

Patrizia Lombardo
La Vengeance

La vengeance a le caractère direct d'une réaction à une action nocive ou considérée comme nocive : dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote affirme que les êtres humains essayent de rendre la mal pour le mal et que, s'ils sont dans la condition de ne pas pouvoir le faire, ils sont ou ils se considèrent des esclaves. Dans la mythologie grecque, les dieux mêmes connaissent et pratiquent la vengeance : le code éthique ancien l'inclut autant que la violence. La vengeance semble être une passion antique, dont la valeur a été fortement mise en cause par le Christianisme ; le pardon, concept chrétien fondamental, ne pourrait se comprendre sans ce à quoi il s'oppose. L'histoire même du système des lois dans les nations et les états modernes marque le passage de la pratique sauvage du châtement à l'organisation de la justice, qui est une vengeance sanctionnée socialement, et donc n'est plus une passion. Pourtant, en dépit de l'écologie morale du monde actuel, peut-on dire que cette passion n'existe aujourd'hui que dans le monde patriarcal de la mafia ? Elle oscille entre la grandeur d'une juste punition et la petitesse d'un geste méchant, d'une phrase blessante. Sa violence, sa fureur, sa dureté sont indéniables. Combien de guerres dans l'histoire de l'humanité ont été dictées par cette passion, de manière ouverte ou cachée ! Passion de l'histoire par excellence, sentiment humain inébranlable auquel ont à faire les historiens, la vengeance a habité une immense partie de la littérature occidentale. Mais combien de menues vengeances s'installent-elles dans l'existence de tous les jours, de la vie domestique et familiale à la vie professionnelle !

Il ne serait pas possible de penser la littérature sans la vengeance. Et quelle foule d'autres passions et actions peuvent s'associer à elle ou lui faire cortège : l'orgueil, l'honneur, la jalousie, la rage, la rancune, le ressentiment, la haine, la trahison, l'offense, le sens de sa propre puissance ou de sa propre impuissance. Rien d'humain n'est étranger à cette passion, et infinie est la variété d'objets sur lesquels elle peut se poser.

Vengeance divine et vengeance humaine : l'*Iliade* et l'*Odyssée* les chantent en déployant toutes les actions (*res gestae*) qui en découlent. Le prétexte de la guerre de Troie a été l'enlèvement d'Hélène, la femme de Ménélas : ainsi les Achéens, conduits par Agamemnon, frère de Ménélas, assiègent-ils la ville de Troie depuis neuf ans. Les vengeances s'entrecroisent et les dieux sont partie prenante : Apollon envoie la peste sur l'armée pour se venger d'Agamemnon qui tient captive la fille d'un prêtre du dieu. De son côté Achille en colère invoque sa mère, la déesse Thétis, qui obtient de Zeus la promesse de vengeance : la victoire sera à son fils. Quant aux aventures d'Ulysse dans l'*Odyssée*, ses péripéties se multiplient dès qu'Ulysse a aveuglé le géant Polyphème et que le dieu Poséidon, père de celui-ci, veut se venger. Et que dire de la trilogie d'Eschyle, l'*Orestie*, où la représentation de la vengeance touche au débat sur la justice ? Le parcours littéraire serait infini, non seulement à travers les références classiques, mais aussi à travers l'immense littérature de la Renaissance : si on pense au théâtre élisabéthain, des dizaines d'histoires viennent à l'esprit. L'historien culturel peut souligner que, à l'époque même de la pensée de l'État moderne, la littérature représente de plus en plus la tension entre le désir brutal de vengeance et le caractère désintéressé de la justice.

La philosophie politique et éthique ne saurait se passer du problème de la vengeance : Francis Bacon, dans ses *Essays Civil and Moral* (1597), appelle cette

passion *wild justice* (justice sauvage), et insiste sur son caractère antisocial et autodestructeur. Dans la société humaine, la vengeance usurpe le rôle de la loi.

La philosophie du XVIII^e siècle, qui s'est tant intéressée à l'affectivité humaine en général, ne pouvait négliger cette passion ni son développement à travers les temps et la culture. Le traité sur les sentiments humains d'Adam Smith, *The Theory of the Moral Sentiments* (1759), texte indispensable à l'étude des passions, est à la fois un manuel d'économie politique et de théorie du droit. On n'y trouvera pas les couleurs sombres de la tragédie antique, ni le ton des prêcheurs chrétiens, ni le pessimisme des moralistes français du XVII^e siècle. En bon philosophe pragmatique, Adam Smith considère qu'il faut comprendre les sentiments humains pour que les lois soient raisonnables. On ne peut pas avoir une vision idéalisée des êtres humains, et Smith est convaincu que, pour bien organiser la vie sociale, il est nécessaire de connaître les mécanismes de l'âme. Les hommes jugent les actions des hommes et ressentent dans le vif de leur expérience qu'il y a des actions qui ont du mérite et d'autres qui font du tort ; il existe donc des objets qui méritent récompense ou punition.

