par la philosophie morale et refoulée par la civilisation mais dont il semble que l'homme ne puisse entièrement se défaire.

Erman, *Éloge de la vengeance*

Il convient de se poser, pour débiter ce parcours narratif des récits de vengeance, la question suivante : quel est l'élément moteur du récit vindicatif ? À l'origine du récit, il y a un élément « universel » – toutes les vengeances commencent ainsi – qui ébranle l'équilibre de départ : la violence première. Le désir de se venger ne peut pas exister sans ce premier geste de violence de l'offenseur (l'antagoniste dans le récit) envers la victime (le protagoniste). Ainsi, le désir de vengeance du protagoniste ne doit pas être vu, à son point de départ, ni comme une soif de violence arbitraire ni comme un mécanisme de défense qui riposte instantanément à la violence première. En vérité, le désir de vengeance suit toujours un développement qui se fait simultanément au niveau de la psyché du personnage et dans la narration du récit. Ce développement, principalement lié au protagoniste, est celui d'une métamorphose de « victime » à « vengeur ». Je vais distinguer les étapes de cette conversion.

À l'aube du désir de vengeance, avant le zénith de colère contre l'agresseur, il y a une confusion de sentiments chez la victime. Elle ne comprend pas pourquoi cette violence lui tombe soudainement dessus. Aussi longtemps qu'elle ne se défait pas de son voile d'ignorance, le désir de vengeance reste opaque dans l'esprit de la victime. C'est uniquement dans la prise de conscience

de sa condition de victime que le désir vindicatif surgit. À ce moment précis, la victime finit par admettre sa volonté de vengeance, puisqu'elle comprend l'injustice qu'elle a subie. Alors, la vengeance devient une promesse et même un serment⁸. Bref, le désir de vengeance ne survient qu'au moment où cette prise de conscience s'accomplit. Pour cela, la victime devra faire un double constat sur sa situation. Ce point de départ, en plus de présenter les intentions du protagoniste, est essentiel à cette étude, car il permet d'observer d'ores et déjà la tension qui existe entre l'éthos de la justice et l'affect dans le récit de vengeance.

D'une part, suite à la violence première, la victime réalise que l'agresseur a établi un rapport de force qui s'attaque directement à son intégrité. Michel Erman, dans son livre *Éloge de la vengeance*, rapporte ce premier moment dans l'esprit fragilisé de la victime.

Dans un premier temps, le désir vindicatif des victimes d'agressions repose sur le sentiment bouleversé d'avoir subi un tort injustifié, considéré comme une humiliation mettant en cause leur intégrité physique et/ou morale, et de ce fait sur le besoin de réciprocité, car autrui s'est imposé à l'être dans la plus brutale des proximités. (Erman, 2012 : 111-112)

Erman contredit l'idée, souvent répandue en philosophie morale, que la vengeance, car elle est (parfois) guidée par la colère de la victime, ne peut pas être réalisée de manière juste⁹. En vérité, le désir de vengeance prend ses racines dans une réflexion personnelle, plutôt que dans une colère emportée par l'*hybris* (la démesure). La victime est, avant tout, prise par un profond sentiment d'humiliation provoqué par la violence première de l'offenseur. Cette violence ronge directement la dignité de la victime et laisse planer la menace d'un possible retour. De ce fait, la victime est

⁸« Les personnages des textes qui nous occupent, comme nous allons le constater, attestent tous, au moyen d'un serment, plus ou moins clairement formulé, leur volonté de tirer vengeance de leurs offenseurs. » (Vassilev, 2008 : 58)

⁹ Pour donner un exemple connu, Montesquieu, dans cet extrait de *Mes pensées*, critique les positions d'Aristote en faveur de la vengeance : « Ainsi Aristote aurait bien raisonné s'il n'avait pas parlé de l'état civil, dans lequel, comme il faut des mesures dans la vengeance, et qu'un cœur offensé, un homme dans la passion, n'est guère en état de voir au juste la peine que mérite celui qui offense, on a établi des hommes qui se sont chargés de toutes les passions des autres, et ont exercé leurs droits de sens froid » (Montesquieu, 1901 : 379).

hantée par l'idée que, si elle ne réplique pas, l'agresseur peut récidiver ou s'en prendre davantage à son honneur déjà ébranlé. Le premier constat de la victime se traduit dans son esprit de cette manière : la vengeance est d'abord un « mécanisme de défense prémédité » (dans un sens non-psychoanalytique), nécessaire pour préserver son intégrité et, par le fait même, pour se protéger¹⁰.

D'autre part, la peur provoquée par la violence de l'agresseur sous-entend une deuxième difficulté vécue par la victime. Si la victime a peur pour sa vie, c'est qu'elle ne possède aucune protection. Avant même que la victime entame la planification de sa vengeance, elle cherche de l'aide dans les recours de sa société : le policier, le shérif, le juge et d'autres expressions de la loi sont des exemples de figures adjuvantes à la cause de la victime. Cependant, dans les livres, dans les films et dans d'autres formes narratives, ces figures de la justice officielle ne sont d'aucun recours pour la victime des récits de vengeance. Bien au contraire, le policier remettra en question le discours de la victime, le shérif sera l'ami de l'offenseur et le juge fera balancer la loi du côté de l'antagoniste. Chacun de ces scénarios, qui nous rappelle des livres, des films ou même, parfois, des histoires vécues¹¹, montre une victime démunie et dépassée par son sort. Bref, le manque de support de l'éthos de la justice fait tout autant partie du récit vindicatif que la violence première de l'agresseur. L'incapacité du protagoniste à trouver de l'aide dans son système de justice est donc le deuxième constat à l'origine de la prise de conscience de la victime, qui voit naître en elle son désir de vengeance.

¹⁰À cet effet, Michel Erman rajoute : « Elle relève à la fois d'un mimétisme de la violence et d'une nécessité – qui peut s'avérer vitale dans certaines situations où il faut mettre fin à une agression – car ne pas répliquer à une offense, refuser la logique de la riposte, c'est reconnaître la supériorité de qui vous a agressé et accepter de lui être soumis en abdiquant sa fierté et son honneur » (Erman, 2012 : 14).

¹¹Suzanne Robert, dans son article « Éloge de la vengeance », rappelle que la justice n'a pas toujours été au bénéfice du plus grand nombre. Par exemple, au « XIIIe siècle la papauté crée l'Inquisition, organisme judiciaire [qui] n'applique qu'un critère de culpabilité : la marginalité » (Robert, 1999 : 13). Ainsi, une rapide révision de l'histoire dévoile une vision obscure de la justice qui, au lieu de protéger la société d'actes criminels, aide à préserver le pouvoir d'une élite : « La justice définit comme crime ce qui lui nuit ; la norme, maintenant comme jadis, précède toujours l'offense » (Robert, 1999 : 16).

En résumé, la victime est un individu blessé, qui veut se protéger et qui se retrouve sans issue face à une justice incapable de lui redonner sa dignité. Cette compréhension juste et détaillée, de l'élément déclencheur propre aux récits de vengeance, permet de voir une victime vindicative beaucoup plus sensible et complexe que la victime emportée par la colère décrite par de nombreux philosophes.

Or, au moment où la victime réalise son sort, elle se confronte aux enjeux de la vengeance. En pleine intersection, entre son désir vindicatif et le respect de la justice, elle doit choisir son camp. Quelle conception entre l'éthos de la justice ou son propre affect guidera les actions de la victime ? Doit-elle abandonner son désir vindicatif naissant pour se soucrire à la loi – la vengeance étant un geste proscrit ? Ou, à l'inverse, doit-elle se soustraire à la loi pour revendiquer une justice qui n'a pas eu lieu ? Évidemment, pour que le récit de vengeance en soit un, le protagoniste choisit toujours le chemin de la justice personnelle, de l'affect et donc de la vengeance.

Cette décision, à l'origine de tous les récits de vengeance, n'est pas pour le moins porteuse d'une certaine critique de nos systèmes de justice. Aux yeux de ce que nous venons de voir, une manière de concevoir la vengeance est de la définir comme « une quête personnelle de la justice par une victime offensée et sans ressource dans sa société ». Ainsi, chaque récit de vengeance signale les défaillances, les problèmes ou les corruptions de la société dans laquelle le protagoniste se retrouve¹².

Ce premier moment dans le récit de vengeance m'invite donc à aller visiter le rôle historique de la vengeance comme système de justice, afin de voir les similitudes et les différences entre la vengeance présente dans certaines sociétés pré-étatiques et nos représentations fictives.

¹² J'aurai la chance de revenir sur ce point au moment d'analyser certains exemples précis de récits de vengeance.

Ultimement, il sera intéressant de noter que les récits de vengeance présentent les mêmes enjeux vindicatifs que l'on peut retrouver dans la réalité.

Reprise symbolique de la parole de la victime vindicative

Le poète est l'instrument grâce auquel les « voix longtemps muettes » des exclus se dévoilent et viennent à la lumière.

Nussbaum, *L'Art d'être juste*

Le récit vindicatif se déploie à travers l'idée que l'injustice est trop grande et la loi trop faible pour ne rien faire. Même si les convictions du protagoniste peuvent être ébranlées au cours de sa quête, au départ, la vengeance s'impose sur la justice légale et l'affect prévaut sur l'éthos. La vengeance est « nécessaire » pour la justice de la victime.

Cette idée de la nécessité est récurrente dans les récits vindicatifs qui optent pour une valorisation de l'affect de la victime au début du récit. En effet, pour que le lecteur s'identifie au protagoniste, il doit accepter que sa vengeance soit nécessaire. Autrement, le lecteur ressentirait un malaise à assister à des actes de vengeance, parfois même très violents, et il ne pourrait pas s'allier à la cause du protagoniste. Bref, ce mécanisme littéraire d'identification permet un attachement entre le protagoniste et le lecteur qui appuie sa démarche. Le lecteur a assisté à l'injustice et il partage la souffrance de la victime. Il ne choisirait peut-être pas le chemin de la vengeance dans sa vie, mais il est capable de l'accepter et de le suivre par le biais de la fiction. Cette façon de construire le récit arrive à redonner une valeur symbolique à la vengeance de la victime, car le spectateur soutient sa démarche vengeresse.

J'utilise à dessein le verbe « redonner », car il fût un temps où la victime avait le droit de se venger sans défier les lois collectives. Un retour en arrière permet de voir un système de justice

pré-étatique qui valorisait beaucoup plus le rôle de la victime. René Girard, dans son livre, *La Violence et le Sacré*, donne un aperçu du rôle de la victime, dans des sociétés dites *primitives*¹³, où la satisfaction de cette dernière était mise à l'avant-scène d'un processus « judiciaire ». En effet, une idée majeure de son livre consiste à montrer comment ces sociétés, pour se protéger d'une violence contagieuse qui avait le potentiel de les anéantir, sacralisaient la violence à l'aide d'un bouc émissaire (ou victime émissaire). La victime émissaire devait être sacrifiée « au nom de » et « pour » la communauté. Ce sacrifice offert aux divinités permettait de transcender la violence et d'arrêter la propagation d'actes vindicatifs dans le corps social¹⁴. Dans ce système, les victimes de violences devaient être au cœur de chaque étape de ce processus « cathartique » pour s'assurer que, une fois le sacrifice achevé, la violence disparaisse. En d'autres termes, la vengeance de la victime, comprise dans l'organisation sociale et religieuse de la communauté, permettait un retour à l'équilibre par une évacuation sacralisée de la violence.

Aujourd'hui, nos sociétés étatiques ont tranquillement laissé tomber la vengeance, le sacrifice et les divinités dans le système de justice. Pour le dire de façon simplifiée, notre justice est représentée par un système juridique qui détermine les lois et les règles à suivre, puis qui agit en tiers pour déterminer l'innocence ou la culpabilité d'un individu. Toutefois, il ne faut pas croire que le système judiciaire ait totalement fait disparaître la vengeance. L'ossature du discours vindicatif est plutôt camouflée, à un certain degré, dans notre justice¹⁵. Le système juridique a gardé la finalité substantielle de la vengeance : punir l'agresseur en proportion au crime qu'il a commis¹⁶.

¹³ Ce terme, employé par René Girard, doit être entendu dans le sens de « société sans état ».

¹⁴ Sans cette transcendance le sacrifice perdrait toute sa valeur symbolique et il ne pourrait pas arrêter la violence : « Seule une transcendance quelconque, en faisant croire à une différence entre le sacrifice et la vengeance, ou entre le système judiciaire et la vengeance, peut *tromper* durablement la violence » (Girard, 2018 : 41).

¹⁵ À cet effet, Erman cite le livre *Le Juste 2* de Paul Ricœur : « [Toute sentence pénale] consiste en une sorte de violence légale qui réplique, au terme d'un processus entier, à la violence primaire [et qu'en] ce sens, la punition en tant que peine rouvre la voie à l'esprit de vengeance » (Erman, 2012 : 37).

¹⁶ René Girard propose, aussi, une idée semblable : « Si notre système nous paraît plus rationnel, c'est, en vérité, parce qu'il est plus strictement conforme au principe de vengeance. L'insistance sur le châtement du coupable n'a d'autre

La sentence pénale est une réplique légale – violente dans certains cas¹⁷ – qui répond à la nécessité de punir une violence première. Il faut tout de même reconnaître certaines différences fondamentales entre la vengeance et notre système de justice.

Une première différence s’observe dans le rôle qu’occupe la victime dans nos processus de justice. Si la victime était autrefois au cœur de la prise de décisions, en attrait aux choix de la sanction appropriée pour l’offenseur, de nos jours, la victime a perdu sa place à la table de délibération.

[L’]important ce n’est plus la victime mais le coupable, considéré comme un être perfectible susceptible de s’amender : le ministère public s’est substitué à la victime, si bien que celle-ci a vu sa liberté d’indignation s’estomper car la justice, en dénouant le nœud unissant l’offenseur et l’offensé et en considérant que l’affront a été fait à la loi et à la communauté, cherche moins à réparer une injustice ou à compenser un mal qu’à rééduquer le coupable en lui faisant reconnaître sa faute et à prévenir de futurs crimes par l’exemplarité de la peine. [...] Autrement dit, la justice sanctionne, elle punit un coupable tandis que la vengeance répare et restaure l’intégrité de la victime. (Erman, 2012 : 31-33)

Ainsi, la victime et sa vengeance ne font plus directement partie des mécanismes judiciaires. Notre système de justice, bien qu’il s’inscrive dans des idéaux de progrès et qu’il cherche toujours à se perfectionner (la jurisprudence en offre un bon exemple), a oublié le rôle symbolique de la victime et l’importance de ce rôle. Cette dernière voit la sentence de son agresseur « tomber » sans une influence directe.

La deuxième différence se trouve à l’endos de la première. La perte du pouvoir décisionnel de la victime vient de pair avec le gain du pouvoir des institutions juridiques (le tribunal, les juges, etc.) qui se substitue à la communauté des sociétés pré-étatiques. À sa source, ce gain de pouvoir

sens. Au lieu de travailler à empêcher la vengeance, à la modérer, à l’éluder ou à la détourner sur un but secondaire, comme tous les procédés proprement religieux, le système judiciaire *rationalise* la vengeance » (Girard, 2018 : 38-39).

¹⁷ Notamment, la peine de mort qui est encore légale dans plusieurs pays, dont dans certains états des États-Unis.

se justifie dans l'idée qu'un tiers parti est plus impartial qu'une victime dirigée par ses émotions. Il semble qu'ici réapparait l'argument des philosophes moralistes, qui s'opposent à la vengeance.

La justice officielle a donc remplacé la victime qui, auparavant, avait la justice entre ses mains. Il faut cependant admettre que, dans la plupart des situations, ce revirement ne pose pas de problème, et il permet de centraliser la justice en évitant un débordement de vengeances individuelles. Par contre, il reste encore quelques exemples où le mécontentement de la victime se fait sentir. Des moments où une victime, semblable à celle des récits de vengeance, se voit arrachée, par les mains de la cour, une réparation tant attendue. Dans nos sociétés, il est possible de retrouver des traces de ce mécontentement. Par exemple, il suffit de penser aux nombreuses fois, aux nouvelles ou dans un journal, où une victime ou la famille d'une victime ont dénoncé une « sentence trop clémente » et/ou « en faveur de l'agresseur ». Dans ce type de discours, on assiste justement à un désir de redonner à la victime son mot à dire dans la sentence contre son agresseur, car, après tout, elle seule connaît la souffrance vécue par la violence première.

Il faut donc dire que la tension entre l'éthos de la justice et l'affect du sujet se manifeste même en dehors de la fiction. Les récits de vengeance présentent et représentent les mêmes enjeux de la vengeance qu'il est possible de retrouver dans la réalité. De surcroît, les récits vindicatifs sont peut-être même devenus une nouvelle forme « symbolique » (plutôt que sacralisée) de transcender la justice, du moins le temps d'un récit. Il reste à savoir à quel point cette fonction du récit s'accomplit, et si elle offre une réelle possibilité d'évacuer des sentiments d'injustice¹⁸. Néanmoins, il est clair, à ce point dans la réflexion, que les récits vindicatifs peuvent redonner une voix à une victime qui se reconnaît « dans » et « par » le récit. Celle-ci sera même soutenue par « une communauté de lecteurs » qui, par le biais de l'identification rendue possible par la narration,

¹⁸ Cette question sera adressée, tout au long de cette étude, notamment, par l'étude de la catharsis.

comprennent une partie de son mal. Le récit vindicatif devient donc le lieu d'un discours qui rappelle que des injustices peuvent arriver et que, derrière ces injustices, il existe des individus délaissés.

Contre la justice établie : L'état d'esprit contestataire de la victime vindicative

J'appartiens donc à la justice, dit l'abbé. Dès lors, que pourrais-je te vouloir ? La justice ne veut rien de toi. Elle te prend quand tu viens et te laisse quand tu t'en vas.

Kafka, *Le Procès*

La mise en scène de la prise de pouvoir de l'institution juridique, au dépit de l'individu, ne se présente pas uniquement dans les récits vindicatifs. Par exemple, dans la nouvelle de Kafka « Devant la loi », il est possible de retrouver les mêmes problématiques au cœur de la vengeance, mais cette fois au revers du récit vindicatif. C'est-à-dire que le protagoniste kafkaïen reste pris dans l'impossibilité d'atteindre toute forme de justice ; que cela soit par le biais d'une institution judiciaire ou par des voies personnelles.

L'analyse de la nouvelle « Devant la loi » de Kafka permettra de mieux comprendre l'esprit contestataire qui se trouve au cœur des récits vindicatifs, en plus de mettre l'accent sur l'importance du discours de la victime dans le récit, ainsi que sur la représentation symbolique de ce personnage qui doit continuellement affronter la tension entre l'éthos de la justice et son affect.

Cette nouvelle, que l'on retrouve également dans un dialogue entre deux personnages dans *Le Procès*, est catégorisée par Kafka, dans son *Journal*, comme une légende ou mieux encore comme une « parabole » (*Gleichniss*)¹⁹. Cette structure de texte, à la fois courte dans sa forme,

¹⁹« Dans son *Journal*, il le désigne comme une "légende" et, dans le roman, simplement comme une "histoire". Mais le terme parabole (*Gleichniss*), qu'il utilise souvent pour parler de ce genre de textes brefs et à forte charge paradoxale,

mais ambiguë dans son contenu, a laissé place à de nombreuses interprétations religieuses, esthétiques et politiques²⁰. Pour ma réflexion, c'est surtout le rapport au pouvoir entre l'individu et l'institution qui sera étudié.

Dans cette nouvelle, un homme de la campagne cherche à entrer dans la *Loi*, qui se trouve à être une porte protégée par un gardien. L'homme, déterminé à y accéder, demande la permission d'y entrer, mais le gardien lui proscrit temporairement l'accès : « C'est possible [dit le gardien,] mais pas maintenant » (Kafka, 2012 : 124). Cette déclaration et d'autres menaces du gardien rendent l'homme perplexe face à autant de résistance, car « la Loi, pense-t-il, doit pourtant être accessible à tout le monde et en tout temps » (Kafka, 2012 : 125). Toutefois, il décide d'attendre l'autorisation du garde avant de poursuivre son chemin. Le temps passe et les tentatives de persuasion de l'homme, pour son droit d'accès à la Loi, échouent. Il a maintenant vieilli et il sent que son existence approche sa fin. Cependant, au moment de repenser à l'ensemble de sa vie, une dernière question reste sans réponse dans l'esprit de l'homme. Alors, de son dernier souffle, il interroge le gardien : « Tout le monde cherche à atteindre la Loi [...], d'où vient qu'au cours de toutes ces années, personne d'autre que moi n'ait demandé à entrer » (Kafka, 2012 : 126). Ainsi, le garde, en voyant la mort imminente de l'homme, lui répond : « Ici, personne d'autre que toi ne pouvait avoir droit d'accueil, car cette entrée n'était destinée qu'à toi seul. Je m'en vais maintenant fermer cette porte » (Kafka, 2012 : 126-127).

Cette fin paradoxale est à la source des nombreuses interprétations de cette nouvelle. La « Loi » était-elle accessible à l'homme ? Ou, alors, l'homme était-il trompé, depuis le début, par le

disséminés comme autant de gemmes étincelantes dans ses cahiers de notes et son *Journal*, est peut-être le plus approprié. » (Löwy, 2002 : 117)

²⁰ Dans cette étude, je ne vais pas tenir compte de toutes ces interprétations, car la mise en scène de cette nouvelle permet amplement de comprendre ces enjeux qui, ensuite, peuvent trouver écho dans plusieurs champs des savoirs.

gardien de la porte ? Même si l'homme, *a priori*, connaît son droit d'accès à la Loi – il revendique l'accessibilité de la loi pour « tout le monde et en tout temps » – il se fait refuser l'entrée et même défier à y entrer sous la menace de devoir affronter des gardiens « toujours plus puissants ». Pour Michael Löwy, dans son article « *Devant la Loi* » : *le judaïsme subversif de Franz Kafka*, le paradoxe se démystifie si l'on contextualise la pensée kafkaïenne : « On ne peut comprendre cet écrit sans le situer dans un contexte plus ample : la spiritualité de Kafka, ses convictions éthico-sociales et, en particulier, l'anti-autoritarisme – d'inspiration libertaire – qui lui a fait fréquenter, pendant les années 1909-1912, les milieux anarchistes pragois » (Löwy, 2002 : 119). En somme, dans cet article, Löwy réfute différents angles interprétatifs si ces derniers ne reprennent pas l'idée, selon lui, typiquement kafkaïenne de la contestation des figures de pouvoir, particulièrement en lien à l'institution religieuse.

Comment cet anti-autoritarisme – une attitude existentielle, *Sitz im Leben*, plus qu'un choix politique – pourrait-il ne pas se traduire aussi sur le terrain religieux ? Il prend alors la forme d'un refus face à tout pouvoir qui prétend représenter la divinité et imposer en son nom des dogmes, des doctrines, des interdictions. Ce n'est pas tant l'autorité de Dieu qui est remise en question que celle des institutions religieuses, des clercs et autres gardiens de la Loi. (Löwy, 2002 : 120)

Löwy précise que, dans ce cadre interprétatif, le gardien représenterait une forme de tyrannie, et que la raison pour laquelle l'homme n'accède pas à la loi ne dérive pas d'une incompréhension, mais plutôt de « la peur, [du] manque de confiance en soi, [d'une] fausse obéissance à l'autorité [et d'une] passivité soumise. S'il est perdu, c'est “parce qu'il n'ose pas placer sa loi personnelle au-dessus des tabous collectifs dont le gardien personnifie la tyrannie”²¹ » (Löwy, 2002 : 122). Ce n'est pas la Loi (ou, pour Löwy, l'autorité de Dieu) la source

²¹ Ce dernier passage, cité par Löwy, provient du livre *Seul, comme Franz Kafka* (1979) de Marthe Robert.

du problème, mais plutôt les « lois du monde corrompu et déchu qui empêchent l'accès à la vérité » (Löwy, 2002 : 123).

Bien que Michael Löwy dirige son analyse vers une dimension religieuse, d'inspiration juive hétérodoxe, il est possible de garder la même interprétation dans cette étude des enjeux de la vengeance sans fléchir les connotations religieuses. D'une part, à la fondation des lois de nos sociétés laïques se trouvent de fortes influences religieuses. D'autre part, ce qu'on appelle la Loi (ou la Justice) persiste à conserver un caractère transcendant, pour ne pas dire divin. La Justice est après tout un idéal dans nos sociétés ; une valeur vers laquelle l'humanité tend, sans jamais pouvoir tout à fait l'atteindre. Cependant, dans la vie de tous les jours, c'est l'institution immanente, construite par l'homme, qui trace les règles et les lois à respecter. Or, si une injustice survient et que l'institution légale échoue à rétablir l'équilibre (et/ou pire se positionne dans le sens de l'injustice), la victime, malgré ses convictions personnelles sur la justice, reste impuissante face à son sort. En conséquence, que l'on parle de la Religion ou de l'Éthos de la justice, dans ces deux cas, le conflit est engendré par la manière dont les institutions contraignent la libre pratique des croyances ou des valeurs.

Löwy complète son analyse par l'idée que cette parabole, contextualisée dans l'univers de Kafka, invite à une liberté de la religion qui existe à l'extérieur des codifications faites par les institutions.

Le gardien de la porte, comme les juges du *Procès*, les fonctionnaires du *Château* ou les commandants de *La colonie pénitentiaire* ne représentent en rien, aux yeux de Kafka, la divinité (ou ses serviteurs, anges, messagers, etc.). Ils sont précisément les représentants du monde de la non-liberté, de la non-rédemption, le monde étouffant dont Dieu s'est retiré. Face à leur autorité arbitraire, mesquine et injuste, la seule voie pour le salut serait de suivre sa loi individuelle, en refusant de se soumettre et en franchissant les barrières interdites. (Löwy, 2002 : 127)

La victime qui devient un vengeur s'inscrit dans ce même « état d'esprit contestataire »²². Le récit vindicatif propose une mise en scène où un protagoniste devra incarner cette idée kafkaïenne de liberté et où il devra traverser les interdits pour poursuivre sa propre loi. Le vengeur est l'exemple par excellence de l'individu qui transgresse les règles des institutions légales pour atteindre sa loi personnelle. En ce sens, le récit de vengeance rétablit la position décisionnelle de la victime en l'autorisant à établir sa propre justice pour récupérer son intégrité. De plus, je rappelle que l'importance que l'on accorde à la liberté individuelle dans nos sociétés, combinée à l'identification entre le lecteur et le protagoniste permettent d'accentuer l'importance symbolique du récit vindicatif.

Néanmoins, si à son premier acte, le récit vindicatif exploite l'importance symbolique de la vengeance causée par une offense et une injustice, l'engagement de la victime pour sa vengeance et le rôle que cette vengeance représente ne sont pas figés dans le récit. La légitimité de la vengeance risque d'évoluer et le protagoniste se retrouvera à nouveau en pleine tension entre l'éthos de la justice et son affect – de même que le lecteur qui suit, pas à pas, cette vengeance.

Bref, à de nombreuses reprises dans le récit, le vengeur devra prendre la décision d'affronter les « gardiens de la Loi » en franchissant les barrières interdites pour atteindre sa justice personnelle. À chacun de ces moments, la tension entre l'éthos et l'affect de la victime se fera sentir.

²² « Il ne s'agit pas, bien entendu, d'un quelconque "message" ou d'une doctrine à transmettre, mais d'un *état d'esprit* de l'auteur. » (Löwy, 2002 : 119)

Deuxième acte : La double figure de la vengeance

La vengeance porte des milliers de visages ; masques fins, malléables, souples pour les offensives raffinées et les embuscades occultes, ou déguisements de fortune pour le coup fatal, quel qu'il soit, physique ou mental, et quelle qu'en soit l'issue.

Suzanne Robert dans son article « Éloge de la vengeance »

À ce point dans la réflexion, il faut concéder au vengeur que sa vengeance, du moins à son origine, en puissance, s'inscrit dans une quête honnête qui cherche à rétablir justice et dignité. Même si la victime agit pour une réparation personnelle, sa vengeance, elle, vise un désir de justice souhaité par tous les individus d'une même société. La victime bien décidée à assouvir son désir vindicatif doit, maintenant, faire un pas de plus pour accomplir sa vengeance par la mise en œuvre de son plan vindicatif. Le deuxième acte commence.

La décision de se venger étant déjà en opposition aux lois, le chemin vers une vengeance réussie appartient totalement à la victime. Ceci étant dit, pour que la vengeance soit juste, tout en étant satisfaisante aux yeux de la victime, cette dernière devra penser méticuleusement à son projet vindicatif. En effet, la victime ne cherche pas à engendrer une violence mimétique et hasardeuse ; elle veut plutôt un dédommagement en rapport à la violence première subie. Sa vengeance doit donc être juste (sans excès) et nécessaire (réparatrice de la violence première). Dans cet état d'esprit, la victime-maintenant-vengeur commence donc à concevoir un plan rigoureux qui actualise le fameux proverbe « la vengeance est un plat qui se mange froid ».

À ce propos, les penseurs et les philosophes qui font l'éloge de la vengeance se servent souvent de son côté pragmatique et rationnel pour défendre son existence comme processus de justice. Pour donner un exemple relativement récent, je cite l'article « Éloge de la vengeance » de Suzanne Robert, publié pour la revue *Liberté*, où l'auteur évoque les nombreuses qualités qui se cachent derrière l'exécution d'une vengeance.

En fait, plus que le pardon, la vengeance requiert de l'imagination, de la lucidité, de la subtilité, de la finesse, de la logique, de la méditation, de la ténacité et de la solitude, surtout. Elle exige du courage, celui d'aller à l'encontre de tous et de forger dans cet univers de bien-pensants un couloir parallèle, isolé, secret, éclatant de sa noirceur où, enfin, l'indignation guérira par la fureur. [L'] impitoyable vengeance est un acte obscur et solitaire, un acte strictement intime de l'esprit d'abord, âpre et effervescent, puis de la raison, clairvoyante et constante. (Robert, 1999 : 22)

Dans ce court passage, Robert réussit à bien saisir les nombreuses qualités qui sont mises de l'avant dans les récits de vengeance. Principalement, la solitude, que j'ai présentée plus tôt, d'une victime vindicative sans système de justice pour la soutenir, mais aussi tout le travail de l'esprit dont elle devra faire preuve pour élaborer un plan vindicatif qui « guérira » son mal. Ce travail de l'esprit est tout aussi important que les caractéristiques définies auparavant. D'autant plus que cette caractéristique permet de différencier la vengeance de la riposte (qui survient sans réflexion et de manière instinctive contre la violence qui vient juste de survenir) et de la revanche (qui s'inscrit plutôt dans un contexte encadré par un système de règles ; par exemple, une revanche sportive²³).

Ce deuxième moment dans le récit de vengeance est aussi l'occasion de revoir les enjeux de la vengeance. Si jusqu'ici, il était acceptable d'adhérer aux valeurs du protagoniste, maintenant, ce sont les actions du protagoniste et la manière dont elles seront présentées qui détermineront le niveau d'adhésion du lecteur. À ce moment dans le récit, la personnalité du protagoniste et son attitude en relation à sa vengeance détermineront la suite de l'action dramatique. Si le récit n'a pas, jusqu'ici, montré son appartenance à l'une ou l'autre des deux familles de récits vindicatifs, les intentions, d'abord, et les actions, ensuite, du protagoniste engageront le récit dans une trame narrative vindicative précise.

²³ À ce sujet, Michel Erman définit les différences entre vengeance et revanche par « le fait que la première implique la notion de représailles alors que ce n'est pas le cas de la seconde, qui fait figure de contrepartie, relève d'un code éthique et s'incarne dans des rituels » (Erman, 2012 : 63).

