



**HAL**  
open science

**Du rebelle au monstre politique : l'héroïsme en question.  
La Conjuración de Catilina, Salluste ; Le Rouge et le  
Noir, Stendhal ; Les Frères Karamazov, Fiodor  
Dostoïevski ; V for Vendetta, Alan Moore**

Louise Defauw

► **To cite this version:**

Louise Defauw. Du rebelle au monstre politique : l'héroïsme en question. La Conjuración de Catilina, Salluste ; Le Rouge et le Noir, Stendhal ; Les Frères Karamazov, Fiodor Dostoïevski ; V for Vendetta, Alan Moore. Sciences de l'Homme et Société. 2014. dumas-01253789

**HAL Id: dumas-01253789**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01253789v1>**

Submitted on 11 Jan 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)  
UFR de Lettres  
Département de Lettres modernes

**Du rebelle au monstre politique :  
l'héroïsme en question**

*La Conjuración de Catilina, Salluste*

*Le Rouge et le Noir, Stendhal*

*Les Frères Karamazov, Fiodor Dostoïevski*

*V for Vendetta, Alan Moore*

Mémoire de recherche à 27 crédits pour M2 en Master Lettres recherche, spécialité  
« Littérature comparée »

Présenté par :  
Louise DEFAUW

Directeur de recherches :  
Florence GOYET  
Professeur de Littérature générale et comparée



Université Stendhal (Grenoble 3)  
UFR de Lettres  
Département de Lettres modernes

**Du rebelle au monstre politique :  
l'héroïsme en question**

*La Conjuración de Catilina, Salluste*

*Le Rouge et le Noir, Stendhal*

*Les Frères Karamazov, Fiodor Dostoïevski*

*V for Vendetta, Alan Moore*

Mémoire de recherche à 27 crédits pour M2 en Master Lettres recherche, spécialité  
« Littérature comparée »

Présenté par :  
Louise DEFAUW

Directeur de recherches :  
Florence GOYET  
Professeur de Littérature générale et comparée

## Table des matières

Introduction.....	5
1. Au tribunal de la société.....	10
1.1 Un microcosme en équilibre.....	11
1.1.1 Une société hiérarchisée où chacun est à sa place.....	12
1.1.2 L'âge d'or : entre mythe fédérateur et nostalgie d'un passé révolu.....	16
1.1.3 La proximité d'une crise.....	21
1.2 Des fondations corrompues.....	26
1.2.1 Une hiérarchisation mortifère.....	26
1.2.2 La disparition d'une transcendance religieuse.....	32
1.3 Au théâtre du tribunal.....	37
1.3.1 Un crime impardonnable ?.....	37
1.3.2 La récupération politique du crime, ou la fabrique du monstre.....	42
1.3.3 La dialectique de l'exception et de la norme.....	46
2. Le rebelle, marginal entre monstre et héros.....	50
2.1 Des personnages singuliers : l'exception face à la norme.....	52
2.1.1 – « fortis vir sapiensque » : des héros manifestant des qualités physiques et intellectuelles exceptionnelles.....	54
2.1.2 Des héros étrangers.....	61
2.1.3 Une filiation défailante : des héros presque orphelins.....	66
2.2 Les héros : des demi-dieux.....	72
2.2.1 Un regard exceptionnellement lucide et surplombant sur le monde.....	73
2.2.2 La mort comme apothéose.....	79
2.2.3 L'éternité : une gloire terrestre.....	84
2.3 Le monstre : un héros anti-social.....	90
2.3.1 Des personnages qui se dérobent à tout contrôle.....	91
2.3.2 De l'ambition à l'hybris, la démesure facteur de désordre.....	96
3. Du crime personnel à la violence universelle.....	103
3.1 L'impossible solution.....	104
3.1.1 La disparition du criminel : retour au calme ou appel du chaos ?.....	105
3.1.2 Le rebelle n'échappe jamais à la société.....	108
3.1.3 Des héros aux idées contagieuses.....	112
3.2 Le martyr et le bourreau : l'héroïsme en question.....	119
3.2.1 Un monstre produit de sa société.....	119
3.2.2 Un crime nécessaire ?.....	123
3.2.3 Le sacrifice du bourreau.....	127
Conclusion.....	131
Annexe A : Illustrations de V for Vendetta.....	137
Annexe B : Bibliographie.....	144

# Introduction

« Dans cette tragédie, il n'y a que deux grands rôles, mais le troisième personnage du drame, c'est le monde. »<sup>1</sup>.

Dans le chapitre qu'il consacre à *Macbeth* dans son essai *Shakespeare notre contemporain*, Jan Kott définit ainsi la répartition en personnages de la pièce, dans laquelle Macbeth s'oppose à la société, non pas comme cadre de la pièce, donnée supplémentaire sur l'organisation politique de l'Angleterre, mais bien comme personnage de l'œuvre. Une telle répartition des personnages semble s'appliquer aux quatre œuvres que nous souhaitons étudier – *La Conjuration de Catilina*, *Le Rouge et le Noir*, *Les Frères Karamazov* et *V for Vendetta* – qui mettent en présence des figures de héros rebelles observés dans leur singularité, en prise avec une société donnée pour unie et autonome. Le combat entre la société et le rebelle apparaît alors comme un combat entre la norme et l'exception qui la remet en cause. Les rebelles de *La Conjuration de Catilina*, *Le Rouge et le Noir*, *Les Frères Karamazov* et *V for Vendetta*, sont en fait, et chacun à leur façon, des criminels. Deux d'entre eux – le terroriste de *V for Vendetta* et Catilina – s'attaquent directement et frontalement à l'État, tandis que les deux autres œuvres mettent en scène le procès d'un crime sans revendication idéologique affirmée. Cependant, dans chacune de ces œuvres, le criminel est stigmatisé par la société qui le juge, condamné pour s'en être pris à la stabilité de la communauté. Tandis que celle-ci incarne la norme, garante de l'équilibre social, le criminel apparaît comme l'exception destructrice ; mais alors que l'image que la société veut donner de lui est celle d'un monstre, la dimension idéologique qui s'affirme dans son crime – qu'elle soit ouvertement affichée par des criminels comme Catilina ou V, ou qu'elle se surajoute au crime personnel dans la mesure où il vient ébranler les fondements même de la société – rend le portrait du criminel ambigu : parce qu'il est le monstre qui vient remettre en question la société dans ses défaillances cachées, il apparaît également comme un personnage héroïque révélant à la communauté l'injustice du système politique dans lequel celle-ci s'est enfermée.

Salluste, Stendhal, Dostoïevski et Alan Moore sont quatre parfaits étrangers les

---

1 KOTT, Jan. *Shakespeare notre contemporain*. p. 78

uns pour les autres : l'un a vécu dans la Rome du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., le second en France au lendemain de la Révolution française, le troisième sous la Russie du XIXe siècle secouée par l'abolition du servage et les conflits entre occidentalistes et slavophiles, et le dernier a été témoin en Angleterre des années Thatcher. Rien ne prouve d'ailleurs que Moore ait eu connaissance des écrits de Salluste, de Stendhal et de Dostoïevski, il n'existe aucun lien textuellement explicite entre deux de ces œuvres. Néanmoins, ces quatre auteurs ont chacun produit des œuvres qui semblent se répondre et interroger, chacune à sa leur façon, le rapport d'une société historiquement et politiquement définie à un personnage marginal, fondamentalement exceptionnel, révélant la crise de celle-là par son action criminelle. La légitimité du criminel en temps de crise apparaît en fait comme la question sous-jacente qui rassemble les quatre œuvres de notre corpus par delà les siècles et les cultures qui les séparent.

*La Conjuration de Catilina*, de Salluste, est une monographie historique publiée en 41 av. J.-C. ; elle fait le récit de la tentative de prise de pouvoir à Rome par Catilina en 63 av. J.-C., et dresse le portrait de ce dernier afin de tenter d'expliquer les raisons d'un tel complot. Après une très longue introduction décrivant l'histoire de Rome, mais aussi brossant un premier portrait de Catilina, Salluste fait le récit de cette conjuration, des moyens de persuasion opérés par Catilina sur tous ses conjurés jusqu'à la mort du criminel sur le champ de bataille de Pistoria, défaite signant la fin de la tentative de coup d'état. *Le Rouge et le Noir*, dont le sous-titre est « Chronique de 1830 », est un roman publié par Stendhal en 1830, retraçant le parcours de Julien Sorel, modeste fils de charpentier, tentant de traverser les frontières entre classes sociales pour atteindre l'aristocratie. Après avoir séduit l'épouse de son employeur, l'industriel M. de Rênal, Julien se fait remarquer au séminaire de Besançon ; embauché comme secrétaire particulier de l'aristocrate M. de la Mole, il séduit ensuite sa fille, Mathilde. Lorsque celle-ci tombe enceinte de Julien, M. de la Mole donne au héros du *Rouge* le titre de Chevalier, préservant ainsi du déshonneur son nom en mariant sa fille à un aristocrate. C'est alors que M. de la Mole reçoit une lettre de Mme de Rênal décrivant Julien comme un ambitieux uniquement préoccupé de gloire. Fou de colère, Julien tente de tuer Mme de Rênal, et il est condamné à mort pour ce geste. Le roman s'achève après la décapitation de Julien, lequel a refusé toute tentative d'évasion pour affronter son exécution avec une attitude impavide. *Les Frères Karamazov*, publié en 1880, est un roman de Dostoïevski faisant le récit d'un fait divers singulier survenu treize ans avant

le discours du narrateur qui en fait le récit, soit en 1867 : il s'agit du meurtre de Fiodor Karamazov, figure de Silène grotesque assassiné par l'un de ses fils. L'aîné, Dmitri Karamazov, jeune homme impétueux, amoureux de la même femme que son père, Grouchenka, semble être le coupable tout désigné du crime – et de fait, son innocence ne sera révélée au lecteur qu'à la fin du récit. Il a pour frères légitimes Ivan, intellectuel taciturne auteur de fables théologiques, reniant sa foi en Dieu en raison des injustices qu'il observe dans le monde, et Aliocha, le benjamin, jeune homme angélique très croyant. Le dernier fils de Fiodor Karamazov, Smerdiakov, est en revanche un fils illégitime, très probablement né du viol d'une muette simplette morte en le mettant au monde, et recueilli par Grigori, le serviteur de Fiodor Karamazov, qui avait déjà reçu la mission d'élever les trois fils légitimes de ce dernier. Si c'est Dmitri qui est condamné par la justice pour le parricide, le narrateur révèle que c'est en fait Smerdiakov qui a tué Fiodor pour lui voler son argent, profitant des circonstances qui désignent Dmitri, et justifiant son crime en disant que c'est Ivan qui l'y a incité par sa théorie selon laquelle « tout est permis ». On observe de fait dans *Les Frères Karamazov*, non pas un seul criminel, mais une triade criminelle se partageant entre Smerdiakov, l'exécuteur, Ivan, le commanditaire – quoique bien malgré lui, puisqu'il dément formellement avoir demandé à Smerdiakov de commettre le crime – et Dmitri, qui est accusé et condamné pour le parricide. *V for Vendetta*, enfin, est une bande dessinée anglaise d'anticipation publiée en épisodes entre 1982 et 1990, scénarisée par Alan Moore et illustrée par David Lloyd et Tony Weare ; dans une Angleterre totalitaire, en 1997, la jeune Evey rencontre V, terroriste masqué qui orchestre la destruction de bâtiments politiquement symboliques pour dénoncer le régime dictatorial en place. On y observera simultanément la traque, par le gouvernement, de V, terroriste dont on ne sait rien, sinon qu'il a été interné dans un camp de concentration du gouvernement – le camp de Larkhill – et y a subi des expériences scientifiques sur cobaye humain, mais également l'éveil d'Evey à la révolte.