Comme les philosophes empiristes, Smith n'envisage pas les passions dans leur nature abstraite, mais chez le sujet qui vit l'affect et agit en conséquence. Ce penseur n'étudie jamais les passions de manière isolée, mais dans leur rapport à la motivation qui peut amener à l'affect positif ou négatif. Il ne s'agit pas de trancher entre le vice et la vertu, mais d'identifier le déclic émotif en conjonction avec les circonstances, qui, elles, déterminent des comportements et des actions. Ainsi Smith ne veut pas séparer la vengeance de son contraire, car il ne vise pas à définir cette passion en elle-même, mais signale les motifs psychologiques qui poussent les hommes à se venger : le ressentiment et l'envie de punir ce qui est une offense, ou est considéré comme telle. La vengeance alors ne peut pas être entendue sans la gratitude, l'autre sentiment qui est lié à ce que nous ressentons vis-à-vis de l'action d'autrui. Les deux passions opposées ont la même origine, et pour ainsi dire la même rapidité émotive, car une action qui nous semble avoir du mérite appelle immédiatement notre sensation de gratitude, ainsi que l'action qui nous fait du tort appelle immédiatement le désir d'infliger le mal à l'autre. Smith affirme qu'il y a certes d'autres passions à la base de nos rapports avec les autres, de leur bonheur ou malheur, mais aucune autres ne nous excitent de manière si directe à en devenir nous-mêmes les instruments.

Plus tard, dans son œuvre monumentale de 1776, *The Wealth of Nations* (*La Richesse des nations*), en exposant, au chapitre II du livre IV, les problèmes relatifs à l'importation des marchandises étrangères, Smith considère le sentiment de vengeance qui est naturel dans le cas où une nation restreint par des droits élevés, ou des interdictions, l'importation de biens manufacturés étrangers. La réaction ne peut être que des représailles, et le pays qui ne peut pas importer librement imposera les mêmes interdictions à l'importation des biens produits dans le pays qui dicte ces restrictions. Dans un autre chapitre, traitant des revenus et des dettes publiques, Smith explique le mécontentement du peuple face à tout nouvel impôt et juge que lorsque la dette publique est grande et qu'une nation est surchargée d'impôts, « il n'y a que les nécessités d'une nouvelle guerre, que l'animosité de la vengeance nationale, ou que l'inquiétude pour la sécurité nationale qui puissent inciter le peuple à se soumettre, sans trop d'impatience, à un nouvel impôt » (livre V, chap. III).

De la philosophie à la politique, l'économie, l'histoire, la littérature, la réflexion sur la vie humaine a donc dû se pencher sur le problème de la vengeance.

Parmi les exemples littéraires, on se limitera ici à rappeler deux moments des plus célèbres dans les drames de Shakespeare qui élaborent la question du châtement « sauvage » et de la justice rationnelle. La méchanceté et la malveillance sont nécessaires pour la vengeance personnelle, mais non pas pour la justice (on négligera la vengeance d'Othello, trop fortement liée à la passion amoureuse).

The Merchant of Venice (*Le Marchant de Venise* date probable : 1598) oppose la méchanceté d'usurier de Shylock et la gentillesse d'Antonio. Sans entrer dans le débat critique sur le possible antisémitisme de Shakespeare, Shylock étant juif et Antonio et Portia chrétiens, le discours de Shylock, au troisième acte, est un parfait exemple de *wild justice* qui montre la dimension toute personnelle de la vengeance. Rendre le mal pour le mal, punir de sa propre main, faire soi-même justice, comme l'indique l'expression grecque consacrée : *dikas lambanein* (*sumere penas* en latin, infliger la punition). Shylock répond à Salerio qu'il est prêt à prendre la chair même d'Antonio, qui, perdant ses vaisseaux en mer, ne pourra pas respecter le contrat avec lui. Une livre de sa chair, cela servira du moins à appâter le poisson, et, dans un martèlement de questions, Shylock montre que la soif de justice sauvage est fondée sur des torts reçus (ou imaginés comme reçus) : l'individu veut faire payer directement à l'autre l'offense reçue, l'individu, comme le dit Smith dans l'œuvre citée, devient l'instrument du malheur de l'autre. La punition envisagée par Shylock ne possède pas la dimension grandiose de certaines vengeances de l'antiquité. Il ne s'agit que d'une livre de chair :