Pour mieux expliquer ce moment où la représentation littéraire de la vengeance se divise en deux familles de récit, la mythologie grecque offre une synthèse intéressante de ces trames narratives par des figures mythologiques. En effet, la mythologie grecque possède ses propres représentations du *topos* de la vengeance ; soit Narcisse et les Érinyes. Ces deux figures mythologiques vengeresses permettent de comprendre deux voies divergentes vers la vengeance. Autrement dit, un portrait de ces deux figures permet d'introduire le double visage de la représentation de la vengeance dans nos récits.

D'un côté, la figure de Némésis, déesse grecque de la juste colère et de la vengeance des dieux, est une première figure mythique de la vengeance (Hamilton, 2013 : 42-43). Son rôle est de maintenir l'ordre dans le cosmos en punissant les humains qui tendent vers l'*hybris*. Un des grands moments de cette figure mythologique, c'est-à-dire qui se retrouve couramment dans notre imagination collective, est son châtement envers Narcisse.

Narcisse, jeune homme d'une beauté exceptionnelle, aimait passer son temps à briser le cœur de toutes les femmes qui se présentaient à lui. À chaque femme, l'histoire se répétait. Narcisse faisait de sa méprise des femmes une profession. Alors, un jour, une de ces femmes blessées pria les Dieux : « Que celui-là qui n'aime aucun autre s'éprenne de lui-même » (Hamilton, 2013 : 109). Alors, Némésis intervint. En effet, en voyant Narcisse s'incliner pour boire de l'eau sur le bord d'une claire fontaine, elle le condamna à tomber amoureux de son propre reflet : « Je sais maintenant ce que d'autres ont souffert par moi [...], car je brûle d'amour pour moi-même – et cependant, comment pourrais-je approcher cette beauté que je vois reflétée dans l'eau ? » (Hamilton, 2013 : 109). Incapable de se défaire de lui-même, Narcisse languit et dépérit jusqu'à sa mort.

Dans le récit de Narcisse, on retrouve un pilier fondamental du désir de vengeance. La victime qui a souffert de l'indifférence de Narcisse, par les mains de Némésis, cherche une vengeance « équivalente » à la souffrance qu'il a répandue tout au long de sa vie. Cette vengeance, sans être d'une incommensurable violence (surtout en comparaison à d'autres moments mythologiques), a l'efficacité de punir l'agresseur à son propre jeu. L'image de Narcisse, face à son reflet, épris de lui-même, est l'image de la vengeance qui cherche une adéquation parfaite, miroir, entre la violence première et la punition à infliger. C'est cette même adéquation, plus profonde encore qu'une conception littérale de l'« œil pour œil, dent pour dent »²⁴, que représente Némésis. Pour les Grecs, l'émotion personnifiée par Némésis se présente comme un sentiment des plus élevés²⁵. C'est un idéal à atteindre qui, dans les récits vindicatifs, sera représenté par l'archétype du *vengeur justicier*. Ce vengeur idéalisé pourra traverser toutes les épreuves jusqu'à arriver à une vengeance parfaite, « juste et nécessaire », qui rétablira l'équilibre de la justice ébranlée par l'offenseur. Pour cette étude, il s'agit de l'alter ego d'Edmond Dantès, nul autre que le comte de Monte-Cristo, qui offrira un parfait exemple, dans le prochain chapitre, pour déconstruire cette première famille de récits vindicatifs, où la vengeance est synonyme de Justice.

D'un autre côté, les Érinyes (les Furies pour les latins) sont également une représentation mythique de la vengeance qui cherche à punir les crimes contre la famille, mais aussi toutes formes de crimes contre l'ordre général de l'univers²⁶. Elles, au nombre de trois (Alecto, Mégère et

²⁴ Bien qu'il y ait des différences entre la vengeance élaborée dans ce travail et celle de Michel Erman, je m'accorde avec lui sur l'idée que la conception vindicative de la loi du talion n'offre pas une vision profonde de la vengeance comme justice. À ce sujet, Michel Erman ajoute que, parmi les vengeances, la « bonne vengeance combine le juste et le nécessaire » (Erman, 2012 : 122), en opposition à la loi du talion qui ne veut qu'une proportionnalité à tout prix, presque impossible à atteindre.

²⁵ « La même chose doit être dite de deux émotions personnifiées qu'Hésiode et Homère disent être les sentiments les plus élevés : **Némésis**, généralement considérée comme la Juste Colère, et **Aïdos** [qui] signifie le respect religieux et la honte qui retiennent les hommes de faire le mal [...]. » (Hamilton, 2013 : 42)

²⁶ Dans l'article, *Les Erinyes dans la tragédie grecque*, Hugh Lloyd-Jones présente le rôle des Érinyes de la manière suivante : « Dans Homère quiconque a offensé quelqu'un qu'on pourrait regarder comme ayant un droit spécial à être

Tisiphone), se démarquent de Némésis par leurs caractères infernaux : « Gardiennes de la vie humaine, leur mission était de pourchasser et punir les pécheurs et on les appelait "celles qui marchent dans l'ombre" ; leur aspect était affreux, leur chevelure était entortillée de vipères et leurs yeux pleuraient des larmes de sang » (Hamilton, 2013 : 79). Elles apparaissent, à de nombreuses reprises, à la fin des tragédies, notamment dans *Les Choéphores*, à la deuxième partie de la trilogie d'Orestie d'Eschyle, où elles viennent hanter Oreste suite au double meurtre de sa mère et de l'amant de celle-ci : « Je ... je les vois. C'est ma mère qui les envoie. Elles m'entourent et leurs yeux pleurent des larmes de sang. Oh, laissez-moi ! ... » (Hamilton, 2013 : 321).

Contrairement à Némésis, les Érinyes ne cherchent pas une vengeance qui soit en adéquation avec le crime. Leurs vengeances se concluent par la mort de l'offenseur, à moins d'une intervention divine, et cela, dans la plupart des mythes, dans d'atroces souffrances. Cette deuxième figure mythologique résonne avec la deuxième famille de récits vindicatifs où le protagoniste, assoiffé de vengeance, est prêt à tout pour y arriver. Ce vengeur ne peut pas être désigné comme un justicier, car sa vengeance importe plus que tous les gestes atroces qu'il pourra commettre pour l'atteindre. Il est plus adéquat d'appeler l'archétype de cette famille de récits vindicatifs le *vengeur antihéroïque*²⁷. C'est-à-dire un vengeur, opposé à tout point au vengeur justicier, qui fait de sa vengeance son unique credo et qui, pour y arriver, est prêt à accomplir les plus atroces monstruosité. En effet, sa vengeance illustre toute la violence et l'*hybris* derrière les actes vindicatifs. De plus, une fois sa vengeance accomplie, le vengeur antihéros se retrouve dépourvu de tout sens à son existence et celui-ci doit faire face à la futilité de sa vengeance qui n'a réussi, ni

considéré par lui peut être puni par l'Erinyes ou par les Erinyes de cet individu. [Les] Erinyes, qui avaient commencé par être les protectrices des parents, sont devenues les défenseurs de la justice » (Lloyd-Jones, 1989 : 2).

²⁷ L'antihéros se définit, par définition, en opposition au héros traditionnel : « Personnage d'une œuvre littéraire aux caractéristiques contraires à celles du héros traditionnel » (*Larousse* en ligne). De ce fait, la différence entre le vengeur justicier – héros vindicatif par excellence – et le vengeur antihéroïque suit la même logique : ils sont deux contraires.

à ramener le passé ni à apporter une vraie forme de Justice dans son monde. Le protagoniste, Lee Anderson, du roman *J'irai cracher sur vos tombes* de Boris Vian suivra ce chemin vindicatif qui s'approche plus d'un parcours de l'enfer que d'une quête héroïque pour la justice.

Troisième acte : La vengeance en acte, la rédemption ou la mort

Le chemin parcouru jusqu'ici par le protagoniste trouve son apogée au dénouement du récit. Qu'il s'agisse du vengeur justicier ou du vengeur antihéroïque, le point culminant, désiré par le protagoniste, attendu par le lecteur, est le moment où la vengeance se conclut²⁸. Cette vengeance, source de souffrances et de hantise pour la victime vindicative, touche à sa fin. Ce dénouement peut se séparer en deux temps : la vengeance et l'après-vengeance. S'il n'y a pas de structure narrative typique pour ce premier moment du dénouement (chaque récit conclut sa vengeance en cohérence avec le reste du récit), le deuxième moment est pour sa part déterminé par la famille de récits vindicatifs à laquelle le lecteur assiste.

Dans la famille des récits vindicatifs où le vengeur justicier fait figure de proue, la vengeance s'accomplit à la perfection et rétablit l'équilibre basculé par la violence première. Le protagoniste reprend sa vie où il l'avait laissé, avant même la violence première. Dans certains cas, la condition de vie du protagoniste se voit même améliorée, comme s'il était récompensé de s'être battu au nom de la Justice. Le récit se termine en faveur du protagoniste qui a gagné son pari : la vengeance lui a offert la justice dont il avait besoin. Bref, l'affect de la victime vindicative a raison de s'imposer sur l'éthos de la justice, car il réussit à établir une Justice juste et nécessaire.

²⁸ Certains récits, que l'on pourrait qualifier de vindicatifs, ne se concluent pas par la vengeance. Cependant, la définition du récit vindicatif, telle que présentée dans ce travail, nécessite que la vengeance, bien que mal, s'accomplisse.

À l'opposé, le vengeur antihéroïque, suite à sa vengeance violente et excessive, est confronté à l'échec de sa vengeance. En effet, il n'a pas réussi à rétablir une justice durable dans son monde. Maintenant que sa vengeance s'inscrit dans un passé violent, il se confronte à l'ensemble des gestes horribles qu'il a accomplis, et à la futilité de toute cette violence face à la fatalité de pouvoir ramener un passé ou de retrouver une quelconque forme de « rééquilibre du balancier ». Dans cette famille de récits vindicatifs, le vengeur, sans récompense et seul, affronte au dénouement les conséquences postérieures à sa vengeance, et il doit choisir une nouvelle manière de vivre, maintenant que la vengeance ne guide plus toutes ses actions. Cette famille de récits vindicatifs se conclut souvent par la mort du protagoniste, ou du moins, par une profonde détresse de ce dernier. La vengeance n'était pas, après tout, le chemin vers une rédemption.

Le dénouement (a)cathartique

En mettant si souvent en scène des histoires de vengeance, la littérature, le théâtre et le cinéma viennent nourrir ce fantasme, le réaliser fictivement, et même le soulager en partie compte tenu de leur effet cathartique.

Bonnet, *La vengeance*

C'est un fait que la vengeance est infiniment racontable, car elle met en scène une transgression parfois vitale et toujours fascinante, commise par des héros offensés, en sorte qu'elle induit des effets cathartiques.

Erman, *Éloge de la vengeance*

Une fois le récit terminé, que ce soit au cinéma ou à la dernière page d'un livre, des émotions planent dans l'esprit du lecteur, et ce au-delà de l'œuvre. Il s'interroge à savoir si le récit auquel il vient d'assister le laisse le cœur léger ou avec un arrière-goût d'amertume. Cette dynamique est d'autant plus vraie dans le récit de vengeance qui s'est balancée, tout au long de sa trame narrative, entre injustice et justice, entre colère et conviction, entre l'éthos de la justice et l'affect du protagoniste, et cela jusqu'à aux derniers moments du récit. Au dénouement, le résultat de tous ces

bouleversements, vécus par le lecteur, provoque un effet *cathartique* ou, à l'inverse – je le montrerai bientôt – un effet *acathartique*.

De nos jours, la catharsis est un terme fréquemment utilisé afin de décrire l'effet de soulagement affectif provoqué par le récit, particulièrement les tragédies, mais aussi dans d'autres genres fictifs. L'usage de ce concept semble trouver une place particulièrement importante dans de nombreuses analyses et critiques littéraires, philosophiques ou psychanalytiques, qui ne prennent pas toujours le temps de définir son sens²⁹. Or, la catharsis est tout sauf un concept monosémique³⁰. À travers le temps, de nombreuses définitions lui ont été attribuées, en débutant, il y a plus de 2 300 ans, par Aristote.

Ce concept sera une clé d'analyse pour le reste de ma réflexion, particulièrement au moment de comprendre les effets du récit vindicatif sur le lecteur. Pour bien concevoir son sens et son utilité dans ces récits, je présenterai ce concept à partir de son texte d'origine – la *Poétique* d'Aristote – en soulignant deux éléments clés à la compréhension de ce concept – la transformation affective qui s'opère dans la catharsis, puis son rôle mimétique (dans le sens de « représentation »). Finalement, ces deux éléments serviront à redéfinir le concept de la catharsis en l'actualisant, afin d'en tirer une nouvelle conception qui s'applique à nos récits (vindicatifs) et à notre entendement de ces récits.

²⁹ Par exemple, dans les deux citations que j'ai choisies pour l'épigraphe de cette section, les auteurs mentionnent « un effet cathartique » en parlant de récits vindicatifs. Toutefois, dans aucun des deux cas, les auteurs n'expliquent, explicitement, en quoi consiste cet effet cathartique narratif qui se retrouve dans les œuvres qui mettent en scène la vengeance.

³⁰ À ce sujet, Michel Magnien, dans sa présentation de la *Poétique*, décrit cette quête de sens comme « une véritable énigme » à laquelle il ne veut pas participer : « L'énorme problème est évidemment posé par le terme et la notion de purgation, cette *katharsis* qui a fait couler tant d'encre depuis la Renaissance. Nous n'avons nulle prétention à résoudre ici cette véritable énigme, qui a résisté à des générations d'érudits et de critiques » (Aristote, 2019 : 40-41).

Pour commencer, dans la *Poétique*, au chapitre six, Aristote attribue à la tragédie un but très particulier : « en représentant la pitié [*eleos*] et de la frayeur [*phobos*], [la tragédie] réalise une épuration [*katharsis*] de ce genre d'émotions³¹ (Aristote : 1449b28). Aristote ne va jamais définir explicitement la catharsis et ce passage constitue une des seules mentions explicites de ce concept dans toute la *Poétique*³², d'où, en grande partie, les différentes interprétations à travers le temps. Par contre, on ne peut pas douter de l'importance de ce concept, puisque Aristote en fait un des éléments par lequel la tragédie surpasse d'autres formes d'art comme la comédie ou l'épopée³³. Donc, il faut expliciter davantage cet extrait.

Aristote emploie le terme catharsis selon son sens grec de « purgation » ou « d'épuration », et le désigne par son effet de libération et de purification des passions. Donc, si l'on reformule l'extrait précédent, la tragédie doit mener à la purification des émotions du spectateur et particulièrement celles de deux émotions : la pitié et la frayeur.

Ensuite, Aristote ajoute un peu plus loin dans la *Poétique* que « le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'activité représentative » (Aristote : 1453b10). Autrement dit, la catharsis, par « la mise en scène » du poète, a la faculté paradoxale de procurer du plaisir par le biais d'émotions négatives (la pitié et la frayeur). Ce nouvel attribut de la catharsis,

³¹ À ce propos, Aristote définit les émotions de la pitié et de la frayeur en relation au spectateur. Il explique ces émotions tout en les réfutant au récit qui tente de les provoquer par un antagoniste qui tombe dans le malheur : « ce genre de structure pourrait bien éveiller le sens de l'humain, mais certainement pas la frayeur ni la pitié ; car l'une – la pitié – s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, l'autre – la frayeur – au malheur d'un semblable, si bien que ce cas ne pourra éveiller ni la pitié ni la frayeur » (Aristote : 1452b31).

³² Aristote mentionne la catharsis à un seul autre moment, au livre VIII de la *Politique*, où ce concept est utilisé pour parler de son effet, mais cette fois dans la musique. Certaines traces d'écriture d'Aristote laissent croire qu'il avait comme projet d'expliquer davantage ce concept. Les explications se trouvent peut-être dans ses écrits perdus.

³³ « Si donc la tragédie se distingue sur tous ces points, et en plus par l'effet que produit l'art (car ces arts doivent produire non pas un plaisir quelconque, mais celui qu'on a dit), il est clair qu'on peut la juger supérieure, puisqu'elle atteint mieux que l'épopée le but de l'art. » (Aristote : 1462b12)

qui semble au premier abord paradoxal, est une deuxième cause de la surenchère interprétative qui diverge entre le moralisme, la psychologie, la psychanalyse et même l'homéopathie.

Cependant, il est possible de retrouver un peu plus de clarifications à ce sujet. En effet, la définition de « mimèsis », telle qu'elle était comprise dans le temps d'Aristote, permet de clarifier cet attribut paradoxal. Dans son introduction à la *Poétique*, Michel Magnien explique le rôle de ce deuxième concept : « La tragédie donne un plaisir au public en lui livrant un spectacle pénible parce qu'elle est *mimèsis* » (Aristote, 2019 : 42). Il faut donc s'assurer de comprendre la « mimèsis » selon sa conception tirée de la culture grecque ancienne, afin de comprendre le plaisir qui survient lors de la catharsis.

Depuis sa première apparition, la « mimèsis » a, elle aussi, évolué au point de créer une certaine confusion. Par exemple, dans la traduction de certains textes grecs (dont parfois la *Poétique*), la mimèsis est souvent traduite par le terme « imitation ». Or, cette traduction pose problème si elle est entendue dans le sens strict de « copie conforme ». À ce propos, Michel Magnien tente une nouvelle fois d'éclaircir cette confusion.

La *mimèsis* n'est pas pure copie, comme pourrait le laisser entendre sa traduction consacrée (*imitation* [...]) ; elle est création, car transposition en figures de la réalité – ou d'une donnée narrative (le cycle d'Œdipe, le cycle d'Ulysse). Elle qualifie à la fois l'action d'imiter un modèle, mais également le résultat de cette action, la représentation de ce modèle. (Aristote, 2019 : 25-26)

Au final, il faut comprendre la mimèsis par son sens de représentation d'un modèle. Cependant, le terme « représentation », en lui-même, ne réussit pas tout à fait à expliquer les raisons pour lesquelles la catharsis, en purgeant les sentiments de pitié et de frayeur, provoque du plaisir par la représentation. Pour finalement arriver à un entendement complet de ce concept, il faut une fois de plus plonger dans la *Poétique* pour trouver la manière dont Aristote décrit la relation entre les hommes et la mimèsis.

Dès l'enfance les hommes ont, inscrits dans leur nature, à la fois une tendance à représenter [...] et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple des formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres ; la raison en est qu'apprendre est un plaisir pas seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes [...] ; en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui. (Aristote : 1448b4)

Subséquentement, la mimésis procure un plaisir, car elle est une reconnaissance des images de la réalité dans la représentation. Le spectateur qui assiste à la tragédie n'est pas strictement dans une identification, mais plutôt dans une reconnaissance des images mise en action par la dramaturgie. C'est donc cette reconnaissance des images dans la représentation qui permet la purgation des sentiments de frayeur et de pitié qui mène au plaisir de la dramaturgie.

À partir de ces éléments, on comprend la catharsis comme un processus d'intellection qui passe par une « re-connaissance » d'images construites dans l'action tragique. Catherine Naugrette, dans son article, « De la *catharsis* au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », précise davantage le rapport mimétique à l'intérieur de l'expérience de la catharsis.

Il ne s'agit pas ainsi de « s'identifier » et d'éprouver les sentiments du personnage, mais d'éprouver des émotions pour « identifier » l'être ou la chose, la reconnaître, partant la « connaître ». Comme le souligne Paul Ricoeur, la *catharsis* se révèle au final « moins relative à la psychologie du spectateur qu'à la composition intelligible de la tragédie » [Ricoeur dans *La métaphore vive*]. On pourrait ajouter : à la compréhension du monde. (Naugrette, 2008 : 85)

En somme, la catharsis, présente dans la tragédie, est donc le processus de reconnaissance des images, mise en action dans le théâtre, par lequel le spectateur peut transformer ses sentiments de frayeur et de pitié en plaisir. Bien évidemment, Aristote donne beaucoup plus de détails sur la manière de construire la tragédie, puisqu'elle est la forme d'art par excellence. Cependant, ce qui est essentiel à la catharsis se retrouve dans ces dernières explications. À partir de cette dernière définition, il est possible de faire resurgir plus explicitement les deux concepts clés pour

comprendre la catharsis, mais surtout pour l'actualiser : d'une part, la transformation affective de la frayeur ou de la pitié en plaisir pour le lecteur, d'autre part, la reconnaissance intelligible du monde par la représentation.

Il faut d'abord dire que la relation entre ces deux éléments, présente dans le texte aristotélicien, n'est plus celle de nos récits. L'effet cathartique – le plaisir provoqué par le récit – ne se produit plus par la reconnaissance intelligible du monde dans la représentation, mais par la résolution du conflit narratif qui provoque un sentiment d'apaisement pour le lecteur. Par contre, l'intelligibilité du monde par la reconnaissance des images (la mimésis) n'est pas pour autant expulsée de la catharsis. En effet, la mimésis a toujours sa place dans le récit, particulièrement au dénouement d'une fiction. Cependant, son rôle est différent, car l'intelligibilité du monde par l'action narrative ne produit pas de plaisir. Bien au contraire, l'action narrative nous confronte, la plupart du temps, à une reconnaissance d'images de notre monde que l'on ne peut pas purger, donc, *acathartique*. De ce fait, une nouvelle conception de la catharsis s'impose. Un regard sur nos récits (et, dans ce cas, particulièrement, à partir des récits de vengeance³⁴) permet de voir apparaître une nouvelle et double conception de la catharsis³⁵.

³⁴ Cette nouvelle conception de la catharsis peut s'appliquer à tous les récits qui contiennent les caractéristiques essentielles de ce concept. La vengeance est uniquement un lieu d'étude parfait pour retrouver les effets de la catharsis, car les récits se construisent de manière à être cathartiques ou acathartiques. Quel rôle affectif joue la catharsis dans les récits vindicatifs ? Quelle reconnaissance du monde peut-on tirer de ces récits ? Ce sont deux questions qu'il sera possible d'adresser d'ici la fin de ce travail.

³⁵ Umberto Eco semble, aussi, voir une double interprétation de la catharsis dans son livre *De Superman au Surhomme* : « Ces observations nous permettent de dégager, dans le cours de la narrativité à travers les siècles, deux interprétations possibles du modèle aristotélicien » (Eco, 2018 : 16). Cependant, pour sa part, il y a deux formes pour le même effet cathartique. La première est celle des romans problématiques : « Pour la première, la catharsis démêle le nœud de l'histoire mais ne réconcilie pas le spectateur avec lui-même : au contraire c'est précisément le dénouement de l'histoire qui le retrouve. Sa lecture achevée, le lecteur se trouve confronté à une série d'interrogations sans réponse » (Eco, 2018 : 16). La deuxième, celle des romans populaires : « Ici, l'histoire, en résolvant ses propres nœuds, se console et nous console. La fin est point pour point celle qu'on attendait » (Eco, 2018 : 17). La grande différence entre la définition de l'effet cathartique de cette réflexion et celle d'Eco est que sa première interprétation ne respecte pas un des éléments fondateurs de l'effet cathartique : le plaisir. En effet, les romans problématiques d'Eco ne peuvent pas provoquer un effet cathartique, car la notion de plaisir est absente. Au contraire, ces récits plongent au fond des abysses de la pitié et de la frayeur, plutôt qu'ils en sortent. C'est la raison même pour laquelle la notion d'effet *acathartique*,

D'une part, un récit est *cathartique* quand il cherche à procurer un plaisir. La mise en scène de ces récits procure des sentiments « négatifs », comme de la frayeur et de la pitié, principalement au début du récit, mais ces émotions sont progressivement abandonnées au profit d'émotions plus « positives ». De plus, cette mise en récit n'amène pas, à la fin de l'histoire, une composition intelligible du monde, car on ne reconnaît pas la représentation mise en action par la fiction. Par ce fait même, le dénouement de ces récits invite à un pur plaisir (notamment par l'apaisement) qui se produit à travers la résolution du récit et son aboutissement idéalisé. Le plaisir provoqué par le récit semble être le seul trait partagé par la catharsis aristotélicienne (bien que ce plaisir soit obtenu par des voies différentes). Ainsi, pour ma réflexion sur les récits vindicatifs ce sont les fictions qui mettent en scène le *vengeur justicier*, qui peuvent se revendiquer de cathartique.

En opposition, un récit est *acathartique* quand il ne mène pas à un plaisir. Autrement dit, ces récits provoquent des sentiments négatifs, comme la frayeur et la pitié, tout au long du récit et même après leurs dénouements. De plus, la mise en scène de la vengeance acathartique rejoint la catharsis aristotélicienne dans le sens où elle vise un « processus d'intellection, qui passe par la perception des images fabriquées par le texte [...] et représentées [...], pour aboutir à une re-connaissance par l'identification des êtres et des choses » (Naugrette, 2008 : 85). Cependant, cette reconnaissance des images nous confronte à une réalité, celle de notre monde, qui ne peut pas être purgée, ni par le récit ni par la réalité. Il n'y a donc pas de purification qui mène à un plaisir. Le dénouement de ces récits invite davantage à un *spleen*, plutôt qu'à une joie. Ce dernier point diverge complètement de la catharsis aristotélicienne. Dans le cadre de ma réflexion, ce sont les

présentée dans cette étude, est nécessaire ; elle permet d'appréhender ces récits qui ne peuvent pas être compris par l'optique traditionnelle et exigüe de la catharsis aristotélicienne. Au final, Umberto Eco, contrairement aux objectifs de cette réflexion, souhaite introduire la division entre les romans populaires et les romans problématiques plutôt que de réfléchir à la définition et aux effets de la catharsis dans les récits « contemporains ».

récits qui mettent en scène le *vengeur antihéroïque* qui provoquent un effet acathartique par l'échec du protagoniste à apporter une forme transcendante de Justice par sa vengeance.

Ce renversement et cette dissection de la définition aristotélicienne de la catharsis sont essentiels, car les nouvelles définitions des deux effets de la catharsis permettent de mieux appréhender nos récits, particulièrement les récits de vengeance. S'il est possible de garder une certaine essence de la catharsis aristotélicienne, c'est à condition de l'adapter à notre moment historique, à notre *Zeitgeist*. Nos modalités de représentation, en plus de notre intelligibilité du monde, ne sont pas celles d'Aristote et de la culture grecque ancienne – même si l'on doit en reconnaître un héritage. Il est sûrement possible d'analyser nos récits en gardant, à la lettre, les mots d'Aristote, mais cette manière de procéder a la même efficacité qu'une lecture aveugle et traduite des textes de l'antiquité par une personne étrangère à la langue et à la culture hellénique. D'ailleurs, Virginia Woolf explique cette distance de « tradition » entre les Grecs et « nos » sociétés dans son essai « De l'ignorance du grec ».

Puisqu'il est vain et ridicule de prétendre connaître le grec, notre méconnaissance de cette langue faisant de nous de bien piètres élèves, étant donné que nous ignorons comment sonnaient les mots, où précisément nous devrions rire, comment jouaient les acteurs, puisque ce n'est pas seulement la race et la langue qui nous séparent de ce peuple étranger, mais une différence considérable de tradition. (Woolf, 2015 : 253)

Par cette nouvelle définition qui présente un double effet de la catharsis (cathartique et acathartique), provoquée par la construction narrative d'un récit, je vais pouvoir approfondir l'analyse des deux familles de récits vindicatifs en expliquant les effets (a)cathartiques qui existent dans la tension entre l'éthos de la justice et l'affect du protagoniste, puis j'expliquerai comment la construction de chacun de ces *pathos* transforme notre entendement de la vengeance.

Chapitre 2 – La vengeance idéalisée du vengeur justicier

Le Comte de Monte-Cristo : Récit canonique d'une vengeance idéalisée

[Le] *comte de Monte-Cristo* est l'un des romans les plus passionnants qui aient jamais été écrits.

Eco, *De Superman au Surhomme*

Dans le premier chapitre, j'ai élaboré une façon de comprendre comment les modalités narratives qui forgent les récits vindicatifs transforment notre entendement de la notion de vengeance. De plus, à travers la structure narrative de ces récits vindicatifs, j'ai tracé les grandes lignes qui différencient les deux familles de récits naissant du *topos* de la vengeance. Je rappelle que chacune de ces familles de récits, à partir de caractéristiques narratives divergentes qui se composent dans la tension entre l'éthos de la justice et l'affect du sujet, provoque un *pathos* particulier (cathartique ou acathartique) qui produit un entendement spécifique sur le concept de vengeance. À partir de cette approche, il faut maintenant examiner *en détail* la manière dont chaque récit, selon la famille de récits vindicatifs à laquelle il appartient, construit un entendement particulier en rapport à la vengeance. Au final, ce parcours des deux familles de récits vindicatifs permettra de réfléchir au rapport qu'entretient la fiction dans notre conception éthique et affective de l'idée de la vengeance comme forme de justice.

En ce sens, ce deuxième chapitre porte sur la première famille de récits vindicatifs – celle qui met en scène l'archétype du *vengeur justicier*. Pour ce faire, l'ample roman-feuilleton (un peu moins de 2000 pages selon les éditions) d'Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, permettra d'exemplifier cette première famille de récits vindicatifs où le vengeur réussit une vengeance grandiose au grand « plaisir » du lecteur, mais aux dépens d'une « intelligibilité réelle » de la vengeance dans nos sociétés.

L'importance littéraire du roman de Dumas fait de cette œuvre un choix obligé dans l'étude des récits de vengeance. En effet, *Le Comte de Monte-Cristo* est devenu un canon littéraire pour toutes les fictions vindicatives – particulièrement celles qui mettent en scène le personnage du vengeur justicier – et l'histoire d'Edmond Dantès a inspiré de nombreuses œuvres de la littérature au cinéma. À ce sujet, Philippe Dulac, dans son article « Le Comte de Monte-Cristo, Alexandre Dumas », défend l'idée que le roman dumasien fait maintenant bel et bien partie de la mythologie contemporaine française.

Popularisé tout au long du XX^e siècle par le cinéma – près d'une trentaine d'adaptations, de 1907 à 1971 – il appartient depuis longtemps aux grandes mythologies de la littérature française moderne : beaucoup ne l'ont pas lu, rares sont ceux qui en ignorent l'histoire, tant son héros, sous les traits de Pierre Richard-Willm, de Jean Marais ou de Gérard Depardieu, leur est devenu familier. (Dulac : 1)

Inspiré d'un fait divers de son temps, celui du cordonnier François Picard, accusé injustement d'espionner dans le dos de la France, Dumas exploite une période trouble de la France pour faire ressortir les défaillances de son système de justice.

Le Comte de Monte-Cristo apparaît d'abord comme un roman réaliste, où l'action semble déterminée par les mouvements de l'Histoire. C'est parce que la première Restauration est une période politiquement confuse, propice à l'arbitraire et au déni de justice, que Dantès peut être emprisonné. (Dulac : 3)

Subséquemment, le roman de Dumas, en plus de son importance comme œuvre paradigmatique des récits de vengeance, permet de retrouver *le discours contestataire de la victime vindicative* – la victime d'une violence première, écrasée par son système de justice, doit transgresser les lois officielles pour retrouver une forme de justice – présenté au premier chapitre, mais cette fois habité par l'archétype du vengeur justicier qui ne restera ni opprimé pas la violence première ni impassible face à un système judiciaire qui ne dédommage pas les injustices.

En somme, *Le Comte de Monte-Cristo* présente l'épopée d'une vengeance dans toute sa splendeur, mais sans jamais omettre les percées d'obscurité présentes à chaque moment où la tension entre l'éthos de la justice et l'affect du sujet se font sentir. Il est donc temps de voir, par les trois actes propres à la structure des récits vindicatifs, comment ce roman configure la notion éthique et affective de la vengeance jusqu'à son *pathos* final, bref jusqu'à son effet cathartique.