En devenant criminels, les héros des quatre œuvres de notre corpus apparaissent comme des monstres politiques : si l'on suit la métaphore de l'organicité du corps social proposée par Jacques Guilhaumou<sup>2</sup>, ils incarnent l'anomalie médicale qui vient mettre en danger le corps social, c'est pourquoi la société, en les stigmatisant, vient les désigner comme monstrueux, les exhiber à la société normale pour les instituer en

---

2 GUILHAUMOU, Jacques. « Les monstres dans l'ordre social. Généalogies du « monstre en politique » de Machiavel à Sieyès ». In *Le « monstre » humain. Imaginaire et société*. p. 187.

exemples à ne pas suivre. En cela, ces héros criminels concentrent en eux les sèmes d'anomalie et d'objet de la monstration ; ils semblent être, définitivement, de véritables monstres.

Héros comme monstre incarnent, chacun, l'individu marqué du sceau de la singularité. Le héros, dans sa dimension purement structurale, est le personnage sur lequel se focalise la diégèse d'une œuvre ; à cette définition la plus épurée vient souvent se surajouter l'idée d'un héroïsme, comme accumulation de qualités physiques et morales exceptionnelles et dignes d'être remarquées ; le héros lui aussi fait figure d'exception, se détachant de la médiocrité de la norme indifférenciée. Les criminels des œuvres de notre corpus, on le verra, sont justement les porteurs de qualités remarquables, et s'élèvent presque jusqu'à une stature quasi-divine qui n'est pas sans rappeler la première définition antique du héros comme demi-dieu. On remarquera donc que les définitions du monstre et du héros s'entrecoupent, et que les criminels des œuvres de notre corpus semblent participer de l'une et l'autre des deux fonctions, comme figure de l'exception aussi remarquable qu'inquiétante.

Le procédé de monstration est clairement effectué, non seulement par la société qui exhibe le criminel dans le procès, mais également par le narrateur qui choisit de faire le portrait d'un tel individu anormal ; il lui oppose par ailleurs un autre portrait, celui d'une société qu'il dévoile comme gangrenée par une crise politique latente. Si le monstre se distingue finalement du héros en cela que celui-là est dangereux pour l'ordre social, tandis que celui-ci peut servir de modèle d'émulation à la communauté, la question de la défaillance d'une société devenue mortifère pour l'individu brouille alors la distinction entre héroïsme et monstruosité : le héros criminel constitue-t-il un véritable danger pour l'équilibre social, ou bien n'est-il qu'un symptôme d'une crise déjà présente ? En d'autres termes, le crime peut-il être justifié, voire considéré comme un acte héroïque, par le fait que les règles sociales à laquelle il s'oppose sont devenues écrasantes pour l'individu ?

La portée idéologique du crime devient un questionnement prépondérant au sein des quatre œuvres de notre corpus ; il ne sera jamais évident en effet de distinguer le véritable mobile du crime. Ainsi, dans *V for Vendetta*, si V s'oppose clairement à la dictature en place, l'ambiguïté demeure jusqu'au bout : le crime est peut-être surtout une

vengeance personnelle contre les tortionnaires complices de son internement à Larkhill ; l'enfermement qu'il fait subir à Evey, sa disciple, ne peut-il pas être lui-même considéré comme une torture ? Catilina, s'il effectue un coup d'état, n'est animé, selon Salluste, que par la volonté de s'emparer du pouvoir et des richesses à des fins purement personnelles. Il n'en reste pas moins que dans les deux cas, l'immense succès que rencontrent les criminels (auprès de la population de Londres et des jeunes nobles renonçant à leur confort personnel pour mener la révolution), donne une valeur idéologique à leur acte. Julien Sorel comme la fratrie Karamazov agissent par pure vengeance ou pour se débarrasser d'un père gênant (voire de le voler : c'est le mobile de Smerdiakov). C'est lors du procès que le crime uniquement personnel sera converti en crime politique, leur action devenant l'expression d'une jeunesse écrasée par les valeurs conservatrices et indignée par l'hypocrisie d'une société dans laquelle aurait disparu toute réelle méritocratie.

Les personnages de nos quatre œuvres semblent donc pris dans le noeud problématique de l'héroïsme et de la monstruosité, leur crime étant considéré, tantôt comme nécessité politique, tantôt comme acte gratuit. Grâce à la confrontation de toutes ces figures du criminel, situées différemment sur le spectre reliant l'héroïsme à la monstruosité, grâce aussi à une comparaison différentielle entre les quatre œuvres de notre corpus et au sein de l'une d'elle – la triade criminelle des *Frères Karamazov* – on pourra envisager la réelle complexité de telles figures de l'exception, ainsi que la possibilité de leur rôle social. Au cours de cette étude, nous nous intéresserons donc à l'affrontement entre société en crise et criminel fascinant, héros monstrueux. Et, parce que le tableau d'un tel affrontement est ancré dans un espace-temps politiquement marqué, celui d'un état de crise sociale plus ou moins manifeste dont l'auteur a été précisément un témoin direct, et qui ne s'est pas réellement résolu entre le discours de l'auteur et le récit qu'il fait, on s'interrogera sur la légitimité du recours à la fiction – chez Stendhal, Dostoïevski, Alan Moore – à tenter de réfléchir sur la crise politique réelle, au même titre que le récit historique chez Salluste.

# 1. Au tribunal de la société

Il est intéressant de noter que temps de l'écriture et temps du récit coïncident presque dans la *Conjuration*, le *Rouge*, *Les Frères Karamazov* et *V for Vendetta*. Ainsi, *Le Rouge*, sous-titré « Chronique de 1830 », a justement été publié en 1830, par un auteur ayant été témoin de la Révolution française, de l'apogée et du déclin de Napoléon Bonaparte, et de la Restauration. Salluste a, quant à lui, pu observer de son vivant les troubles de la conjuration de Catilina, ainsi que le meurtre de Jules César, qui précède de trois ans la publication de sa monographie. Salluste et Stendhal donnent d'entrée de jeu une datation très précise aux faits qu'ils racontent et dont ils prétendent témoigner ; Dostoïevski, quant à lui, propose dès sa note préliminaire et *l'incipit* de son roman, une datation presque aussi précise : la voix du narrateur présente le meurtre de Fiodor Karamazov, comme nœud principal de son intrigue, comme ayant eu lieu treize ans avant le récit<sup>3</sup>. Certes, cette datation demeure plus floue, et on pourrait de fait supposer que le récit des *Frères Karamazov* a eu lieu treize ans avant la date de parution effective du roman en 1880, soit aux environs de 1867. Néanmoins ici encore le narrateur se place comme témoin d'un fait divers qu'il a pu observer de son vivant, de même que Stendhal pour *Le Rouge* et Salluste pour *La Conjuration*. Une telle coïncidence est en revanche plus subtile dans *V for Vendetta*, qui est un récit d'anticipation, donc se situant dans une période historique postérieure au temps de l'écriture. Cependant, parce qu'il s'agit d'anticipation, la démarche d'Alan Moore est d'imaginer les dérives d'un système politique qu'il connaît déjà ; la société de *V for Vendetta* est une projection de ce que pourrait être le système politique de l'Angleterre des années Thatcher, en tant que système en puissance<sup>4</sup>. En cela, le futur anticipé coïncide avec le présent de l'écriture

---

3 « Le premier roman, quant à lui, s'est déroulé il y a treize ans, et ce n'est même pas un roman, c'est juste un moment de la première jeunesse de mon héros », *Les Frères Karamazov*, « Note de l'auteur », p. 12 – on note ici que le narrateur-auteur distingue deux romans, celui des faits, son « premier roman », et celui de l'existence d'Alexeï Karamazov qu'il désigne comme « [son] héros » –, et « Fiodor Pavlovitch Karamazov, propriétaire foncier de notre district, qui fut si connu en son temps [...] en raison de son décès tragique et mystérieux, survenu voici exactement treize ans, décès dont je parlerai en lieu et place. », *Les Frères Karamazov*, p. 17

4 « It's 1988 now. Margaret Thatcher is entering her third term of office and talking confidently of an unbroken Conservative leadership well into the next century. My youngest daughter is seven and the tabloid press are circulating the idea of concentration camps for persons with AIDS. The new riot police wear black visors as do their horses, and their vans have rotating video cameras mounted on top. The government has expressed a desire to eradicate homosexuality, even as an abstract concept, and one can only speculate as to which minority will be the next legislated against. » Alan Moore, introduction à *V for Vendetta*, *V for Vendetta*, T.I. [« Au moment où j'écris ces lignes, en 1988, Mme

dont il est censé découler.

De fait, si les diégèses respectives de leurs récits se fondent autour d'un criminel notoire – ou d'une fratrie criminelle – comme exception dans une société *a priori* unie, ils dressent le portrait, non pas de la seule instance criminelle, mais également de la société qui s'oppose à celle-là ; en d'autres termes, le portrait du criminel ne fonctionne que par son opposition dialectique à la société qui le condamne. Il nous faudra étudier de près un élément récurrent de nos textes: le procès. A l'exception de *V for Vendetta*, tous les textes décrivent au sein même du récit de véritables scènes de procès du criminel, comme combat entre celui-ci et la société, à la fois victime de ses agissements criminels et juge. Il nous semble que, débordant le simple espace du tribunal, cette dimension agonistique régit l'ensemble des quatre œuvres, dans un mouvement permanent de va-et-vient dialectique entre le héros criminel et la société victime. La communauté – comme ensemble de citoyens de la norme régi par des lois applicables à tous et un ordre moral qui, en temps normal, devrait être inébranlable – joue donc pleinement le rôle de personnage dans nos récits, en opposition totale avec le criminel, qu'on étudiera comme héros paradoxal. Ce dernier est condamné pour avoir mis en péril la cohérence de la société par son crime, dont l'identification est pourtant problématique. Qu'il ait été commis pour des motifs idéologiques et politiques ou purement personnels, l'importance majeure et la violence qu'il représente pour ces sociétés rend compte d'un questionnement fondamental : n'est-ce pas, justement, parce qu'émerge au sein de telles communautés un déséquilibre fondamental, une crise de valeurs, que surgit un héros déviant, anormal, et dont le crime viendrait remettre en cause et questionner le caractère inébranlable de telles valeurs ?