Si elle ne nourrit rien d'autre que cela elle nourrira ma vengeance. Il m'a déshonoré et il m'a fait perdre un demi-million, il a ri de mes pertes, il s'est moqué de mes profits, il a méprisé ma nation, contrarié mes affaires, éloigné mes amis, excité mes ennemis, et pour quelle raison ? Je suis Juif. Un Juif n'a-t-il pas d'yeux, un Juif n'a-t-il pas de mains, d'organes de proportions, de sens, de sentiments, de passions ; ne mange-t-il pas les mêmes choses, n'est-il pas blessé par les mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes remèdes, réchauffé et refroidi par le même été et le même hiver que l'est un chrétien ? Si vous nous piquez, est-ce que nous ne saignons pas ? Si vous nous chatouillez, ne rions-nous pas ? Et si vous nous faites injure, est-ce que ne nous vengerons pas ? Si nous vous ressemblons pour tout le reste nous nous ressemblerons en cela. Si un Juif fait injure à un chrétien, celui le supporte-t-il humblement ? Vengeance ! Si un chrétien fait injure à un Juif, comment celui-ci devrait-il le supporter à l'exemple des chrétiens ? Eh bien ! vengeance ! La vilénie que vous m'enseigniez, je vais la mettre en pratique et ce sera bien le diable si je ne renchéris pas sur ce qu'on m'a appris.

La justice sauvage de Shylock peut être opposée à la vengeance d'Hamlet, héros moderne par excellence, toujours hésitant, en proie au doute, partagé entre la réflexion et l'action. Mais il faudrait lire les oscillations de son âme et son incertitude non pas comme une difficulté à agir, mais comme la manifestation du passage de la justice antique administrant la vengeance de manière directe, à la justice moderne qui fait de la loi la médiation entre la sauvagerie et l'exigence de punition. *Hamlet* est le drame historique de la différence entre la vengeance brutale et la vengeance légale, et les doutes du protagoniste sont le signe de cette tension. Inoubliable reste l'appel du père qui, après sa mort, apparaît sous les espèces d'un fantôme et l'incite à venger le crime horrible dont il a été victime. Dans la célèbre scène V du premier acte, le spectre raconte à Hamlet comment il a été empoisonné par son frère en perdant d'un seul coup la vie, la couronne et sa femme. Hamlet sidéré par la révélation répond vite :

Hamlet : Ô Dieu !

Le Spectre : Venge son meurtre horrible et monstrueux.

Hamlet : Son Meurtre !

Le Spectre : Un meurtre horrible ainsi que le meurtre est toujours,
Mais celui-ci horrible, étrange et monstrueux.

Hamlet : Vite instruis-moi. Et d'une aile aussi prompte
Que l'intuition ou la pensée d'amour
Je vole te venger.

Plus tard, à la fin du deuxième acte, Hamlet, qui se retrouve seul, agité par ses doutes, s'interroge sur ce que la vengeance paternelle lui demande, l'abjection morale et le mensonge qu'il doit supporter ; il s'exhorte à prendre courage et, après toutes ses indécisions, à vaincre sa faiblesse et sa mélancolie, et à accomplir ce qu'un homme courageux doit accomplir.

La logique de la justice sauvage travaille son âme et la questions retentissante le saisit. Est-ce lâcheté de ne pas punir le crime de son oncle ?

... Serais-je un lâche ?
Qui me traite d'infâme ? Qui vient me casser la figure ?
Qui vient m'arracher la barbe, et me la jeter aux yeux,
Et me tirer par le nez, et m'enfoncer dans la gorge
Mes mensonges jusqu'aux poumons ? qui me fera cela ?
Car, par Dieu, je le subirai. Il est certain
Que j'ai le foie d'un pigeon et manque du fiel
Qui rend amer l'outrage, car sinon
J'aurais déjà gravé tous les milans du ciel
Des tripes de ces chien !

Il faut se venger contre l'être perfide qui a commis le meurtre, sans perdre du temps dans des réflexions et des discours sans fin :

... Oh, me venger !
Mais quel âne je suis ! Et qu'il est beau
Que moi le tendre fils d'un père assassiné,
Moi que ciel et enfer poussent à se venger,
Je déballe mon cœur avec des mots, des mots

Mais encore, avant de se décider à utiliser une représentation théâtrale pour piéger le roi, il se dit que peut-être le spectre est un démon, un imposteur qui utilise son trouble et sa mélancolie à ses fins :

... et il se peut
Qu'étant donné mon trouble et ma mélancolie
Et l'empire qu'il a sur ces sortes d'humeurs,
Il m'abuse afin de me perdre.

L'auto-analyse psychologique d'Hamlet met en scène la tension entre le code antique et le code moderne. Le premier pousse à accomplir l'acte de vengeance, et celui qui n'ose pas punir les torts subis est stigmatisé comme lâche. Le second demande quelque chose d'autre, que le poids du châtement ne pèse pas sur la décision personnelle, et que la justice s'exerce d'une manière autre : la passion même de la vengeance est un spectre, et l'homme moderne s'en méfie.