Premier acte, première partie : Le protagoniste attachant et déchu

Le Comte de Monte-Cristo débute avec l'arrivée d'Edmond Dantès, « un jeune homme de dix-huit à vingt ans », au port de Marseille, à bord du *Pharaon* qui, suite à la mort de son capitaine, a pris le navire en main pour le mener à bon port. L'armateur du navire, Pierre Morrel, satisfait du travail de Dantès, lui promet le titre de capitaine – ce qui fait le grand bonheur de ce dernier –, car ce titre accompagné de ses honoraires lui permettra d'aider financièrement son père et de marier sa fiancée catalane, Mercédès : « Oh ! monsieur Morrel, s'écria le jeune marin, saisissant, les larmes aux yeux, les mains de l'armateur ; monsieur Morrel, je vous remercie, au nom de mon père et de Mercédès » (Dumas, I³⁶, 2012 : 13-14).

Ce premier moment, dans le roman de Dumas, présente le personnage d'Edmond Dantès, un homme simple de caractère, avec quelques ambitions et un désir ardent d'aider ses proches. Ces précisions sur la nature du protagoniste peuvent paraître insignifiantes, mais elles sont essentielles à la suite du récit, puisqu'elles cherchent à présenter au lecteur un personnage sensible, humain et identifiable, particulièrement, avant que la violence première ne le frappe.

³⁶ Les Éditions Caractère ont publié l'intégrale de l'œuvre de Dumas en deux volumes. Le premier volume (I) commence au chapitre « Marseille. – L'arrivée » et termine au chapitre « Le major Cavalcanti ». Ainsi, le deuxième volume (II) débute au chapitre « Andrea Cavalcanti » et se conclut avec le dernier chapitre : « Le 5 octobre ».

Il faut dire que cette façon de représenter le protagoniste (simple, mais attachant) pour faciliter l'identification entre le lecteur et le personnage n'a rien de très original. En effet, Aristote décrivait déjà une idée semblable, dans sa *Poétique*, en signalant les caractéristiques d'un personnage, qui réussissent à susciter, dans les tragédies, des émotions particulières chez le spectateur. Il décrivait ce personnage idéal comme n'étant ni absolument parfait ni profondément mauvais. De la sorte, ce protagoniste – désigné par Aristote comme « intermédiaire » – doit permettre aux spectateurs de ressentir frayeur et pitié, « car l'une – la pitié – s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, l'autre – la frayeur – au malheur d'un semblable » (Aristote : 1452a5). D'une façon similaire, Dumas permet ce degré d'identification, en représentant Dantès comme un simple homme³⁷ qui fait de son mieux pour améliorer sa situation économique et sociale. Ultimement, l'identification dans les récits vindicatifs, incluant celui-ci, vise « à préparer » le lecteur à vivre plus fortement le malheur du protagoniste, car plus le lecteur s'attache au protagoniste, plus il sera touché par la violence première qui s'abat sur lui.

En plus de présenter certaines caractéristiques essentielles du protagoniste, ce premier moment dans le roman installe aussi le personnage de Dantès dans un environnement, au premier abord, stable. Précisément, Dantès revient d'un voyage qui lui a permis de bénéficier d'une promotion, il est ainsi impatient de retrouver sa famille et de reprendre sa vie quotidienne, hors de la mer, notamment par son mariage avec Mercédès. Cependant, ce semblant de stabilité dans le récit est un autre mécanisme à la fois narratif (le récit présente des personnages et leurs relations), mais surtout affectif, car il vise, une fois de plus, à amener le lecteur à travers les événements qui

³⁷ Un peu plus loin dans le roman, suite à une question sur ses positions politiques, le protagoniste résumera toutes ses opinions par trois sentiments : « j'aime mon père, je respecte M. Morrel et j'adore Mercédès » (Dumas, I, 2012 : 91).

frapperont le protagoniste de l'état de quiétude, du début du récit, à celui de l'amère injustice, après la violence première.

Ainsi, le protagoniste à peine arrivé à Marseille, les détracteurs de Dantès manigancent déjà une manière de s'en prendre à ce dernier. Les malheurs de Dantès seront organisés par quatre personnages antagonistes qui, chacun pour une raison différente, veulent nuire à Dantès ou veulent profiter de sa situation précaire pour leur profit personnel. Il est important de souligner la manière dont chaque antagoniste est relié au malheur de Dantès, car, je le rappelle, l'archétype du vengeur justicier veut – telle la figure de Némésis – une vengeance équilibrée et toujours en relation à la violence première subie. Ainsi, au moment de sa vengeance, je reviendrai sur ces violences premières pour souligner la façon dont Dantès accomplit sa vengeance parfaite, c'est-à-dire *juste et nécessaire*³⁸.

Pour mieux comprendre la manière dont chaque antagoniste jalouse le protagoniste, puis les gestes qui seront exécutés contre lui, il faut séparer les violences premières vis-à-vis de Dantès en deux moments.

D'abord, Danglars, Fernand et Caderousse sont les premiers à en vouloir à l'existence de Dantès. Danglars, en premier lieu, qui, désirant devenir capitaine du *Pharaon*, dédaigne la décision de l'armateur qui veut concéder ce poste à Dantès. Fernand, en deuxième lieu, est déprimé à l'idée de voir la femme qu'il a toujours aimée – Mercédès – marier le jeune homme. Puis, en dernier lieu, Caderousse aimerait bien bénéficier du capital qui accompagne le nouveau rôle de Dantès, soit de devenir capitaine. Ainsi, le prestige, l'amour et l'argent sont les trois motifs pour lesquels ces trois

³⁸ Dans le premier chapitre, j'ai signalé que pour qu'une vengeance soit parfaite, elle se doit d'être juste (sans excès) et nécessaire (en relation à la violence première).

personnages³⁹ comploteront pour se débarrasser de Dantès. Pour venir à bout de leur complot, ils décident d'écrire une fausse lettre, qui incrimine Dantès d'être un agent bonapartiste. Autrement dit, ils l'accusent d'un délit très grave à cette époque de tensions politiques, où la trahison était durement punie.

Monsieur le procureur du roi est prévenu, par un ami du trône et de la religion, que le nommé Edmond Dantès, second du navire le Pharaon, arrivé ce matin de Smyrne, après avoir touché à Naples et à Porto-Ferraïo, a été chargé, par Murat, d'une lettre pour l'usurpateur, et, par l'usurpateur, d'une lettre pour le comité bonapartiste de Paris.

On aura la preuve de son crime en l'arrêtant, car on trouvera cette lettre ou sur lui, ou chez son père, ou dans sa cabine à bord du Pharaon. (Dumas, I, 2012 : 49-50)

Ainsi, le jour de ses fiançailles – pour rajouter au drame et aux sentiments d'injustice qui commencent à habiter l'esprit du lecteur – Dantès se fait arrêter et amener devant le magistrat, Monsieur de Villefort, qui devient ainsi le quatrième antagoniste responsable de son malheur.

Villefort, à l'origine de la deuxième vague d'adversités qui frappera Dantès, doit juger de la culpabilité ou de l'innocence du jeune homme face à l'accusation « d'avoir servi sous l'usurpateur ». Pendant l'interrogatoire, Villefort, qui développe des sentiments de sympathie envers Dantès, passe près d'abandonner les charges à son égard, par manque de preuves. En effet, Dantès commence par partager son incompréhension et son désintérêt vis-à-vis de la situation politique du pays, puis il explique que la lettre qu'il détient fait partie des dernières volontés de son défunt capitaine qui, avant de mourir, lui a demandé d'aller la transmettre à un certain homme habitant à Paris. Cependant, au moment où Villefort pense libérer Dantès, le magistrat voit que la lettre est adressée à son propre père (M. Noirtier). Alors, il brûle la lettre en suggérant à Dantès

³⁹ Danglars et Fernand seront les vrais comploteurs contre Dantès. Caderousse, bien qu'il envie Dantès, ne sera pas tout à fait conscient du plan mis en œuvre par ses deux amis – il est enivré par la boisson au moment de l'exécution perfide contre Dantès. Encore une fois cette précision est importante au moment de comprendre la vengeance qui sera perpétrée envers Caderousse, en comparaison aux deux autres.

qu'il s'agit d'une action pour son bien et il lui fait promettre de ne jamais parler de cette lettre à personne. Finalement, sans expliquer la situation à Dantès, le magistrat fait reconduire le jeune homme à la prison du château d'If, où il devra assumer le blâme, sans jugement officiel et sans aucune information sur les raisons de son arrestation. Cette machination de Villefort a pour but de sauver sa réputation ; elle finira même par jouer à son avantage, car, quelque temps plus tard, il deviendra procureur du roi pour ses bonnes actions politiques.

« Ô mon Dieu ! murmura-t-il, à quoi tiennent la vie et la fortune !... Si le procureur du roi eût été à Marseille, si le juge d'instruction eût été appelé au lieu de moi, j'étais perdu ; et ce papier, ce papier maudit me précipitait dans l'abîme. Ah ! mon père, mon père, serez-vous donc toujours un obstacle à mon bonheur en ce monde, et dois-je lutter éternellement avec votre passé ! »

Puis, tout à coup, une lueur inattendue parut passer par son esprit et illumina son visage ; un sourire se dessina sur sa bouche encore crispée, ses yeux hagards devinrent fixes et parurent s'arrêter sur une pensée.

« C'est cela, dit-il ; oui, cette lettre qui devait me perdre fera ma fortune peut-être. Allons, Villefort, à l'œuvre ! » (Dumas, I, 2012 : 100-101)

Villefort est donc un antagoniste important au développement narratif du récit, car ce dernier condamne Dantès à la prison à perpétuité, sans même lui avoir donné le droit à un juste procès. De surcroît, ce personnage accomplit une fonction symbolique importante pour le reste du récit : « tout en mettant en scène cette vengeance extrême, le roman prend position sur la justice, et ce principalement par le moyen de Villefort » (Gengembre, 2012: 164). En effet, Villefort est une figure de la justice qui n'agit pas pour la Justice, mais pour ses intérêts personnels : « [Villefort] n'était plus juge, il était bourreau » (Dumas, I, 2012 : 124). Par le fait même, ce personnage, « statue vivante de la loi », jouera un rôle important dans la représentation du système de justice officielle (de l'éthos de la justice) qui ne semble pas toujours respecter cet idéal d'équité et de transparence par lequel il se définit. D'ailleurs, plus tard dans le récit, Dantès, dans le rôle du comte de Monte-Cristo, aura une altercation avec Villefort au sujet de la justice, où chaque personnage se

campera dans ses positions : Villefort dans l'éthos de la justice et le comte de Monte-Cristo dans l'affect du sujet.

- [...] Voyons, par hasard, croyez-vous avoir quelque chose à faire, vous, monsieur ? ou, pour parler plus clairement, croyez-vous que ce que vous faites vaille la peine de s'appeler quelque chose ? [...]

« Monsieur, dit-il, vous êtes étranger, et, vous dites vous-même, je crois, une portion de votre vie s'est écoulée dans les pays orientaux ; vous ne savez donc pas combien la justice humaine, expéditive en ces contrées barbares, a chez nous des allures prudentes et compassées. [»]

- Si fait, monsieur, si fait ; c'est le *pede claudo* antique. Je sais tout cela, car c'est surtout de la justice de tous les pays que je me suis occupé, c'est de la procédure criminelle de toutes les nations que j'ai comparée à la justice naturelle ; et, je dois dire, monsieur, c'est encore cette loi des peuples primitifs c'est-à-dire la loi du talion⁴⁰, que j'ai le plus trouvée selon le cœur de Dieu. (Dumas, I, 2012 : 848)

En somme, par des altercations comme celle de cet extrait et par la quête vindicative (à venir) de Dantès qui s'opposera à la justice officielle, le récit progresse en même temps qu'il construit une réflexion sur la justice. Autrement dit, la relation entre Villefort et Dantès est un des points de tension, durant tout le récit, entre l'éthos de la justice officielle, qui ne réussit pas à établir une justice « équitable », et l'affect du sujet, qui se venge pour l'obtenir. De ce fait, le récit tend à donner une vision négative de la justice officielle : « la justice a des allures sombres et mystérieuses qu'il est difficile de pénétrer » (Dumas, I, 2012 : 244). Ces paroles, qui surviennent à un moment où Dantès ne réussit pas à comprendre la procédure légale – c'est-à-dire inexistante – derrière son incarcération, ne sont pas sans ressemblance avec « l'état d'esprit contestataire kafkaïen » de la

⁴⁰ Bien que la vengeance du comte soit ici décrite comme inspirée de la loi du talion elle est bien plus que cela, comme je l'ai signalé dans le chapitre précédent. À ce sujet, dans son article « L'insularité dans Le Comte de Monte-Cristo : Analyse juridique », Peggy Larrieu écarte, elle aussi, toute ressemblance entre la vengeance du comte et celle de la loi du talion : « [La vengeance de Dantès] s'écarte de la formulation de l'Exode : le fameux "*œil pour œil*" de la tradition chrétienne n'est pas pertinent dans *Le Comte de Monte-Cristo* même s'il est répété à l'envi » (Larrieu, 2019 : 117). En fait, la vengeance du vengeur justicier, dans ce cas Dantès, ne cherche pas une réplique identique à la violence première, mais un châtement qui reflète la souffrance vécue par la victime lors de la violence première, comme je le montrerai prochainement.

nouvelle *Devant la loi*. En effet, c'est la même difficulté à *entrer dans la loi* qui est contestée et qui permettra à la vengeance de s'affirmer comme une forme « nécessaire » de justice dans le récit.

L'emprisonnement de Dantès, quant à lui, à saveur tout autant kafkaïenne⁴¹, aura des conséquences directes et indirectes sur plusieurs personnages dans le récit (outre l'ascension sociale de Villefort) qu'il est important de préciser pour suivre le déroulement narratif du roman. D'abord, le père de Dantès finira par mourir de faim par manque d'argent. Fernand, pour sa part, épousera Mercédès (cette dernière croyant Dantès mort), puis il sera titré comte de Morcerf et siègera à la Chambre des pairs. Danglars, de son côté, s'enrichira dans l'intendance de guerre et deviendra banquier, puis baron. Caderousse, le moins impliqué dans les manigances contre Dantès, est le seul qui ne connaîtra pas vraiment d'ascension sociale ou économique. Finalement, pour Dantès, ce seront quatorze ans de prison qui marqueront à jamais sa vie.

En somme, ce premier moment dans le roman peut se concevoir dans les termes suivants : le protagoniste est frappé par une violence première qui vient ébranler l'équilibre présent au début du récit. Quant au lecteur, il est affecté de « pitié », par la souffrance d'un personnage qu'il apprécie et qu'il sait innocent des accusations qu'on lui reproche ; et de « frayeur » à l'idée que n'importe quelle personne, aussi innocente qu'elle soit, puisse être frappée du même malheur. Ainsi, le lecteur, identifié au protagoniste et suivant son malheur, sera bien heureux de l'accompagner dans sa quête de vengeance. Pour ces raisons, le cheminement affectif du lecteur ne sera pas examiné dans les quelques parties qui suivent – cette famille de récits vindicatifs étant construite pour que le lecteur appuie le protagoniste jusqu'à la fin⁴². Ceci étant dit, une fois le récit terminé, il sera

⁴¹ En effet, il est arrêté sans raison ni cause comme un certain K. dans *Le Procès* : « L'incarcération sans faute est kafkaïenne » (Larrieu, 2019 : 115).

⁴² Cette caractéristique est d'autant plus vraie pour les œuvres de Dumas qui doivent, pour des raisons commerciales, plaire au public de son époque : « L'association du lecteur à un acte dont la valeur "justicière" resterait à établir en deviendrait problématique. Or, on sait que le mode "industriel" de production littéraire dépendait exclusivement de

possible de contester cette représentation idéalisée de la vengeance en relation à l'entendement réel de la justice personnelle.

Premier acte, deuxième partie : Le réveil de la victime vindicative

Allons, dit Monte-Cristo en tirant avec effort un sourire de sa poitrine oppressée ; allons, assez de poison comme cela, et maintenant que mon cœur en est plein, allons chercher l'antidote.

Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*

À ce stade dans le récit, la violence première a frappé le protagoniste. Par contre, Dantès n'a pas encore juré vengeance, car il n'a pas pris conscience de la situation dans laquelle il se trouve. Les années de prison, vécues par Dantès, constitueront un moment déterminant, où la vengeance prendra ses racines. La souffrance vécue par son emprisonnement, d'une part, et la vérité sur les affronts à son égard, d'autre part, ne feront qu'accentuer son désir latent de vengeance. Suite à sa prise de conscience, Dantès verra la vengeance comme l'unique chemin vers une récupération de sa dignité et vers un rééquilibre de la justice par le châtement de ses offenseurs. Somme toute, cette deuxième partie du premier acte dans la structure des récits vindicatifs marquera le début de sa métamorphose de victime à vengeur justicier. Cependant, avant toute chose, Dantès doit s'abstraire de son ignorance par cette double prise de conscience nécessaire pour appréhender son statut de victime.

Dantès est, jusqu'ici dans le récit, dans un état de « trouble », et ses premières années de prison sont les plus pénibles de sa vie. En effet, c'est la folie qui le frappe ; la folie de l'enfermement, mais aussi celle de l'ignorance quant aux raisons de son enfermement : « Je

l'approbation de son public. Tout compte fait, le schème du roman ainsi conçu [...] [séduit] le lecteur et [garantit] son parti pris d'entrée de jeu. Monte-Cristo pouvait, à partir de ce moment, faire preuve d'insensibilité, se montrer cruel et vaniteux – le lecteur lui restait fidèle » (Vassilev, 2008 : 109).

demande quel crime j'ai commis ; je demande que l'on me donne des juges ; je demande que mon procès soit instruit ; je demande enfin que l'on me fusille si je suis coupable, mais aussi qu'on me mette en liberté si je suis innocent » (Dumas, I, 2012 : 181). De cette manière, dans *Le Comte de Monte-Cristo*, la prise de conscience du protagoniste commence, non pas par la réalisation d'une perte de dignité causée par la violence première, mais plutôt par l'intuition qu'une partie de son malheur est causée par un système de justice inapte à lui apporter le moindre soutien et, pire encore, la moindre transparence sur les raisons de son enfermement. À ce moment dans le récit, les sentiments vindicatifs commencent déjà à germer, mais sans encore aboutir à un serment de vengeance définitif.

La rage succéda à l'ascétisme. [...] Alors cette lettre dénonciatrice qu'il avait vue, que lui avait montrée Villefort, lui revenait à l'esprit [...]. Il se disait que c'était la haine des hommes et non la vengeance de Dieu qui l'avait plongé dans l'abîme où il était ; il vouait ces hommes inconnus à tous les supplices dont son ardente imagination lui fournissait l'idée [...]. (Dumas, I, 2012 : 196)

Ainsi, sans recours, Edmond Dantès continue à vivre avec le fardeau de son ignorance et de son impuissance. Chaque jour, il sombre un peu plus dans la folie, et son mépris pour son système de justice, au centre de sa souffrance, s'approfondit.

Ce ne sera qu'au moment où Dantès rencontrera son voisin de cellule, l'abbé Faria, que son esprit s'éclaircira définitivement, ouvrant, une fois pour toutes, le chemin au désir de vengeance. Ainsi, la première rencontre entre les deux hommes survient de manière tout à fait inattendue. En effet, l'abbé Faria, tentant de fuir, creuse un trou dans sa cellule, en pensant atteindre la façade extérieure de la prison. Cependant, une erreur de « calcul » l'amène à creuser vers la geôle de Dantès. Suite à cette première rencontre inespérée, les deux hommes apprennent à se connaître, en grande partie pour échapper à la solitude de l'incarcération. C'est lors d'une de ces rencontres clandestines que l'abbé Faria finit par s'intéresser à l'emprisonnement de Dantès. En écoutant le

témoignage de Dantès, puis à travers quelques questions complémentaires, l'abbé Faria finit par découvrir la vérité sur son incarcération. Il conçoit, d'abord, que la (fausse) lettre incriminant Dantès a été écrite par Danglars, Fernand et Caderousse, par jalousie, quelques jours avant son mariage. Suite aux explications « spéculatives » de Faria, Dantès se rappelle avoir vu les trois hommes parler ensemble quelques jours avant la journée fatidique.

Attendez... attendez... Comment ne me suis-je pas rappelé cela ? Près de la table où [Danglars, Fernand et Caderousse] buvaient étaient un encrier, du papier, des plumes. (Dantès porta la main à son front) Oh ! les infâmes ! les infâmes ! (Dumas, I, 2012 : 244)

Ensuite, l'abbé Faria donne une nouvelle hypothèse, qui s'avère être vraie sur toute la ligne, sur l'implication de Villefort dans son emprisonnement.

Alors une lumière fulgurante traversa le cerveau du prisonnier, tout ce qui lui était demeuré obscur fut à l'instant même éclairé d'un jour éclatant. Ces tergiversations de Villefort pendant l'interrogatoire, cette lettre détruite, ce serment exigé, cette voix presque suppliante du magistrat qui, au lieu de menacer, semblait implorer, tout lui revint à la mémoire ; il jeta un cri, chancela un instant comme un homme ivre ; puis, s'élança par l'ouverture qui conduisait de la cellule de l'abbé à la sienne [...]. (Dumas, I, 2012 : 247)

La vérité est si frappante pour Dantès que seule la pensée viscérale d'une vengeance semble alléger la douleur provoquée par la prise de conscience de son statut de victime.

Pendant ces heures de méditation, qui s'étaient écoulées comme des secondes, il avait pris une terrible résolution et fait un formidable serment.

Une voix tira Dantès de cette rêverie, c'était celle de l'abbé Faria, qui [...] venait inviter Dantès à souper avec lui. [...]

Dantès le suivit : toutes les lignes de son visage s'étaient remises et avaient repris leur place accoutumée, mais avec une raideur et une fermeté, si l'on peut le dire, qui accusaient une résolution prise.

L'abbé le regarda fixement.

« Je suis fâché de vous avoir aidé dans vos recherches et de vous avoir dit ce que je vous ai dit, fit-il.

- Pourquoi cela ? demanda Dantès.
- Parce que je vous ai infiltré dans le cœur un sentiment qui n’y était point : la vengeance. »

Dantès sourit. (Dumas, I, 2012 : 247-248).

C’est de cette façon que Dantès fait le *formidable serment de vengeance*⁴³. En effet, une fois sa situation éclairée, la vengeance s’impose à ses yeux comme la seule possible rédemption, d’autant plus que la justice officielle ne lui a apporté aucune aide. Malgré sa requête insistante pour un jugement dans les règles de l’art, Dantès a constamment été ignoré par le système judiciaire en place. Comble de malheur, c’est par une de ses figures juridiques qu’il frôle la perte de sa liberté indéfiniment.

À partir de ce moment d’éclaircissement dans sa pensée de victime vindicative, un nouveau mantra déterminera toutes les actions de Dantès. Il l’exprimera, lui-même, un peu plus tard dans le récit : « je ne m’occupe jamais de mon prochain, mais je n’essaye jamais de protéger la société qui ne me protège pas » (Dumas, I, 2012 : 707). Ainsi, la quête de vengeance de Dantès s’inscrit, à nouveau, dans un rapport de force entre éthos de la justice et l’affect du protagoniste qui le mène à choisir le chemin de la justice personnelle face à l’échec de la justice officielle.

Bref, cette première partie du roman conclut et résume le premier acte de la structure des récits vindicatifs, où le protagoniste, frappé d’une violence première, prend conscience de la perte de sa dignité et jure une vengeance pour rétablir la justice que l’éthos de sa société n’a pas pu lui offrir. Dantès, la victime, pourra devenir le comte de Monte-Cristo, le vengeur.

⁴³ Le serment de vengeance est un moment charnière dans le récit vindicatif qui marque la fin de la prise de conscience de la victime. De plus, à partir de son serment, la victime vindicative se projette dans sa vengeance, « [car] le serment, en tant qu’il est un acte de langage, accomplit ce qu’il énonce (et annonce). Le discours du serment permet ainsi au vengeur de projeter sa vengeance dans le futur et de se la représenter effectuée » (Vassilev, 2008 : 58).

Deuxième acte, première partie : La naissance du justicier vengeur

Avoir une pensée de vengeance et la réaliser, c'est prendre un fort accès de fièvre, mais qui passe : avoir une pensée de vengeance, sans la force ni le courage de la réaliser, c'est traîner un mal chronique, un empoisonnement du corps et de l'âme.

Nietzsche, *Humain trop humain*

La prise de conscience de sa position de victime vindicative débute le deuxième acte de la structure des récits vindicatifs. Cette partie du roman, qui comprend les années d'apprentissage de Dantès, sa fuite, la découverte du trésor de l'île de Monte-Cristo, son enquête pour découvrir la vérité et la mise en œuvre de son plan vindicatif, est particulièrement importante pour la suite du récit, mais aussi pour l'étude de l'archétype du vengeur justicier.

Il faut donc continuer le parcours vindicatif de Dantès, qui contemple désormais sa vengeance. Cependant, il est encore loin de pouvoir la réaliser, puisqu'il est emprisonné, sans ressource et écarté de tous ceux qu'il aime. Donc, avant de réellement connaître une métamorphose qui lui permettra d'accomplir sa vengeance, telle qu'il la désire, le protagoniste devra passer à travers une série de transformations qui l'approcheront de sa parfaite vengeance.

Pour commencer, il devra retrouver sa liberté. Cette liberté ne doit pas être seulement perçue au niveau de son évvasion de prison, mais aussi à travers une libération de son esprit et une indépendance économique. La combinaison de ces trois éléments lui permettra non seulement d'exécuter sa vengeance, mais aussi de devenir une nouvelle personne qui se manifestera dans une nouvelle identité, dans son alter ego : le comte de Monte-Cristo⁴⁴.

D'une part, impressionné par la clairvoyance de l'abbé Faria qui a su voir, sans difficulté, l'outrage qui l'avait frappé, Dantès demande à son ami de lui transmettre ses connaissances :

⁴⁴ « Edmond Dantès, qui incarne l'innocence et la loyauté, pourra littéralement disparaître de la narration, dès lors qu'il découvre le trésor de l'abbé. Il cède la place à son double vindicatif et manipulateur, le comte de Monte-Cristo » (Vassilev, 2008 : 110).

« Dantès comprit le bonheur qu'il y aurait pour une organisation intelligente à suivre cet esprit élevé sur les hauteurs morales, philosophiques ou sociales sur lesquelles il avait l'habitude de se jouer » (Dumas, I, 2012 : 249). Ainsi, n'ayant pas eu la chance, durant sa jeunesse, d'avoir une éducation plus « conventionnelle », l'abbé Faria entreprend un projet d'éducation qui permet à Dantès d'apprendre les sciences humaines, les mathématiques, la physique, les langues et bien d'autres sciences. Ces nouvelles connaissances, en plus d'ouvrir l'esprit de Dantès sur de nouvelles réalités du monde, seront des outils pour la planification de sa vengeance. Dantès se servira de ses connaissances pour convaincre, séduire, bernier, impressionner de nombreuses personnes qui seront, chacune à leur façon, une pièce dans la construction de sa grande vengeance.

D'autre part, Dantès doit absolument sortir de prison pour poursuivre son plan vindicatif. Cependant, sans aucun recours et considéré comme un dément par les gardes, aucun chemin légal ne lui permettra de retrouver sa liberté. Alors, l'abbé Faria et lui-même prévoient un plan pour s'échapper de la prison. Cependant, à quelques jours de l'évasion organisée, Faria, ayant un problème de santé qu'il avait gardé secret jusqu'ici à son codétenu (des accès de catalepsie), souffre d'une nouvelle série de crises qui finissent par l'emporter sur sa santé, laissant Dantès, une fois de plus, seul. Après cette nouvelle perte et le plan d'évasion ruiné, Dantès considère l'idée de mettre fin à ses jours, mais ses désirs vindicatifs le gardent en vie : « Non, je veux vivre, je veux lutter jusqu'au bout ; non, je veux reconquérir ce bonheur qu'on m'a enlevé ! Avant que je meure, j'oubliais que j'ai mes bourreaux à punir, et peut-être bien aussi, qui sait ? quelques amis à récompenser » (Dumas, I, 2012 : 296). Alors, Dantès, déterminé de nouveau à fuir, substitue la place de l'abbé qui attendait, dans un sac mortuaire, à être emporté vers une destination *post mortem*. Il couche le défunt dans son lit, de manière à ne pas être reconnu, et prend sa place dans le sac mortuaire. Ainsi, il attend, quelque temps, jusqu'à l'arrivée des fossoyeurs, qui finissent par

l'emporter et le lancent à la mer, attaché à un boulet. Par chance, il réussit à s'échapper du sac, à l'aide d'un couteau, puis il nage jusqu'à la rencontre d'un navire qui le prend à bord. Il était finalement libéré et il venait de renaître⁴⁵.

Finalement, Dantès, une fois libéré des contraintes de la prison, a, pour la première fois, une réelle chance de se venger. Toutefois, la liberté d'esprit et de corps est bien peu sans identité et sans ressource. En effet, Dantès reste encore un évadé de prison sans aucune possession. Heureusement pour lui, avant de mourir, l'abbé Faria lui donne les coordonnées d'un trésor caché sur l'île de Monte-Cristo. Ce trésor en main, Dantès pourra devenir celui qu'il désire être, car « [deux] millions d'écus romains, treize millions à peu près de notre monnaie » sont suffisamment de richesse pour acheter un ou même plusieurs titres de noblesse. Cette richesse, en plus de lui offrir la possibilité de recommencer une nouvelle vie de zéro, le servira dans sa vengeance. Cette idée était déjà contemplée avant sa fuite et avant même le décès de Faria.

[Tous] les jours [Faria] s'appesantissait sur la quantité de ce trésor, expliquant à Dantès tout ce qu'avec treize ou quatorze millions de fortune un homme dans nos temps modernes pouvait faire de bien à ses amis ; et alors le visage de Dantès se rembrunissait, car le serment de vengeance qu'il avait fait se représentait à sa pensée, et il songeait lui, combien dans nos temps modernes aussi un homme avec treize ou quatorze millions de fortune pouvait faire de mal à ses ennemis. (Dumas, I, 2012 : 279)

Dantès, l'esprit clair et dirigé vers sa vengeance, libéré de prison et avec assez d'argent pour se mobiliser de la manière qu'il le veut, est maintenant prêt à entamer la planification de sa vengeance. Une nouvelle vie commence pour Dantès et celle-ci est habitée, conduite et destinée

⁴⁵ À ce sujet, l'article d'Amelita Marinetti, « Death, Resurrection, and Fall in Dumas' *Comte de Monte-Cristo* », cité par Vassilev, cherche à explorer le côté symbolique de ce roman. Notamment, à travers la fuite de Dantès qui peut être compris dans l'idée d'une « renaissance » : « Birth symbolism is very strong in this episode of the novel : the birth canal represented by the narrow passage dug between the two cells, the womb by the shroud in which Dantès substitutes himself for Faria, the birth cries by the terrible shout uttered by Dantès just before he hits the surface of the sea (of life) » (Vassilev, 2008 : 115-116). Cette renaissance va de pair avec l'idée que Dantès devient une nouvelle personne. En effet, à partir de ce moment, Dantès laisse de côté son identité réelle au profit de divers personnages, dont celui du fameux comte de Monte-Cristo.

par sa vengeance. Il faudra même substituer le nom de Dantès par celui du « comte de Monte-Cristo »⁴⁶, nouvelle identité par laquelle il parviendra à ses fins.