## 1.1 Un microcosme en équilibre

*La Conjuración de Catilina, Le Rouge et le Noir, Les Frères Karamazov et V for Vendetta* sont centrés autour de la condamnation d'un criminel dont il est affirmé

Thatcher commence son troisième mandat, et parle d'un pouvoir Conservateur fermement établi au moins jusqu'au prochain siècle. Ma fille a sept ans, et la presse tabloïde fait circuler l'idée de camps de concentration pour les victimes du SIDA. La nouvelle police anti-émeute porte des casques à visière teintée noire, comme les oeillères de ses chevaux. Ses camionnettes disposent de caméras montées sur le toit. Le gouvernement a exprimé le net désir d'éradiquer l'homosexualité, même en tant que concept abstrait. On en est à se demander quelle sera la prochaine minorité à subir les foudres législatives. », Alan Moore, introduction à *V pour Vendetta*, p. 5]

qu'il est venu remettre en cause la stabilité de la société. Nous verrons de fait que nos textes nous décrivent des sociétés stables, ordonnées, aux catégories sociales et professionnelles cloisonnées, dans lesquelles chaque individu doit tenir une place prédéfinie et où les rouages étatiques et judiciaires sont parfaitement huilés. La communauté se donne à voir comme un microcosme organique stable, fédéré par un idéal commun, exprimé le plus souvent comme un âge d'or révolu, regretté, mais à retrouver ; or l'éloignement de cet âge d'or laisse justement soupçonner l'existence de défaillances sous-jacentes qui pervertissent le bon fonctionnement de la communauté, qui révèlent une crise encore latente. Le premier point qu'il nous faut tâcher de montrer, c'est que, en réalité, la paix n'apparaît plus alors comme un état durable d'euphorie, mais comme un point d'équilibre précaire, menacé par la proximité d'une crise violente, passée ou à venir, potentiellement dévastatrice.

### ***1.1.1 Une société hiérarchisée où chacun est à sa place***

La division en catégories sociales distinctes apparaît comme l'indice le plus manifeste de l'équilibre des quatre sociétés décrites. Elle témoigne d'un découpage ordonné, quasiment organique, du monde civilisé, dont l'exemple le plus efficace s'observe dans l'administration étatique et judiciaire.

Un exemple particulièrement frappant est la division des ministères de *V for Vendetta* : le pouvoir gouvernemental emprunte des noms d'organes du corps humain, chacun dévolu à un rôle bien précis. Les bureaux de l'Œil (*The Eye*) et de l'Oreille (*The Ears*) s'occupent de l'espionnage, soit de la visualisation des caméras de vidéo-surveillance et des écoutes téléphoniques ; le Nez (*The Nose*) représente les bureaux de la police criminelle ; la Main (*The Finger*) est la milice armée à la solde du gouvernement ; chacun de ces organes apparaît dès le début du récit dans une réunion en visio-conférence, rendant un rapport au Commandeur, auquel on attribue de fait le rôle de Cerveau, recevant les informations de chaque bureau afin de prendre des décisions<sup>5</sup>. On remarquera également l'existence de la Voix du Destin (*The Voice of Fate*), chargée de la propagande médiatique<sup>6</sup> ; seul le Destin, instance de pouvoir au

---

<sup>5</sup> *V for Vendetta*, T1, p. 9 [*V pour Vendetta*, p. 15]

<sup>6</sup> Elle est mentionnée pour la première fois dans la toute première case du roman graphique : *V for Vendetta*, T1, p. 2 [*V pour Vendetta*, p. 8]

départ énigmatique, ne porte pas le nom d'un organe du corps humain ; il est en fait désigné comme un ordinateur<sup>7</sup>, seul supérieur hiérarchique du Commandeur, auquel l'État tente de donner un caractère humain<sup>8</sup> en lui attribuant une voix – « la Voix ». L'enlèvement de Prothero, animateur de radio qui incarne cette voix, sera une véritable attaque de l'intégrité du Destin comme transcendance politique omnipotente.

Chez Stendhal, la division entre classes sociales est *de facto* étanche, et c'est finalement la définition narrative de Julien que d'être capable de surmonter ses barrières. Entre petites gens, artisans, bourgeois, et aristocrates, il n'y aura de porosité que pour Julien Sorel, comme individu qui défie toutes les règles. Cette étanchéité sociale est physiquement présente dans le texte, par les titres des différents personnages : M. de la Mole et M. Valenod sont fréquemment cités par leur rang – le marquis de la Mole ou le baron Valenod – de même que les religieux – l'abbé Pirard ou l'abbé de Frilair. L'attribution même du titre de Monsieur, on le sait, n'est pas systématique au XIXe siècle : son absence signe la différence entre M. de Rênal et le « père Sorel »<sup>9</sup>. La « définition » narrative de Julien Sorel, finalement, c'est de pouvoir changer de titre. Alors qu'il n'est au départ que le fils d'un simple charpentier, il sera successivement « abbé Sorel »<sup>10</sup>, « M. Sorel » lorsqu'il intègre le salon du marquis de la Mole<sup>11</sup>, et enfin « M. le chevalier Julien Sorel de la Vernaye »<sup>12</sup>. Julien est par là un personnage marginal, hors de la norme, et il vient la mettre en évidence *a contrario*. Par ailleurs, cette élévation sociale passant par les titres de noblesse successifs que reçoit Julien n'est possible que parce que le marquis de la Mole les lui attribue ; un tel pouvoir de reconfiguration des frontières sociales entre individus est laissé aux aristocrates, qui sont les seuls à prendre les décisions politiques, en témoigne l'épisode de la Note secrète : dans une réunion secrète à laquelle Julien assiste sans y participer et sans en comprendre les enjeux, M. de la Mole et certaines autres figures politiques éminentes –

---

7 *Idem*, p. 32

8 *Idem*, p. 17 : « Tout l'intérêt est justement que les gens croient que le Destin leur parle. Ça rend le Destin plus humain, ça leur donne confiance... »

9 Le « père Sorel » ne sera appelé « Monsieur » qu'à une seule occasion : lorsque M. de la Mole confie à Julien un titre de noblesse et vingt mille francs, l'enjoignant à en offrir une partie à « M. Sorel, charpentier à Verrières, qui soigna son enfance ». Il s'agira en fait d'effacer ici le lien de paternité entre Julien Sorel et le père Sorel, simple charpentier indigne du nom de « Monsieur » : marier Mathilde de la Mole au fils d'un artisan serait un signe de déshonneur, et il est alors nécessaire d'inventer à Julien une ascendance noble. Dans ce cas unique, le titre de « Monsieur » n'est pas une distinction honorable, mais une marque d'anonymat, destinée à éloigner tout déshonneur et à ne pas lier la famille de la Mole avec un médiocre charpentier. Cf *Le Rouge et le Noir*, p. 640

10 *Le Rouge et le Noir*, dès la page 230

11 *Idem*, p. 447

12 *Idem*, p. 638

mais laissés anonymes – semblent comploter un coup d'état mystérieux, dont le lecteur ne saura rien de plus.

*Le Rouge et le Noir* et *V for Vendetta* soulignent ainsi que dans cette société qui se donne pour un monde naturellement ordonné, le pouvoir est en réalité exercé de façon opaque par une élite inaccessible – l'aristocratie chez Stendhal, les membres du gouvernement chez Alan Moore – qui régit de façon très ordonnée la communauté. Ce contrôle par les élites apparaît de façon plus subtile, mais néanmoins manifeste, dès les premières pages du *Rouge*, dans la description de Verrières : le paysage de la ville est absolument maîtrisé par le maire M. de Rênal qui ne cesse d'y bâtir des murs<sup>13</sup> et d'y tailler les platanes pour que rien n'en dépasse<sup>14</sup>. Tout en décrivant efficacement la cette mesquinerie fondamentale de M. de Rênal – dans la gestion du paysage comme de l'argent<sup>15</sup> – ce début suggère également une société dont l'idéal et la réalité sont la mesure et le contrôle les plus absolus.

Chez Alan Moore comme chez Stendhal, la division hiérarchique des individus permet le contrôle de la société ; l'état de la communauté, lors de l'ouverture des deux récits, témoigne d'une stabilité à toute épreuve, que seul le crime vient remettre en question. Chez Salluste et Dostoïevski en revanche, cette stabilité semble plus témoigner d'un idéal perdu que d'une réalité : l'équilibre social est précaire, et la société risque à chaque instant de sombrer, sinon dans le chaos, du moins dans un état de désordre mortifère pour l'individu.

*La Conjuración de Catilina* s'ouvre sur une rapide énumération de l'évolution de Rome depuis sa fondation mythique jusqu'au moment de la conjuration. Elle décrit

---

13 « En Franche- Comté, plus on bâtit de murs, plus on hérissé sa propriété de pierres rangées les unes au-dessus des autres, plus on acquiert de droits aux respects de ses voisins. Les jardins de M. de Rênal, remplis de murs, sont encore admirés parce qu'il a acheté, au poids de l'or, certains petits morceaux de terrain qu'ils occupent. » *Le Rouge et le Noir*, p. 221

14 « ce que je reprocherais au COURS DE LA FIDÉLITÉ, c'est la manière barbare dont l'autorité fait tailler et tondre jusqu'au vif ces vigoureux platanes. Au lieu de ressembler par leurs têtes basses, rondes et aplaties, à la plus vulgaire des plantes potagères ils ne demanderaient pas mieux que d'avoir ces formes magnifiques qu'on leur voit en Angleterre. Mais la volonté de M. le maire est despotique, et deux fois par an tous les arbres appartenant à la commune sont impitoyablement amputés. » *Le Rouge et le Noir*, p. 223

15 Ainsi est décrit le maire : « Mais bientôt le voyageur parisien est choqué d'un certain air de contentement de soi et de suffisance mêlé à je ne sais quoi de borné et de peu inventif. On sent enfin que le talent de cet homme-là se borne à se faire payer bien exactement ce qu'on lui doit, et à payer lui-même le plus tard possible quand il doit. » *Le Rouge et le Noir*, p. 220

comment des hommes vertueux ont instauré un « imperium legitimum »<sup>16</sup>, cherchant ainsi à limiter les dangers causés par la tentation de l'âme humaine – « animum humanum » – à devenir orgueilleuse – « insolescere »<sup>17</sup>. La corruption s'impose cependant malgré la grandeur des anciens Romains, jusqu'à l'arrivée au pouvoir de Sulla<sup>18</sup> qui vient entériner la perte de la moralité romaine. Ceux qui détiennent le pouvoir politique s'en servent pour des fins personnelles :

« Postquam diutiae honori esse coepere et eas gloria, imperium, potentia sequebatur, hebescere uirtus, paupertas probo haberi, innocentia pro maliuolentia duci coepit. »<sup>19</sup>

Catilina lui-même, dans un discours qu'il fait aux conjurés, fonde son argumentaire sur cet état de corruption de l'état pour entraîner l'adhésion :

« Nam postquam res publica in paucorum potentium ius atque dicionem concessit, semper illis reges, tetrarchae uectigales esse, populi, nationes stipdendia pendere ; ceteri omnes, strenui, boni, nobiles atque ignobiles, uolgens fuimus sine gratia, sine auctoritate, eis obnoxii quibus, si res publica ualeret, formidini essemus. Itaque omnis gratia, potentia, honos, diuitiae apud illos sunt aut ubi illi uolunt ; nobis reliquere repulsas, pericula, iudicia, egestatem. »<sup>20</sup>

Comme chez Alan Moore et Stendhal, une élite choisie arbitrairement – par la naissance chez Salluste et Stendhal, selon le bon vouloir du Gouverneur chez Alan Moore – et non représentative du peuple exerce le pouvoir politique ; mais ici l'essentiel est le mécontentement généralisé et la possibilité d'une révolte collective, qui menacent l'équilibre de la Rome de la *Conjuración*.