*

Que devient la vengeance dans la littérature du siècle qui marque une seconde modernité après celle de la Renaissance, ce XIX^e siècle où la fin de l'absolutisme

politique, les révolutions, le progrès technologique, la démocratie, l'urbanisation ont produit de immenses changements de mentalité ? Les sociologues ont parlé à juste titre d'un clivage toujours plus fort entre l'homme public et l'homme privé, entre l'individu et l'histoire. En témoigne la littérature romantique et, en France, l'œuvre de Chateaubriand, ce grand écrivain, comme dit Baudelaire, « couché à l'horizon » du siècle, qui a connu à la fois l'engagement dans les événements politiques et diplomatiques les plus importants de son époque, et les affres du *moi* triste et solitaire, affecté par le mal du siècle qui ne quittera plus la littérature, jusqu'à *La Nausée* de Sartre.

La stature héroïque, dans le mal comme dans le bien, n'est plus une caractéristique du roman du XIX^e siècle, touché par la mélancolie que Chateaubriand appelait : « le vague des passions », ce sens de vide, d'inaction, que les modernes connaissent si bien et qui était étranger aux anciens (et qui a souvent poussé vers une lecture romantique des doutes d'Hamlet). Les héros, ou plutôt les protagonistes des romans, enfantés par les *Rêveries* et les *Confessions* de Rousseau, ainsi que par *René*, sont de plus en plus souvent des âmes tourmentées ; agir n'est plus de mise et l'intrigue devient souvent la traduction de la vie intérieure, le compte rendu des oscillations de la conscience. L'amour alors prend une place toujours plus importante, élue à passion exemplaire. Comment penser alors les drames de vengeance ? Comment trouver la dimension d'une passion d'une telle envergure ? Comment la dire ?

Un conte de Jules Barbey d'Aureville se charge de répondre à ces questions. Les récits des *Diaboliques* de Barbey d'Aureville, qui plongent dans les mystères les plus insondables de l'âme humaine, traitent souvent de la vengeance. « La Vengeance d'une femme » narre l'histoire d'une noble espagnole, la duchesse d'Acros de Sierra-Leone, qui se prostitue à Paris pour venger le crime atroce de son mari : celui-ci avait fait tuer le supposé amant de sa femme, Don Esteban, arracher son cœur et le donner en pâture à ses chiens.

Il convient de voir comment le lecteur est introduit et amené dans ce récit extraordinaire. La nouvelle de Barbey débute par le problème de la force de la passion et de la force d'une littérature qui sache l'exprimer. L'épigraphe latine l'affirme de manière concise et frappante : plus fortement, *fortiter*. L'écrivain se plaint de la fausse hardiesse de la littérature moderne ainsi que de sa prétendue capacité à représenter le monde. Que de mensonges par prudence : « la littérature n'exprime pas la moitié des crimes que la société commet mystérieusement et impunément tous les jours, avec une fréquence et une facilité charmantes. » Par exemple, la littérature n'ose pas raconter tous les incestes qui font partie de la vie commune : *René* de Chateaubriand le laisse à peine entrevoir, hélas, de manière délicate, mais jamais la littérature moderne n'aborde franchement les sujets vrais et scabreux qui sont toujours vivants. Quelle différence par rapport à l'antiquité avec les histoires de Myrrha, d'Agrippine et d'Œdipe. Barbey n'a aucun doute : le roman, forme par excellence du XIX^e siècle, est faible et lâche, et devrait devenir plus fort.

Pourquoi, par exemple, la littérature ne raconte-t-elle pas un drame de vengeance qui vient immédiatement à l'esprit de l'écrivain, donnant l'avant-goût du thème de la nouvelle : il s'agit d'une histoire connue dans tout Paris, mais qu'un écrivain ne saurait pas écrire. C'est cette Mme Henri III qui avait pris à sa propre mère son amant et qui, voyant cet homme retourner à sa mère, avait pris possession des lettres passionnées écrites par celle-ci à son amant, les avait fait lithographier pour « les jeter, par milliers, du Paradis (bien nommé pour une action pareille) dans la salle de l'Opéra, un jour de première représentation ».

Avec l'emportement du prêcheur et l'ironie de qui se méfie des bons sentiments de son époque, Barbey attaque la faiblesse de la littérature moderne, qui se voudrait représentation du monde, ainsi que toutes les tentatives pour enjoliver le crime qui, dans la civilisation contemporaine, « par ce temps d'ineffables et de délicieux progrès » est encore plus effroyable que dans le passé : « les crimes de l'extrême civilisation sont, certainement, plus atroces que ceux de l'extrême barbarie par le fait de leur raffinement, de la corruption qu'ils supposent, et de leur degré supérieur d'intellectualité ».