Deuxième acte, deuxième partie : La vengeance divine en puissance

[Je] suis le roi de la création : je me plais dans un endroit, j'y reste ; je m'ennuie, je pars ; je suis libre comme l'oiseau, j'ai des ailes comme lui ; les gens qui m'entourent m'obéissent sur un signe. [...] Ah ! si vous aviez goûté de ma vie, vous n'en voudriez plus d'autre, et vous ne rentreriez jamais dans le monde, à moins que vous n'eussiez quelque grand projet à y accomplir.

- Une vengeance ! par exemple, dit Franz.
Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*

La vengeance désirée par le comte de Monte-Cristo est des plus complexes, car elle souhaite rétablir la justice sans faire fausse route. Ainsi, il devra faire preuve d'ingéniosité⁴⁷ et de rigueur pour réussir cette vengeance juste et en parfaite harmonie avec les violences premières commises par ses ennemis. Donc, pour s'assurer de la réussite de son plan vindicatif, le comte produira son propre système de justice, à l'épreuve de tous les défis qu'une vengeance requiert.

L'analyse de ce modèle de justice, mis en place par le protagoniste, permettra de comprendre, d'une part, tout ce que le vengeur justicier symbolise (dans ce roman, mais aussi dans

⁴⁶ Dantès ne récupèrera son identité réelle, avec son nom, qu'à un moment bref et particulier : au moment du geste ultime de chacune de ses vengeances. En effet, après chaque vengeance, une fois que son opposant sera définitivement défait, il avouera sa première identité. Ce dévoilement a une grande importance symbolique, et ce pour deux raisons. D'une part, la révélation de son identité permet à l'offenseur de comprendre les raisons du malheur qui s'abat sur lui. Autrement, il pourrait croire à une mauvaise fortune ou, pire, qu'il a été victime d'une violence première et ainsi réveillé, à son tour, des désirs vindicatifs. Donc, cette révélation annihile les nouveaux sentiments vindicatifs, car ce n'est qu'au moment où l'offenseur reconnaît Dantès qu'il reconnaît le mal qu'il a fait à cette personne et les raisons pour lesquelles lui-même est en train de souffrir. D'autre part, il est important pour le vengeur de reprendre l'identité avec laquelle il a vécu la violence première, car pour mettre fin à ses sentiments vindicatifs il doit sentir qu'aucune partie de lui n'est encore une victime. Par sa vengeance, le protagoniste peut récupérer sa dignité et son nom. D'ailleurs, les derniers mots du protagoniste dans le roman viennent d'une lettre où il signe : « EDMOND DANTÈS "*Comte de MONTE-CRISTO*" » (Dumas, II, 2012 : 979).

⁴⁷ Une partie de la complexité de la trame narrative du roman de Dumas vient des différents personnages que Dantès viendra à incarner. Chaque personnage accomplira un ou des rôles précis qui ne cesseront d'élargir l'univers du roman. Ainsi, Dantès deviendra le comte Monte-Cristo, mas aussi, par moment, le second du Pharaon, Simbad le Marin, Lord Wilmore, le premier commis de la maison Thomson et French, l'abbé Busoni et M. Zaccone.

d'autres récits vindicatifs de la même famille), d'autre part, comment le récit se construira jusqu'à la vengeance finale. Enfin, pour bien appréhender la démarche vindicative du comte, il faut la concevoir comme une substitution parfaite et idéalisée de la justice officielle. Autrement dit, la justice du vengeur justicier veut réussir où la justice officielle a échoué⁴⁸.

La démarche vindicative du comte de Monte-Cristo commence d'abord par une « investigation ». Bien que l'abbé Faria ait su comprendre sans aucune apparente inexactitude ce qui est arrivé à son codétenu, le comte veut s'assurer que les théories de l'abbé soient exactes. Pour ce faire, il va voir – sous un nouveau déguisement (celui de l'abbé Busoni) – Caderousse, qui lui confie la vérité sur l'emprisonnement de Dantès en échange d'un diamant⁴⁹, puis qui lui récite les succès de Fernand et de Danglars. Une fois ces informations obtenues, à propos de ses deux premiers adversaires, il va enquêter sur Villefort. Subséquemment, il trouve, dans les registres de prison, des preuves sur des informations volontairement cachées par Villefort au moment de son emprisonnement.

En ce sens, ces exemples d'investigation par le comte permettent d'apercevoir son *modus operandi*, qui respecte une véritable procédure légale ; il cherche effectivement des preuves irréfutables avant de déterminer la meilleure sentence pour chacun de ses détracteurs⁵⁰. Ainsi,

⁴⁸ Une fois de plus l'affect du sujet, guidé par son désir vindicatif, en opposition à l'éthos de la justice, définit le récit.

⁴⁹ Ce diamant sert de vengeance à Dantès contre Caderousse. En effet, Caderousse, avare et protecteur de sa nouvelle acquisition, finit par tuer sa femme pour récolter toute la fortune du diamant. Par contre, il se fait tout de suite arrêter pour son crime. Ensuite, il réussira à sortir de prison, mais il tente, une fois de plus par cupidité, de voler le Comte de Monte-Cristo et il se fait assassiner dans sa tentative, par Benedetto (l'enfant perdu de Villefort). Ainsi, cette vengeance n'est pas comprise avec les autres, car elle survient plutôt dans le récit et avec très peu de préparations et d'implications de la part du comte. Nonobstant, cette vengeance réussit à respecter son rôle comme justice juste et nécessaire. En effet, c'est l'avarice de Caderousse qui lui fait envier Dantès et cette même avarice qui le mène à sa perte. De plus, étant moins impliqué dans le complot contre Dantès, le comte est aussi moins impliqué dans son malheur. La vengeance du comte reflète donc la violence première subie par Dantès. Voilà, donc, un premier aperçu de la vengeance parfaite et idéalisée du vengeur justicier, qui se réalise, dans ce cas, presque par « enchantement ».

⁵⁰ Peggy Larrieu voit ici même une démarche qui s'apparente au droit civil : « Il s'agit moins de vengeance que de compensation du dommage, une compensation équilibrée, quasi-financière. La vengeance froide et minutieuse telle que fomentée par Dantès relève en effet davantage de l'ordre du civil que de celui du pénal » (Larrieu, 2019 : 116). Elle se réfère, dans cette définition du droit pénal, à Paul Ricœur dans son livre *Le Juste* : « la voie courte, qui se traduit

contrairement au manque de procédure légale que Dantès a dû subir, cette démarche rigoureuse cherche bien évidemment à s'assurer que chaque individu soit bien coupable avant de déterminer le châtiment à son égard.

Selon ce qui précède, Dantès se voit non seulement dans le rôle de l'enquêteur, mais aussi dans celui du juge (c'est lui-même qui déterminera le châtiment), puis dans la fonction de bourreau (il sera aussi responsable d'opérer le châtiment).

Entendons-nous : je me battrais en duel pour une misère, pour une insulte, pour un démenti [...]. Oh! si fait ! je me battrais en duel pour tout cela ; mais pour une douleur lente, profonde, infinie, éternelle, je rendrais, s'il était possible, une douleur pareille à celle que l'on m'aurait faite [.] (Dumas, I, 2012 : 593)

Or, si l'enjeu le plus important du vengeur justicier est d'atteindre une vengeance juste et nécessaire, comment peut-il être vraiment sûr qu'il fait preuve de suffisamment d'impartialité dans son jugement et dans l'exécution de son jugement, étant lui-même la victime ? Cette question sera adressée au comte de Monte-Cristo par un ami qui tente de comprendre sa conception de la justice.

- Mais, dit Franz au comte, avec cette théorie qui vous constitue juge et bourreau dans votre propre cause, il est difficile que vous vous teniez dans une mesure où vous échappiez éternellement vous-même à la puissance de la loi. La haine est aveugle, la colère étourdie, et celui qui se verse la vengeance risque de boire un breuvage amer.
- Oui, s'il est pauvre et maladroit, non, s'il est millionnaire et habile. (Dumas, I, 2012 : 594)

Donc, le comte de Monte-Cristo, alter ego de Dantès, se voit supérieur aux tentations des hommes par les particularités de sa personnalité. C'est d'ailleurs la raison même de son existence.

En effet, Edmond Dantès « fabrique »⁵¹, pour ne pas dire engendre, de toutes pièces le personnage

par la rétribution en droit pénal et le donnant-donnant en droit civil, est basée sur une stricte logique d'équivalence » (Larrieu, 2019 : 117).

⁵¹ Il est possible de voir cette construction du Soi sous une perspective psychanalytique. Cette approche n'est pas abordée en détail dans ce travail, car plusieurs critiques ont déjà analysé ce récit sous cette loupe. De plus, il est possible de comprendre cette construction symbolique sans nécessairement l'aborder à partir d'une théorie de ce genre.

du comte pour réussir à se venger. D'une part, il le nomme en l'honneur et en souvenir de l'abbé Faria, dont les dernières paroles furent : « Monte-Cristo dit-il, n'oubliez pas Monte-Cristo » (Dumas, I, 2012 : 286). D'autre part, il lui attribue des caractéristiques exceptionnelles.

Je suis un de ces êtres exceptionnels, oui, monsieur, et je crois que, jusqu'à ce jour, aucun homme ne s'est trouvé dans une position semblable à la mienne. Les royaumes des rois sont limités [...]. Mon royaume, à moi, est grand comme le monde, car je ne suis ni Italien, ni Français, ni Hindou, ni Américain, ni Espagnol : je suis cosmopolite. Nul pays ne peut dire qu'il m'a vu naître. Dieu seul sait quelle contrée me verra mourir. [...] Donc vous comprenez, n'étant d'aucun pays, ne demandant protection à aucun gouvernement, ne reconnaissant aucun homme pour mon frère, pas un seul des scrupules qui arrêtent les puissants ou des obstacles qui paralysent les faibles ne me paralyse ou m'arrête. [...] Ce que les hommes appellent les chances du sort, c'est-à-dire la ruine, le changement, les éventualités, je les ai toutes prévues ; si quelques-unes peuvent m'atteindre, aucune ne peut me renverser. (Dumas, I, 2012 : 852-853)

Subséquemment, le comte de Monte-Cristo représente tout ce que Dantès n'était pas, et il échappe de cette manière, symboliquement, à toutes les caractéristiques qui ont fait de Dantès une victime. Il y a une réelle « métamorphose de l'humble en puissant » (Dulac : 3). Plus précisément, alors que Dantès a été naïf de croire en Villefort, impuissant de sa fortune, dépendant d'une justice qui ne lui a rien apporté, blessé par tous les êtres qu'il n'avait pas à ses côtés, le comte de Monte-Cristo, lui, est tout le contraire. Il décide de sa fortune, il ne dépend de personne et aucun système ne le contraint, bref il est omnipotent. Toutes ces caractéristiques, construites par Dantès, lui permettent d'échapper aux contraintes de l'homme qui vit en société. De plus, cet alter ego lui permet de se distancier par rapport à son statut de victime. Il est plus facile pour lui d'effectuer une vengeance en étant le comte de Monte-Cristo, un homme destiné à faire justice dans le monde, qu'en étant Dantès, l'homme simple, la victime. En ce sens, le personnage du comte permet à

Cependant, je laisse ici quelques mots de Vassilev au sujet de cette interprétation psychanalytique de la construction, par Dantès, du comte de Monte-Cristo : « Cette division du sujet se produit au prix d'une "béance" insurmontable, pour reprendre la terminologie psychanalytique. Investissant son désir de vengeance dans l'autre imaginaire (ou providentiel), le personnage de Dantès s'efface en transmettant ses fonctions à un substitut omnipotent » (Vassilev, 2008 : 111).

Dantès d'échapper à son identité de victime, qu'il réinvestit dans un alter ego capable de tout, mais surtout de faire régner sa justice selon des règles qui outrepassent les lois du monde, étant lui-même le monde, ou, comme il le dit, étant lui-même « cosmopolite »⁵².

Cependant, il représente bien plus que ce que ces premières caractéristiques le laissent paraître, car il apparaît, par moment, aux yeux de son entourage et à ses propres yeux, comme un représentant de Dieu : « moi, trahi, assassiné, jeté aussi dans une tombe, je suis sorti de cette tombe par la grâce de Dieu, je dois à Dieu de me venger ; il m'envoie pour cela, et me voici » (Dumas, II, 2012 : 554). Puis, quelques rares fois, il va aussi jusqu'à prétendre être une figure divine qui ne nécessite plus l'accord de Dieu.

Par la vie qu'il avait menée, par la décision qu'il avait prise et qu'il avait tenu de ne reculer devant rien, le comte en était venu à savourer des jouissances inconnues dans les luttes qu'il entreprenait parfois contre la nature, qui est de Dieu, et contre le monde qui peut bien passer pour le diable. (Dumas, II, 2012 : 447)

Ainsi, il n'est pas étonnant que certains critiques, depuis la publication du roman-feuilleton, aient vu dans le personnage de Monte-Cristo le germe de l'idée du surhomme nietzschéen. En effet, dans la citation qui suit, Eco reprend les paroles de Gramsci pour expliquer l'objet de son livre dans *De Superman au Surhomme* : « Quoi qu'il en soit, on peut affirmer que beaucoup de la prétendue "surhumanité" nietzschéenne a comme origine et modèle doctrinal non pas Zarathoustra mais le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas » (Eco, 2018 : 7). En effet, le comte de Monte-Cristo est un exemple fictif d'autodépassement de l'Homme qui atteint de nouvelles perspectives inimaginables pour le commun des mortels⁵³. Si je présente cette conception du comte de Monte-

⁵² Dans ce sens, Gérard Gengembre dans son article « Le Comte de Monte-Cristo, ou le surhomme, la justice et la loi » explique la manière qu'un homme « sans attache » peut se déroger des lois en citant Vittorio Frigerio : « Sans attache, il ne reconnaît pas les règles de la société et peut s'arroger le droit d'agir librement afin d'exécuter sa vengeance : "l'extraction de l'individu de la société a pour effet inévitable le renversement des relations de force qui les unissent. Soumis aux lois, l'individu ne peut être qu'objet de l'action de la loi" » (Gengembre, 2012 : 166).

⁵³ Le concept de surhomme, chez Nietzsche, apparaît notamment dans son livre poétique et philosophique *Ainsi parlait Zarathoustra* et il désigne un « dépassement de l'humain conforme à la volonté de puissance » (Hassen-Løve, 2013 :

Cristo comme modèle, anachronique, du surhomme de Nietzsche, c'est parce qu'il permet de saisir l'essence du vengeur justicier : « [le comte] comprend qu'il n'est plus seulement un vengeur mais un justicier car il possède la liberté et l'absence de déterminations » (Eco, 2018 : 92-93).

La vengeance du comte de Monte-Cristo n'est pas celle d'« un homme », mais plutôt le symbole de la victime vindicative qui se venge pour toutes les violences premières et qui ne connaît qu'une seule et unique fin : celle de rétablir une justice dans le monde.

C'est pourquoi, nouvel archétype s'animant au-dessus des autres, le comte de Monte-Cristo (puissance des noms) est un Christ, dûment diabolique, échoué au fond de la tombe du château d'If, victime sacrificielle de la méchanceté humaine, et qui s'en relève pour juger les vivants et les morts, dans la fulgurance du trésor redécouvert des siècles après, sans jamais oublier qu'il est fils de l'homme. (Eco, 2018 : 82)

Il faut aussi ajouter que la justice du comte n'est pas seulement punitive ; elle récompense ceux qui n'ont pas eu la bonne fortune et qui l'auraient méritée. Par exemple, elle sauve la vie de son ancien armateur, Morel (et sa famille), qui se trouve au bord d'un gouffre financier et psychologique. Cette partie de la justice du comte ne touche pas directement à la vengeance, mais elle est tout de même importante puisqu'elle rajoute une dimension supplémentaire à sa justice : « Puis, j'ai ma justice à moi, basse et haute, sans sursis et sans appel, qui condamne ou qui absout, et à laquelle personne n'a rien à voir » (Dumas, I, 2012 : 484).

En somme, le vengeur justicier, qu'il soit le Comte de Monte-Cristo, ou tout autre personnage dans cette famille de récits vindicatifs, remplit entièrement la fonction de représenter

437). Il ne représente pas le stade ultime dans la progression d'un homme qui aurait suivi la volonté de puissance, mais « une notion projetée vers l'avenir comme un défi, d'un appel à la transgression de l'humain par un acte d'autodépassement conforme à l'essence la plus intime de la **volonté de puissance** » (Hassen-Løve, 2013 : 437).

une justice qui transcende toutes les règles, car la seule règle qui vaille est celle de la Justice. Il est temps, à présent, d'analyser la manière dont Dantès accomplit ses vengeances⁵⁴.

Troisième acte : Le mythe de Némésis ou la vengeance parfaite en acte

Dieu, Dieu juste, Dieu vengeur !

Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*

Le grand moment de la vengeance est arrivé, après des années de préparation, le comte est prêt à opérer ses derniers leviers vindicatifs. Il est temps de voir si ce grand système de justice dicté par l'affect du sujet réussit une vengeance qui reflète les violences premières vécues par Dantès. Pour tenter de bien cerner cette question, j'illustrerai la relation entre la vengeance du comte de Monte-Cristo sur ses trois oppresseurs (Villefort, Fernand et Danglars) et la violence première qu'il avait reçue de ces mêmes personnages⁵⁵.

D'abord, le premier à être frappé par la vengeance du comte est Villefort. Les premières conséquences de cette vengeance sont indirectes, car c'est par l'épouse de Villefort, Héloïse, que ses souffrances commenceront. En effet, cette dernière empoisonne les membres de sa belle-famille – le poison qu'elle utilise est conseillé par le comte dans une discussion en apparence « anodine » – pour s'assurer que l'héritage soit légué à son fils. Villefort finit par découvrir la coupable et lui demande de s'enlever la vie pour éviter de devoir la porter en cour. Au même moment, Villefort doit se rendre au tribunal pour tenter de condamner le bandit Benedetto.

⁵⁴ Avant d'arriver à l'analyse des vengeances mise en place par le comte de Monte-Cristo, il faut préciser qu'il y a ici une coupure dans le déroulement narratif. En effet, les modalités de publication du roman-feuilleton et le salaire d'Alexandre Dumas, à la page, font plonger l'intrigue narrative dans une grande quantité de sous-histoires qu'il serait très ardu de présenter et de résumer sans devoir accorder plusieurs pages d'explications. Ainsi, je saute quelques centaines de pages où le comte de Monte-Cristo gagne en popularité sur la scène mondaine française, intègre le milieu de ses oppresseurs, rend des services et redemande des services en retour, guide des personnages dans un sens comme dans un autre et tout cela dans le but de s'approcher de sa vengeance.

⁵⁵ Beaucoup de personnages sont impliqués dans ces vengeances et ces sous-vengeances. Cependant, pour tenter de rester concis, je présenterai uniquement les vengeances principales liées aux violences premières sur le protagoniste.

Cependant, ce dernier – réintroduit dans la société par le comte – se trouve à être son enfant bâtard, qu’il croyait avoir tué à la naissance. Toutes ces informations dévoilées pendant le tribunal, Villefort est humilié et il décide de quitter ses fonctions de procureur du roi. Finalement, en arrivant chez lui, il retrouve sa femme suicidée, ainsi que son fils mort par empoisonnement. Face à cette série de malheurs et à l’apparition de Dantès⁵⁶ qui lui explique la cause de son malheur, Villefort devient fou.

Cette première vengeance, la plus « violente » parmi toutes les autres, retrouve plusieurs points de comparaison en rapport aux souffrances de Dantès. D’une part, la mort des membres de la famille de Villefort, bien qu’elle ne soit pas uniquement la responsabilité du comte, reprend les pertes réelles et symboliques de Dantès. En effet, l’emprisonnement de Dantès a non seulement eu comme conséquence la mort de son père, mais aussi l’impossibilité de fonder une famille avec Mercédès. De la même manière, la folie qui frappe Villefort ressemble à la folie de Dantès en prison ; tous les deux deviennent fous par un sentiment d’impuissance face à leur destin. Finalement, la perte de sa position de procureur du roi – et donc de son prestige – respecte la même logique vindicative, car ce rôle a été obtenu grâce à l’emprisonnement de Dantès qui, pour sa part, avait perdu la chance d’exercer son rôle de capitaine. Ainsi, cette vengeance rappelle, point par point, le malheur vécu par Dantès dans les adversités de Villefort.

Ensuite, le deuxième personnage à subir la vengeance du comte est Fernand. Ce dernier pour obtenir son titre de comte de Morcerf, a dû trahir déloyalement plusieurs personnes. Monte-Cristo retrouve un témoin de ces trahisons, Haydée, que Fernand avait mise en esclavage pour s’en débarrasser. Celle-ci témoigne contre Fernand à la Chambre des pairs et les membres décident de

⁵⁶ Le dévoilement de son identité, à la fin de chaque vengeance, a toujours la même signification symbolique (voir note de bas de page 46).

l'acculer à quitter son poste. Soupçonnant le comte pour une partie de son malheur, il va chez lui pour se venger. Cependant, quand le comte dévoile qu'il est en vérité Edmond Dantès, Fernand fuit, effrayé. À son retour chez lui, il apprend que sa femme Mercédès et son fils, Albert, ayant appris la vérité sur ses trahisons, ont décidé de le quitter. Fernand, au bout de sa peine, se suicide.

Cette vengeance fait, une fois de plus, miroir aux souffrances vécues par Dantès. Principalement, l'abandon de la famille de Fernand, d'une certaine manière, répète l'abandon forcé qu'a subi Dantès par son emprisonnement. Puis, le suicide de Fernand reprend les nombreuses pensées suicidaires que Dantès avait eues en prison et qu'il aurait exécutées si ce n'était pas de la rencontre avec l'abbé et de son désir de vengeance. Par contre, le reste de ses malheurs, même s'il est d'une certaine manière orchestré par le comte, vient plutôt d'Haydée, qui se venge au nom de son père trahi par Fernand.

Finalement, le dernier personnage à souffrir des mains vindicatives du comte est Danglars. Le comte de Monte-Cristo, par de nombreuses influences, réussit à lui faire perdre une grande partie de sa fortune et de sa réputation. Ce dernier voit, en dernier recours, la possibilité de marier sa fille à un jeune homme qu'il croit très fortuné – Benedetto – et qui pourrait rétablir la fortune de la famille. Cependant, Benedetto – protégé du comte – est tout compte fait sans aucune possession. Il est aussi le fils adultérin de Villefort et de nulle autre que Madame de Nargonne, devenue depuis Madame Danglars. Au bord de la banqueroute et de l'humiliation, Danglars vole l'argent des hospices qu'il avait à titre de baron banquier et il fuit à Rome, abandonnant sa famille. Cependant, le comte le fait arrêter par un ami qui habite à Rome, le bandit Vampa, qui l'enferme au fond d'une geôle clandestine. Danglars, pour survivre et manger, doit payer des repas à des prix exorbitants, tels que « cent mille francs [le] poulet », tous les jours jusqu'à ce qu'il ne lui reste plus un sou de

ce qu'il avait volé aux hospices. À la fin du cinq millions de francs volés, Dantès apparaît, lui pardonne et le laisse partir.

Ainsi, Danglars est puni selon les mêmes modalités vindicatives que les autres. En effet, ce dernier, au cœur du déshonneur de Dantès, est celui qui avait écrit la lettre qui a permis d'arrêter Dantès le jour de ses fiançailles. Ainsi, Dantès reproduit ce déshonneur à partir de ce que Danglars aime le plus : l'argent et sa position sociale. De plus, cette même lettre a permis d'emprisonner Dantès en lui faisant perdre tout ce qu'il aimait. D'une manière similaire, Danglars est emprisonné sans en comprendre la raison et il est demandé de se vider, une fois de plus, de ce qu'il y a de plus précieux à ses yeux. Finalement, l'emprisonnement de Dantès, en plus des années perdues, marque irrévocablement ses traits physiques. Le sort de Danglars sera, une fois de plus, le même à cet égard.

Danglars demeura prosterné tandis que le comte s'éloignait ; lorsqu'il releva la tête, il ne vit plus qu'une espèce d'ombre qui disparaissait dans le corridor, et devant laquelle s'inclinaient les bandits. [...]

Il y resta le jour, ignorant où il était.

Au jour il s'aperçut qu'il était près d'un ruisseau : il avait soif, il se traîna jusqu'à lui.

En se baisant pour y boire, il s'aperçut que ses cheveux étaient devenus blancs. (Dumas, II, 2012 : 956-957)

Ce dernier extrait, à un chapitre de la fin du roman, marque la fin de la vengeance du Comte de Monte-Cristo : Danglars voit son reflet dans un ruisseau, puis il est frappé par les marques du temps et de la souffrance sur son visage. De la même manière, Dantès a été marqué en se voyant, pour la première fois, à sa sortie de prison⁵⁷. Cette scène, qui rappelle la vengeance de Némésis sur

⁵⁷ « Dantès était entré au château d'If avec ce visage rond, riant et épanoui du jeune homme heureux [...] : tout cela était bien changé. [...] [Ses] yeux s'étaient empreints d'une profonde tristesse, du fond de laquelle jaillissaient de temps en temps de sombres éclairs, de la misanthropie et de la haine [...] » (Dumas, I, 2012 : 323-324).

Narcisse, offre cette parfaite image de la quête du vengeur justicier. En effet, la vengeance de Dantès, qui se veut le reflet de sa souffrance et revers de son malheur, ne pourrait être mieux exprimer que dans cette répétition de la souffrance, une fois chez la victime, puis, la fois suivante, chez l'offenseur. Bref, la vengeance du comte réussit à respecter le système de justice qu'il s'est imposé, en étant juste et nécessaire⁵⁸.

L'abîme du doute, puis l'acte de foi pour transcender la justice humaine

Insensé, dit-il, le jour où j'avais résolu de me venger, de ne m'être arraché le cœur !

Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*

Toujours la Providence ! murmura-t-il : ah ! c'est aujourd'hui seulement que je suis bien certain d'être l'envoyé de Dieu !

Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*

Avant de discuter du dénouement du récit, il faut rajouter un dernier élément à la vengeance du comte de Monte-Cristo : le doute. Alors que beaucoup de récits de vengeance qui mettent en scène le vengeur justicier ne cherchent pas à mettre en doute la quête du vengeur⁵⁹, Dumas le fait à quelques reprises dans son récit. En effet, bien que le comte de Monte-Cristo, surhomme dans sa nature, symbolise une justice divine, il reste en lui une part d'immanence qui se manifeste à certains moments de « crise existentielle ». Il est important de préciser ces moments d'incertitude du protagoniste, car ils permettent de lui redonner un peu d'humanité, de rétablir l'identification du lecteur vis-à-vis du protagoniste et de clore le récit de manière à présenter une complète rédemption du comte.

⁵⁸ À ce sujet, Peggy Larrieu rajoute que cette vengeance, en proportion à la violence première réussit son but, mais à un tel point qu'elle en devient « perverse » : « si elle est interminable, la vengeance de Dantès n'est nullement démesurée, elle est strictement proportionnelle à la faute, à tel point qu'elle en devient perverse » (Larrieu, 2019 : 116).

⁵⁹ En effet, certains récits de la famille du vengeur justicier se terminent au moment où la vengeance s'accomplit. De cette manière, le récit se conclut à son apothéose, sans jamais mettre en doute les possibles problèmes éthiques ou affectifs de la vengeance.

Ainsi, dans l'ensemble de sa vengeance, à trois moments, le comte de Monte-Cristo doutera de la validité de sa vengeance. Cependant, à chaque fois, il finira par reprendre confiance en sa quête vindicative. Je présenterai, dans cette partie, uniquement le dernier de ces trois moments de remise en question, car, après celui-ci, plus aucun doute ne régnera dans l'esprit du comte⁶⁰.

Ce dernier moment de doute arrive au moment où le comte revoit Mercédès (avant l'emprisonnement de Danglars à Rome) pour la dernière fois. À cette rencontre, le comte retrouve Mercédès déchirée par tous ses malheurs.

Moi je n'ai besoin de rien, je vis entre deux tombes : l'une est celle d'Edmond Dantès, mort il y a si longtemps ; je l'aimais ! Ce mot ne sied plus à ma lèvre flétrie, mais mon cœur se souvient encore, et pour rien au monde je ne voudrais perdre cette mémoire du cœur. L'autre est celle d'un homme qu'Edmond Dantès a tué ; j'approuve le meurtre, mais je dois prier pour le mort. (Dumas, II, 2012 : 897).

À ces paroles, le comte se sent coupable d'avoir causé tant de souffrance dans le cœur de cette femme qu'il avait, dans une autre vie, aimée. Ainsi, par ce « flux de la conscience », le doute jaillit de son esprit.

Arrivé au sommet de sa vengeance par la pente lente et tortueuse qu'il avait suivie, il avait vu de l'autre côté de la montagne l'abîme du doute.

Il y avait plus : cette conversation qu'il venait d'avoir avec Mercédès avait éveillé tant de souvenirs dans son cœur, que ces souvenirs eux-mêmes avaient besoin d'être combattus. (Dumas, II, 2012 : 901)

De la sorte, on retrouve Monte-Cristo doutant de soi-même et de l'ensemble de sa vengeance. Dans un sens, ces moments de doute permettent de retrouver un peu d'humanité dans

⁶⁰ Les deux premiers moments sont quand Mercédès, ayant reconnu Dantès sous l'apparence du comte de Monte-Cristo, lui demande d'épargner son fils de sa vengeance, puis en voyant l'enfant de Villefort assassiné par sa mère. Au premier moment, il doute, car Mercédès remet en question l'autorité de sa vengeance en lui suppliant de ne pas se venger sur son fils ; ce qu'il décide de faire pour elle. Au deuxième moment, il remet en question sa quête vindicative, car il n'avait pas prévu la mort de l'enfant et il se dit que sa vengeance est peut-être allée trop loin. Cependant, dans tous les cas, incluant ce dernier et troisième moment dans le roman, ses doutes seront mis de côté par la combinaison entre son désir vindicatif et la conviction que cette vengeance est destinée par Dieu.

ce personnage qui, par moment, prenait des allures divines beaucoup moins identifiables aux yeux du lecteur. De plus, cette remise en question dans le roman fait écho à une remise en question du lecteur. En effet, le lecteur peut aussi se demander si la vengeance, acceptée par lui au début du récit, est encore aussi juste et nécessaire.

Toutefois, si ce doute habite le récit pour un instant, bientôt le comte retrouvera toutes les raisons « irréfutables » de sa vengeance. En effet, avant de quitter Marseille, il décide d'aller se remémorer ses années en prison en allant au château d'If, maintenant inoccupé. Puis, en se retrouvant dans sa cellule de détenu, il se rappelle toutes les souffrances vécues et alors ses sentiments vindicatifs renaissent : « Non ! murmura-t-il, non ! ce doute que j'ai éprouvé, c'était un commencement d'oubli ; mais ici le cœur se creuse de nouveau et redevient affamé de vengeance » (Dumas, II, 2012 : 908). Ainsi, le comte ne voit plus son doute comme une remise en question des gestes vindicatifs accomplis, mais plutôt comme l'oubli que ses gestes vindicatifs avaient bel et bien une raison d'être.

Malgré cette nouvelle conclusion, un certain doute persiste dans le for intérieur de Monte-Cristo. Alors, pour réussir à mettre de côté à tout jamais cette incertitude au sujet de sa quête vindicative, il cherche une dernière confirmation définitive et externe qui prouverait la justesse et la nécessité de sa vengeance. À ce moment même, le guide qui s'occupe de faire les visites du château lui confie qu'il a gardé, jusqu'à ce jour, un artefact provenant de la cellule de l'abbé Faria. Alors, Dantès, demandant à voir cet objet, prie pour trouver une rédemption irrévocable dans cette réapparition symbolique de l'abbé.