Chez Dostoïevski, ce cloisonnement social – réalité de la vie hyper-

---

16 « Imperium legitimum, nomen imperi regum habebant. Delecti, quibus corpus annis infirmum, ingenium sapientia ualidum erat, rei publicae consultabant », [« Sous le nom de royauté [les Romains] avaient un gouvernement régi par des lois. Une élite, chez qui, dans un corps affaibli par les ans, logeait un esprit fortifié par la sagesse, veillait au salut de l'État »] *La Conjuración de Catilina*, VI, pp. 12-13 (on citera, entre crochets, la traduction d'Ernout proposée dans notre édition).

17 *Idem, ibid.*

18 *La Conjuración de Catilina*, XI, pp. 20-21

19 [« Lorsque la richesse fut en honneur, qu'elle s'accompagna de la gloire, des commandements, de la puissance politique, bientôt le mérite personnel perdit de sa valeur, la pauvreté devint une honte, l'intégrité, de la malveillance. »] *La Conjuración de Catilina*, XII, pp. 20-21

20 [« Depuis que la république est tombée aux mains d'une puissante oligarchie qui en dispose à son gré, c'est toujours à ces gens-là que rois et tetrarques payent leur tribut, que peuples et nations versent l'impôt ; quant au reste des citoyens, nous tous, les braves, les bons, les nobles ou les non-nobles, nous n'avons été qu'une tourbe, sans influence, sans autorité, asservie à des maîtres qui, si la république méritait son nom, devraient trembler devant nous. Aussi toute influence, tout pouvoir, tout honneur, toute richesse sont à eux, ou à leurs créatures ; ils nous ont laissé les échecs, les poursuites, les condamnations, la misère. »] *La Conjuración de Catilina*, XX, pp. 36-37

hiérarchisée en Russie au XIXe siècle<sup>21</sup> – est presque détruit. Si différentes classes sociales existent bien – on note par exemple le dégoût du grand médecin de Moscou venu examiner Ilioucha dans son isba misérable<sup>22</sup> – les innombrables visites que se rendent tous les personnages entre eux rendent compte d'une porosité des milieux sociaux plus grande que dans les trois œuvres précédentes. Au contraire de ces dernières, *Les Frères Karamazov* semble nous installer dans un monde d'« après » les hiérarchies ; nous montrer l'envers de la société organisée et hiérarchisée. L'accent est mis sur le danger d'un désordre généralisé, de la chute dans un chaos total : les couples amoureux se forment contre la bienséance – le père et le fils convoitent la même femme, Dmitri abandonne sa fiancée aristocrate pour séduire une femme de petite vertu, et Ivan tombe amoureux de la fiancée délaissée dans le simulacre d'une chaîne pastorale qui n'offre aucune issue. Les scènes de chaos sont nombreuses, comme en témoignent le scandale de Fiodor Karamazov dans la cellule du staretz Zossima, l'orgie organisée par Dmitri qui planifie son suicide au lendemain, et jusqu'au rêve de Dmitri, qui voit au moment de son arrestation le « petiot », un enfant mourant de faim dans les bras de sa mère, dont le lait s'est tari, quittant un village calciné<sup>23</sup>. Si *La Conjuration de Catilina*, *V for Vendetta* et *Le Rouge et le Noir* montrent un univers encore régi par des règles, encore en équilibre, *Les Frères Karamazov*, en revanche, décrit un microcosme qui a complètement perdu sa cohérence, dans lequel des enfants souffrent et meurent sans raison – tel est le macabre constat fait par Ivan Karamazov dans le chapitre précédant « La parabole du Grand Inquisiteur »<sup>24</sup> – ou dans lequel même une simple partie de cartes – celle que Dmitri veut faire avec les Polonais – tourne au désastre, les Polonais trichant, les règles élémentaires étant bafouées<sup>25</sup>.

### ***1.1.2 L'âge d'or : entre mythe fédérateur et nostalgie d'un passé révolu***

La référence à un âge d'or perdu est une constante dans notre corpus, et elle revêt deux formes distinctes. Elle peut être déployée par l'État ou un de ses membres

---

21 Le système de la table des rangs, « Табель о рангах », hiérarchisation établie par Pierre Le Grand, qui effectue un découpage dans les grades de l'administration civile sur le modèle des grades militaires.

22 « Son visage était presque rageur, dégoûté, comme s'il avait peur de se salir contre on ne savait quoi », *Les Frères Karamazov*, TII, p. 410

23 *Idem*, TII, pp. 322-324

24 *Idem*, TI, Livre cinquième, IV, « La rébellion », pp. 426-445

25 *Idem*, TII, pp. 192-193

dévoués ; en ce cas, elle semble jouer le rôle de mythe fédérateur, presque d'objet de propagande destiné à réaffirmer la grandeur et l'unité de la communauté mise en péril par le crime. Dans d'autres textes, elle est proposée par le héros en rébellion ; elle évoque alors la nostalgie d'un passé révolu dans lequel ce dernier aurait pu s'épanouir pleinement, jusqu'à provoquer un sentiment de rancœur à l'égard de cette même communauté, jugée responsable de la fin de cette période idéale.

Chez Stendhal comme chez Alan Moore, la nostalgie émane du héros marginal. Julien Sorel dissimule ainsi, sous son lit, un portrait de Napoléon qu'il cache à ses employeurs par crainte d'être renvoyé. Comme un Fabrice Del Dongo envoyé trop tard sur le champ de bataille, Julien arrive trop tard, ou, pour être exact, il naît trop tard, après la déchéance et la mort de Napoléon. Le modèle de cette figure militaire n'est pas seulement passé de mode ; quiconque l'admirerait encore serait très mal considéré. Né dans la mauvaise famille, une famille qui ne l'aime pas, Julien a également l'impression d'être né dans la mauvaise période, et il idéalise un passé qu'il ne connaît pas. V, le terroriste de *V for Vendetta*, apparaît de même comme un collectionneur dissimulant toutes les œuvres d'art qu'il a pu sauver dans son repaire secret, le « Musée des ombres » ; le gouvernement despotique en place cherche à faire disparaître tout objet culturel autre que la propagande diffusée par l'État : cette activité de collectionneur s'apparente à du recel, et est elle aussi condamnable. Ce n'est pas seulement la perte de la culture que V déplore. Dans *V for Vendetta*, l'âge d'or perdu est cette période ayant précédé la guerre durant laquelle les œuvres d'art étaient exposées, les denrées alimentaires n'étaient pas rares, et les hommes étaient libres de vivre quelle que soit leur appartenance ethnique, identité sexuelle, ou conviction politique. Les œuvres d'art que conserve V ne sont pas les objets d'une fascination quasi-fétichiste ; elles sont les preuves matérielles et tangibles de l'existence de ce passé, que le régime despotique cherche à tout prix à faire disparaître. Et si la propagande de la Voix valorise bien la « grandeur d'antan » de l'Angleterre, c'est uniquement par le prisme de son économie, et en considérant la Troisième Guerre Mondiale qui a eu lieu dans les années 1980 comme an zéro de l'Histoire<sup>26</sup>.

---

26 *V for Vendetta*, TI, p.3 : « In a speech today Mr. Adrian Karel, party minister for industry, stated that Britain's industrial prospects are brighter than at any time since the last war. Mr. Karel went on to say that it is the duty of every man in this country to seize the initiative and make Britain great again. »  
« [*V pour Vendetta*, p. 9 : « Le ministre de l'industrie, M. Adrian Karel, a déclaré aujourd'hui que les perspectives économiques n'avaient jamais été aussi brillantes depuis la guerre. M. Karel a ajouté qu'il était du devoir de chacun de saisir cette occasion de rendre à l'Angleterre sa grandeur d'antan. »]

Aussi différents que soient V et Julien Sorel – l'un étant un terroriste, l'autre un simple jeune homme sans réelle vocation politique – leur anormalité prend source dans le même *crime par la pensée* : le regret d'un passé définitivement écrasé par le nouveau système politique en place. À l'inverse, chez Dostoïevski, on observe, plutôt que le regret d'un âge d'or, l'exaltation d'un esprit russe qui est le fait des personnalités conservatrices, et qui déplore la déchéance de la jeunesse en rébellion. Cette jeunesse, elle – incarnée en particulier par Ivan Karamazov – n'aspire qu'à une nouvelle ère fondamentalement révolutionnaire. Ainsi, le réquisitoire d'Hippolyte Kirillovitch, le procureur, est un véritable discours idéologique sur la grandeur de la Russie mise en péril par cette jeunesse sans foi ; il y cite Pouchkine<sup>27</sup> et Gogol :

« Un grand écrivain de l'époque qui nous a précédés, dans le finale de la plus grande de ses œuvres [c'est-à-dire *Les Ames mortes*], s'exclame, en représentant toute la Russie sous l'apparence d'une troïka russe filant au grand galop vers un but inconnu : « Troïka, troïka, mon bel oiseau, qui donc t'a inventée ? » – et, dans une exaltation pleine de fierté, il ajoute que, devant cette troïka qui galope à bride abattue, tous les peuples s'écartent respectueusement. »<sup>28</sup>

Sa vision slavophile va jusqu'à imprégner le portrait qu'il fait de Dmitri Karamazov, alors même qu'il tente de prouver sa culpabilité, en le dépeignant comme un parfait exemplaire de l'âme russe :

« Au contraire de l'« européisme » et des « principes populaires » de ses frères, c'est comme s'il représentait en lui-même la Russie immédiate – oh, pas toute la Russie, pas toute, Dieu nous en garde, que ce soit toute la Russie ! Et, pourtant, elle est là, notre bonne vieille Russie, on sent là son odeur, son parfum, à notre bonne vieille mère. »<sup>29</sup>

Face à ce conservatisme slavophile, Ivan Karamazov représente à lui seul l'athéisme et la perte de valeurs de la jeunesse rebelle telle qu'Hippolyte Kirillovitch la présente<sup>30</sup> ; auteur d'un essai qu'il intitule *La Révolution géologique*<sup>31</sup>, Ivan y développe l'idéal d'une humanité nouvelle, ayant renié Dieu pour pouvoir se hausser à son niveau

---

27 « Or, nous tous ici, nous l'avons connu, « il vécut parmi nous »... », *Les Frères Karamazov*, TII, p. 649

28 *Idem*, TII, pp. 649-650

29 *Idem*, TII, p. 655

30 « Regardez, messieurs, regardez comme les jeunes se suicident « là-bas », sans le moindre signe de ces questions, comme si ce problème de notre esprit et de tout ce qui nous attend outre-tombe, dans leur nature à eux, ils l'ont réglé depuis longtemps, c'est mort et enterré, c'est enfoui sous le sable. Regardez, finalement, notre débauche, regardez nos jouisseurs. » *Idem*, TII, pp. 648-649

31 On découvre le contenu de *La Révolution géologique* dans une hallucination d'Ivan qui croit discuter avec le Diable, lequel se moque de son essai. *Idem*, TII, pp. 569-571

et se débarrasser de tous les obstacles moraux l'empêchant de s'épanouir. La dystopie d'Hyppolite Kirillovitch devient chez Ivan Karamazov une utopie, l'athéisme une promesse de libération spirituelle. Puisqu'il n'y a pas, dans le microcosme des *Frères Karamazov*, un héros rebelle unique mais une lignée rebelle, ces derniers, lorsqu'ils incarnent l'athéisme, deviennent les représentants d'une posture partagée, et non d'un comportement absolument marginal ; en d'autres termes, on ne voit pas, comme dans les autres œuvres, un seul individu confronté à l'unité d'une communauté qui s'oppose à lui, mais la scission entre deux factions opposées – les conservateurs contre la jeunesse révolutionnaire – tournées vers un âge d'or passé ou à venir. En tant que procureur défendant les intérêts de la Russie, donc de la communauté toute entière, Hyppolite Kirillovitch place toutefois la jeunesse athée du côté de la marginalité, du danger. À l'inverse de *V for Vendetta* et *Le Rouge et le Noir*, l'idéalisation de l'âge d'or n'est pas un délit ici, mais au contraire un comportement normal, et c'est sa réfutation qui est condamnable. On constatera néanmoins un point commun dans les visions de l'âge d'or chez Stendhal, Alan Moore et Dostoïevski : cette vision d'un âge d'or national, exaltée ou rejetée, demeure toutefois le point de tension, de conflit, entre la communauté et le marginal – ou les marginaux chez Dostoïevski – elle trace la ligne d'affrontement entre la norme et l'exception, entre les deux entités-personnages de notre étude.