Tous les éléments de la construction d'une histoire terrible sont là : crime et vengeance sont liés dans leur pacte à la fois antique et moderne, la violence qui fait partie du monde ancien et la nouvelle forme de violence qui est typique du moderne, une violence subtile, intellectualisée. Le conte diabolique commence, non sans le rappel de l'Inquisition, de sa compréhension profonde du mal. En chrétien rompu à Satan, l'écrivain s'exprime avec le ton de qui connaît les abîmes de la méchanceté humaine et la fureur divine :

L'Inquisition le savait bien. À une époque où la foi religieuse et les mœurs publiques étaient fortes, l'Inquisition, ce tribunal qui jugeait la pensée, cette grande institution dont l'idée seule tortille nos petits nerfs et escarbouille nos têtes de linottes, l'Inquisition savait bien que les crimes spirituels étaient les plus grands, et elle les châtiât comme tels... Et, de fait, si ces crimes parlent moins aux sens, ils parlent plus à la pensée ; et la pensée, en fin de compte, est ce qu'il y a de plus profond en nous. Il y a donc, pour le romancier, tout un genre de tragique inconnu à tirer de ces crimes, plus intellectuels que physiques, qui semblent moins des crimes à la superficialité des vieilles sociétés matérialistes, parce que le sang n'y coule pas et que le massacre ne s'y fait que dans l'ordre des sentiments et des mœurs... C'est ce genre de tragique dont on a voulu donner ici un échantillon, en racontant l'histoire d'une vengeance de la plus épouvantable originalité, dans laquelle le sang n'a pas coulé, et où il n'y a eu ni fer ni poison ; un crime civilisé enfin, dont rien n'appartient à l'invention de celui qui le raconte, si ce n'est la manière de le raconter.

On est à Paris, à la fin du règne de Louis-Philippe, et le halo romanesque prépare cette histoire « d'une vengeance de la plus épouvantable originalité » : un jeune homme élégant, Robert de Tressignies, suit, un soir, dans une des ruelles obscures et mal famées de la Chaussée-d'Antin, une femme d'allure décidée, habillée avec le luxe d'une courtisane. Le sentiment qui pousse cet homme de plus de trente ans, froid et libertin, est plus fort que sa volonté : c'est la passion de la curiosité, une curiosité qui lui impose d'aller « au fond d'une sensation nouvelle ». Et une idée ronge le jeune homme : la mystérieuse créature qui s'était enfoncée dans l'obscur passage ressemblait à une autre femme.

Inutile de dire que Tressignies suit la provocation de la belle effrontée jusqu'à monter des immondes escalier et entrer enfin dans un appartement dont la splendeur de certains objets s'allie mal avec le désordre des alcôves des prostituées. Le récit suit les ondulations d'un va-et-vient de pensées chez le jeune homme, de doutes, de questions, d'étonnement pour la beauté inattendue et sublime, la volupté et l'indécence démesurées de cette courtisane espagnole, aussi superbe que les portraits des femmes dans les plus beaux tableaux. Tressignies étudie attentivement toutes ses expressions : la férocité, l'amertume, les soupirs de plaisir, les signes de distraction jusqu'au moment où, suivant avec dépit les yeux de la femme sur un portrait, la conversation commence et le récit de celle qui se révèle être la duchesse d'Acros de Sierra-Leone. C'est bien la noble Espagnole que, quelques années auparavant, Robert de Tressignies avait inutilement essayé de rencontrer, dont la beauté unique et inatteignable était restée gravée à jamais dans sa mémoire.

Il fallait toute la préparation par les commentaires initiaux sur la littérature et par la mise en perspective à travers le regard de Tressignies pour rendre encore plus surprenant le récit de la duchesse. Barbey saisit le caractère en cascade de la vengeance et le lien brutal entre l'acte de vengeance et l'orgueil : le mari de la duchesse, blessé dans son incommensurable amour-propre, se venge de ce qu'il considère comme une offense en punissant l'un par la mort et l'autre par la terrible douleur qu'il lui inflige. Évidemment la scène du cœur mangé, châtement sanguinaire et cannibalesque de la jalousie, réitère le geste mythique de la littérature du Moyen Âge, où on trouve des maris qui offrent un repas horrifant à la femme adultère (qu'on pense à la célèbre Gabrielle de Vergy, qui d'ailleurs est rappelée par la Duchesse, histoire qui avait été reprise par Stendhal dans une fantaisie de Mme de Renâ dans *Le Rouge et le Noir*).