Ô mon second père, dit-il, [...] je t'en conjure, au nom de cet amour paternel que tu m'accordais et de ce respect filial que je t'avais voué, enlève-moi ce reste de doute qui, s'il ne se change en conviction, deviendra remords. [...]

Le concierge lui tendait ces bandes de toile sur lesquelles l'abbé Faria avait épanché tous les trésors de sa science. Ce manuscrit c'était le grand ouvrage de l'abbé Faria sur la royauté en Italie.

Le comte s'en empara avec empressement, et ses yeux tout d'abord tombant sur l'épigraphe, il lut : « Tu arracheras les dents du dragon, et tu fouleras aux pieds les lions, a dit le seigneur. »

« Ah ! s'écria-t-il, voilà la réponse ! merci mon père, merci ! » (Dumas, II, 2012 : 913-914)

Ainsi, cette « révélation » rappelle au comte le caractère divin de sa quête, notamment, par cette épigraphe écrite par Faria. En effet, le comte rétablit le rôle de sa vengeance, non seulement comme une quête de justice, mais comme une mission divine, presque messianique, qui lui était destinée par Dieu. À partir de ce moment, il met tous ses doutes de côté ; il est convaincu que sa vengeance est non seulement juste et nécessaire, mais aussi inévitable, car providentielle.

Une nouvelle vie s'ouvre au comte de Monte-Cristo, qui pourra désormais abandonner ses désirs vindicatifs et s'orienter vers l'amour⁶¹ : « La victoire était complète ; le comte avait deux fois terrassé le doute. Ce nom qu'il prononçait avec une expression qui était presque de l'amour, c'était le nom d'Haydée » (Dumas, II, 2012 : 915). D'ailleurs, une autre manifestation de cette nouvelle vie du comte apparaît dans son ultime décision vindicative de pardonner et de libérer Danglars⁶².

⁶¹ À ce sujet, Gengembre précise cette victoire de l'amour : « Justice est faite, puisqu'est réhabilitée la valeur sublime, la LOI suprême, celle de l'amour » (Gengembre, 2012 : 169).

⁶² « [Je] suis celui dont vous avez fait mourir le père de faim, qui vous avait condamné à mourir de faim, et qui cependant vous pardonne, parce qu'il a besoin lui-même d'être pardonné : je suis Edmond Dantès » (Dumas, II, 2012 : 956).

De cette conclusion heureuse à connotation religieuse (« la victoire de l'Amour du prochain » et « le Pardon »), il est possible de voir l'impossibilité de Dumas à transcender la vision judéo-chrétienne de son temps. C'est même l'essentielle différence qu'Umberto Eco distingue entre le surhomme nietzschéen et le vengeur justicier dumasien.

La différence entre Dumas et Nietzsche (s'il n'y en avait qu'une) tient tout entière en ceci : Nietzsche est historiquement mûr (il a la force spéculative) pour rompre les ponts avec les justifications transcendantes, coûte que coûte (au risque du bannissement) ; Dumas est dépourvu de cette force spéculative et très soucieux de vendre son produit : d'autre part, en raison de l'Esprit du Temps, il ne sait plus le situer. Alors, le Surhomme deviendra un envoyé du Seigneur. (Eco, 2018 : 93)

Cependant, cette caractéristique n'est pas propre au vengeur justicier, mais plutôt aux contraintes d'écriture, comme l'explique Eco, que Dumas doit accepter pour satisfaire le public de son temps. Ce qu'il faut conserver de cette partie du récit, pour l'analyse et la compréhension d'autres récits de vengeance, ce sont surtout les remises en question que le vengeur justicier « peut » avoir, et qui rappelle au lecteur l'humanité du protagoniste et les raisons de sa vengeance : la vengeance est une quête personnelle de justice qui commence dans l'affect du sujet, mais qui finit par atteindre une idée de la Justice au profit de tous.

La justice idéalisée, doux plaisir cathartique

Monte-Cristo est faux et menteur comme tous les mythes, vrais d'une vérité viscérale qui n'appartient qu'à eux.

Eco, *De Superman au Surhomme*

La définition de l'effet cathartique a été présentée dans le chapitre précédent, mais il est maintenant possible de voir, à la lumière de l'analyse précédente du roman de Dumas, comment ce roman (ainsi que tous les récits vindicatifs qui mettent en scène le vengeur justicier) réussit à provoquer un plaisir par une mise en scène qui résout tous ses problèmes narratifs, mais qui ne

tente pas d'atteindre une vision intelligible du monde. Je vais commencer par rappeler comment l'effet cathartique se forme dans ce roman.

D'une part, j'ai mentionné l'importance de l'identification entre le lecteur et le protagoniste qui, suite à la violence première – par définition injuste – pousse le lecteur à adhérer à la quête vindicative du protagoniste. C'est donc en voyant passer le protagoniste du bonheur à l'horreur que le lecteur souhaite que ce dernier, par les moyens de sa vengeance, réussisse à retrouver une vie antérieure à son statut de victime. Dans le roman de Dumas, il n'est pas difficile de voir ce développement. En effet, dès le début du récit, on voit un homme simple et aimant qui, le jour de ses fiançailles, se fait arrêter et emprisonner injustement. Ainsi, le lecteur comprend le statut de « victime vindicative » du protagoniste et reconnaît les agresseurs de ce dernier, qui eux ne bénéficient pas de son appui. Au contraire, ils seront tous représentés par des défauts qui ne sont pas valorisés dans la société – tels que l'envie, la jalousie, la cupidité – et qui provoquent, à l'opposé du protagoniste, une dissociation affective. En effet, dans le roman de Dumas, ils seront tous égoïstes et jaloux. Donc, le lecteur, en plus d'appuyer le protagoniste, répugne les antagonistes.

Ensuite, le protagoniste peut entreprendre sa quête dans une série de rapprochements et d'éloignements qui provoquent une tension affective pour le lecteur. Dans le cas du comte de Monte-Cristo, le lecteur assiste notamment aux nombreuses remises en question qui passent près de coûter la vie au protagoniste et ainsi de mettre fin à sa mission vindicative. À ce sujet, Peggy Larrieu, toujours dans « L'insularité dans Le Comte de Monte-Cristo : Analyse juridique », conçoit aussi ces moments de doute comme les lieux de l'intensité dramatique du roman : « La juste vengeance est revendiquée par le Comte, qui se présente comme un justicier. Mais dans le même temps, il doute. Et c'est bien dans ce combat pathétique entre vengeance et justice dans l'esprit de Monte-Cristo que réside l'intensité dramatique du livre » (Larrieu, 2019 : 116).

Finalement, après toutes ses épreuves, le protagoniste réussit à se venger de tous ses offenseurs et il reprend une nouvelle fois une vie paisible. C'est ainsi que Dantès repart vivre avec Haydée dans l'espoir de reprendre une vie normale. À ce dernier moment, toutes les tensions et tous les sentiments négatifs (pitié et frayeur) du lecteur peuvent être enfin soulagés, car le protagoniste a réussi à récupérer sa dignité et à reprendre une vie normale dans un monde où la justice de la victime vindicative est non seulement possible, mais elle réussit aussi à installer un nouvel équilibre complet dans cet univers diégétique. Le roman se termine ainsi.

Donc, le récit vindicatif, qui met en scène le vengeur justicier, est cathartique, car le lecteur ressent un soulagement face à la résolution de tous les nœuds narratifs qui causaient la souffrance du protagoniste et, par identification, du lecteur lui-même.

« Le roman devient alors une machine gratifiante ». Umberto Eco inverse la critique des romans populaires contemporaine de Dumas, accusé de corrompre les masses. Libérant le lecteur de ses frustrations par la consolation et l'identification, « Monte-Cristo était le surhomme adéquat pour un monde où chacun voulait être Napoléon – fût-ce le troisième du nom ». (Gengembre, 2012 : 163)

Cependant, à savoir si la vengeance est aussi juste qu'elle le prétend sur un plan réel et éthique, la réponse est impossible, sinon affirmative pour certains lecteurs et négative pour d'autres. Une chose est sûre, le récit, lui, ne tente pas et ne veut pas répondre à cette question de façon vraisemblable. Le récit ne fait que représenter une vengeance idéalisée qui permet le plaisir du lecteur par un soulagement cathartique du récit.

C'est d'ailleurs la force et la faiblesse des récits cathartiques. D'une part, l'idéalisation de ces récits est une force, car elle permet au lecteur de vivre une série d'émotions qui se conclut positivement. Chaque problème trouve sa solution, chaque souffrance devient une joie. D'autre part, l'idéalisation dans les récits est une faiblesse, car elle ne permet pas vraiment de réfléchir à notre entendement du monde par le récit, puisque ce monde fictif n'existe pas et ne peut pas exister.

Il n'y a aucune « reconnaissance intelligible du monde par les actions narratives du récit ». Aucune personne dans le monde réel ne pourra vivre la destinée du comte de Monte-Cristo, car tout est construit de manière à le mener à sa réussite : « toutes les étoiles sont alignées ». Chaque épreuve vécue par le comte devient un apprentissage qui lui permet de mieux réussir. Il n'en est, malheureusement, pas ainsi dans la vraie vie. Bref, le lecteur d'un récit cathartique, ou, dans ce cas, des récits du vengeur justicier, ressort de sa lecture heureux, mais sans surprise, sans aucun trouble qui mène à un questionnement direct sur son entendement du monde réel⁶³. D'où l'épigraphe de Eco à cette section : « Monte-Cristo est faux et menteur comme tous les mythes, vrais d'une vérité viscérale qui n'appartient qu'à eux » (Eco, 2018 : 88).

Pour expliquer davantage les implications du récit cathartique en relation à son *pathos* (positif) et à son intelligibilité (invraisemblable), l'analyse de Barthes sur la lutte, « Le monde où l'on catche » dans *Mythologies*, permet, à partir d'une analyse sémiologique, d'arriver à des conclusions similaires. Bien que Barthes, ni dans ce chapitre ni dans son livre, ne tente de comprendre l'effet cathartique, il explique très bien, sans le vouloir, le rapport entre un spectacle (un récit dans notre cas) cathartique, le plaisir de ce spectacle et son invraisemblance.

D'ailleurs, le lien est d'autant plus fort que Barthes, en traitant du spectacle de la lutte, aborde des enjeux similaires à la vengeance : « Mais ce que le catch est surtout chargé de mimer, c'est un concept purement moral : la justice. L'idée de paiement est essentielle au catch et le "Fais-le souffrir" de la foule signifie avant tout un "Fais-le payer" » (Barthes, 2014 : 20). Ainsi, le spectacle de la lutte, qui vise une mise en scène de la justice (comme le récit de vengeance), met

⁶³ Dans le prochain chapitre, l'analyse des récits de vengeance acathartique permettra de voir l'opposé.

aussi en place le même processus d'identification/distanciation qu'il y a entre la victime vindicative et ses offenseurs.

Plus l'action du « salaud » est basse, plus le coup qui lui est justement rendu met le public en joie : si le traître – qui est naturellement un lâche – se réfugie derrière les cordes en arguant de son mauvais droit par une mimique effrontée, il y est impitoyablement rattrapé et la foule jubile à voir la règle violée au profit d'un châtement mérité. [...] Pour un amateur de catch, rien n'est plus beau que la fureur vengeresse d'un combattant trahi qui se jette avec passion, non sur un adversaire mais sur l'image de la déloyauté. Naturellement, c'est le mouvement de la Justice qui importe ici beaucoup plus que son contenu [...]. (Barthes, 2014 : 21)

On retrouve donc le même parcours affectif pour le lecteur des récits vindicatifs que pour le spectateur de la lutte ; ils s'attachent tous les deux à un protagoniste qui cherche à rétablir la justice suite à l'offense ou à un geste déloyal. Subséquemment, ils ressentent le même plaisir face à ce rééquilibre de la justice.

Sur le Ring et au fond même de leur ignominie volontaire, les catcheurs restent des dieux, parce qu'ils sont, pour quelques instants, la clef qui ouvre la Nature, le geste pur qui sépare le Bien du Mal et dévoile la figure d'une Justice enfin intelligible. (Barthes, 2014 : 25)

Ainsi, la catharsis du récit de vengeance ou le plaisir de la lutte ne tiennent pas à leur vraisemblance, mais plutôt à l'exploration d'un discours narratif où la Justice atteint son plein potentiel par le biais d'un protagoniste qui réussit à rétablir l'équilibre dans « son monde ».

Le public se moque complètement de savoir si le combat est truqué ou non, et il a raison ; il se confie à la première vertu du spectacle, qui est d'abolir tout mobile et toute conséquence : ce qui importe, ce n'est pas ce qu'il croit, c'est ce qu'il voit. (Barthes, 2014 : 13-14)

La vengeance n'a donc pas besoin d'être « vraie » si elle purge, au dénouement, tous les problèmes du cosmos d'un récit. Cette qualité du récit cathartique est au cœur de l'abondance des récits sur la vengeance. Effectivement, le lecteur trouve dans ces récits, le temps d'une lecture, un

monde où tous les affronts sont punis, où le bien l'emporte et où la Justice règne. Voilà la nature même de la catharsis dans nos récits.

***Le Comte de Monte-Cristo* : œuvre paradigmatique des récits vindicatifs**

Ce parcours du roman de Dumas, choix par excellence de la première famille de récits vindicatifs (celle du vengeur justicier), a permis de souligner l'ensemble des éléments qui constituent cette trame narrative de la vengeance. D'abord, la lecture détaillée du roman de Dumas a permis d'indiquer différents moments où les enjeux de la vengeance – l'éthos de la justice et l'affect du sujet – se chevauchaient en composant la forme du récit, puis d'élaborer une conception particulière de la vengeance comme forme de justice. Ensuite, l'analyse de certaines caractéristiques narratives en relation au lecteur – notamment l'identification, la dissociation et le soulagement – a permis de comprendre comment le récit « affectait » le lecteur à certains moments clés du récit. Au final, j'ai pu compléter l'étude de ce roman par l'explication, à partir de l'entendement particulier de ce récit et de son *pathos* sur le lecteur, du caractère cathartique de cette œuvre exemplaire du vengeur justicier. C'est-à-dire que ce récit vindicatif, sans tenir compte d'une vraisemblance éthique dans sa représentation de la vengeance, permet un plaisir au lecteur, et ce par la résolution de tous ses nœuds narratifs. Bref, par mon analyse, j'ai pu signaler le caractère paradigmatique du roman *Le Comte de Monte-Cristo* dans la compréhension détaillée de cette famille de récits vindicatifs.

Bien que les récits du vengeur justicier soient abondants, il était important de présenter cette œuvre en particulier, car son influence lui confère le titre de « classique » de la littérature.

Selon Italo Calvino, l'un des critères de définition d'un livre classique est qu'il exerce « une influence particulière aussi bien en s'imposant comme inoubliable qu'en se dissimulant dans les replis de la mémoire par assimilation à l'inconscient collectif ou individuel. » Incontestablement, *Le Comte de Monte-Cristo* appartient de plein droit à notre mémoire collective. (Gengembre, 2012 : 159)

Cependant, au-delà de son statut de « classique », le roman de Dumas a un rôle fondateur et canonique sur les récits vindicatifs : « Surhomme, Monte-Cristo devient un mythe à partir du moment où son histoire individuelle appartient à l'histoire collective, qui se mue alors en histoire universelle. Et cette figure mythique va incarner la justice vengeresse » (Gengembre, 2012 : 163). À savoir si le protagoniste du roman de Dumas est le premier vengeur justicier dans l'histoire littéraire⁶⁴, ce n'est pas une question de grand intérêt pour cette étude. Ce qui importe est de comprendre l'influence inconstatable de ce roman qui a engendré, depuis son apparition, une multitude d'adaptations, mais aussi de nombreux récits vindicatifs originaux inspirés par le personnage du comte de Monte-Cristo.

Pour terminer le parcours de cette famille de récits vindicatifs je présenterai, à partir de certaines caractéristiques fondatrices du vengeur justicier, quelques manifestations contemporaines de cette trame narrative qui, malgré le temps, garde la même essence.

Ceci étant dit, les récits qui abordent la vengeance à partir de l'archétype du vengeur justicier sont si nombreux qu'il est difficile de choisir un exemple plus éloquent qu'un autre pour illustrer la postériorité de cette famille de récit. Pour remédier à cette situation, je propose d'étudier un réalisateur américain qui possède un engouement populaire assez important pour être comparé au succès, populaire et économique, d'Alexandre Dumas à son époque : Quentin Tarantino. Ce choix est d'autant plus approprié, considérant la nature – vengeresse – du cinéma de Tarantino. En

⁶⁴ Certains lecteurs pourront argumenter qu'il s'agit de Robin des Bois, dont la première apparition date de 1377, ou encore d'un personnage biblique ou d'une figure mythique.

effet, ce réalisateur adore produire des récits de vengeance⁶⁵ où le vengeur justicier, ou même la vengeresse justicière, apparaît dans toute sa splendeur.

Kill Bill 1, Kill Bill 2 et Boulevard de la mort, à l'audience populaire indéniable, ont la particularité de développer le récit du bon droit moral et de la vengeance sanguinaire d'une ou de plusieurs héroïnes que l'art et la manière du réalisateur désigne comme l'adjudante cathartique du spectateur. (Le Pallec Marand, 2011 : 2)

Dans cette courte citation de l'article « Le bouleversement du territoire du film de genre. *La Vengeance des femmes de Quentin Tarantino* », il est possible d'ores et déjà de signaler plusieurs marques distinctives du récit vindicatif du vengeur justicier : notamment la manière dont le récit « héroïse » la protagoniste, la quête pour une justice transcendante et le spectacle cathartique au dénouement de la fiction.

Il faut cependant dire que dans cet article, une fois de plus, le terme catharsis apparaît relié au récit vindicatif sans aucune explication sur sa nature. Néanmoins, suite à l'exposé que j'ai présenté au sujet de l'effet cathartique du vengeur justicier, il est maintenant plus aisé de saisir les implications de ce terme. Je vais donc analyser un des films mentionnés par l'auteur, afin de préciser la nature cathartique de ce nouveau récit de vengeance, puis signaler les possibilités symboliques de cette trame narrative.

Ainsi, *Death Proof* (2007), ou le *Boulevard de la mort* (en français), sixième film de Tarantino, se construit comme un diptyque qui reprend les caractéristiques du « film d'exploitation »⁶⁶. Dans la première moitié, le spectateur apprend à connaître le personnage de

⁶⁵ Sur les neuf films qu'il a réalisés, à ce jour, si l'on considère *Kill Bill 1* et *Kill Bill 2* comme un seul film, cinq de ses films sont un récit de vengeance de A à Z (*Kill Bill*, *Death Proof*, *Inglourious Basterds*, *Django Unchained* et *The Hateful Eight*) et les autres possèdent tous des sous-trames narratives qui traitent de la vengeance.

⁶⁶ « Appelées "films d'exploitations" ou plus populairement "Grindhouse movies", ces films sont synonymes à la fois d'une forme de production (limitation des coûts, tournage très rapide, auteur-e interchangeable, détournements d'images de films, ...), de distribution (écrans et salles spécialisées) mais aussi de formules scénaristiques qui ont commercialement fait leur preuve : "blaxploitation", "sexploitation", "shock and horror" (drogue, violence et gore), Kungfuxploitation » (Le Pallec Marand, 2011 : note de bas de page 6).

Mike McKay, un ancien cascadeur psychopathe qui développe le fétichisme de tuer des femmes à l'aide de sa voiture. Dans cette première partie du film, le spectateur assiste au *modus operandi* du meurtrier, qui achève la première moitié du film par la mort d'un groupe de quatre jeunes femmes. Ce meurtre sera considéré par la justice officielle comme étant accidentel, car le meurtrier était la seule personne sobre lors de l'accident (une fois de plus les actes de violence ne sont pas punis par l'éthos de de la justice). De plus, à travers cette première rencontre avec le personnage de Mike, le réalisateur réussit à créer « une distanciation » entre le spectateur et l'antagoniste. En effet, en assistant aux manipulations perverses qui mènent à la mort de ces femmes et en voyant le plaisir que tire ce personnage de ses meurtres, le spectateur développe un dégoût pour la perversion de cet homme. Dans la deuxième partie du film, le spectateur rencontre un nouveau groupe de quatre femmes (Lee, Abernathy, Kim et Zoë) et il aura la chance, contrairement au premier groupe, de connaître davantage les personnalités de chacune de ces femmes, ainsi que d'assister à leurs interactions en groupe, ce qui permet une meilleure « identification » avec ces personnages « avant » que la violence première ne les frappe. Subséquemment, au moment où l'homme tentera de les tuer avec sa voiture, ces femmes – héroïnes du récit – ne se laisseront pas faire. En échappant à l'homme une première fois, ces dernières, au lieu de fuir, décident de partir à la poursuite de l'offenseur. Dans ce renversement de situation (les femmes « chassent » l'homme) qui se conclut par la mort violente de l'antagoniste, se trouve aussi un renversement symbolique où les femmes récupèrent leur dignité par une vengeance cathartique. Le spectateur est au cœur de ce processus symbolique, car il ne voit pas seulement cette vengeance comme « une » vengeance. Il a vu d'autres meurtres perpétrés par l'antagoniste, alors il « ressent » que cette Justice venge tous les actes de féminicide du meurtrier. Autrement dit, la construction narrative du film de Tarantino (en diptyque) permet de créer, au moment du dénouement cathartique, une vengeance qui rétablit complètement la justice dans ce monde fictif. La dissociation à l'antagoniste, l'indentification aux protagonistes,

l'héroïsation de ces personnages et le dénouement idéalisé – cathartique – sont tous des éléments essentiels à cette famille de récits vindicatifs, et ils sont tous présents dans le film de Tarantino.

En somme, par une mise en scène qui respecte à tous ces points la famille des récits vindicatifs cathartiques et par une représentation de la femme qui s'oppose à des stéréotypes sexistes, Tarantino réussit aussi à transformer le territoire cinématographique des « films d'exploitations ».

En marge des apports psychanalytiques mais sans pour autant être quitte de l'attention nécessaire aux caractéristiques narratives (la vengeance d'une femme et l'instauration de son émancipation) et spectatorielles (le plaisir de la vision de la violence au cinéma, la catharsis), le cinéma de Quentin Tarantino pourrait être celui d'une mise en scène politiquement bouleversée du territoire cinématographique du film de genre. (Le Pallec Marand, 2011 : 5)

Cet exemple réussit à signaler les possibilités symboliques qui existent au sein de cette trame narrative de la vengeance cathartique.

D'une manière semblable, Quentin Tarantino, dans chacun de ses films vindicatifs, représente un type particulier de violence première envers un groupe opprimé dans la société (par exemple, le féminicide⁶⁷, l'antisémitisme⁶⁸ et l'esclavagisme⁶⁹), puis par la vengeance du vengeur justicier, le réalisateur redonne une justice symbolique éclatante et cathartique au groupe asservi et au spectateur. Quelques fois à l'aide d'un récit uchronique (c'est le cas de *Inglourious Basterds* et de *Django Unchained*), Tarantino inscrit son vengeur justicier et son intrigue vindicative au sein d'une période historique où il était impossible de voir, ou même de s'imaginer, une telle vengeance

⁶⁷ Comme je l'ai présenté à partir du film *Death Proof*.

⁶⁸ Dans le film *Inglourious Basterds* (2009), deux groupes de la résistance composés de personnes juives, pendant la Deuxième Guerre mondiale, se vengent sur différents groupes nazis. Le film se conclut par l'assassinat de Hitler, ainsi que la mort de différents hauts dirigeants à la diffusion privée d'un film nazi, où ils seront enfermés pendant que la salle s'incendie.

⁶⁹ Le film *Django Unchained* (2012) raconte l'histoire d'un ancien esclave noir, au Texas de 1858, qui, libéré par un chasseur de primes, se venge et tue un propriétaire d'esclaves qui, en plus de détenir sa femme dans d'horribles conditions de vie, organise des combats mortels entre ses plus forts esclaves.

se produire, ce qui accentue le potentiel cathartique, mais aussi l'in vraisemblance (l'inintelligibilité) du récit.

Au final, Tarantino n'est qu'un seul réalisateur, parmi tant d'autres auteurs, écrivains et réalisateurs qui utilisent cette famille de récits pour ses attributs narratifs : un récit captivant, rempli de tensions affectives et qui finit toujours par procurer un plaisir aux spectateurs par une vengeance éclatante et cathartique. Pour ces raisons, le vengeur justicier se retrouve dans toutes les formes de média narratif – le roman « classique », les films populaires de superhéros⁷⁰, les jeux vidéo de *survival horror*⁷¹ – et il est difficile d'imaginer une postérité différente pour ces récits. Le vengeur justicier risque de continuer à soulever de fortes émotions cathartiques pour les lecteurs.

Maintenant que les caractéristiques narratives, l'importance et la postérité de cette première famille de récits vindicatifs ont été mises au clair, je montrerai, au verso de la médaille, ce qu'il se produit quand un récit de vengeance présente l'inatteignable.

Dans ces fictions de la deuxième famille de récits vindicatifs, j'aurai l'occasion d'analyser un entendement de la vengeance tout à fait différent de celui que je viens de présenter, par une mise en récit de la vengeance plus vraisemblable, mais en même temps plus douloureuse. En effet, le protagoniste de cette deuxième trame narrative n'est pas maître de son monde, puis l'effet cathartique s'absente au dénouement, confrontant le lecteur aux problèmes insolubles du récit, aussi fictifs que réels.

⁷⁰ Pour ne nommer qu'un exemple, on peut dire que l'histoire de Batman semble être une copie conforme du récit du comte de Monte-Cristo, à laquelle on y a ajouté un costume, des technologies avancées et un symbole : la chauve-souris.

⁷¹ Par exemple, le jeu très médiatisé *The Last of Us Part II*, sortie en 2020, permet au joueur d'incarner, entre autres, le personnage d'Ellie, survivante dans un monde ravagé par une épidémie, qui cherche à venger la mort de son ami, Joel.

Chapitre 3 – L'impossible vengeance du vengeur antihéroïque

Transmutation du vengeur : Du roman-feuilleton au roman noir

Ce chapitre présente la deuxième grande famille des récits de vengeance, conduite par l'archétype du vengeur antihéroïque. D'une manière similaire au chapitre précédent, j'étudierai la construction narrative de cette famille de récits vindicatifs, à partir d'un exemple typique, afin de comprendre, au dénouement de ces récits – au moment où surgit l'effet acathartique – quel entendement de la vengeance est rendu possible par ces fictions vindicatives.

Pour bien comprendre cette famille de récits vindicatifs, il faut l'appréhender comme une trame narrative diamétralement opposée à celle du vengeur justicier. En effet, le vengeur antihéroïque cherchera à se venger dans un univers narratif plus vraisemblable que celui que j'ai présenté préalablement, à l'aide du roman *Le Comte de Monte-Cristo*. C'est-à-dire un univers où les épreuves que le protagoniste devra affronter pour atteindre sa vengeance seront difficiles, parfois même impossibles. De plus, le vengeur antihéroïque montrera, contrairement au caractère surhumain du vengeur justicier, les faiblesses de la nature humaine qui apparaissent dans cette recherche vindicative d'une justice qui se veut parfaite, mais qui ne l'est pas. En ce sens, la vengeance de ce protagoniste sera lourde de conséquences – la vengeance entraîne des violences qu'il est impossible d'oublier – et lourde de sens pour le lecteur – et aucun soulagement ne sera possible à la fin du récit. Bref, pour bien saisir les modalités narratives de cette famille de récits vindicatifs, le roman noir de Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, offrira un exemple idéal.

Avant d'introduire le roman de Vian, un regard sur l'évolution littéraire entre *Le Comte de Monte-Cristo* et *J'irai cracher sur vos tomes*, séparés par un siècle⁷², permet de mieux comprendre l'apparition de cette deuxième famille de récits vindicatifs qui semble avoir trouvé une forme aboutie au XXe siècle, et ce particulièrement dans le roman de Vian. En effet, il est possible de retracer une *généalogie* du récit vindicatif, de l'œuvre de Dumas à celle de Vian, en passant par l'évolution du roman policier.

Bien que le roman policier s'installe comme genre officiel à la fin du XIX^e siècle⁷³, les conditions permettant la naissance de ce genre littéraire apparaissent dès le début du siècle, notamment par l'influence de certains romans, comme *Le Comte de Monte-Cristo*. Dans son article « Préhistoire du roman policier », Jean-Claude Vareille cherche à montrer « un certain nombre de conditions, tant sociales que littéraires, qui vont permettre quelque temps plus tard cet avènement du "policier" » (Vareille, 1986 : 23). Son étude débute par une réflexion sur la représentation du crime au XIX^e siècle.

[Le] crime devient un des faits majeurs de l'existence quotidienne en ce début du XIX^e siècle, au moins dans les grandes villes : Londres, Paris. Au travers de cette angoisse collective se lisent en filigrane les réalités sociales qui vont servir de référent aux premiers balbutiements du roman policier. En tout cas, la violence alimente déjà la culture : feuilletons, mélodrames, complaintes et chansons célèbrent à qui mieux mieux embuscades, trahisons et assassinats. Les grands prototypes des romans populaires sont d'emblée des chroniques du crime : *Les Mystères de Paris*, *Le Comte de Monte-Cristo*, les œuvres de Dickens [...]. (Vareille, 1986 : 24)

De ce fait, dans le roman-feuilleton de Dumas apparaissent déjà les « balbutiements » du genre policier par un traitement littéraire et un intérêt social pour la thématique du crime. De plus, Vareille observe dans le personnage du vengeur justicier un ancêtre du détective (personnage

⁷² *Le Comte de Monte-Cristo* finit d'être publié en 1846, puis un siècle plus tard, en 1946, Vian publie *J'irai cracher sur vos tombes*.

⁷³ « Bien que l'on soit d'accord pour situer sa constitution en genre vers les années 1880, il faut retourner plus de quarante ans en arrière pour s'apercevoir que le policier trouve un premier modèle dans les récits de détection de Edgar Allan Poe. » (Bergeron, 1988 : 71)

central du roman policier) : « Si le détective, en tant qu'acteur cardinal du récit, n'existe pas encore, à tout le moins a-t-il des ancêtres dont il cumulera les qualités : le trappeur donc d'une part, d'autre part le Redresseur de torts, le Vengeur du roman populaire ou feuilleton, Justicier, Gentleman et Surhomme » (Vareille, 1986 : 28). Ce seront précisément ces deux caractéristiques principales au sein du personnage du vengeur justicier qui seront reprises par le détective. À cet égard, le comte de Monte-Cristo reste exemplaire.

[Le] Détective reprendra deux qualités inhérentes au Justicier. D'abord son art du déguisement et du travestissement. [...] Ensuite le fait qu'il se situe volontiers en marge, et notamment en marge de la police officielle. [De cette façon] Rodolphe et Dantès pallient les insuffisances ou les connivences coupables de la justice publique [...]. D'emblée, un certain type de héros se place au-delà du Bien et du Mal, de sorte qu'il devient une figure de Justicier-Hors-La-Loi, ayant à lutter à la fois contre le crime et les magistrats qui entravent sa démarche souveraine. (Vareille, 1986 : 24)

Dans ce dernier extrait, il ne pourrait pas être plus évident l'influence que le vengeur justicier a eue dans le roman policier. Il faut ajouter à cet exposé l'importance de « l'enquête » dans la procédure vindicative du comte de Monte-Cristo, qui renforce à la fois la comparaison et aussi l'influence du vengeur justicier dans la création du personnage du détective. Ainsi, les premiers romans policiers puisent leurs inspirations dans certains romans clés du XIX^e siècle, dont une œuvre particulièrement récurrente : *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas.