Chez Salluste en revanche, l'exaltation d'un âge d'or ne provient pas d'un personnage ou de la communauté toute entière, mais de l'historien lui-même. Contrairement à Stendhal, Alan Moore ou Dostoïevski, chez qui les mentions d'un tel idéal étaient évoquées assez brièvement, prêtées à un des personnages, et, dans une certaine mesure, à déchiffrer, on constate chez Salluste une véritable dissertation sur la grandeur perdue de Rome et sa corruption. Ainsi, des livres VI à XIII, il décrit Rome, depuis sa fondation mythique par les descendants d'Énée jusqu'à l'arrivée au pouvoir de Sulla. Le dynamisme qu'il propose est clairement celui d'un déclin moral : d'abord entièrement dévoués à leur patrie<sup>32</sup>, bons par nature<sup>33</sup>, les Romains voient apparaître chez eux la corruption et les vices – « auaritia », « crudelitas », « superbia », « uenalia »

---

32 « Mais au-dedans comme au-dehors les Romains ont l'oeil à tout ; ils s'empressent, ils se préparent, s'encouragent mutuellement, marchent contre les ennemis, protègent de leurs armes liberté, patrie et parents. » *La Conjuration de Catilina*, VI, pp. 12-13

33 « Aussi, dans la paix et dans la guerre les vertus étaient-elles en honneur ; la concorde était grande ; nulle, la cupidité. La justice et la morale s'appuyaient moins sur les lois que sur l'instinct naturel. » *La Conjuration de Catilina*, IX, pp. 16-17

« deos neglegere »<sup>34</sup>. Dans le livre X<sup>35</sup> Salluste lie très précisément ce surgissement de la corruption morale à la destruction de Carthage. L'arrivée au pouvoir de Sulla ne fait qu'entériner une telle corruption. Auparavant, dans le livre II, l'auteur avait déjà amorcé une réflexion sur les premiers rois mythiques et le bonheur simple de leurs sujets, indiquant comme point de rupture les guerres médiques, qui avaient fait surgir l'ambition, source de déchéance morale<sup>36</sup> : auparavant, dit Salluste, « uita hominum sine cupiditate agitabatur, sua cuique satis placebant. »<sup>37</sup>. On observe donc un parallélisme entre le livre II sur les premiers rois mythiques et les livres VI à XIII sur l'histoire romaine, parallélisme fondé sur la présentation d'un âge d'or où la *virtus* était naturelle, inhérente à l'homme, jusqu'à ce qu'une rupture sous forme de conflit armé vienne faire survenir la corruption morale, source d'effondrement politique.

Il est singulier de remarquer, comme l'a fait Étienne Tiffou dans son *Essai sur la pensée morale de Salluste à la lumière de ses prologues*<sup>38</sup>, que l'auteur, tout en se présentant comme historien, propose une chronologie qui n'est pas celle des historiens, et donne une vision idéaliste et faussée d'une telle période qui n'a vraisemblablement pas existé comme telle<sup>39</sup>. Tiffou souligne le manque de rigueur historique chez Salluste, qui emploie des approximations et se fonde sur des présupposés mythiques pour servir sa propre démonstration morale :

« Salluste, en revanche, est préoccupé de déterminer dans quelle mesure la *virtus animi* l'emporte sur la *vis corporis*. Pour ce faire, il se contente de recourir à des faits généralement admis, à savoir que la royauté a été la première forme de gouvernement.

Mais Salluste ajoute à cela une idée parallèle : la croyance que ces temps reculés étaient un âge aux mœurs morales idéales. »<sup>40</sup>

Tiffou remarquera bien l'ambiguïté du récit, qui se veut historique mais qui glisse dans une dimension quasi-mythique :

« La théorie de la chute chez Salluste se situe à un niveau historique, et non

---

34 *La Conjuration de Catilina*, X, pp. 18-19

35 *Idem, ibid.*

36 *La Conjuration de Catilina*, II, pp. 4-5

37 [« la vie humaine ignorait encore l'ambition ; chacun était content de son sort. »] *Idem, ibid.*

38 TIFFOU, Étienne. *Étude sur la pensée morale de Salluste à la lumière de ses prologues*, pp. 45-48

39 Tiffou remarquera par exemple que des historiens comme Thucydide acceptant l'idée d'une rupture idyllique la placent bien avant les guerres médiques.

40 TIFFOU, Étienne. *Op. cit.*, p. 45

pas métaphysique ou théologique. Mais, dans son esprit, elle reste très proche de la vision mythologique de la chute chez les anciens, qui ne diffère pas essentiellement de la faute originelle des chrétiens. »<sup>41</sup>

De façon extrêmement intéressante, le mythe de l'âge d'or, chez Salluste, n'est pas utilisé pour opposer Catilina au reste de la société – c'est-à-dire ni comme héros nostalgique de valeurs passées que la communauté aurait oubliées, ni comme monstre entérinant la perte de telles valeurs – il lui permet au contraire d'ancrer le conjuré dans son temps, dans une société corrompue, et il participe de la réflexion sur l'héroïsme tel que le conçoit Salluste. À ce titre, *La Conjuration de Catilina* présente un intérêt majeur, parce que la réflexion morale que Salluste y développe met en scène ainsi la crise historique qu'un simple énoncé de dates et de faits politiques n'aurait sans doute pas aussi bien laissé voir.

### ***1.1.3 La proximité d'une crise***

La situation d'équilibre qu'on a déjà remarquée dans les quatre textes de notre corpus se fonde, non seulement sur l'exaltation d'un âge d'or ou d'un idéal national, mais également sur la proximité temporelle d'une crise politique. Son spectre plane sur les microcosmes observés, jouant bien souvent le rôle de repoussoir – justifiant ainsi la condamnation du marginal qui pourrait, en refusant d'adhérer à la norme, remettre en cause la stabilité retrouvée et provoquer une nouvelle crise similaire que la communauté tenterait d'éviter.

Chez Alan Moore, la crise passée est absolument manifeste : à la suite d'une Troisième Guerre Mondiale qui a rayé de la carte du monde l'Europe et l'Afrique et plongé l'Angleterre dans l'anarchie, un groupe fasciste s'est emparé du pouvoir. Le pays est complètement insularisé, sans plus d'ennemi extérieur – les autres continents ayant été rasés par une guerre nucléaire ou ayant perdu les ressources nécessaires pour constituer une menace – et le gouvernement a fait en sorte de faire disparaître tous les individus « étrangers » : minorités ethniques, politiques et sexuelles<sup>42</sup>. Le régime

---

41 *Idem*, p. 48

42 Le tableau de la Troisième Guerre Mondiale et de ses dramatiques conséquences est fait dans les pages 22 et 23 du tome 1 de notre édition de *V for Vendetta*, au travers des souvenirs d'enfance d'Evey. [pp. 28 et 29 de l'édition française]

totalitaire se maintient grâce, bien sûr, à son système coercitif et aux pleins pouvoirs laissés à sa milice, mais également en entretenant chez les citoyens anglais la peur du retour au chaos. C'est cette terreur du chaos qu'exprime Eric Finch, chef du Nez, lorsqu'il se rend, dans le cadre de son enquête, sur les vestiges du camp d'internement pour Larkhill – camp concentrationnaire dans lequel avaient été menées des expériences scientifiques cobayes humains et dans lequel a probablement été interné V :

« If I'd know this was happening, would I still have joined the party ? Probably. No better alternatives, we couldn't let the chaos after the war continue. Any society's better than that. We needed order... Or at least, I did, losing Cynth and little Paul like that, everything was disintegrating »<sup>43</sup>

Le gouvernement en place instrumentalise la terreur des citoyens en stigmatisant violemment tous les potentiels ennemis intérieurs – et on l'a vu, il suffit de ne pas correspondre à un idéal aryen pour être considéré comme tel, voire même d'avoir une apparence extérieure trop extravagante<sup>44</sup>. En tant que terroriste s'opposant frontalement au régime fasciste en place, V représente la menace du retour au chaos qui terrorise les Anglais. Ces derniers sont alors forcés de mettre en balance la menace de la perte de l'ordre et l'horreur d'une situation mortifère où chacun peut d'un instant à l'autre être enlevé, torturé et tué par le gouvernement sans justification aucune. Aveuglés par la menace du chaos à venir ou de leur exécution en cas d'acte *rebelle*, ils ne sont plus capables de voir la crise dans laquelle ils sont déjà plongés.