Rendre le mal pour le mal : c'est la phrase qui dit la trajectoire de la vengeance, et Barbey le montre bien, dans la terrible vengeance de la duchesse, en répondant à une vengeance sanguinaire par une vengeance froide.

L'amour, dans cette *Diabolique*, est certes dépeint dans toutes les nuances du mysticisme (la passion ardente et pure de la duchesse pour Don Esteban) et de l'érotisme le plus effréné (les ébats sensuels de la dame prostituée avec celui qui paie pour son corps). Mais l'amour n'est que le fond obscur sur lequel s'élève la vengeance. D'un côté, dans la réaction du mari, la jalousie n'accompagne pas l'amour, n'est pas intériorisée, liée pour ainsi dire aux tremblements de l'âme, source de tourments inavouables comme dans *La Princesse de Clèves* ou plus tard chez Proust ; la jalousie est liée à l'orgueil, à la peur du déshonneur, et dirigée vers l'action – vers ce que Adam Smith appelait la tendance humaine à répondre à l'action d'autrui. De l'autre côté, la duchesse amoureuse de Don Esteban sublime sa passion, et dans ses résolutions de vengeance, la sensualité la plus corrompue, la débauche démesurée ne viennent que du désir d'insulter, par son propre corps souillé, le nom du duc de Sierra-Leone, dans la patiente certitude qu'un jour, lorsqu'elle sera morte dans un honteux hôpital, il apprendra comment sa femme a vécu et comment elle meurt. La vengeance alors montre toutes ses possibilités, de sa forme la plus sanguinaire à son caractère le plus cérébral.

Le sang même possède un aspect charnel et mystique qui renforce le caractère baroque de la culture catholique, tandis que la pensée de la duchesse comme du duc ne se nourrit que de l'image de la souffrance de l'autre. Adam Smith parlait du caractère particulier des sentiments de gratitude et de ressentiment : aucun autre groupe de passions n'est aussi fortement lié à l'idée d'être soi-même l'instrument du bonheur ou du malheur de l'autre. L'imagination de l'écrivain romantique et catholique, nourrie de plusieurs siècles de littérature et de peinture, pousse à l'extrême cette manière de devenir l'instrument de la vengeance, en faisant du corps même de la comtesse le moyen de déchaîner sa vengeance : le romancier ne peut pas rester dans l'équilibre rationaliste de la réflexion, et trouve plus envoûtant de représenter les ravages des passions négatives. La littérature n'a-t-elle pas souvent la capacité d'exprimer, par l'obsène et l'excessif, ce qui travaille l'âme humaine ? Robert Musil, le romancier philosophe du XX^e siècle, croyait à ce caractère exceptionnel de la littérature, source intarissable de connaissance. Barbey d'Aureville le dit de manière plus haletante :

[...] le Roman est spécialement l'histoire des mœurs, mise en récit et en drame, comme l'est souvent l'Histoire elle-même. Et nulle autre différence que celles-ci : c'est que l'un (le Roman) met ses mœurs sous le couvert de personnages d'invention, et que l'autre (l'Histoire) donne les noms et les adresses. Seulement, le Roman creuse bien plus avant que l'Histoire. Il

a un idéal, et l'Histoire n'en a pas : elle est bridée par la réalité. Le Roman tient, aussi, bien plus longtemps la scène. Lovelace dure plus, dans Richardson, que Tibère dans Tacite. Mais, si Tibère, dans Tacite, était détaillé comme Lovelace dans Richardson, croyez-vous que l'Histoire y perdrait et que Tacite ne serait pas plus terrible ?

Les détails les plus scabreux des mots et des choses exaspèrent la vision de l'extraordinaire nœud de vengeance de la nouvelle. La vengeance colore tout : les objets qui sont dans l'appartement parisien de la duchesse devenue fille publique, les vêtements tâchés du sang d'Esteban qu'elle montre à celui qui est tombé dans ses bras, les phrases rapportées dans le récit qui rappellent les mots échangés entre le mari et la femme pendant la scène de l'horreur – le corps déchiré d'Esteban, étranglé, la poitrine fendue. Les mots sont comme des armes, leur pointe va droit au cœur et au cerveau ; les gestes sont des pensées, et la passion vengeresse montre un duel où à l'orgueil inhumain et à la sauvagerie de l'un correspond un autre orgueil déclenché par la souffrance amoureuse et la rage sublime. Tel est le défi de la duchesse, au moment où le duc fait manger le cœur d'Esteban par les chiens : « “Allons donc, venge-toi mieux ! – lui dis-je. – C'est à moi qu'il faut le faire manger !” Il resta comme épouvanté de mon idée... “Tu l'aimes donc furieusement ?” - reprit-il. »

La passion brûle sans répit. Pour défigurer le nom de Sierra-Leone, il faut raconter. La duchesse offre son récit avec la même ferveur avec laquelle elle a donné son corps à Tressignies :

Vous savez qui je suis, mais vous ne savez pas tout ce que je suis. Voulez-vous le savoir ? Voulez-vous savoir mon histoire ? Le voulez-vous ? – reprit-elle avec une insistance exaltée. – Moi, je voudrais la dire à tous ceux qui viennent ici ! Je voudrais la raconter à toute la terre ! J'en serais plus infâme, mais j'en serais mieux vengée.