Cependant, ce n'est pas le roman policier que Boris Vian pastiche, mais un genre littéraire successeur à ce dernier. Ainsi, il est nécessaire de déchiffrer la manière dont le roman noir s'inspire du roman policier, pour ensuite s'émanciper avant d'aboutir à *J'irai cracher sur vos tombes*. Plus précisément, on peut trouver deux caractéristiques qui différencient le roman noir du roman policier. D'une part, le roman noir superpose un problème de société à l'intrigue criminelle.

Si le roman de détection classique (c'est-à-dire celui dans lequel la résolution d'une énigme est présentée comme la fonction principale du texte) cache bien son positionnement idéologique, le roman noir et sa version française post-soixante-huitarde, le néo-polar, mettent bien au contraire l'énigme au second plan, au profit d'une réflexion sur les origines même du crime, qu'ils placent fermement dans un contexte social et politique. (Desnain, 2015 : 1)

De ce fait, les écrivains du roman noir ne s'intéressent pas particulièrement à la construction d'une intrigue centrée sur l'enquête d'un crime, car ils cherchent plutôt à présenter un portrait détaillé d'un contexte sociopolitique problématique. D'autre part, le roman noir expulse la catharsis du roman policier : « Pas de rétribution donc pour ces criminels, qui font partie intégrante du système, et pas de catharsis rassurante pour le lecteur » (Desnain, 2015 : 7). Au final, ces deux caractéristiques constitutives du roman noir – et particulièrement la dernière – s'opposent non seulement au roman policier, mais aussi à la famille de récits du vengeur justicier.

En conséquence, Boris Vian, en basant son récit autour de certaines caractéristiques dominantes du roman noir et en les transférant dans un récit vindicatif, en est venu à produire un protagoniste et une histoire de vengeance tout à fait opposée à celle du vengeur justicier. Autrement dit, l'évolution du roman policier jusqu'au roman noir permet de comprendre l'origine du livre de Vian, puis de voir comment les caractéristiques narratives qu'il reproduit vont dans le sens contraire du vengeur justicier et du récit vindicatif cathartique. Ceci étant dit, il n'est pas nécessaire de lire un roman noir pour retrouver le personnage du vengeur antihéroïque. Le nouveau roman, par exemple, offre des perspectives narratives similaires à celles du roman noir, où ce personnage peut apparaître sous le nom de l'antihéros⁷⁴.

⁷⁴ « [De] nombreux critiques (Vareille 1986, Kemp 2005 et 2006, pour n'en citer que deux) se sont attachés à démontrer une préoccupation partagée entre néo-polar et nouveau roman » (Desnain, 2015 : 1). Dans un sens, le vengeur antihéroïque est par ses caractéristiques narratives, que je présenterai, un prolongement de l'antihéros du XX^e siècle compris uniquement dans le récit vindicatif.

En définitive, bien que Vian s'inspire du roman noir américain, *J'irai cracher sur vos tombes* est avant tout un récit de vengeance qui peut être intrinsèquement conçu de cette manière, et cela malgré ses influences⁷⁵. Le but premier de cette étude n'est pas de signaler les éléments du roman noir repris par Vian, mais plutôt d'analyser comment la trame narrative vindicative qu'il construit permet de trouver une nouvelle tension entre l'éthos et l'affect, qui mène non seulement à un effet acathartique, mais aussi à une certaine intelligibilité tragique du monde.

J'irai cracher sur vos tombes : Une œuvre « maudite »

Quant à son fond même, il faut y voir une manifestation du goût de la vengeance, chez une race encore, quoi qu'on en dise, brimée et terrorisée, une sorte de tentative d'exorcisme, vis-à-vis de l'emprise des Blancs « vrais », de la même façon que les hommes néolithiques peignaient des bisons frappés de flèches pour attirer leur proie dans les pièges, un mépris assez considérable de la vraisemblance et aussi des concessions au goût du public.

Vian⁷⁶, préface à *J'irai cracher sur vos tombes*

Un dernier élément sur le roman de Vian doit être présenté avant d'examiner les modalités narratives de cette deuxième famille de récits vindicatifs. En effet, il faut dire quelques mots sur le contexte de publication de cette œuvre controversée, car la réputation de ce roman a eu tendance à précéder son analyse narrative⁷⁷. Alors, à partir du moment où le discours critique de cette œuvre sera écarté, il sera plus aisé de se concentrer sur ce qui intéresse cette étude : les modalités narratives des enjeux de la vengeance dans le récit du vengeur antihéroïque.

⁷⁵ En effet, le protagoniste de ce roman n'est à aucun moment en train d'enquêter et il ne cherche aucun coupable, car il connaît déjà son plus grand adversaire : le racisme systémique sur les Noirs. Bref, le seul et vrai moteur narratif de ce récit est la vengeance. Cependant, les théories du roman noir permettent d'éclaircir certains choix esthétiques et narratifs de Vian dans ce roman.

⁷⁶ Boris Vian écrit la préface de ce livre en tant que traducteur, de l'anglais au français, du livre de Vernon Sullivan (pseudonyme de Vian). Il écrira quatre autres livres sous ce pseudonyme.

⁷⁷ « Le succès de *J'irai cracher sur vos tombes* repose entièrement sur le métatexte, c'est-à-dire tout ce qu'il y a eu autour du texte et qui a éveillé les curiosités. » (Paideia éducation, 2019 : 27)

En 1946, Boris Vian prétend publier la traduction du roman noir américain *I Shall Spit on Your Graves* de Vernon Sullivan. En vérité, l'éditeur Jean d'Halluin, directeur des Éditions du Scorpion, dans une période de creux économique, conclut un pari avec Vian : écrire un *best-seller*, inspiré des romans noirs américains en vogue. Deux semaines plus tard, l'auteur termine son manuscrit qui sera publié sous le pseudonyme de Vernon Sullivan et « traduit » par Boris Vian. Ce roman, pastiche du roman noir⁷⁸, met en scène Lee Anderson, homme « Noir-blanc »⁷⁹, qui cherche à venger la mort de son frère lynché, parce qu'il était amoureux d'une femme blanche. À sa sortie, le livre réussit l'engouement souhaité par un succès commercial notable : 120 000 exemplaires vendus en un peu plus de deux ans.

Cependant, quelques mois plus tard, en 1947, Daniel Parker, directeur du Cartel d'action morale et sociale (fédération française d'associations locales œuvrant pour les « bonnes mœurs ») intente une poursuite contre l'auteur et l'éditeur pour atteinte aux mœurs du Cartel. La plainte vise surtout certaines scènes érotiques, violentes, voir obscènes du roman, qui choquent à une époque d'après-guerre plutôt pudibonde en France et dans le reste de l'Europe. Il est possible, aujourd'hui, de s'interroger à savoir si le « succès » de cette poursuite ne tient pas uniquement au contexte entourant la mort d'Anne-Marie Masson : Edmond Rougé étrangle sa maîtresse, Anne-Marie Masson, et laisse près du corps de la victime le livre *J'irai cracher sur vos tombes* ouvert à la page où le protagoniste commet lui aussi son affreux meurtre. En 1948, Boris Vian reconnaît être

⁷⁸ Autres que les inspirations du roman noir présentées plus tôt, Mounia Benalil, dans son article « Boris Vian face à l'institution littéraire : le cas de *J'irai cracher sur vos tombes* », décrit trois éléments qui font du roman de Vian un bon pastiche du roman noir américain : « l'influence de la langue anglaise et de la culture anglo-saxonne », « l'énigme du roman [...] centrée sur la condition des Noirs et sur le problème racial dans l'Amérique d'après-guerre » et la « forme et le ton du récit [inspirés] de la "Série noire" [...] où [prédomine] le meurtre, la vengeance et l'érotisme » (Benalil, 2001 : 53).

⁷⁹ À ce sujet, Benalil présente aussi l'intérêt de Vian pour la représentation du « drame de la couleur de la peau [...] pour le noir américain » (Benalil, 2001 : 50) : « La passion du jazz et la rencontre avec les musiciens noirs en France a permis à Vian d'évoquer le problème du racisme dans le sud des États-Unis (thème en vogue parmi les intellectuels de l'époque), et surtout la question de la "négritude des peaux blanches", c'est-à-dire de ceux que l'on désignait par les Noirs-blancs ayant "franchi la ligne" » (Benalil, 2001 : 47-48).

l'auteur du roman, puis, en 1950, la chambre correctionnelle condamne Vian et son éditeur à payer une amende de 200 000 francs. Le livre, quant à lui, sera retiré et interdit de circulation jusqu'en 1953.

J'irai cracher sur vos tombes devient, à partir de ce moment, la source d'une série d'infortunes dans la vie de Boris Vian. D'abord, il sera boudé par le milieu littéraire, qui résiste à publier ses romans même des années après le scandale. Ensuite, Vian devra affronter de nombreux médias français, qui l'accusent d'être un assassin par procuration⁸⁰. Finalement, pour comble de malheur, Boris Vian meurt à 39 ans d'une embolie pulmonaire à la projection du film *J'irai cracher sur vos tombes*, dont il n'appréciait pas particulièrement la réalisation⁸¹.

Aujourd'hui, l'œuvre ne fait plus les manchettes. En 2010, « La Bibliothèque de la Pléiade » publie un double tome en hommage à Boris Vian, réédité en 2020, qui inclut *J'irai cracher sur vos tombes* et les autres livres signés Vernon Sullivan, et les Éditions Glénat publie, également en 2020, une bande dessinée, adaptation du roman, qui reprend cette fois en image⁸² les scènes qui ont épouvanté les années 50 en France.

En somme, *J'irai cracher sur vos tombes* demeure un roman, pour un public averti, qui possède des scènes très violentes et très graphiques. Quelquefois, on retrouve également certains clichés inhérents au roman noir américain que l'auteur tente d'imiter pour convaincre les Français de son époque de l'authenticité de ce livre, alors qu'il n'avait jamais mis les pieds en Amérique⁸³.

⁸⁰ Pour se défendre, Vian écrira dans le journal *Point de vue* un article titré « Je ne suis pas un assassin ».

⁸¹ « En 1959, il travaille avec un réalisateur sur l'adaptation cinématographique de *J'irai cracher sur vos tombes*. La collaboration tourne au désastre, Boris ne supporte pas la manière dont son ouvrage est traité et interprété. » (Paideia éducation, 2019 : 9)

⁸² Bien que cette bande dessinée, scénarisée par Jean-David Morvan, présente graphiquement tous les ébats sexuels entre le protagoniste et ses « victimes », une certaine distance est prise au moment de représenter certaines scènes violentes de viol. En effet, les vignettes en question garderont dans leurs encadrés narratifs la narration du roman, mais les dessins présenteront, pour leurs parts, des plans généraux éloignés qui ne permettent pas de voir les personnages.

⁸³ « Pour rendre sa traduction réaliste, Boris Vian a également mis en place dans ce roman toute une mythologie américaine, ce que l'on appelle l'*American way of life*, qui peut approximativement être traduit comme « le mode de

Malgré tout, Boris Vian laisse aussi une œuvre critique, autoréflexive⁸⁴ et qui montre surtout l'intérêt que l'auteur porte sur les questions d'inégalités sociales et de racisme aux États-Unis de l'époque⁸⁵.

Dans la société hiérarchisée selon l'ordre de l'homme blanc, la condition du Noir et surtout du « Noir-blanc » est précaire dans la mesure où elle est interstice où se pulvérise « l'appartenance » à un code social défini. Dans *J'irai cracher sur vos tombes*, il est certain que le programme de vengeance mené contre Jean et Lou Asquith (filles de famille riche et raciste) est inquiétant dans son aspect anarchique. Certes, ce programme montre que les rapports des classes et des races ne s'articulent qu'en termes de pouvoir. (Benalil, 2001 : 50-51)

Ces questions raciales seront donc au cœur de la vengeance du protagoniste. En effet, la violence première, la planification de la vengeance et l'exécution de celle-ci, s'articulent autour d'une critique de la ségrégation d'après-guerre et du racisme systémique. De ce fait, la construction narrative de cette famille de récits vindicatifs permettra de retrouver, à travers une vengeance impossible et acathartique, une représentation du monde réel et problématique. Parallèlement, ma réflexion sur les récits vindicatifs permettra une relecture de l'œuvre de Boris Vian sous une nouvelle loupe qui ne tient pas en compte, dans l'analyse narrative, des critiques morales désuètes du passé. Bref, voyons, à l'aide de *J'irai cracher sur vos tombes*, de quelle manière le récit vindicatif du vengeur antihéroïque se construit.

vie américain », avec tous ces clichés : les voitures, les bobby-soxers, l'alcool et le jazz. » (Paideia éducation, 2019 : 36)

⁸⁴« Pourtant, *J'irai cracher sur vos tombes* en tant que roman tire certains éléments de la littérature savante. Le discours sur l'institution littéraire se lit comme un méta-langage dans le sens où le roman auto-représente cette institution. L'auto-réflexivité qui est un fait de discours souligne la modernité de Vian ainsi que la conscience du jeu de l'écriture / production littéraire et commerciale. Ceci apparaît dans le chapitre inaugural du roman lorsque le dialogue entre Lee et le libraire établit tout le programme narratif sur la littérature et la réception du livre. » (Benalil, 2001 : 54)

⁸⁵ « Le sujet de ces nègres Blancs américains est tout à fait d'actualité lorsque Boris Vian écrit *J'irai cracher sur vos tombes*. À cette époque, les lynchages des Noirs aux États-Unis sont monnaie courante et les journaux français s'intéressent sérieusement au sujet. » (Paideia éducation, 2019 : 35)

Premier acte *a posteriori* : La violence première systémique

Allons, dit-il, allons-nous en, puisque le temps n'est pas encore venu où la justice règnera sur cette terre pour les hommes noirs.

Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*

Dans *J'irai cracher sur vos tombes*, la structure typique en trois actes du récit vindicatif est légèrement transformée ; le premier acte se voit absorbé dans les deux autres. En effet, le récit débute alors que le serment de vengeance a déjà été déclaré. Donc, la violence première et la prise de conscience du statut de victime vindicative ne seront pas vécues par le lecteur en même temps que le protagoniste. Cependant, ces deux caractéristiques du premier acte seront présentes tout au long du développement narratif du récit alors que le protagoniste, Lee Anderson, dévoile peu à peu les traces d'un traumatisme engendré par des violences à son égard. Ces traces – ou plutôt ces manifestations de la violence première dans la psyché et dans les émotions du protagoniste – apparaîtront sous différentes formes dans le récit. En résumé, dans cette partie de mon étude, je présenterai d'abord les différentes manifestations de la violence première, puis comment la prise de conscience du protagoniste, en rapport à son statut de victime vindicative, est intrinsèque à la diégèse de ce récit. Finalement, à partir de ces éléments préalables, j'établirai quelques distinctions entre cette famille de récits vindicatifs et celle du vengeur justicier.

D'abord, la plus importante, ou plutôt la plus récurrente, des traces de traumatisme au sein de la pensée du protagoniste apparaît à chaque fois que celui-ci évoque le destin tragique de son petit frère décédé : « J'oublie : j'avais dans le coffre de la voiture le petit revolver du gosse, un malheureux 6,35 bon marché ; il était encore dans sa poche quand le shérif était venu nous dire d'emporter le corps chez nous pour le faire enterrer » (Vian, 2014 : 11). Cette première mention, qui apparaît à la toute première page du roman, ne dévoile pas encore la nature exacte du meurtre du « gosse », mais elle présente le décès de celui-ci comme un événement traumatique dans la vie

du protagoniste. En effet, Lee Anderson, pendant tout le récit, ne cessera de se référer à cet événement comme un moment qui marque un tournant dans sa vie : « Je ne chantais plus maintenant. Avant, oui, avant l'histoire du gosse » (19), « Cependant, je pensais de nouveau au gosse, et je dormais mal » (42), « J'ai encore pensé au gosse cette nuit-là » (49). Jusqu'à la fin du récit, ces nombreuses mentions du « gosse » constituent parmi les seuls moments où le narrateur confie ses pensées les plus profondes. Alors que ces manifestations ne dévoilent toujours pas la nature fondatrice de la violence première, elles présentent de fil en aiguille les désirs vindicatifs du protagoniste naissant de la mort de son petit frère : « J'avais le temps. Il me fallait un gros morceau, et, dans la bande à Dexter, je trouverais sûrement ce que j'espérais, depuis que je rêvais du gosse toutes les nuits » (Vian, 2014 : 46). C'est ainsi qu'à la moitié du récit le serment de vengeance se présente pour la première fois au lecteur, et cela en même temps que les explications sur les circonstances entourant la mort du petit frère du protagoniste.

Il n'y a qu'une chose qui compte, c'est se venger et se venger de la manière la plus complète qui soit. Je pensais au gosse qui était encore plus blanc que moi, si possible. Lorsque le père d'Anne Moran avait su qu'il courtisait sa fille, et qu'ils sortaient ensemble, cela n'avait pas traîné. [...] Avec Bill, avec Dick, avec Judy, j'avais déjà gagné des points sur eux. Mais dire à ceux-ci qu'un Noir venait de les avoir, cela ne m'avancait guère. Avec Lou et Jean Asquith, j'aurais ma revanche sur Moran et sur eux tous. Deux pour un, et ils ne me descendraient pas comme ils avaient descendu mon frère. (Vian, 2014 : 88-89)

C'est donc le meurtre de son petit frère – lynché parce qu'il était amoureux d'une fille blanche – qui est au cœur du serment de vengeance de Lee Anderson. Cependant, il ne s'agit pas de son unique motivation.

En effet, la violence première se matérialise aussi à partir de violences racistes contre son deuxième frère, Tom, qui, suite à une protestation et à l'écriture d'une lettre qui dénonce le sabotage des votes dans la communauté noire, se fait agresser : « Mon frère, en sa qualité d'instituteur à l'école noire, avait protesté publiquement et envoyé une lettre, et il s'était fait rouer de coups le

lendemain. Il m'écrivait de venir le prendre avec la voiture pour changer d'endroit » (Vian, 2014 : 85). À la vue de l'état misérable de son frère, il est frappé d'une colère noire. C'est à la fin de cette rencontre que le narrateur explique son serment de vengeance et la mort de son petit frère.

Finalement, le protagoniste, vers la fin du récit, avouera lui-même avoir subi des violences ségrégationnistes alors qu'il travaillait comme domestique pour un homme blanc.

Je ne lui parlai pas non plus de la manière dont ce type me traitait, sachant que j'étais Noir, ni de ce qu'il me faisait quand ses petits amis ne venaient pas le voir, ni de la façon dont je l'avais quitté, après lui avoir fait signer un chèque pour me payer mon voyage de retour, moyennant quelques attentions spéciales. (Vian, 2014 : 142)

Ainsi, la vengeance du protagoniste naît des violences premières, racistes, répandues non seulement sur lui, mais sur toute sa famille : « Mais il fallait que je le fasse pour le gosse, puis pour Tom, et pour moi aussi » (Vian, 2014 : 167).

Cependant, sa vengeance au final vise également à redonner une justice symbolique à toutes les personnes noires ayant vécu quelque forme de violences systémiques : « Lee Anderson, porte-parole des Noirs brimés, se veut être le vengeur, à la fois de son petit frère et de toutes les générations de Noirs ayant subi la ségrégation raciale » (Paideia éducation, 2019 : 30). Cette idée se concrétise par la manière dont le roman élabore un vaste portrait du racisme aux États-Unis – hors de la quête vindicative du protagoniste – par la présentation d'une variété de personnages noirs, « figurants » au récit, qui occupent tous des emplois misérables, stéréotypés ou de subalternes : boxeurs (Vian, 2014 : 48), domestique (51), femme aux vestiaires (97), prostituées mineures (101), travailleurs exploités dans des plantations de canne (107), acteurs pornographiques (156). Seuls, Tom, instituteur, et Lee, libraire, bénéficient d'un emploi « régulier », mais ils n'échappent pas pour autant à une violence qui est omniprésente dans leur vie. Bref, toutes ces formes de violence – sur lesquelles le protagoniste fonde sa vengeance – se doivent d'être

comprises sous les termes de « racisme systémique » ou, pour reprendre des termes narratifs propres au récit de vengeance, de « violence première systémique ».

D'autre part, dans ce roman, il n'y a pas que la violence première qui est présentée indirectement au cours de la quête vindicative de Lee, son cheminement de pensée de victime à vengeur l'est aussi. Ce statut est même intrinsèque à l'univers du roman, car il vient de pair avec l'identité du protagoniste. Son frère (Tom) sera le premier à présenter cette identité comme une fatalité de leur sort : « Regarde mes mains, Lee. Regarde mes ongles. Regarde mes cheveux et regarde mes lèvres. Je suis Noir, Lee. Je ne peux pas y échapper » (Vian, 2014 : 86). Ainsi, le protagoniste n'a pas besoin de trouver un offenseur, car il fait constamment face à cette violence systémique « qu'il ne peut pas échapper »⁸⁶. De la même manière, il n'a pas besoin de réaliser que la justice est inapte à l'aider, car il le voit incessamment, à chaque fois qu'une injustice le frappe ou qu'un crime ségrégationniste reste impuni : par exemple, la mort de son petit frère, la brutalité contre Tom et les agressions contre lui-même. Bref, le protagoniste n'a pas besoin de prendre conscience de sa situation de victime, tant celle-ci fait partie du monde dans lequel il vit. Ce sera, une fois de plus, Tom qui verbalisera cette réalité dans le roman : « Allons, dit-il, allons-nous en, puisque le temps n'est pas encore venu où la justice règnera sur cette terre pour les hommes noirs » (Vian, 2014 : 87). Ainsi, l'éthos de la justice est dans ce récit un antagoniste omniprésent qui se manifeste à travers toutes les formes de violences racistes impunies. Face à cette violence comprise dans la structure même de sa société, la vengeance s'impose pour le protagoniste – dans cette situation aussi – comme le seul chemin qui lui reste pour espérer atteindre la moindre forme de justice.

⁸⁶ Bien que le protagoniste n'ait pas la peau noire, il s'identifie comme Noir, il possède certains « traits » qu'il présente et il souffre tout autant de la violence qui se répand sur toute sa famille. Il est ainsi tout aussi « prisonnier » de ces violences ségrégationnistes.

En somme, le « premier acte » de ce roman ne se distingue pas particulièrement de celui du vengeur justicier. Les violences premières sont différentes et elles sont présentées autrement, mais elles ne transforment pas complètement le développement narratif du récit. Le vengeur reste essentiellement, dans les deux récits, une victime vindicative dans un système de justice inapte à l'aider. Par contre, la relation entre le lecteur et le protagoniste, elle, possède quelques différences notables par rapport au roman de Dumas. En effet, l'identification du lecteur n'est pas aussi forte, car le récit ne présente pas l'évolution du protagoniste de victime à vengeur. Le lecteur est sensible aux injustices décrites par le protagoniste, mais il n'a pas vécu l'injustice avec celui-ci.

Il faut, cependant, dire que cette évolution est impossible dans le contexte d'une violence première systémique. Le désir vindicatif du protagoniste n'est pas le produit d'une seule offense ; les violences sont partout aux yeux du protagoniste. De ce fait, une différence plus importante commence à apparaître aux sources de la construction diégétique de ce roman. En effet, on commence à voir les difficultés que le vengeur antihéroïque devra surpasser pour tenter de transcender la justice de sa société. Si Dantès, en devenant le comte de Monte-Cristo, réussit à transcender l'éthos de la justice, c'est en partie parce qu'il n'est pas opprimé par une violence première aussi omniprésente que celle de Lee Anderson. Cette différence qui apparaît ici en filigrane deviendra de plus en plus importante pour cette famille de récits vindicatifs où la vengeance n'est pas une forme de justice idéalisée⁸⁷.

⁸⁷ L'impossibilité du vengeur antihéroïque à atteindre une justice idéalisée par sa vengeance est un élément fondateur de cette famille de récit. Cependant, la présentation de la violence première à travers le récit, au lieu de sa présentation « classique » au début du récit, n'est pas une caractéristique intrinsèque de cette trame narrative, même s'il existe d'autres récits qui le font. Par exemple, *The Bride Wore Black* de William Irish (pseudonyme de Cornell Woolrich) est une autre fiction, appartenant à cette famille de récits du vengeur antihéroïque, qui présente la violence première à la toute fin du récit. Dans cet exemple, l'objectif final est de révéler que toutes les vengeances de la protagoniste furent vaines, car elle ne connaissait pas réellement le tueur de son mari. Au dénouement, la protagoniste doit se confronter à la réalité : elle a perpétré une série de meurtres atroces, violents, destructeurs pour les familles des victimes et sans aucun lien avec la mort de son mari. Voilà, un premier exemple de l'effet acathartique de ces récits, qui confronte le

Deuxième acte : La planification vindicative du vengeur antihéroïque

Je connaissais aussi la plupart des clients de vue. Mais j'avais l'habitude de les voir de l'estrade, et ça fait toujours un drôle d'effet de se retrouver brusquement avec les ennemis, du côté du public.

Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*

À ce point dans le récit, l'origine du désir vindicatif du protagoniste est bel et bien claire. Cependant, la nature exacte de la vengeance du protagoniste ne semble pas être tout à fait transparente aux yeux du lecteur. Ironiquement, elle ne l'est pas non plus pour le personnage de Lee Anderson, qui improvise sa vengeance au fur et à mesure que des occasions se présentent à lui. Compte tenu de ce fait, pour bien comprendre l'élaboration de la vengeance dans cette famille de récits, il faut comparer le personnage de Dantès (ou plus précisément du comte de Monte-Cristo) à celui de Lee Anderson, afin de faire surgir les différences fondatrices entre les deux personnages. En effet, je le rappelle, le personnage du vengeur antihéroïque se construit aux antipodes du vengeur justicier.

D'abord, si Dantès atteint une vengeance idéalisée, une grande partie de son succès vient de l'alter ego qu'il personnifie (le comte de Monte-Cristo), des qualités de ce dernier (surhomme, intelligent, manipulateur et riche) et de la distance que cet alter ego lui permet d'avoir sur son statut de victime. À cet égard, Lee Anderson possède aussi un alter ego. Cependant, le personnage qu'il interprète cache un seul trait de son identité : « Avec ces cheveux blonds, cette peau rose et blanche, vraiment, je ne risquais rien. Je les aurai » (Vian, 2014 : 48-49). Ainsi, ce ne sont que ses origines noires que le protagoniste tente de camoufler derrière son soi-disant alter ego. Il va tout de même se créer une origine fictive pour consolider cette fausse identité.

lecteur à une vengeance violente qui n'aboutit à aucune résolution, mais qui présente l'impossibilité d'une réelle justice personnelle.

Je lui appris que j'étais né quelque part du côté de la Californie, que mon père était d'origine suédoise et que c'était pour ça que j'avais les cheveux blonds. [...] [Vers] l'âge de neuf ans, c'était en plein milieu de la dépression, je jouais de la guitare pour gagner ma vie, et puis j'avais eu la chance de rencontrer un type qui s'était intéressé à moi quand j'avais quatorze ans, et il m'avait emmené en Europe avec lui, en Grande-Bretagne et en Irlande où j'étais resté une dizaine d'années.

Tout ça, c'était des blagues. (Vian, 2014 : 141-142)

Tout le reste, ses gestes, ses pensées, ses valeurs font partie de sa personnalité réelle. Nonobstant le manque de qualités exceptionnelles (surtout en comparaison au comte de Monte-Cristo), il n'en demeure pas moins que ce « personnage » de Blanc qu'il interprète lui permet de s'approcher de sa vengeance en intégrant des milieux riches « blancs ». De plus, il possède tout de même certaines qualités, humaines et appartenant à sa vraie personnalité, qui lui servent dans son plan vindicatif. Par exemple, il est très séducteur : « J'avais toutes les filles les unes après les autres, mais c'était trop simple, un peu écœurant » (Vian, 2014 : 42). Cette caractéristique de sa personnalité est la plus importante, car il s'agit de son plus grand atout pour s'approcher de sa vengeance : « Le rapport de Lee aux autres est entièrement basé sur la soumission, tant sexuelle que psychologique » (Paideia éducation, 2019 : 41). Bref, contrairement au comte de Monte-Cristo, il ne possède aucune qualité surhumaine, aucun trésor caché et aucune distance psychologique pour effectuer sa vengeance ; il est lui-même, avec toutes ses qualités et tous ses défauts, le vengeur.

Ensuite, une autre distinction importante à faire entre le personnage de Dumas et celui de Vian concerne le système vindicatif mis en place pour réussir l'acte de vengeance. À cet effet, comme je l'ai signalé précédemment, le comte de Monte-Cristo a une procédure presque « légale » pour exécuter chaque action vindicative. D'abord, il enquête sur les suspects en lien à la violence première qu'il a vécu. Ensuite, une fois les coupables identifiés, il met en place toute une série de manœuvres, de rencontres et de pactes afin de préparer sa vengeance, où rien n'est laissé au hasard. Finalement, il exécute sa vengeance en s'assurant qu'elle soit juste et nécessaire, en

relation aux souffrances qu'il a lui-même vécues. De son côté, Lee ne possède pas de cible particulière, car il se venge contre une « violence première systémique ». Alors, un de ses uniques critères est de s'attaquer à une famille blanche représentative du racisme, qu'il tente de radier. Par exemple, il se lie d'une fausse amitié avec un groupe de jeunes blancs sur lesquels il pourrait accomplir sa vengeance, mais il trouve que ce groupe « ne [constitue] pas une proie à [sa] taille » (Vian, 2014 : 61). Alors, il choisit plutôt la famille Asquith, d'abord, pour leur richesse, puis pour leur exploitation de noires dans des plantations de canne.

[Les] parents Asquith, deux bons salauds qui avaient débuté dans la vie avec un confortable capital, ce qui est correct, mais aussi l'habitude d'exploiter des gens dont le seul tort est d'avoir la peau d'une autre couleur qu'eux. Ils avaient des plantations de canne à côté de la Jamaïque ou d'Haïti, et Dex prétendait que, chez eux, on buvait un sacré rhum. (Vian, 2014 : 107)

Puis, Lee apprend, par hasard, en discutant sur la musique jazz avec Lou, que les enfants Asquith sont éduqués avec les mêmes préjugés racistes que leurs parents, ce qui a comme effet de confirmer son choix vindicatif.

- Je ne crois pas que vous ayez raison. Tous les grands compositeurs sont Blancs.
- Duke Ellington, par exemple.
- Non, Gershwin, Kern, tous ceux-là.
- Tous des Européens émigrés, assurai-je. Certainement ceux-ci sont des meilleurs exploités. Je ne crois pas qu'on puisse trouver dans Gershwin un passage original, qu'il n'ait pas copié, démarqué ou reproduit. Je vous défie d'en trouver un dans la *Rhapsody in Blue*.
- Vous êtes bizarre, dit-elle. Je déteste les Noirs.

C'était trop beau. Je pensai à Tom, et je fus bien près de remercier le Seigneur. (Vian, 2014 : 118)

Ainsi, dès le début de son plan vindicatif, Lee ne se venge pas directement sur des agresseurs qui ont provoqué une violence sur lui ou sur sa famille. Par conséquent, ses actions

vindictives sont teintées d'un caractère arbitraire. Il tente néanmoins de rationaliser sa vengeance au fur et à mesure que des raisons pour détester les Asquith se présentent à lui. Par contre, le caractère arbitraire de sa vengeance se combine aussi à l'absence d'un système vindicatif méticuleux, réfléchi et étudié (comme celui du comte) pour s'appuyer lors de ses prises de décisions. De ce fait, le manque de relation entre Lee Anderson et « ses » offenseurs, ici la famille Asquith, pose des difficultés considérables au moment de déterminer une procédure vindicative. Il est effectivement difficile de traduire la violence de la famille Asquith (leur mentalité raciste) en « une » vengeance juste et nécessaire. Le protagoniste devra donc se confronter à ce manque de clarté sur la bonne manière de se venger sur les Asquith.