C'est aussi l'absence d'un ennemi extérieur qui, selon Salluste, pourrait expliquer la crise. Après la chute de Carthage en 146 av. J.-C., l'Empire a atteint le summum de sa puissance, et la fin de la *metus hostilis* joue, on l'a vu, un rôle essentiel dans le déclin moral de Rome. C'est parce qu'il ne se méfie pas d'un ennemi venu de l'intérieur que Pompée mène la guerre contre Mithridate, et laisse Rome sans défense<sup>45</sup>. Un double fantôme pèse alors sur la Rome de *La Conjuration* : il s'agit d'abord de la

43 *V for Vendetta*, T9, p. 2 [*V pour Vendetta*, p. 274 : « Si j'avais su la vérité, aurais-je quand même rejoint le parti ? Probablement pas de meilleur choix. N'importe quelle société valait mieux que ce chaos. Nous avons besoin d'ordre... J'avais besoin d'ordre. J'avais perdu Cynthia et Paul, tout se désintégrait. »]

44 Finch, regrettant les disparus de l'Angleterre, s'adresse ainsi à eux, T9, p. 4 : « I've missed your voices and your walk, your food, your clothes, your dyed pink hair » [*V pour Vendetta*, page 276 : « Comme je regrette vos voix, votre cuisine, vos vêtements, vos cheveux roses... »]

45 « In Italia nullus exercitus ; Cn. Pompeius in extremis terris bellum gerebat ; ipsi consulatum petenti magna spes ; senatus nihil sane intentus ; tutae tranquillaeque res omnes ; sed ea prorsus opportuna Catilinae. » [« En Italie, point d'armée ; Cn. Pompée guerroyait au bout du monde ; lui-même avait bon espoir d'être élu au consulat ; le Sénat n'avait vent de rien ; partout le calme et la sécurité : toutes circonstances favorables à Catilina »], *La Conjuration de Catilina*, XVI, pp. 28-29

tyrannie de Sulla, qui a appliqué un pouvoir injuste, encouragé les rapines et organisé les proscriptions. Mais si Salluste condamne formellement de telles pratiques<sup>46</sup>, Catilina, quant à lui, se place dans la filiation de Sulla pour convaincre les conjurés : il rappelle aux vétérans de Sulla sa victoire « quibus ea praedae fuerat »<sup>47</sup>, et certains conjurés choisissent de suivre Catilina en « Sullanae uictoriae, quod ex gregariis militibus alios senatores uidebant, alios ita diuites ut regio uictu atque cultu aetatem agerent »<sup>48</sup>. Catilina promet également un programme politique qui rappelle celui de Sulla : « la révision des dettes, la proscription des riches, les magistratures, les sacerdoce, le pillage, et tous les autres bénéfiques que comportent la guerre et le bon plaisir des vainqueurs. »<sup>49</sup>. Catilina réussit donc à convaincre ses conjurés, à la fois en soulignant les injustices dont ils ont été victimes et qu'il entend résoudre, et à la fois en leur proposant, à leur tour, de commettre les mêmes crimes qu'il condamnait. Son discours, éminemment ambigu, s'adresse en fait à la fois aux vétérans et aux brigands avides de luxe, et aux victimes des mesures de Sulla. La complexité de son argumentaire est donc tributaire de la diversité de son auditoire ; cependant, c'est sur les bases de la politique de Sulla qu'il entend fonder un nouvel ordre face auquel tous ses conjurés seraient égaux, parmi lesquels les victimes de Sulla se verraient dédomagées. La menace d'un retour à un gouvernement injuste similaire à celui de Sulla constitue donc la première menace, venue de l'intérieur, et causée par le goût immodéré du luxe qu'ont développé les Romains à la fin de la *metus hostilis*. Le danger de ce retour à un ordre inique est d'ailleurs amplifié du fait que Catilina a déjà fomenté une conspiration qui a échoué<sup>50</sup>. Un second fantôme plane sur *La Conjuraton*, qui n'est pas ici un souvenir, mais une anticipation : lorsque Salluste écrit sa monographie, aux alentours de 41 av. J.-C., il a déjà assisté au meurtre de César et à la chute de la République. *La Conjuraton* est donc le récit d'un moment de crise, de risque d'effondrement, pris en étau entre deux autres crises ayant quant à elles abouti à une situation jugée catastrophique par l'auteur. L'équilibre de la société décrite est fondamentalement précaire ; Catilina apparaît de fait moins comme l'instigateur de la crise que comme le symptôme d'une décadence déjà en marche, et dont les conséquences désastreuses se produiront malgré l'échec de sa conspiration.

---

46 *La Conjuraton de Catilina*, XI, pp. 20-21

47 [« et le butin qu'elle leur avait rapporté »], *La Conjuraton de Catilina*, XXI, pp. 40-41

48 [« se [rappelant] la victoire de Sulla, et voyant de simple soldats devenus sénateurs, ou tellement enrichis qu'ils vivaient dans un luxe royal »], *La Conjuraton de Catilina*, XXXVII, pp. 64-65

49 *La Conjuraton de Catilina*, XXI, pp. 38-39

50 Il en est question dans le livre XVIII de *La Conjuraton de Catilina*, pp. 32-33

Dans *Le Rouge*, le spectre de la crise se situe évidemment dans le souvenir de la Révolution française et des multiples bouleversements que la France a traversés depuis : destitution du souverain de droit divin, oscillations entre la monarchie et la république, Restauration.

Le roi de France apparaît dans *Le Rouge et le Noir*, dans un chapitre teinté d'ironie, dans lequel il semble dépourvu de tout prestige. Le titre même du chapitre « Un roi à Verrières »<sup>51</sup>, par l'emploi de l'article indéfini « un » et l'absence de majuscule au nom « roi », empêche l'identification du roi qui ne fait plus figure d'exception, mais se fond dans l'ensemble des rois de France. La très brève apparition du roi dans le chapitre contribue à l'impression de médiocrité qu'il dégage : son passage à Verrières ne semble être qu'un prétexte pour donner à Julien l'occasion de briller dans la garde d'honneur. Il ne sera question de lui que de façon elliptique. Sa progression géographique sera même entravée pendant la parade, à cause de la chute de cheval de M. de Moirod qui empêche sa voiture de passer ; à l'inverse, Julien parvient sans entraves jusqu'à l'église de Bray-le-Haut, en haut d'une colline, puis dans la chapelle ardente, située « dans le haut de l'édifice »<sup>52</sup>. On sait ici l'importance symbolique de l'élévation géographique du parcours de Julien, qui suit le même schéma que lorsqu'il rend visite dans les montagnes à son ami Fouqué – dans la grotte même où il sera enterré, et qui souligne sa position de surplomb quant au monde dans lequel il évolue ; le narrateur, par ailleurs, précise que ce passage dans la chapelle ardente aurait dû être interdit à Julien :

« En cas de visite d'un prince souverain, l'étiquette veut que les chanoines n'accompagnent pas l'évêque. Mais en se mettant en marche pour la chapelle ardente, Monseigneur d'Agde appela l'abbé Chélan ; Julien osa le suivre. »<sup>53</sup>

Le caractère anecdotique de la venue du roi, est ici tout à fait manifeste, le véritable héros de la parade étant Julien Sorel, un simple fils de charpentier. On ajoutera le fait que Julien, alors qu'il abandonne l'habit militaire pour endosser une soutane, oublie de quitter ses éperons<sup>54</sup>. Son étourderie est en fait symptomatique de la perte de hiérarchie séparant les catégories sociales : Julien, par son accoutrement, appartient à la fois aux professions militaire et religieuse, il bascule sans entrave d'une catégorie à une autre. René Girard fait l'hypothèse selon laquelle, après la destitution du monarque de

---

51 *Le Rouge et le Noir*, I, XVIII

52 *Idem*, p. 318

53 *Idem*, *ibid.*

54 *Idem*, p. 313

droit divin, et malgré la Restauration qui veut ré-établir les Bourbons sur le trône, le cloisonnement social ne fonctionne plus. Dans l'analyse qu'il donne du désir mimétique, Stendhal représente le moment où il n'y a plus de médiateur externe : même le roi ne peut plus jouer le rôle de médiateur inaccessible ; chacun espère désormais franchir les frontières sociales qui étaient auparavant hermétiques.

On remarquera que *Le Rouge et le Noir*, comme *La Conjuration de Catilina*, est pris dans un étau entre deux crises politiques : il s'agit, non seulement de l'échec napoléonien, mais également de la Révolution de Juillet 1830, qui a lieu pendant le temps de l'écriture du roman. On sait que Stendhal écrivait au fur et à mesure son roman, et qu'il ne pouvait avoir en tête cet événement au début de sa rédaction, contrairement à *La Conjuration* dont l'écriture avait suivi de quelques années l'assassinat de César. Néanmoins, l'intuition que pouvait avoir Stendhal d'une crise de la royauté, telle qu'il la développe dans son roman, semble recevoir une confirmation historique avec la destitution des Bourbons et l'institution de Louis-Philippe I<sup>er</sup> comme « roi des Français ».

Au sein du microcosme des *Frères Karamazov*, on n'observe pas de hiérarchisation politique de la société ; tous semblent entretenir des rapports horizontaux, évoluant sur un pied d'égalité : Aliocha s'entretient avec les enfants en leur parlant comme à des adultes, le staretz Zossima, considéré comme une figure paternelle à laquelle chacun vient demander conseil s'incline devant Ivan Karamazov, Grouchenka – une femme de mauvaise vie – est reçue chez Katerina Ivanovna, etc. Fiodor Karamazov venant courtiser la même jeune femme que son fils marque une perte absolue des limites convenables qui confine au danger incestueux. La crise est ici actuelle, le chaos, on l'a déjà remarqué, peut surgir à n'importe quel instant, et la crainte d'Hippolyte Kirillovitch est déjà en train de s'accomplir : les jeunes hommes sont déjà en train de perdre la foi. Tel est l'intérêt de la métaphore de la troïka : si Hippolyte Kirillovitch y voyait surtout la supériorité de la Russie devant laquelle s'effaçaient les autres peuples, il demeure manifeste que la troïka s'achemine vers une destination inconnue. Symboliquement, la crise des *Frères Karamazov* s'illustre dans le fait qu'un très grand nombre de personnages, depuis l'épileptique Smerdiakov ou l'infirme Lise, malades depuis toujours, jusqu'à Ivan ou même le procureur Kirillovitch – sans oublier bien entendu l'enfant Ilioucha – tombent malades sans véritable espoir de guérison. Le

personnel dramatique des *Frères Karamazov* semble être touché d'un mal profond qui vient compromettre jusqu'à leur santé ; la crise morale, ici, se convertit violemment en crise physique mettant en danger la survie matérielle de la communauté.

## 1.2 Des fondations corrompues

La crainte d'une crise, d'un effondrement, au sein des quatre sociétés de notre corpus, n'apparaît pas *ex nihilo* ; elle témoigne en fait des défaillances latentes d'un système politique qui a peut-être été fonctionnel, mais qui est désormais rongé par la corruption. Dans les textes qui ne présentent pas le monde sans distinctions, comme *Les Frères Karamazov*, la cohésion en réalité n'est qu'apparente. Nos textes nous forcent à voir la perversion des mœurs - même si elle est bien plus subtile. Certes l'appareil étatique est apparemment fonctionnel, fondé sur la stricte répartition des rôles au sein de la société, laquelle est respectée par les citoyens normaux, convaincus de la stabilité du système auquel ils appartiennent. Néanmoins le déséquilibre n'est pas structurel, mais moral : politique corrompue et privilèges injustifiés, disparition d'une transcendance divine, et transformation du tribunal judiciaire en spectacle de divertissement sont trois signes d'un tel déséquilibre.

### 1.2.1 Une hiérarchisation mortifère

Le découpage hiérarchique de la société est montré comme hermétique mais aussi comme mortifère pour quiconque n'appartient pas à la classe dominante, seule détentrice du pouvoir politique. Or, cette appartenance à la classe dominante n'est pas liée au mérite personnel ; elle est complètement arbitraire. Plus même: le dévouement de la classe dominante au bien public a disparu, remplacé par la recherche du profit personnel.