La punition s'élabore, suivant ce que la duchesse appelle « le génie de vengeance », ce plat qu'elle doit cuire et recuire, qu'elle doit toujours réchauffer, par le souvenir, par la vue des vêtements ensanglantés d'Esteban, conservés chez elle comme une relique, par le récit offert aux hommes qu'elle reçoit, par l'insulte qu'elle imprime au nom du mari en n'acceptant que la somme de cent sous « avec la fierté d'une bassesse qui était sa vengeance ».

Une passion brûle l'esprit, ne laisse pas en paix le corps et, lorsque elle est trop intense, elle pourrait céder la place à un autre sentiment fort, comme le dégoût ou la honte. Il faut alors cultiver la vengeance avec l'assiduité d'un rituel religieux, la garder vivante par des objets chargés de signification. En montrant les vêtements de Don Esteban, couverts de sang, la duchesse explique au jeune homme déjà complètement bouleversé :

Quand je me retrouve seule dans l'exécrable vie que je mène, quand le dégoût m'y prend, quand la boue m'en monte à la bouche et m'étouffe, quand le génie de la vengeance faiblit en moi, que l'ancienne duchesse revient et que la fille m'épouvante, je m'entortille dans cette robe, je vautre mon corps souillé dans ses plis rouges, toujours brûlants pour moi, et j'y réchauffe ma vengeance. C'est un talisman que ces haillons sanglants !

La vengeance de la duchesse est une créature de la pensée, de la volonté. On peut alors comprendre une autre caractéristique de cette passion qui, à la différence de la plupart des autres états passionnels exaltés, ne contredit pas la volonté. Bien au contraire la vengeance moderne demande beaucoup de réflexion, de contrôle. Le crime exquis de la modernité est hautement cérébral, et, disait Barbey, « le massacre ne s'y fait que dans l'ordre des sentiments et des mœurs ». Si l'écrivain a voulu

donner un échantillon de ce genre tragique, antique et moderne à la fois, ne peut-on continuer la chaîne de la vengeance et voir à l'œuvre un ressentiment ultérieur et hautement intellectualisé ? La littérature elle-même est une vengeance, en équilibre précaire dans le défi que l'écrivain fait aux écrivains qui ont écrit avant lui, à la littérature qui l'a précédé : nombreuses sont les allusions ouvertes ou cachées aux œuvres littéraires dans « La vengeance d'une femme » – les tragédies grecques, les drames de la Renaissance, Gabrielle de Vergy, Lovelace, Richardson, les mystiques espagnols, le souvenir de Paolo et Francesca dans *L'Enfer* de Dante, qui lisent ensemble, tout comme Esteban et la duchesse lisent l'histoire de Gabrielle. Comme il l'annonce, l'écrivain vise à rendre justice à une poésie satanique, où le sublime est infernal, l'héroïsme diabolique, se vengeant contre toute une littérature contemporaine mielleuse ou édifiante ; il faut comprendre qu'il se mesure avec toute l'histoire littéraire par l'invention d'un atroce récit de vengeance. Qui aura gagné : les écrivains de l'antiquité, du Moyen Âge, de la Renaissance, ou celui, hardi, du XIX^e siècle ?

Encore plus, la nouvelle de Barbey, par ses descriptions chargées et ses couleurs violentes et effrayantes, veut se venger de la supériorité d'un autre art, celui qui vit de la couleur et du clair-obscur ? Les signes de cette lutte passionnée contre la peinture sont évidents : non seulement le narrateur évoque des tableaux, qu'il s'agisse de la *Judith et Holopherne* d'Horace Vernet, ou la *Tentation de saint Antoine* de Paolo Veronese, ou des lorettes de Gavarni, mais surtout il veut, par la parole écrite, faire voir tout le visible – Paris, ses boulevards, ses ruelles, l'Espagne, les décors d'un costume ou d'un appartement, la beauté terrible et provocante d'une femme – et faire voir ce qui n'est pas de l'ordre des yeux, mais d'une percée dans le cœur humain. Qui aura gagné : le peintre avec ses pinceaux ou l'écrivain avec ses phrases ?