Je bus pas mal de bourbon pendant ces jours-là. J'avais la cervelle qui travaillait dur. Je me procurai d'autres trucs en plus des cartouches ; j'achetai une pelle et une pioche et de la corde. Je ne savais pas encore si ma dernière idée marcherait. Si oui, de toute façon, j'avais besoin de cartouche. Sinon, le reste pouvait me servir. Et la pelle et la pioche, c'était une sécurité pour une autre idée qui m'avait traversé l'esprit. Je crois que les types qui préparent un coup ont tort de se fixer un plan parfaitement défini dès le début. A mon avis, il est préférable de laisser un peu opérer le hasard ; mais, quand le moment propice arrive, il faut avoir sous la main tout le nécessaire. (Vian, 2014 : 170)

Le protagoniste choisit ultimement le chemin de l'improvisation pour organiser sa vengeance. Cette improvisation est diamétralement à l'encontre du système vindicatif établi par le comte de Monte-Cristo, qui considère que la vengeance se doit d'être accomplie dans un contrôle absolu de tous les imprévus. Une fois de plus, le personnage du vengeur antihéroïque, représenté ici par Lee, se définit à l'opposé du vengeur justicier.

Finalement, à ce point dans le récit, une dernière différence se présente entre les deux personnages. En effet, le comte de Monte-Cristo est prêt à tout pour obtenir sa vengeance. Cependant, il a un plan bien précis pour le faire et il ne va jamais déroger de son plan. Toutes les actions qu'il entreprend font partie de cette grande Vengeance qu'il prépare depuis des années. En ce qui a trait à Lee, il est tout aussi déterminé à se venger. Il va même commettre des atrocités, que

le comte n'aurait jamais osé concevoir, pour réussir sa vengeance⁸⁸. Cependant, non seulement il ne possède aucun système vindicatif pour dicter ses gestes, comme nous venons le voir, mais il est aussi mené par ses désirs. À un tel point que, par moments, sa quête vindicative est mise de côté au profit d'autres désirs secondaires. Reprenons un moment important présenté plus tôt.

- Vous êtes bizarre, dit-elle. Je déteste les Noirs.

C'était trop beau. Je pensai à Tom, et je fus bien près de remercier le Seigneur. Mais j'avais trop envie de cette fille pour être accessible à la colère à ce moment. Et pas besoin du Seigneur pour faire du bon travail. (Vian, 2014 : 118)

Cet extrait est particulièrement évocateur d'un manque de rigueur, par moments, dans sa vengeance. En effet, alors qu'il vient de voir tous les préjugés racistes que Lou Asquith partage, il pense davantage à combler ses désirs sexuels qu'à sa vengeance. À cet exemple, il est possible de rajouter qu'en suivant ses pulsions sexuelles, il finit par mettre enceinte une des sœurs Asquith, compliquant du même coup son plan vindicatif. Ainsi, ce personnage se laisse facilement emporter par ses désirs et suit ses impulsions, lui causant de nombreuses complications dans sa quête vindicative.

En somme, Lee Anderson est très loin de l'omnipotence du comte de Monte-Cristo. Il est pour ainsi dire très humain ; il a des qualités et des défauts, il n'est pas capable d'anticiper tous les événements qui lui arrivent et il est contrôlé par ses désirs. De la sorte, sa vengeance improvisée comporte son lot de défaillances – qui permettent une certaine vraisemblance dans ce récit –, car le lecteur assiste aux difficultés réelles de la justice personnelle. Les défaillances du vengeur sont donc une partie intégrante de cette famille de récits vindicatifs. Autrement dit, le vengeur antihéroïque ne navigue pas dans un univers où tout joue à sa faveur, il ne transcende pas la

⁸⁸ Avant les meurtres atroces des sœurs Asquith, il accompagnera un ami de ces dernières (Dexter), pour gagner sa confiance, dans une maison de prostitution de mineures.

condition humaine. Il est simplement un être humain offensé et donc habité par un désir vindicatif qu'il tente d'assouvir du mieux qu'il peut, sans jamais être dans une maîtrise omnisciente de son monde. Bref, si le vengeur justicier est un héros par excellence, son contraire vindicatif a toutes les caractéristiques de l'antihéros⁸⁹.

Troisième acte : La vengeance, de l'*hybris* à l'échec

[Les] grandes œuvres subsistent par leur côté passionné.
Or, la passion, c'est l'excès, c'est le mal.

Balzac, *Écrits sur le roman*

Jusqu'ici, l'étude du roman *J'irai cracher sur vos tombes* de Boris Vian a surtout permis de comprendre comment la famille de récits vindicatifs du vengeur antihéroïque se constitue par des caractéristiques narratives diamétralement opposées à celles du vengeur justicier. Subséquemment, le vengeur de cette famille de récits est un antihéros qui tente de venger la violence première qu'il a subie, mais, n'ayant aucune qualité surhumaine, il réussit de peine et de misère à planifier sa vengeance. Ceci étant dit, il est maintenant temps de voir le résultat, étant donné des caractéristiques présentées plus tôt, de cette vengeance. Pour ce faire, je présenterai la vengeance de Lee Anderson en deux temps : d'une part, la vengeance *a priori* imaginée par le protagoniste, d'autre part, la vengeance réelle, pénible et funeste qui conclut le récit. Je vais donc reprendre le récit où il en était.

Lee Anderson a ainsi choisi de se venger sur la famille Asquith et plus particulièrement sur les deux sœurs Asquith, Jean (l'aînée de 20 ans) et Lou (la cadette de 15 ans). Pour préparer le

⁸⁹ Je rappelle une nouvelle fois la définition de « antihéros », dans ce cas provenant du *Britannica Academic* : « a protagonist of a drama or narrative who is notably lacking in heroic qualities ». Ainsi, le vengeur antihéroïque est un protagoniste qui, en comparaison au vengeur justicier, manque de qualités exceptionnelles (héroïques) pour accomplir sa vengeance.

terrain de sa vengeance, il commence par une opération de séduction, deux fois plutôt qu'une, sur chacune des sœurs, séparément. Il profite d'une invitation à la maison des sœurs Asquith pour mettre en marche son plan vindicatif. Il commence par séduire Jean, en lui proposant un mariage clandestin : « on s'arrangerait pour filer dans le Sud et passer quelques jours dans un endroit quelconque où personne ne nous gênerait, et puis on reviendrait mariés, et le tour serait joué » (Vian, 2014 : 143). Puis, il séduit Lou en prétendant que le mariage avec sa sœur n'est qu'une manœuvre pour pouvoir être avec elle.

- Jean veut m'épouser, continuai-je. Pourquoi ? Je ne sais pas. Mais si je refuse, elle s'arrangera certainement pour nous empêcher de nous voir.

Elle se taisait et se cambrait sous mes caresses. Ma main droite allait et venait le long de ses cuisses et Lou s'ouvrait à chaque attouchement précis.

- Je ne vois qu'une solution, dis-je, je peux épouser Jean et vous viendrez avec nous, et nous trouverons bien le moyen de nous voir. (Vian, 2014 : 151-152)

À partir de ces manipulations, il réussit à entamer les derniers préparatifs pour sa vengeance. Il demande à Jean, qui, pour sa part, lui apprend qu'elle porte son enfant, d'aller passer la fin de la semaine dans un hôtel sans en parler à ses parents. Il lui promet de la rejoindre le lundi qui suit pour entamer les préparatifs de leur mariage secret, qui doivent se faire le plus rapidement possible, avant que les parents de Jean n'apprennent pour sa grossesse. Le reste du plan consiste à aller chercher Lou, la veille, et, une fois les deux sœurs réunies, à exécuter sa vengeance.

À ce moment dans le récit, Lee Anderson, persuadé que son plan vindicatif se déroule à merveille (même s'il ne sait toujours pas la manière exacte avec laquelle il va se venger sur les sœurs Asquith), pense déjà à la victoire que cette vengeance, à venir, représente pour son petit frère : « Sûr, je tenais ces deux filles. Je me sentais tout joyeux à l'intérieur et c'est probablement que le gosse se retournait sous ses deux mètres de terre, alors, je lui tendis ma patte. C'est quelque

chose, de serrer la main de son frère » (Vian, 2014 : 153-154). Puis, un peu plus tard, il contemple même l'idée de futures vengeance.

D'abord les filles Asquith. J'aurais eu trente-six occasions d'en supprimer d'autres : les gosses que je voyais, Judy, Jicky, Bill et Betty, mais ça ne présentait pas d'intérêt. Trop peu représentatifs. Les Asquith ça serait mon coup d'essai. Ensuite, je pense qu'en me débrouillant, j'arriverai à liquider un gros type quelconque. Pas un sénateur, mais quelque chose de ce genre. (Vian, 2014 :167-168)

Ce moment, vers la fin du récit, présente pour la première et la dernière fois du récit un projet de vengeance projeté sur l'avenir. On comprend que la vengeance sur les sœurs Asquith n'est que le début d'une vengeance beaucoup plus grande et plus « représentative » qui tente de refléter cette violence première systémique que le protagoniste a vécue. Cependant, pour que ce grand projet vindicatif soit possible, le protagoniste doit commencer par compléter sa première vengeance, qu'il a jusqu'ici seulement imaginée.

Une fois le dimanche arrivé, Lee commence toutefois à s'inquiéter de sa vengeance, qui s'approche de son moment définitif. En effet, une heure avant de partir chercher Lou, toute la fragilité de son plan vindicatif lui saute aux yeux : « Et puis, au dernier moment, une heure avant mon départ, il me vint une espèce de terreur, et je me demandai si je trouverais Lou en arrivant » (Vian, 2014 : 171). Même après un appel à Lou pour confirmer que sa sœur était partie et qu'elle-même était prête à partir, Lee ne réussit pas à calmer sa nervosité.

Jusqu'ici, j'avais vécu sans aucune difficulté et sans connaître l'incertitude, jamais, d'une façon ou d'une autre, mais cette histoire commençait à m'exciter et ça tournait moins rond que d'habitude. J'aurais déjà voulu être là-bas pour régler tout ça et m'occuper d'autre chose. (Vian, 2014 : 173)

Ainsi, à quelques instants de finalement pouvoir se venger, les seuls sentiments qui habitent le protagoniste sont l'inquiétude et la peur. Une fois de plus, le vengeur antihéroïque est déterminé par l'impuissance de son humanité, contraint à subir l'angoisse d'un avenir incertain. Il tente tout

de même de reprendre son calme et il part à la recherche de Lou. En arrivant, il voit ses mains trembler et il fume une cigarette pour se calmer une nouvelle fois. Lou, de mauvaise humeur, monte dans la voiture et ils partent en direction de l'hôtel où Jean les attend. Lee et Lou n'échangent pas un mot pendant une bonne partie du voyage. Dès leur première discussion, Lou accable Lee d'invectives, pour avoir mis sa sœur enceinte et pour lui avoir caché les rapports sexuels qu'il avait avec sa sœur, mais ce dernier trouve juste assez de mots pour nier les accusations. Un peu plus tard, ils s'arrêtent pour prendre une pause sur le bord de la route. À la grande surprise de Lee, Lou lui tire une balle dans le bras, mais il réussit à l'immobiliser en lui donnant un coup de poing sur la tempe et en l'attachant avec de la corde. Avant d'assassiner Lou (violement) et de la laisser morte sur le bord de la route, ils partagent une dernière conversation où il dévoilera la vérité sur son identité⁹⁰.

A ce moment, elle a essayé de parler et elle m'a dit que je ne l'aurais pas et qu'elle venait de téléphoner à Dex de prévenir les flics, et qu'elle pensait que j'étais une crapule [;] elle m'a dit que j'étais un sale nègre, que Dexter le lui avait dit et qu'elle était venue avec moi pour prévenir Jean, et qu'elle me haïssait comme jamais personne.

J'ai rigolé encore. Ça battait dans ma poitrine comme un marteau de forge et mes mains tremblaient et mon bras gauche saignait dur ; je sentais couler le jus le long de l'avant-bras.

Alors, je lui ai répondu que les Blancs avaient descendu mon frère, et que je serais plus dur à avoir, mais qu'elle, en tout cas, allait y passer [...]. (Vian, 2014 : 185-186)

Le meurtre de Lou marque, une fois de plus, les difficultés au cœur de la vengeance du vengeur antihéroïque. Même s'il réussit à tuer Lou, toute la scène se déroule hors de son contrôle. D'abord, il ne choisit pas le moment ni la manière dont il veut se venger. Il ne fait que se défendre et s'adapter à l'attaque de Lou qui lui vaut une balle dans le bras. Ensuite, Lee est tellement en

⁹⁰ Le dévoilement au moment de la vengeance reste donc une caractéristique présente dans tous les récits de vengeance où le protagoniste se cache derrière une fausse identité. Cependant, dans ce cas, ce dévoilement tente seulement de donner une satisfaction au protagoniste. Il n'est pas question ici, comme c'était le cas avec le comte de Monte-Cristo, d'éviter de futures vengeances à son égard.

colère que sa vengeance se canalise en un excès de violence ; il est en pleine *hybris* au moment de sa vengeance. Finalement, à la fin de l'assaut, il ne réussit pas à contenir ses tremblements et il passe bien près de s'évanouir. Il finit tout de même par remonter dans sa voiture et il s'empresse de se diriger vers Jean, de peur que la police le rattrape : « Je voulais avoir Jean maintenant et sentir encore ce que j'avais senti deux fois en démolissant sa sœur. Je venais de trouver ce que j'avais toujours cherché. La police ça m'embêtait, mais tout à fait sur un autre plan ; ça ne m'empêcherait pas de faire ce que je voulais » (Vian, 2014 : 190). Ce plaisir vindicatif, après son premier meurtre, est cependant de courte durée, car il commence, quelques heures après la violente mort de Lou, à sentir le traumatisme de son homicide.

[Je] sentais la sueur me dégouliner le long du front, et je ne pouvais pas lâcher ce sacré volant pour m'essuyer. Mon estomac me donnait l'impression d'être gonflé au gaz et de peser sur mon diaphragme pour m'écraser les poumons et Lou criait dans mes oreilles ; j'atteignis le bouton de l'avertisseur, sur le volant ; celui de la route, c'était l'anneau d'ébonite, le bouton noir du milieu pour la ville, et j'écrasai les deux à la fois pour couvrir les cris. (Vian, 2014 : 195)

Dans cet état de détresse psychologique, il finit par rejoindre Jean dans un hôtel. À peine arrivé dans la chambre, le téléphone sonne à deux reprises, et, la deuxième fois, il ne réussit pas à contenir son stress et sa paranoïa (il a peur que l'appel provienne de Dexter ou de la police), alors il détruit le téléphone à coups de pied. Il demande ensuite à Jean de quitter l'hôtel avec lui pour passer un peu de temps ensemble. Ils s'arrêtent sur le bord de la route et, derrière un buisson, ils commencent à faire l'amour. En pleins ébats « amoureux », Lee décide de lui dévoiler la vérité.

- Ça vous fait toujours autant d'effet de coucher avec des hommes de couleur ?

Elle n'a rien répondu. Elle était parfaitement abrutie.

- Parce que, pour ma part, j'en ai plus d'un huitième.

Elle a rouvert les yeux et j'ai ricané. Elle ne comprenait pas. Alors, je lui ai tout raconté ; enfin toute l'histoire du gosse [...] ; je lui ai expliqué ce que j'avais voulu faire avec Lou et elle, en faire payer deux pour un. (Vian, 2014 : 201)

Même à ce moment où il semble en contrôle de la situation et où il ne fait que dévoiler la vérité sur son plan vindicatif, une partie de lui-même continue à lui échapper.

J'ai eu du mal à dire tout ça. Les mots ne venaient pas tout seuls. Elle était là, les yeux fermés, allongée par terre avec sa jupe relevée jusqu'au ventre. J'ai senti encore la chose qui venait le long de mon dos et ma main s'est refermée sur sa gorge sans que je puisse m'en empêcher [...]. (Vian, 2014 : 201)

Ce deuxième meurtre se termine par deux coups de balle dans la tête et un viol atroce qui conclut, en quelque sorte, la vengeance de Lee Anderson dans la plus grande des démesures : « Si le lecteur découvre au fil du roman l'horreur de la vengeance mise en place, il ne peut s'attendre à cette exécution perverse et odieuse et reste sous le choc » (Paideia éducation, 2019 : 32). Comme mentionné dans le premier chapitre, la vengeance du vengeur antihéroïque est comparable à celle des Érinyes, prêtes à tout pour se venger, d'une violence excessive et sans aucun intérêt à punir l'offenseur de manière juste et nécessaire. La vengeance de Lee Anderson respecte entièrement chacune de ces caractéristiques. Sa violence vindicative est à un tel point dans l'excès qu'il se considère dessaisi de son propre corps par « une chose » qu'il ne réussit pas à qualifier. Cette chose n'est rien d'autre que sa colère excessive et vindicative, caractéristique même du vengeur antihéroïque.

J'irai cracher sur vos tombes se conclut avec une poursuite policière où Lee tente de se cacher dans une grange et où les sirènes de policiers qui vont vers sa direction lui rappellent les cris de Lou. Finalement, des policiers le mitraillent de tirs jusqu'à sa mort. Quelque temps plus tard, ceux « du village le pendirent tout de même parce que c'était un nègre » (Vian, 2014 : 213).

Le doute immanent du nihiliste

Avant de réfléchir sur l'évolution affective du lecteur dans ce récit et sur la finale acathartique, il faut se poser une dernière question, qui une nouvelle fois permet de mettre en relation cette œuvre avec celle de Dumas.

Le comte de Monte-Cristo, même s'il maîtrise parfaitement sa vengeance jusqu'à la fin, connaît certains moments où le doute s'installe en lui. Cependant, comme nous l'avons vu, il finit par échapper à son incertitude, car il est persuadé que sa vengeance lui vient de Dieu et qu'elle est juste, nécessaire et providentielle. Lee Anderson, pour sa part, a aussi de nombreux moments où il doute, avant et après sa vengeance. Il est pertinent de se demander, pour creuser les dissemblances entre ces deux familles de récits vindicatifs, si le personnage de Lee possède un moyen symbolique de transcender ses actes de vengeance pour mieux les justifier, puis pour annihiler tout possible doute. Évidemment, la réponse est négative, puisque, à cet égard aussi, le vengeur antihéroïque s'oppose au vengeur justicier.

De ce fait, une nouvelle caractéristique du personnage vindicatif est son manque presque complet de croyance. Le nihilisme de Lee s'oppose, dans *J'irai cracher sur vos tombes* aux croyances de son frère Tom.

Il lui restait trop de ces préjugés de bonté et de divinité dans la tête. Il était trop honnête, Tom, c'est ce qui le perdrait. Il croyait qu'en faisant le bien, on récoltait le bien, or, quand ça arrive, ce n'est qu'un hasard. Il n'y a qu'une chose qui compte, c'est se venger et se venger de la manière la plus complète qui soit. (Vian, 2014 : 88)

Ainsi, il ne croit en aucune bonne ou mauvaise fortune, la seule chose qui l'habite est sa vengeance. De plus, il croit que toute forme de conviction religieuse pourrait interférer négativement dans son plan vindicatif : « je crois qu'on ne peut pas rester lucide et croire en Dieu,

et il fallait que je sois lucide (Vian, 2014 : 43). Donc, face au doute, tout ce qu'il lui reste est de se rappeler les raisons de sa vengeance.

Jusqu'à ce moment-là, je n'avais pas pensé à toutes les complications dans lesquelles allait m'entraîner l'idée de démolir ces deux filles. L'envie me vint, à ce moment, d'abandonner mon projet et de tout laisser tomber, et de continuer à vendre mes bouquins sans m'en faire. Mais il fallait que je le fasse pour le gosse, et puis pour Tom, et pour moi aussi. (Vian, 2014 : 167)

Subséquentement, avant d'exécuter sa vengeance – face au doute – le vengeur se remémore l'ensemble des violences premières dont il a souffert, et, instantanément, celui-ci voit toutes ses incertitudes se dissoudre pour laisser place aux flammes renaissantes de ses désirs vindicatifs. Dans ce cas, Lee alimente son désir vindicatif de la même manière que le comte de Monte-Cristo le fait quand ce dernier, en allant au château d'If, voit raviver le souvenir de ses malheurs.

Par contre, après la vengeance, ce rappel de la violence première n'est pas toujours suffisant. Cela s'applique surtout pour Lee, qui doit vivre avec les images horribles de ses meurtres. En effet, j'ai expliqué dans le premier chapitre que même si la vengeance est *a priori* « un mécanisme de défense prémédité, nécessaire pour préserver son intégrité et, par le fait même, pour se protéger », la justesse de la vengeance *a posteriori* dépend toujours des actions vindicatives du protagoniste. Or, dans le cas de Lee Anderson, sa vengeance contre les sœurs Asquith est une décharge excessive de violences, qui tente d'être représentative de la violence première, mais qui ne réussit jamais à l'être⁹¹. En effet, même si ces dernières partagent les stéréotypes racistes de leurs parents, à aucun moment elles n'ont commis de violences – ni sur Lee ni sur personne d'autre – équivalentes à celles qu'elles vivront. Alors, après les meurtres violents de Lou et de Jean, le protagoniste ne peut d'aucune manière rationaliser ses gestes de violence, car sa vengeance est

⁹¹ Dans un sens, Lee l'indique lui-même en présentant sa vengeance sur les sœurs Asquith comme un « deux pour un » (Vian, 2014 : 201).

inadéquate et ne permet pas de réparer les injustices qu'il a lui-même vécues. Au final, il n'y a rien de divin à sa vengeance et il n'y a aucune possibilité de rattacher l'excès de ses meurtres à la violence première. Le protagoniste est conscient de cette réalité, car il se voit lui-même dépassé par « cette chose » qui le contrôle. À la fin du récit, tout ce qu'il lui reste sont les signes permanents de son horrible vengeance, alors qu'il ne peut se défaire des cris de terreur de Lou au moment de son meurtre.

Lentement, péniblement, il monta quelques barreaux plus haut, et la clameur des sirènes retentit au-dehors. Les cris de Lou sur la clameur des sirènes, et cela remuait et vivait à nouveau dans sa tête, il recommençait à tuer Lou, et la même sensation, la même jouissance le reprirent [...]. Le sang coulait dans sa manche droite et le long de son cœur ; il s'épuisait peu à peu, et puis, il se mit à trembler car la peur le reprenait. (Vian, 2014 : 210)

Bref, l'image des Érinyes, assoiffées de vengeance, reste la meilleure comparaison possible avec le personnage du vengeur antihéroïque : un vengeur prêt à tout pour sa vengeance d'une extrême violence et sans rapport avec la violence première. Ce dernier se venge pour se venger, sans réussir à donner une symbolique transcendante à sa vengeance. À aucun moment son affect, sa justice personnelle, ne réussit à supplanter l'éthos de la justice. À la fin de sa vengeance, il y a plus d'injustices dans le monde qu'il y en avait avant.

La finale acathartique : De la pitié à l'horreur dans *J'irai cracher sur vos tombes*

Les hommes sont plus portés à la vengeance qu'à la pitié.

Spinoza, *Traité politique*

Pour mieux présenter le développement narratif du récit, formé de certaines analepses et d'une structure narrative vindicative renouvelée, je n'ai pas présenté l'évolution affective du lecteur jusqu'ici. Cependant, maintenant que le dénouement de cette vengeance est clair, il est possible de mieux réfléchir au *pathos* acathartique des récits du vengeur antihéroïque.

Au début du récit, le lecteur fait face à un protagoniste qui souffre de nombreuses violences premières, à un tel point que celles-ci peuvent être comprises, comme je l'ai dit précédemment, sous l'idée d'une « violence première systémique ». Le lecteur est sensible à ces manifestations de la violence, omniprésentes dans le récit, qui se retrouvent non seulement dans la psyché du personnage, mais aussi dans le portrait d'une Amérique ségrégationniste qui possède certaines ressemblances avec des événements contemporains⁹².

Or, au moment où le protagoniste commence à montrer ses intentions vindicatives et qu'il commet des gestes violents, le lecteur perd peu à peu son empathie pour le protagoniste.

Le sentiment du lecteur à son encontre est tout à fait ambivalent, puisque Lee et sa cause créent une certaine compassion, mais la cruauté de ses actes engendre un profond dégoût. Le désir furieux de vengeance de Lee est dévoilé progressivement au lecteur, de manière crescendo, jusqu'aux dernières pages. L'acmé de l'horreur sanglante réside à la toute fin du roman, lorsque Lee met à exécution sa vengeance[.] (Paideia éducation, 2019 : 38-39)

Ainsi, à partir du moment où le protagoniste montre le caractère ignoble (manipulations et apathies) et violent (composée de meurtres et de viols) de sa vengeance, le lecteur ne peut plus adhérer émotivement à sa quête vindicative, qui était, malgré tout, juste à son point de départ. Je le rappelle une nouvelle fois, le désir vindicatif ne peut être juste et nécessaire que s'il rétablit une justice bonne pour tous, où des violences premières restaient impunies. Cependant, la vengeance de Lee Anderson obtient des résultats très différents. Elle va, entre autres, écraser jusqu'à réduire à néant toutes les mœurs de sa société (de la nôtre également) et cela en n'apportant aucune forme

⁹² Par exemple, en 2020, la mort de George Floyd, un Afro-Américain, de 46 ans, tué lors d'une arrestation policière, soulève une vague de protestations s'intégrant au mouvement *Black Lives Matter* aux États-Unis, mais aussi ailleurs dans le monde. Ce mouvement politique milite contre le racisme systémique envers les Noirs ; un racisme systémique qui retrouve des ressemblances dans *J'irai cracher sur vos tombes* 74 ans auparavant. Ce mouvement qui existe depuis 2013 a connu plusieurs vagues de manifestations qui montrent, à chaque fois, la difficulté de dépasser une forme de racisme comprise dans les structures mêmes d'une société. Cet exemple d'actualité permet de mettre l'accent sur la difficulté de Lee Anderson à obtenir une justice personnelle dans une société américaine encore plus ségrégationniste que celle de nos jours.

de justice : « Si le lecteur découvre au fil du roman l'horreur de la vengeance mise en place, il ne peut s'attendre à cette exécution perverse et odieuse et reste sous le choc » (Paideia éducation, 2019 : 40).

À la fin de ce roman, le lecteur cherche – sans succès – une forme de consolation dans le récit. En effet, la vengeance de Lee Anderson, même si elle a atteint certaines « visées », est difficilement une réussite : le protagoniste a semé de grandes violences gratuites et il est mort en raison de sa vengeance. Il est difficile aussi de prétendre une victoire de la justice personnelle, car sa vengeance n'a pas coupé le flot de violences premières systémiques qui déferlent dans son monde. Bref, aucune résolution des nœuds narratifs n'est visible et aucun plaisir n'est possible dans ce récit de vengeance.

La violence sadique des scènes qui clôturent le roman « dérange » la lecture au moment même où elles représentent une mise à nu profonde de l'errance psychique et de la diaspora sociale de l'identité des « sang-mêlés ». Aucun programme de réforme sociale ou politique de la condition des Noirs n'est proposé. Le lynchage de Lee en conclusion du roman traduit un retour à l'ordre de l'homme blanc, un retour par lequel le statu quo racial est maintenu. (Benalil, 2001 : 51)

Autrement dit, le récit vindicatif du vengeur antihéroïque « dérange » le lecteur, qui assiste à un dénouement sans évolution au niveau de sa trame narrative. La vengeance échoue à apporter une justice et le statu quo social persiste. L'univers diégétique du vengeur antihéroïque est une boucle qui ne connaît aucun progrès, du début jusqu'à sa fin. Cette famille de récits vindicatifs marque la victoire de l'éthos de la justice sur l'affect du sujet, et le lecteur fait face à un constat pénible et inéducable : il est impossible de trouver, hors des chemins battus de la justice officielle, un chemin personnel rédempteur.

Ce sentiment d'inconfort ou même de répulsion du lecteur, provoqué par le *pathos* de ce récit vindicatif, ne se doit pas d'être vu comme un choix arbitraire au récit. Au contraire, selon Boris Vian, l'œuvre littéraire nécessite de passer par ce *pathos*.

[Boris Vian] déclare dans sa conférence sur « L'utilité d'une littérature érotique », reprise par Noël Arnaud dans son livre *Boris Vian : écrits pornographiques*, que « l'œuvre littéraire doit provoquer un choc, engendrer un malaise aussi violent que possible : vomissements, crise cardiaque, rhumatismes, bronchite, diarrhée [...] » [.] (Benalil, 2001 : 52)

Ce « choc affectif » est l'effet acathartique. Présent dans tous les récits du vengeur anti-héroïque, il (sans nécessairement avoir recours au vocabulaire de la « maladie » utilisé par Vian) « confronte » le lecteur à une réalité sociale problématique – dans ce cas le racisme systémique –, puis n'offre aucune échappatoire. Il n'y a, dans *J'irai cracher sur vos tombes*, aucune possibilité de transcender symboliquement la réalité sociale problématisée. Au final, le récit vindicatif acathartique renvoie donc le lecteur à sa propre réalité, où des événements similaires tragiques et injustes surviennent sans aucune finale heureuse. Donc, le récit du vengeur anti-héroïque est acathartique, car il n'apporte aucun plaisir, mais il soulève tout de même les paradoxes de notre monde (dans ce cas en rapport à la justice). Le récit acathartique rend notre monde intelligible en problématisant les enjeux de nos sociétés.

Par exemple, dans le roman de Vian, le récit présente le paradoxe de la recherche d'une Justice transcendante pour une victime dans une société. Ce paradoxe se présente par une double impossibilité. D'un côté, l'éthos de la justice est imparfait. Lee ne possède aucune aide du système de justice en place, il est même ostracisé par celui-ci. La description lapidaire de Suzanne Robert

sur la justice officielle permet de résumer les imperfections soulevées jusqu'ici de cet « idéal » impotent⁹³.

La Justice, cette abstraction, cette schizophrénie morale couvée par le cerveau humain, sans lien avec la réalité, s'incarne quotidiennement. Dans les cours, après toute une série de métamorphose, elle passe d'un statut d'idéal théorique à celui de domestique spécialisé dans l'application de recettes. Au mystère du lien entre l'offensant et l'offensé répond bêtement une justice pratique, butée, dépendante et toujours injuste puisque incapable de tenir compte d'une infinité d'impondérables, de rouages, de phénomènes indéchiffrables mais déterminants. (Robert, 1999 : 20-21)

D'un autre côté, le vengeur antihéroïque échoue complètement à apporter une Justice par la vengeance, et ce en montrant toutes les faiblesses de l'humain dans cette quête. Ainsi, cette deuxième famille de récits vindicatifs, guidée par un protagoniste imparfait (donc humain) et incapable d'apporter une justice transcendante, condamne définitivement cette quête. *J'irai cracher sur vos tombes* présente la Justice, sacralisée dans le passé et pourchassée par nos systèmes de justice, comme n'étant pas à la portée de l'humanité.

De cette façon, chaque récit du vengeur antihéroïque, bien que sans plaisir cathartique, ouvre du moins une réflexion qui met à nu les réalités et problématiques de notre monde. Au final, ces récits vindicatifs acathartiques nous rappellent le poids de la condition humaine et l'impossibilité, sinon l'impuissance, d'une seule personne à dépasser les structures sociales de son monde.