Ainsi, *La Conjuración de Catilina* comme *Le Rouge et le Noir* dépeignent une classe sociale supérieure détentrice d'un fort pouvoir politique : la noblesse ou l'aristocratie. Celles-ci s'affirment non seulement comme des classes sociales hermétiques, ne se transmettant que par l'hérédité, mais de surcroît sans lien avec le

mérite. Étudiant ces deux œuvres, Tiffou<sup>55</sup> et Earl pour la *Conjuration*, et Girard pour le *Rouge*, reviennent sur les origines de telles classes ; ainsi remarquera ce dernier :

« Il faut, à l'origine, qu'il y ait noblesse au sens social. À un certain moment de l'histoire les deux sens du mot noble ont donc coïncidé, au moins en théorie. »<sup>56</sup>

« Il y eut d'abord la noblesse ; il y eut ensuite la classe noble ; finalement il n'y a plus qu'un parti. Après avoir coïncidé, noblesse spirituelle et noblesse sociale tendent à s'exclure mutuellement. Entre le privilège et la grandeur d'âme, l'incompatibilité est désormais si radicale qu'elle éclate dans les efforts même qu'on fait pour la dissimuler. »<sup>57</sup>

La noblesse, à Rome comme en France, était au départ fondée sur un dévouement à la patrie qu'elle était chargée de défendre, et venait donc récompenser des qualités humaines – la *virtus* selon Tiffou, la *gloria* issue des *egregia facinora* pour Earl, la grandeur d'âme chez Girard. Chez Salluste, une telle distribution du pouvoir selon le dévouement à la cité est visible dans les premiers livres historiques de la *Conjuration*, et particulièrement dans le livre VI ; lorsque la royauté, d'abord fondée pour protéger Rome, se corrompt sous l'influence de l'orgueil (*superbia*), elle est remplacée par le consulat, dans lequel la division des pouvoirs doit préserver des dangers de l'arrogance :

« Imperium legitimum, nomen imperi regium habebant. Delecti, quibus corpus annis infirmum, ingenium sapientia ualidum erat, rei publicae consultabant ; ei uel aetate uel curae similitudine patres appellabantur. Post, ubi regium imperium, quod initio conseruandae libertatis atque augendae rei publicae fuerat, in superbiam dominationemque se conuertit, inmutato more annua imperia binosque imperatores sibi fecere »<sup>58</sup>

Un tel dévouement à la patrie chez les détenteurs du pouvoir s'efface rapidement, en témoigne l'épisode de la participation de Pison à la première conjuration de Catilina, dans les livres XVIII et XIX : cet « adulescens nobilis, summae audaciae, egens, factiosus, quem ad perturbandam rem publicam inopia atque mali mores

---

55 Sur l'origine de la noblesse, cf TIFFOU, Étienne. *Op. cit.*, p. 140-141.

56 GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 150

57 GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque.*, p. 163

58 [« Sous le nom de royauté ils avaient un gouvernement régi par des lois. Une élite, chez qui, dans un corps affaibli par les ans, logeait un esprit fortifié par la sagesse, veillait au salut de l'État : ces hommes, en vertu de leur âge ou de la similitude de leur mission portaient les noms de Pères. Puis, lorsque le pouvoir royal, institué d'abord pour protéger la liberté et agrandir l'État, se fut transformé en une orgueilleuse tyrannie, un changement de régime y substitua un gouvernement annuel confié à deux chefs. »], *La Conjuration de Catilina*, VI, pp. 12-13

stimulabant »<sup>59</sup>, est, du rang de questeur, promu à celui de propréteur – bénéficiant ainsi de l'*imperium* d'un préteur – pour être envoyé en Espagne citérieure, et ainsi éloigné de Rome. Si, selon Salluste, le sénat a consenti à cette promotion pour « foedum hominem a re publica procul esse »<sup>60</sup>, l'auteur souligne néanmoins le fait que c'est avant tout parce qu'il était un remarquable concurrent de Pompée<sup>61</sup>. L'épisode de la promotion de Pison souligne bien la corruption de la classe dirigeante : Pison, qui en fait partie et à qui sont attribués de mauvaises mœurs (*mali mores*), reçoit néanmoins, et en raison même de cette perversion, un pouvoir politique remarquable ; par ailleurs, l'intervention de Pompée dans son exil suggère le fait que la division politique des pouvoirs n'est plus respectée, et que Pompée détient une « potentia [...] formidulosa »<sup>62</sup>, excessive pour un seul homme, et de fait contraire au principe du consulat. D. C. Earl, notamment dans le chapitre II de son essai *The Political Thought of Sallust*<sup>63</sup>, remarque comme Girard chez Stendhal la corruption morale d'une noblesse autrefois méritante, mais qui, parce qu'elle se transmet de façon héréditaire, a perdu toutes les qualités qui l'avaient autrefois distinguée. Il ira jusqu'à qualifier la *dignitas*, soit le prestige attaché à la pratique d'un devoir civique qui se transmet héréditairement, de « domination téméraire et injuste » (« reckless and unjust domination »)<sup>64</sup>. On remarquera par ailleurs que le pouvoir est attribué aux Pères en raison de leur âge avancé, tandis que non seulement Pison, mais également une grande partie des partisans de Catilina, sont caractérisés par leur jeunesse<sup>65</sup>. Certains d'entre eux font certes partie de la noblesse ; mais, selon Salluste, ceux-là, « quibus in otio uel magnifice uel molliter uiuere copia erat, incerta pro certis, bellum quam pacem malebant »<sup>66</sup>. Que le choix de rallier Catilina soit motivé par leur ennui ou par des considérations plus idéologiques, il témoigne en tout cas de leur absence de la scène politique légale, qui les pousse à emprunter la voie de la révolte.

59 [« jeune noble, d'une extrême audace, besogneux, factieux, que la misère et la perversion incitaient à jeter le désordre dans la république »], *La Conjuration de Catilina*, XVIII, pp. 32-33

60 [« éloigner de la république un homme taré »], *La Conjuration de Catilina*, XIX, pp. 32-33

61 Salluste le précise par deux fois dans le livre XIX, et ajoute que l'assassinat de Pison par des cavaliers espagnols, alors qu'il se rendait dans sa province, a sans doute été commandité par Pompée. Cf *La Conjuration de Catilina*, XIX, pp. 32-35.

62 [« puissance déjà redoutable »], selon Ernout, qu'on peut aussi traduire par *puissance politique effrayante*, *La Conjuration de Catilina*, XIX, pp. 32-33.

63 EARL, D. C., *The Political Thought of Sallust*, « chapitre II : "virtus" as an aristocratic ideal » (pp. 18-27)

64 *Idem*, p. 53

65 *La Conjuration de Catilina*, XIV, pp. 24-25 : « Sed maxime adulescentium familiaritates adpetebat ; eorum animi molles etiam et aetate fluxi dolis haud difficulter capiebantur. » [« Du reste c'est surtout des jeunes gens qu'il recherchait l'intimité ; leur âme encore tendre et malléable se laissait facilement prendre à ses pièges »]

66 [« pouvant vivre sans rien faire dans le luxe ou la mollesse, ils préféraient pourtant l'incertitude au certain, la guerre à la paix »], *La Conjuration de Catilina*, XVII, pp. 30-31

De même, l'aristocratie française de 1830, héritière de la noblesse, a perdu les qualités qui lui avaient permis d'accéder au pouvoir. Napoléon déchu, l'idéal du soldat dévoué à la patrie, gagnant la gloire par sa bravoure, ne fonctionne plus et disparaît. C'est la fin du lien entre promotion sociale et *virtus*. Stendhal le souligne en ne donnant à Julien, comme seule possibilité d'élévation sociale, que celle de feindre une vocation religieuse :

« Quand Bonaparte fit parler de lui, la France avait peur d'être envahie ; le mérite militaire était nécessaire et à la mode. Aujourd'hui, on voit des prêtres de quarante ans avoir cent mille francs d'appointements, c'est-à-dire trois fois autant que les fameux généraux de division de Napoléon. Il leur faut des gens qui les secondent. Voilà ce juge de paix, si bonne tête, si honnête homme jusqu'ici, si vieux, qui se déshonore par crainte de déplaire à un jeune vicaire de trente ans. Il faut être prêtre. »<sup>67</sup>

Stendhal souligne ce fonctionnement pervers en marquant aussitôt les limites de l'entreprise de Julien : l'habit de prêtre l'exclut du salon de M. de la Mole alors même qu'il réussit à y être reçu ; il fréquente l'aristocratie, mais reste confiné à son statut d'étranger, de provincial, de prêtre. Rare *homo novus* a avoir réussi à forcer les portes de l'aristocratie, ni sa valeur ni son habileté hypocrite ne lui donneront en réalité de véritable pouvoir. Le thème est de nouveau développé à propos de la bourgeoisie. Dans *le Rouge*, le véritable pouvoir politique appartient à la seule classe aristocratique, qui tient ses réunions secrètes, tandis que la bourgeoisie, qui se targue de parler de politique, ne réussit à l'utiliser que comme une coquille creuse servant des intérêts personnels – sans détenir de véritable pouvoir<sup>68</sup>.

*V for Vendetta* montre cette dimension mortifère de la structuration politique dans sa nudité la plus crue. Le système politique est ici un despotisme violent qui assassine toutes ses minorités ; les membres de l'élite dominante – c'est-à-dire ceux qui travaillent dans l'un des ministères-organes de l'État – sont investis d'un pouvoir de vie ou de mort sur les autres citoyens, et certains l'appliquent d'une façon elle-même dévoyée, satisfaisant leurs intérêts personnels<sup>69</sup>. La politique comme coquille vide est ici

---

67 *Le Rouge et le Noir*, p. 239

68 Ainsi agit M. de Rênal, qui devient libéral dans le seul but de s'opposer à Valenod, qui est ultra. Une telle *vocation* politique est analysée par René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 168

69 Le premier chapitre du roman graphique donne le ton, en montrant Evey, frêle héroïne de seize ans tentant de se prostituer afin de survivre, et tombant aux mains de membres de la milice armée (la Main). Ceux-ci invoquent leur statut politique et la sanction qu'ils se réservent le droit d'appliquer, selon leur « prérogative », soit le viol et le meurtre de la jeune femme, sauvée *in extremis* par le

explicite : « devant » le gouvernement corrompu, dont le processus de prise de décision demeure opaque – les citoyens, on l'a dit, ne savent même pas qui est réellement le Destin – il existe un gouvernement d'apparat, symbolique, qui ne sert qu'à alimenter la propagande. Ainsi l'unique mention de la reine Zara, dans la seconde page du roman, qui est citée par la radio de propagande pour avoir inauguré une usine de retraitement en portant « a suit of peach silk, created specially for the occasion by the royal couturier »<sup>70</sup>. La reine n'existe que pour alimenter des conversations mondaines sans aucun contenu politique ; elle semble n'être qu'un fantoche, à l'instar du Parlement et du Palais de Justice que V fait exploser, qui ne remplissaient plus qu'un rôle symbolique ; toutes les décisions judiciaires et politiques sont en fait prises par la Main et le Commandeur, court-circuitant ainsi les autres institutions étatiques. On notera par ailleurs que lorsqu'il attaque le Palais de Justice, V s'adresse à une statue de l'allégorie de la Justice, en lui déclarant qu'après qu'elle lui a été infidèle, lui préférant les « galons » et les « bottes », soit le totalitarisme, il s'est choisi une autre maîtresse : l'Anarchie<sup>71</sup>. La Justice s'est effacée devant la dictature ; le fait que V choisisse la nuit pour faire exploser le Parlement et le Palais de Justice suggère que les bâtiments sont alors vides, mais on peut en fait supposer qu'ils le sont déjà, de jour comme de nuit, depuis l'avènement du parti au pouvoir.