*

Baudelaire aussi, admirateur de Barbey d'Aurevilly, adorateur d'Eugène Delacroix, cherche une poésie et une prose nouvelles capables d'exprimer la vie moderne, le sublime dans le mal, les spectacles les plus surprenants de la vie intérieure et de la vie extérieure. Les poèmes en prose sont de la poésie sans rime et sans rythme qui naît dans la fréquentation des grandes villes modernes ; comme *Les Fleurs du Mal*, ils présentent des tableaux parisiens et des fragments sur le spleen et l'idéal. Le spleen lui-même est une horrible passion moderne, l'ennui qui dévore, passion qui était ignorée du monde ancien. Alors, pour que le poète de la modernité parle de la vengeance, il fallait inventer une sorte de fable, dans un monde non historique, dans ce monde transhistorique qui est le théâtre ; mais il fallait aussi que ce monde parle métaphoriquement de la vie moderne et de ce héros blessé de la vie moderne qu'est l'artiste, souvent représenté par Baudelaire par la figure du saltimbanque. « Une mort héroïque », un de plus longs poèmes en prose du recueil, raconte l'histoire de Fanciouille, bouffon admirable, ami du Prince, qui, ayant conspiré contre le Prince, sera puni de la manière la plus atrocement cruelle.

Comme le récit de Barbey d'Aurevilly, le fragment de Baudelaire, indique le degré de raffinement intellectuel que les passions subissent avec la vie moderne. Comme chez Barbey d'Aurevilly, l'art entre dans l'étude des passions : la duchesse de Sierra-Leone, figure à la fois antique et moderne, est prise par le démon du récit, elle raconte, raconte. Dans le poème en prose de Baudelaire, on voit la présence du bouffon, qui est un acteur formidable, tandis que le narrateur à la première personne raconte l'histoire et commente les qualités de l'art ainsi que les méandres de l'âme humaine capable d'une cruauté démesurée.

Après la découverte de la conspiration, le bruit court que le prince fera grâce aux conspirateurs et qu'un grand spectacle théâtral aura lieu auquel seront invités tous les gentilshommes conspirateurs. Fanciouille jouera un de ses meilleurs rôles. Rien ici de l'engouement pour le sang qui colore le récit des *Diaboliques* ; pour mieux présenter la cruauté du prince, Baudelaire insiste ironiquement sur ce qui est perçu comme son extrême clémence et sur les motivations les plus profondes qui auraient amené le prince à faire jouer son bouffon avant la condamnation à mort. Probablement le prince, « homme aussi naturellement et volontairement excentrique », voulait faire une expérience psychologique très intéressante et juger des talents scéniques d'un artiste dans une situation extraordinaire.

Le jeu de Fanciouille est sublime :

Fanciouille introduisait, par je ne sais quelle grâce spéciale, le divin et le surnaturel, jusque dans les plus extravagantes bouffonneries. Ma plume tremble, et des larmes d'une émotion toujours présente me montent aux yeux pendant que je cherche à vous décrire cette inoubliable soirée. Fanciouille me prouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable, que l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre ; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction.

L'artiste sera alors puni par une ruse atroce du Prince : pendant le spectacle, au moment même où le bouffon est le plus enivrant et sent tout son public dominé par son jeu, le prince fait interrompre le spectacle par un coup de sifflet. L'effet est immédiat et

« Fanciouille, secoué, réveillé dans son rêve, ferma d'abord les yeux, puis les rouvrit presque aussitôt, démesurément agrandis, ouvrit ensuite la bouche comme pour respirer convulsivement, chancela un peu en avant, un peu en arrière, et puis tomba roide mort sur les planches ». Les autres conspirateurs, les gentilshommes coupables, invités à ce spectacle, furent tués dans la même nuit.

La vengeance de la duchesse de Sierra-Leone se concentre sur le corps même de la femme pour punir la méchanceté du mari ; le prince, homme amoureux des arts et enchanté par les qualités de son bouffon favori, utilise le corps même de l'art pour se venger de la conspiration. Littérature et vengeance ont scellé leur pacte éternel.

Bibliographie

Francis Bacon, *Essays or counsels, civill and morall. First published in 1597, newly written in 1625. And now edited by Walter Worrall ; with an introduction by Oliphant Smeaton*. New York, E. P. Dutton, et Londres, J. M. Dent and Co., 1900.

Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques, Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., t. II, 1966.

Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en prose, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., t. I, 1975.

William Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, trad. P. Spriet, *Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, t.II, 2000.

Id., *Hamlet, Othello, Macbeth*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1964.

Adam Smith, *Enquête sur la nature et les cause de la richesse des nations*, trad. Paulette Taieb, Paris, PUF, 1995.

Id., *The Theory of the Moral Sentiments*, ed. Knud Haakonssen, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2002.