⁹³ Bien que Robert Suzanne soit extrêmement critique de nos systèmes de justice, la position présentée dans ce travail est que l'éthos de la justice est problématique, à partir du moment où il ne réussit pas à offrir une peine équitable à l'offenseur, aux yeux de la victime.

Le vengeur antihéroïque : Nouveau modèle de vengeance canonique

I have to believe in a world outside my own mind. I have to believe that my actions still have meaning, even if I can't remember them. I have to believe that when my eyes are closed, the world's still there. Do I believe the world's still there? Is it still out there?... Yeah.

Nolan, *Memento*

Ce troisième chapitre a donc permis de présenter, à partir du roman *J'irai cracher sur vos tombes* de Boris Vian, une nouvelle famille de récits vindicatifs, celle du vengeur antihéroïque, qui se construit à tous les points en opposition à la famille des récits du vengeur justicier. Dans cette famille de récits, le vengeur antihéroïque est un personnage ambivalent qui tente de se venger, pour des raisons justes, dans un monde où sa vengeance est impossible à obtenir et qui se conclut par la manifestation fatidique de cette réalité. Pour le lecteur, cette famille de récits vindicatifs représente une occasion d'explorer les côtés violents d'une vengeance qui se veut vraisemblable, et qui illustre à la fois la condition humaine et l'impossibilité d'obtenir une justice, si cette dernière n'est pas comprise dans les mécanismes de la société. Au final, l'effet acathartique, au dénouement du récit, permet au lecteur de percevoir une représentation différente de la vengeance, plus sombre, mais aussi plus vraie, qui le pousse à se questionner sur son propre rapport à la justice dans le monde.

Cette trame narrative vindicative semble devenir de plus en plus populaire depuis le XX^e siècle, et cela suit une certaine transformation des récits, puis l'apparition de plus en plus répandue de « l'antihéros » dans les romans, comme dans les films⁹⁴. Je propose donc un exemple apparu, il y a quelques années, le film *Memento* (2000) de Christopher Nolan, qui permet de retrouver tous les éléments de cette trame narrative dans un contexte plus récent.

⁹⁴ Une fois de plus, je rappelle que le vengeur antihéroïque est le symptôme d'un antihéros de plus en plus présent dans les fictions.

Dans ce film, le spectateur suit, en deux temps⁹⁵, Leonard Shelby, un homme qui souffre d'amnésie antérograde à la suite d'un traumatisme crânien causé par l'attaque de deux cambrioleurs qui ont tué sa femme et qui l'ont assommé pour tenter de fuir. Seulement un des deux cambrioleurs réussit à s'échapper en vie, mais la police ne réussit pas à trouver de preuve pour confirmer l'existence de ce deuxième homme. Depuis ce jour, le protagoniste ne peut pas créer de nouveaux souvenirs. Pour remédier au problème, il développe un système de notes, de photos polaroid et de tatouages pour se rappeler, en ordre d'importance, ce qu'il doit faire, où il habite et quelles sont ses relations avec certaines personnes de son entourage. Son objectif le plus important, tatoué sur son torse, est de trouver un certain « John G. » : le meurtrier de sa femme. Ainsi, le spectateur suit l'enquête de Leonard au fur et à mesure que ce dernier tente bien que mal de trouver cet homme. À la moitié du récit⁹⁶, un deuxième personnage, Teddy, qui suit l'enquête de près, dévoile la vérité à Leonard. En effet, Teddy, enquêteur dans le meurtre de sa femme, a cru Leonard quant à l'existence du deuxième cambrioleur. Pour cette raison, il l'a aidé à trouver et à tuer l'agresseur de sa femme. Cependant, Leonard ne réussit pas à se rappeler qu'il a tué l'agresseur, et il persiste à vouloir se venger sur un certain « John G. ». Alors, Teddy, pour préserver l'unique raison de vivre de Leonard, l'utilise afin de tuer d'autres criminels qu'il accuse d'être le meurtrier de sa femme. Plus tard, il apprend aussi à Leonard que sa femme n'est pas morte pendant cette agression. Elle s'est plutôt suicidée de ses propres mains : toutes les vingt minutes, elle a demandé une nouvelle dose d'insuline à Leonard, pour tenter de voir si, par amour, il était capable de passer à travers sa condition, qu'elle croit être psychosomatique. Face à cette vérité impossible à accepter, le

⁹⁵ Le récit est construit par une succession de scènes chronologiques en noir et blanc qui présente le début du film jusqu'à sa moitié et de scènes en couleur montées en ordre chronologique inversé, donc qui présente la fin du film jusqu'à sa moitié.

⁹⁶ Le film commence et termine par ce moment qui marque le point de rencontre entre les deux esthétiques scénaristiques.

protagoniste utilise son amnésie pour faire de Teddy le nouveau bouc émissaire de sa vengeance en écrivant sa plaque d'immatriculation, comme étant celle du meurtrier de sa femme. Le récit se conclut avec le meurtre de Teddy qui entretient la folie vindicative infinie du protagoniste.

Ainsi, il n'est pas difficile de voir la manière dont ce film reprend l'archétype du vengeur antihéroïque. Cependant, ce récit réussit, par ses particularités narratives, à aborder de nouveaux enjeux de la condition humaine : la mémoire, le deuil, le sens de la vie. De plus, le personnage de Leonard est particulièrement intéressant comme manifestation de ce type de vengeance démesurée et sans relation avec la violence première. En effet, le protagoniste choisit le chemin d'une vengeance infinie et de violences arbitraires uniquement pour ne pas avoir à affronter la réalité de son existence.

Ainsi, plus le film avance, plus le spectateur comprend que le problème de Leonard n'est peut-être pas physiologique mais bien moral : Leonard a choisi la vengeance, toutes ses actions sont déterminées par cette volonté, et cette faillite morale le coupe du monde bien plus que ses troubles de mémoire. (Lavallée, 2012 : 41)

Donc, ce personnage, contrairement à Lee Anderson, réussit à trouver un moyen de rester accroché infiniment à sa dernière espérance : la vengeance. Cependant, derrière cette vengeance se cache le même vide abyssal qui est présent dans cette famille de récits vindicatifs. La différence entre *J'irai cracher sur vos tombes* et *Memento* est que dans le premier cas le lecteur suit le protagoniste jusqu'au fond du gouffre, tandis que dans le deuxième récit, le spectateur voit le fond du gouffre, alors que le personnage continue de s'y échapper par l'illusion de la vengeance.

Dans les deux cas, comme dans tous les récits du vengeur antihéroïque, l'effet acathartique clôt le récit sans plaisir et renvoie le lecteur aux problématiques les plus profondes de la justice dans son monde.

Conclusion – Au-delà du récit vindicatif : Un discours narratif pour l'avenir

La vengeance originaire

John Ruth wants to take you back to Red Rock to stand trial for murder. And . . . IF . . . you're found guilty, the people of Red Rock will hang you in the town square. And as the hangman, I will perform the execution. And if all those things end up taking place, that's what civilized society calls JUSTICE. [...]

However if the relatives and loved ones of the person you murdered were outside that door right now. And after busting down that door, they drug you out in the snow, and strung you up by the neck that would be FRONTIER JUSTICE. Now the good part about frontier justice is it's very thirst quenching. The bad part is it's apt to be Wrong as Right.

Tarantino, *The hateful eight*

Dans cette étude, j'ai présenté une méthodologie littéraire authentique et précise pour comprendre les modalités narratives des récits de vengeance, ainsi que la manière dont chaque récit modèle un sens particulier en relation à la vengeance. Plus précisément, j'ai présenté les deux familles de récits vindicatifs – la famille du vengeur justicier et la famille du vengeur antihéroïque – qui manifestent leurs différences narratives par un traitement distinctif des enjeux de la vengeance (l'éthos de la justice et l'affect du sujet). Au final, la relation conflictuelle entre l'éthos de la justice et l'affect du sujet, mise en scène dans le récit, permet de tirer une conception particulière de la vengeance propre à chaque famille de récits vindicatifs. Un bref retour sur ces deux familles de récits vindicatif me permettra de rappeler chacune de ces conceptions. Finalement, j'aborderai deux perspectives de postérité à cette étude littéraire de la vengeance.

D'abord, j'ai soulevé, à partir de la première famille de récits vindicatifs, les caractéristiques de l'archétype du vengeur justicier. L'évolution de Dantès jusqu'à son alter ego – le comte de Monte-Cristo – dans le roman d'Alexandre Dumas, a offert une étude de cas paradigmatique pour cette famille de récits. En effet, la métamorphose du personnage de Dantès permet de comprendre

les éléments clés de cette famille de récit. D'abord, j'ai illustré la manière dont la violence première s'en prend à une victime, dans ce cas Dantès, qui n'obtient aucune aide du système de justice de sa société. Ensuite, après la prise de conscience de sa condition de victime, j'ai présenté la transformation de ce personnage de victime vindicative à justicier surhumain (Dantès devient le comte de Monte-Cristo) qui permet d'obtenir une rédemption, par une vengeance idéalisée, qui transcende l'éthos de la justice. Finalement, cette construction narrative distinctive a permis de comprendre l'effet « cathartique » qui provoque, au dénouement, du plaisir au lecteur, et ce par la résolution parfaite des nœuds narratifs et sans aucune intelligibilité profonde du monde. À propos de ce dernier point, il est possible de reformuler en disant que cette famille de récits vindicatifs, par le manque de vraisemblance dans sa construction diégétique, idéalise la vengeance sans questionner certains de ses aspects problématiques, notamment la justesse éthique d'une quête vindicative. À ce sujet, dans le roman de Dumas, les problèmes éthiques de la vengeance du comte de Monte-Cristo sont rapidement mis de côté par les convictions religieuses du protagoniste qui croit que sa quête vindicative est providentielle.

Ensuite, à partir de la deuxième famille de récits vindicatifs, j'ai souligné l'importance paradigmatique de la famille vindicative du vengeur justicier en démontrant que la deuxième famille de récits vindicatifs se fonde dans le sillage de la première pour s'y opposer à travers des caractéristiques narratives divergentes. Le roman noir de Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, a permis d'illustrer ces éléments. D'abord, j'ai soulevé l'influence du vengeur justicier dans cette deuxième trame narrative de vengeance. Ensuite, j'ai présenté les particularités de cette deuxième famille, subversive, de récits vindicatifs qui produisent une nouvelle histoire de vengeance, où le vengeur (antihéroïque) navigue dans un univers diégétique vraisemblable et problématique qui ne lui permettra jamais de transcender l'éthos de la justice. En effet, le personnage de Lee Anderson,

malgré toutes les violences premières qu'il a subies, ne pourra jamais ériger une vengeance juste et nécessaire qui mérite le titre de « Justice ». Au contraire, sa vengeance démesurée entraîne une série de violences impardonnables qui ne font qu'accroître les injustices dans son monde, et cela jusqu'à la finale acathartique du récit. À savoir, pour le lecteur, jusqu'à un dénouement dépourvu des plaisirs de la résolution narrative du récit, mais qui soulève des enjeux sur la condition humaine, sur la possibilité de se venger et sur les conséquences de la vengeance comme forme de justice.

Ainsi, ce parcours des deux familles de récits vindicatifs a permis, en plus d'élaborer la construction narrative et affective de ces fictions, de montrer la pertinence de réaborder le concept de « catharsis » sous un nouveau socle conceptuel. Les récits de vengeance ont été exemplaires pour définir la division entre l'effet cathartique et l'effet acathartique, car le développement de ces récits mène inévitablement à l'un ou l'autre de ces *pathos*. Le récit de vengeance se construit de façon à provoquer un effet ; qu'il soit positif ou négatif, ces fictions ne laissent personne indifférent.

Il est même possible d'aborder cet enjeu (les *pathos* intrinsèques à la construction des fictions vindicatives) à partir de théories psychanalytiques qui concèdent au récit de vengeance le réveil d'émotions profondes chez l'humain. Gérard Bonnet, dans la conclusion de son livre *La Vengeance. L'inconscient à l'œuvre* tente précisément d'établir un lien entre les émotions suscitées par le récit de vengeance et un certain moment originaire dans la psyché humaine⁹⁷.

⁹⁷ Pour Bonnet, le surgissement de la vengeance originaire consiste en une « pro-vocation terrorisante inscrite au plus profond du moi qui se réactualise chaque fois que le moi s'estime menacé » (Bonnet, 2015 : 133). Le sentiment de la vengeance est donc, depuis ce moment originaire et indéfini de l'enfance, toujours prêt à refaire surface : « Il suffit qu'une injustice du sort nous touche d'une manière fictive ou bien réelle pour que l'émotion attachée à la vengeance originaire se réveille qui est parfois sans aucune mesure avec le dommage en question, provoquant l'envie de réagir [...] » (Bonnet, 2015 : 172).

On est donc en droit de se demander pourquoi [les récits de vengeance] qui naissent et renaissent à toutes les périodes de l'histoire, dans toutes les régions du monde, ont une telle puissance d'évocation – pourquoi ils nous touchent à ce point [...]. La raison première est ressortie des analyses précédentes : *la vengeance originare est inscrite au cœur de tout sujet humain, tout récit de vengeance la fait vibrer à notre insu et réveille l'intense excitation qui lui est attachée.* (Bonnet, 2015 : 172)

Même si ce discours psychanalytique n'est pas essentiel à la compréhension des modalités narratives de la vengeance, il permet de donner de nouvelles pistes de réflexion pour répondre à certaines questions abordées en filigrane dans cette étude. Par exemple, il est possible d'expliquer par cette démarche psychanalytique l'intérêt continu qu'artistes et lecteurs portent sur ce *topos* – les récits vindicatifs permettent de voir renaître ce moment originare en chacun de nous –, mais il est aussi viable d'y voir une nouvelle réponse à l'apparition incessante du concept de « catharsis » lié aux récits vindicatifs – ce concept tente d'appréhender les émotions et la réaction du lecteur face au récit vindicatif. Finalement, la réflexion préliminaire de Bonnet permet de revenir sur une question que j'ai jusqu'ici laissée en suspens et que je me permets de reformuler ainsi : est-ce que le récit de vengeance offre une réelle possibilité d'évacuer des sentiments d'injustices ? Il semblerait que la réponse soit affirmative pour ce psychanalyste : « En mettant si souvent en scène des histoires de vengeance, la littérature, le théâtre et le cinéma viennent nourrir ce fantasme, le réaliser fictivement, et même le soulager en partie compte tenu de leur effet cathartique » (Bonnet, 2015 : 22).

Dans le cadre de ce travail, il est clair que seulement les récits du vengeur justicier pourraient prétendre remplir cette fonction « homéopathique » qui semble faire renaître certaines interprétations sur la « catharsis »⁹⁸. Cependant, la question, en plus d'être très complexe, demeure

⁹⁸ « D'autres, à partir du XIX^e siècle, oubliant la fonction métaphorique du terme, ont adopté un point de vue purement médical, et voient dans la *katharsis* une sorte de traitement homéopathique : la tragédie, en nous faisant éprouver des passions épurées par l'entremise de la *mimèsis*, nous en garantirait ; et le plaisir [...] résulterait alors du soulagement quasi physique apporté par cette purgation. » (Michel Magnien dans *Poétique*, 2019 : 41)

très subjective. En effet, parmi les éléments présentés dans cette étude, la violence première, étant une des caractéristiques les plus importantes de la vengeance, s'est avérée parfois très complexe à traduire dans des actes vindicatifs. Alors, à savoir si le récit, par une mise en scène idéalisée de la vengeance victorieuse, permet de soulager des désirs vindicatifs reste une proposition très difficile à imaginer.

Malgré tout, cette perspective psychanalytique sur la vengeance permet de souligner et de justifier l'importance que j'ai mise, dans cette étude, à étudier les *pathos* inhérents aux fictions vindicatives. Il est clair à ce point qu'une étude narrative des récits vindicatifs, sans tenir compte des effets du récit sur le lecteur, aurait été un travail incomplet, puisque la vengeance se joue principalement au niveau de l'affect.

Littérature et droit

[La] lecture des romans ne nous dit pas tout de la justice sociale, mais elle peut constituer un pont à la fois vers une vision de la justice et une mise en œuvre sociale de cette vision.

Nussbaum, *L'Art d'être juste*

Maintenant que les distinctions narratives, affectives, éthiques entre ces deux familles de récits vindicatifs ont été rappelées, j'aimerais signaler un dernier élément qui vise à situer cette réflexion dans un cadre de réflexion plus large, et ce en rapport à la représentation fictive de la justice. En effet, même si les récits de vengeance présentent soit le succès idéalisé du vengeur justicier, soit l'échec angoissant du vengeur antihéroïque, au final, tous les récits de vengeance problématissent la Justice en explorant les possibilités et les limites de la condition humaine dans la quête personnelle de justice.

De ce fait, la littérature entretient une communication directe avec le droit. Dans la préface du livre *Le récit de vengeance au XIX^e siècle. Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*, Claude Mouchard discute le rapport de similitude et d'opposition entre la littérature et le droit en citant Christian Biet.

Dans le numéro 876 d'*Europe*, intitulé « Droit et littérature », le texte liminaire de Christian Biet porte sur « L'empire du droit, les jeux de la littérature ». Il y a entre droit et littérature, insiste Biet, « des rapports de similitude, certainement, puisqu'elle s'occupe des mêmes thèmes – le mariage, l'héritage, le lien social ou ses ruptures –, des mêmes « sujets » – réels ou fictifs pour le droit et fictifs ou supposés réels pour la littérature –, et se construit dans une continuité par rapport au passé, aux textes produits successivement qui répondent les uns aux autres selon des normes évolutives et dans un champ déterminé. » « Mais la littérature et le droit, poursuit Biet, ont aussi des rapports d'opposition, puisque la littérature se permet de décaler le droit, de jouer avec lui et de l'entraîner par ses fictions sur des terrains qu'il n'a pas pu, qu'il ne peut, ou ne veut considérer. » (Vassilev, 2008 : 9)

Ainsi, la littérature reprend les thématiques du droit, mais à travers les possibilités imaginaires du texte littéraire. Elle s'affranchit de cette façon des règles du monde et explore les frontières poreuses de la Justice, où le droit réel de nos sociétés ne semble pas mettre les pieds.

Cette dynamique est précisément celle des récits de vengeance où, qu'il soit question d'une ou l'autre des familles de récits vindicatifs, la fiction présente toujours les impossibilités de la Justice du monde réel aux yeux du lecteur. D'un côté, la vengeance du vengeur justicier explore l'impossibilité de la vengeance par la magnificence du protagoniste qui, lui seul, peut arriver à une Justice transcendante. De l'autre côté, le vengeur antihéroïque problématise l'impossibilité de la vengeance par les structures sociales qui délimitent l'action d'un sujet.

En somme, un des apports les plus intéressants de cette étude a donc été de donner une méthodologie littéraire pour saisir la manière dont les récits vindicatifs construisent des scénarios narratifs vindicatifs impossibles, pour notre monde, et d'appréhender les effets de ces constructions sur le lecteur qui réagit et réfléchit à ces scénarios par le biais de la fiction.

Cependant, cette communication entre la littérature et le droit ne s'arrête pas à ce point. Dans son livre *L'Art d'être juste*, Martha C. Nussbaum invite justement cette littérature de l'impossible, par ce qu'elle appelle la « fantaisie »⁹⁹, à s'installer plus profondément et durablement dans nos réflexions personnelles sur la justice ...

Ma réponse vient donc directement d'Aristote. L'art littéraire, dit-il, est « plus philosophique » que l'histoire, parce que l'histoire se contente de nous montrer « ce qui est arrivé », alors que les œuvres littéraires nous montrent « ce qui pourrait arriver » dans une vie humaine. En d'autres termes, l'histoire se contente d'enregistrer ce qui s'est effectivement passé, que cela représente ou non une possibilité générale pour la vie humaine. La littérature s'intéresse au possible, et invite le lecteur à s'interroger sur lui-même. (Nussbaum, 2015 : 34)

... et même dans la construction de nos institutions légales.

Le remède n'est pas de rejeter la fantaisie, mais de la cultiver de manière plus cohérente et plus humaine ; non de substituer des structures institutionnelles à l'imagination, mais de construire des institutions et des acteurs qui incarnent plus parfaitement et protègent, par la solidité institutionnelle, les intuitions d'une imagination sympathique. Nous n'avons pas seulement besoin de la fantaisie des individus, et nous ne devons pas nous appuyer seulement sur elle. Les institutions elles-mêmes devraient également être pénétrées par les intuitions de la « fantaisie ». (Nussbaum, 2015 : 21)

Bref, la littérature en général et les récits de vengeance, plus précisément, permettent par l'imaginaire littéraire, par leur « fantaisie », de créer un pont, qui peut s'incarner dans une réflexion affective, éthique ou légale, entre l'univers impossible fictif et l'avenir réel du monde.

Les récits vindicatifs, invraisemblables ou vraisemblables, idéalisés ou réalistes sont en ce sens le lieu d'un discours fertile sur les possibilités et les limites d'une forme de justice, la vengeance, qui n'a plus sa place dans nos sociétés, mais qui permet néanmoins, par sa mise en récit, de faire jaillir de réelles réflexions sur le rapport entre l'individu et sa société, entre l'affect

⁹⁹ « La fantaisie est le nom que le roman donne à la capacité à voir une chose comme une autre, ou dans une autre. On pourrait également l'appeler l'imaginaire métaphorique. [...] Suivre une perception au-delà d'elle-même, déceler dans les choses qui nous entourent d'autres choses invisibles : c'est cela la fantaisie[.] » (Nussbaum, 2015 : 92)

d'un sujet et l'éthos de sa justice et entre la possibilité pour un sujet d'atteindre une Justice transcendante et sa condition humaine.

Au final, le lecteur peut retrouver dans certains récits de vengeance le lieu d'un discours narratif cathartique de « tous les impossibles qui se réalisent » et qui lui permet de s'évader dans un monde parallèle où les Idéaux triomphent. Ou alors, il plonge vers certains autres récits vindicatifs, un peu plus sombres, qui présentent un discours narratif acathartique de « tous les impossibles existants dans notre monde » d'aujourd'hui, mais qui peuvent peu à peu illuminer le devenir de demain.

Références bibliographiques

Œuvres principales

Dumas, Alexandre. *Le Comte de Monte-Cristo I*. Éditions Caractère, 2012.

---. *Le Comte de Monte-Cristo II*. Éditions Caractère, 2012.

Vian, Boris. *J'irai cracher sur vos tombes*. Libr. Générale Française, 2014.

Corpus théorique

Aristote. *La poétique*. Traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 1980.

---. *Poétique*. Traduit par Michel Magnien, 18. ed, Libr. Générale Française, 2019.

---. *Rhétorique*. Traduit par Pierre Chiron, Flammarion, 2007.

Barthes, Roland. *Mythologies*. 2014.

Benalil, Mounia. « Boris Vian face à l'institution littéraire : le cas de *J'irai cracher sur vos tombes* ». *Dalhousie French Studies*, vol. 57, Dalhousie University, 2001, p. 47-55. JSTOR.

Bergeron, Serge. « L'évolution du roman policier ». *Québec français*, n° 72, Les Publications Québec français, 1988, p. 71-73. Érudit.

Bernard, Claudie. « La Vengeance Dans La Littérature d'Ancien Régime (Review) ». *French Forum*, vol. 28, n° 1, 2003, p. 135-37. DOI.org (Crossref), doi:[10.1353/frf.2003.0029](https://doi.org/10.1353/frf.2003.0029).

Bonnet, Gérard. *La vengeance: l'inconscient à l'œuvre*. Edition in Press, 2015.

Cadin, Anne. « Ce que peut le roman noir ». *Revue Chameaux*, n° 3, Automne 2010, <http://revuechameaux.org/numeros/ce-que-peut-la-litterature/>.

Cervulle, Maxime. « Quentin Tarantino et le (post)féminisme. Politiques du genre dans Boulevard de la mort ». *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28, n° 1, Éditions Antipodes, 2009, p. 35-49, doi:[10.3917/nqf.281.0035](https://doi.org/10.3917/nqf.281.0035). Cairn.info.

Clément, Elisabeth. *La philosophie de A à Z*. Sous la direction de Laurence Hansen-Løve, Hatier, 2013.

Delcourt, Marie. « Le suicide par vengeance dans la Grèce ancienne ». *Revue de l'histoire des religions*, vol. 119, Armand Colin, 1939, p. 154-71. JSTOR.

Desnain, Véronique. « Style et idéologie dans le roman noir ». *Itinéraires*, n° 2015-1, décembre 2015. DOI.org (Crossref), doi:[10.4000/itineraires.2685](https://doi.org/10.4000/itineraires.2685).

Dulac, Philippe. « LE COMTE DE MONTE-CRISTO, Alexandre Dumas - Fiche de lecture ». *Encyclopædia Universalis*, p. 1-4.

Eco, Umberto. *De Superman au surhomme*. Traduit par Myriem Bouzaher, Libr. Générale Française, 2018.

Erman, Michel. *Éloge de la vengeance: essai sur le juste et la justice*. Presses universitaires de France, 2012.

Étude intégrale : J'irai cracher sur vos tombes (fiche de lecture, analyse et résumé). Paideia éducation, 2019.

Fabre, Cédric. « Le roman noir, littérature d'avenir ». *La pensée de midi*, vol. 15, n° 2, Actes sud, 2005, p. 46-49. Cairn.info.

Ferry, Luc. *La sagesse des mythes*. J'ai lu, 2009.

Gengembre, Gérard. « Le Comte de Monte-Cristo, ou le surhomme, la justice et la loi ». *Les Cahiers de la Justice*, vol. 1, n° 1, Dalloz, 2012, p. 159-69, doi:[10.3917/cdlj.1201.0159](https://doi.org/10.3917/cdlj.1201.0159). Cairn.info.

Girard, René. *La violence et le sacré*. Pluriel, 2018.

Hamilton, Edith. *La mythologie: ses dieux, ses héros, ses légendes*. Traduit par Abeth de Beughem, Marabout, 2013.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Propédeutique philosophique*. Traduit par Maurice de Gandillac, Éditions de Minuit, 1990.

Larrieu, Peggy. « L'insularité dans Le Comte de Monte-Cristo, Analyse juridique ». *Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales*, vol. 17, n° 1, 2018, p. 111-21.

Lavallée, Sylvain. « Identité et mémoire : le système Nolan : un cinéma d'illusions ». *Séquences*, n° 279, La revue Séquences Inc., 2012, p. 40-41. Érudit.

Le Pallec Marand, Claudine. « Le bouleversement du territoire du film de genre. La Vengeance des femmes de Quentin Tarantino ». *Entrelacs*, n° 8, février 2011. DOI.org (Crossref), doi:[10.4000/entrelacs.228](https://doi.org/10.4000/entrelacs.228).

Lloyd-Jones, Hugh. « Les Erinyes dans la tragédie grecque ». *Revue des Études Grecques*, vol. 102, n° 485, 1989, p. 1-9. DOI.org (Crossref), doi:[10.3406/reg.1989.2434](https://doi.org/10.3406/reg.1989.2434).

Löwy, Michael. « “Devant la Loi” : le judaïsme subversif de Franz Kafka ». *Raisons politiques*, vol. 8, n° 4, Presses de Sciences Po, 2002, p. 117-29, doi:[10.3917/rai.008.0117](https://doi.org/10.3917/rai.008.0117). Cairn.info.

McKeating, Henry. « Vengeance is Mine: A Study of the Pursuit of Vengeance in the Old Testament ». *The Expository Times*, vol. 74, n° 8, SAGE Publications Ltd, mai 1963, p. 239-45, doi:[10.1177/001452466307400804](https://doi.org/10.1177/001452466307400804).

Montesquieu. *Pensées et fragments inédits de Montesquieu*. n° vol. 2, G. Gounouilhou, 1901.

Naugrette, Catherine. « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique ». *Tangence*, n° 88, Tangence, 2008, p. 77-89. Érudit, *Érudit*: www.erudit.org, doi:[10.7202/029754ar](https://doi.org/10.7202/029754ar).

Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra: un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*. Traduit par Maurice de Gandillac, Gallimard, 2017.

---. *Humain, trop humain: un livre pour esprits libres*. Édité par Mazzino Montinari et Giorgio Colli, Traduit par Robert Rovini, Gallimard, 1987.

Nussbaum, Martha Craven. *L'art d'être juste*. Traduit par Solange Chavel, Climats, 2015.

Rabelais, François. *Gargantua: texte original et translation en français moderne*. Édité par Guy Demerson et Michel Renaud, Extrait de l'éd. corrigée, Éd. du Seuil, 1996.

Raimond, Michel. *Le roman*. 3. éd, A. Colin, 2011.

Robert, Suzanne. « Éloge de la vengeance ». *Liberté*, vol. 41, n° 4, Collectif Liberté, 1999, p. 7-24. Érudit.

Roy, Roxanne. *L'art de s'emporter : colère et vengeance dans les nouvelles galantes et historiques (1661-1690)*. Université de Montréal, thèse de doctorat 2004, <http://hdl.handle.net/1866/14967>.

Schimmel, Anne. « La trace dans le roman noir ». *Tumultes*, n° 10, [L'Harmattan, Éditions Kimé], 1998, p. 37-52. JSTOR.

Togola, Adama. « Crime au féminin dans le roman africain francophone : l'exemple de Kouty, mémoire de sang d'Aïda Mady Diallo ». *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 48, n° 2, Revue de l'Université de Moncton, 2017, p. 157-77. Érudit, *Érudit*: www.erudit.org, doi:[10.7202/1061873ar](https://doi.org/10.7202/1061873ar).

Vareille, Jean-Claude. « Préhistoire du roman policier ». *Romantisme*, vol. 16, n° 53, 1986, p. 23-36. DOI.org (Crossref), doi:[10.3406/roman.1986.4922](https://doi.org/10.3406/roman.1986.4922).

Vassilev, Kris. *Le récit de vengeance au XIXe siècle: Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*. Presses Univ. du Mirail, 2008.

Visser, Margaret. « Vengeance and Pollution in Classical Athens ». *Journal of the History of Ideas*, vol. 45, n° 2, University of Pennsylvania Press, 1984, p. 193-206, doi:[10.2307/2709287](https://doi.org/10.2307/2709287). JSTOR.

Vivès, Jean-Michel. « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse ». *Recherches en psychanalyse*, vol. 9, n° 1, Association Recherches en psychanalyse, 2010, p. 22-35, doi:[10.3917/rep.009.0022](https://doi.org/10.3917/rep.009.0022). Cairn.info.

Woolf, Virginia. *Essais choisis*. Traduit par Catherine Bernard, Gallimard, 2015.

Œuvres secondaires

Irish, William. *La mariée était en noir*. Traduit par Edmond Michel-Tyl, Gallimard, 2001.

Kafka, Franz. *Le Procès*. Traduit par Alexandre Vialatte, 2016.

---. *Un artiste de la faim. À la colonie pénitentiaire et autres récits*. Gallimard, 2012.

Morvan, Jean-David (scénariste de bande dessinée). *J'irai cracher sur vos tombes*. Éditions Glénat, 2020.

Nolan, Christopher (réalisateur). *Memento*. Newmarket Films, 2000.

Tarantino, Quentin (réalisateur). *Kill Bill : Volume 1*. Miramax Films, 2003.

---. *Kill Bill : Volume 2*. Miramax Films, 2004.

---. *Death Proof*. Dimensions Films, 2007.

---. *Inglourious Basterds*. The Weinstein Company, 2009.

---. *Django Unchained*. The Weinstein Company, 2012.

Truffaut, François (réalisateur). *La mariée était en noir*. Les Artistes associés, 1968.