Ces trois récits mettent donc en scène des élites politiques corrompues dont l'accès n'est pas permis aux simples citoyens ; le roman de Dostoïevski, quant à lui, ne décrit pas le fonctionnement d'un État dans son intégralité. Il faut alors considérer le microcosme des *Frères Karamazov* comme un État en lui-même : l'affluence des spectateurs du procès, venus de toute la Russie, et la grande place que la presse russe accordera à ce fait divers marquent la force symbolique de l'affaire. Les journalistes comme le procureur Hippolyte Kirillovitch expriment que le fait divers devient symptomatique du fonctionnement actuel de la Russie dans son intégralité. De fait, l'herméticité d'une classe sociale dominante accaparant tous les privilèges et les refusant à une jeunesse méritante se traduit, au sein de la cellule familiale, dans le comportement de Fiodor Karamazov, qui se réserve le droit de séduire toutes les femmes qu'il rencontre en empêchant ses fils, pourtant déjà grands, d'en faire de même, les

---

terroriste V. *V for Vendetta*, T1, p. 4 [*V pour Vendetta*, p. 10]

70 *V for Vendetta*, T1, p. 3 [*V pour Vendetta*, p. 9 : « une toilette de soie pêche, dessinée pour l'occasion par le couturier royal »]

71 *V for Vendetta*, T2, pp. 6-7 [*V pour Vendetta*, pp. 45-47]

infantilisant à l'extrême :

« Mes petits enfants, mes petits cochons, pour moi... moi, même de toute ma vie, ça n'a jamais existé, une femme affreuse, voilà ma règle ! Vous pouvez le comprendre, ça ? Comment vous pourriez le comprendre : vous avez encore du lait à la place du sang, vous êtes pas sortis de l'oeuf ! <sup>72</sup>

Ivan se sent lésé par son père, à la fois de la femme désirée – Grouchenka – mais également de son héritage ; et si le narrateur expliquera qu'Ivan avait déjà dilapidé tout son dû et que Fiodor Karamazov ne lui devait plus aucune somme d'argent, en revanche, la double séduction de Grouchenka par le père et le fils montre bien en quoi Fiodor Karamazov, à l'instar d'un Cronos dévorant ses enfants pour ne pas perdre son trône, tente de verrouiller sa position de patriarche en accaparant le droit de profiter d'une union charnelle<sup>73</sup> ; sa façon de dévaluer à l'extrême les femmes, les morts des trois mères de ses enfants, son abandon de ces derniers<sup>74</sup>, sont autant d'indices qui soulignent sa tendance à détruire tous les êtres humains gravitant autour de lui afin d'éliminer le moindre rival.

Or, si Fiodor Karamazov est unanimement qualifié de personnage maléfique, dangereux, fondamentalement mauvais, si l'avocat de Dmitri, Félioukovitch, le juge indigne d'être appelé *père*<sup>75</sup>, néanmoins le parricide doit être condamné par la justice ; Félioukovitch déclarera d'ailleurs : « Ce n'est pas en vain que cette tribune nous est donnée par le Pouvoir suprême – par elle, c'est toute la Russie qui nous entendant. Je ne parle pas seulement des pères d'ici, non, j'en appelle à tous les pères »<sup>76</sup>. Aussi mauvais que soit un père, son autorité, même si elle s'applique de façon inique, est inamovible. Telle est la conclusion du procès, qui condamne celui qu'elle prend pour le parricide. L'injustice fondamentale dont souffrent les fils Karamazov peut être manifeste ; aucune instance étatique légale n'a pour autant la possibilité de la réduire.

---

<sup>72</sup> *Les Frères Karamazov*, TI, Deuxième partie, VIII, p. 252

<sup>73</sup> Vladimir Marinov, qui lie l'œuvre de Dostoïevski à celle de Freud dans son essai *Figures du crime chez Dostoïevski*, remarque ainsi cette tendance de Fiodor Karamazov à se placer en *chef de horde* et à éloigner ses fils de toute potentielle rivalité.

<sup>74</sup> Car Fiodor Karamazov ne s'occupera pas de l'éducation de ses fils, laissant cette charge à son serviteur Grigori pendant qu'il fait la noce.

<sup>75</sup> « un père comme le vieux Karamazov assassiné ne peut pas être appelé père, il n'est pas digne d'être appelé de ce mot. L'amour envers son père, non justifié par ce père, est une ineptie, une impossibilité. »  
*Les Frères Karamazov*, TII, p. 736

<sup>76</sup> *Idem*, TII, p. 737

### 1.2.2 *La disparition d'une transcendance religieuse*

Face à un pouvoir politique corrompu, une répartition injuste en classes, une figure transcendante divine pourrait justifier un tel déséquilibre : le monde répondrait à la volonté divine, et les humains, trop faibles, n'auraient pas à en comprendre les rouages. L'injustice du monde ne serait alors peut-être que la face visible d'un ordre réel mais inaccessible à l'esprit humain. L'existence d'une transcendance divine serait alors, non seulement un guide de moralité, mais également le garant de l'ordre et de la soumission des citoyens à leur condition.

Un texte correspond presque à ce cas de figure - le Parti remplaçant Dieu : dans *V for Vendetta*, à la tête de l'État se trouve, non pas le Commandeur, qui n'est que le premier exécuteur de la volonté suprême, une figure de premier ministre, mais, on l'a déjà précisé, le Destin, un ordinateur, jugé de fait comme infaillible. Et si on tente de donner une figure humaine à cet ordinateur, en lui prêtant la voix d'un présentateur de radio, dissimulant ainsi au peuple de Londres sa véritable identité, il n'en reste pas moins un être non humain, une instance a priori omnisciente et omnipotente qui, grâce à ses algorithmes, doit prendre les meilleures décisions pour la communauté – quitte, pour cela, à sacrifier une grande partie de ses membres jugés dangereux. En parallèle du pouvoir de cet ordinateur survit toutefois l'Église chrétienne, incarnée plus particulièrement par l'évêque de Westminster ; or celui-ci se révèle être un pédophile recevant les services de prostituées mineures avec l'aval des membres du gouvernement, utilisant des références sacrilèges aux textes bibliques – il compare notamment son regret de recevoir la visite d'une prostituée de quinze, trop âgée selon ses goûts, à la patience de Job<sup>77</sup> – tandis que c'est le Gouverneur lui-même qui lui dicte ses sermons<sup>78</sup> afin d'alimenter sa propagande. Face à une Église complètement corrompue, à la solde du Gouverneur, et qui dès lors ne peut jouer son rôle de médiateur entre le fidèle et la transcendance divine, le Destin apparaît donc comme la véritable transcendance divine régnant sur l'Angleterre. Toutefois, le terroriste V réussit à pirater le Destin : la place de la transcendance qui gouvernerait la société dans l'opacité la plus sombre est en fait creuse ; envahie par un individu mal intentionné, les pouvoirs qu'elle peut lui offrir sont redoutables pour la société.

---

<sup>77</sup> *V for Vendetta*, T2, p. 14 [*V pour Vendetta*, p. 54]

<sup>78</sup> Il s'étonne ainsi d'avoir dû prêcher un sermon avertissant les fidèles de la venue du Malin sur Terre, selon le mot d'ordre du gouverneur qui entend ici diaboliser le terroriste V. *V for Vendetta*, T2, p. 13 [*V pour Vendetta*, p. 53]

Le remplacement du divin par l'État apparaît de façon plus positive chez Salluste ; c'est du moins ainsi que l'interprète Étienne Tiffou dans son *Essai sur la pensée morale de Salluste à la lumière de ses prologues*. Le divin, dans *La Conjuration de Catilina*, est très peu mentionné, sauf pour décrire la crise dans laquelle il est tombé avec la corruption des mœurs romaines :

« Operae pretium est, cum domos atque uillas cognoueris in urbium modum exaedificatas, uisere templa deorum quae nostri maiores, religiosissimi mortales, fecere. »<sup>79</sup>

« Ibi primum insueuit exercitus populi Romani amare, potare, signa, tabulas pictas, uasa caelata mirari, ea priuatim et publice rapere, delubra spoliare, sacra profanaque omnia polluere. »<sup>80</sup>

Tiffou propose alors l'hypothèse selon laquelle l'État, au moins chez Salluste, apparaît comme élément sacré au même titre que les dieux<sup>81</sup>. Ils se fonde notamment sur une étude étymologique du mot *jus, juris*, montrant que sa racine indo-européenne portait un fort sème religieux, et que le glissement sémantique dans le domaine du droit ne s'est opéré qu'à Rome. Il cite également l'*Énéide*, dans laquelle Énée, devant fonder Rome, traverse les épreuves sous le regard des dieux, mais sans leur intervention, contrairement à Ulysse qui se voyait régulièrement aider par Athéna. Ainsi Tiffou définit-il le dévouement à la cité comme première qualité romaine :

« Pour le vieux Romain, le monde des idées reste, comme le futur plus ou moins lointain, indifférent. Essentiellement pratique, les seuls idéaux qu'il ait pu élaborer sont la cité et le culte qui s'y rattache. Les valeurs, fondées par la tradition, il les redécouvre et les achève à chaque instant dans le présent. Car c'est lui qui représente pour un Romain la somme de ses aspirations. Tout ce qui comme l'*otium* l'en détourne, est un leurre dangereux. Citoyen par vocation plutôt que par nécessité, son moi passe après l'intérêt de la cité. Cette vision politique de la vie détermine chacun de ses actes moraux, intellectuels et, bien, entendu, civiques. »<sup>82</sup>

Les Romains qui oublient leur devoir civique et se ruent dans la débauche, ainsi que les décrit Salluste dans la *Conjuration*, perdent le dévouement à Rome comme

---

79 [« Il est instructif, quand on a vu nos maisons et nos villas bâties à l'échelle des villes, de visiter les temples des dieux qu'ont édifiés ces modèles de piété que furent nos ancêtres. C'est qu'alors la foi faisait l'ornement des sanctuaires, la gloire, celui des maisons »], *La Conjuration de Catilina*, XII, pp. 22-23

80 [« C'est là pour la première fois que l'armée du peuple Romain apprit à faire l'amour, à boire, à admirer les statues, les tableaux, les vases ciselés, à les voler aux particuliers comme à l'État, à dépouiller les temples, à ne rien respecter, ni le sacré, ni le profane. »], *La Conjuration de Catilina*, XI, pp. 20-21

81 TIFFOU, Étienne. *Op. cit.*, p. 129

82 *Idem*, p. 87

transcendance politique et morale qui se surajoute à la transcendance divine. Qu'on accepte ou non la théorie de Tiffou selon laquelle le culte de Rome équivaut au culte religieux, il faut bien reconnaître que chez Salluste, les deux sont abandonnés à l'avantage du profit individuel des citoyens débauchés. On constate bien ici une crise politique et religieuse, l'absence d'une transcendance comme guide moral.

Chez Stendhal, cela a été souvent remarqué, embrasser la carrière religieuse n'apparaît pas comme la manifestation d'une foi intense ; il s'agit en fait d'un moyen d'atteindre les classes sociales les plus hautes. Le narrateur ironisera bien d'ailleurs sur la « nouvelle piété »<sup>83</sup> de Julien qui se révèle alors qu'il renonce à l'espoir d'une carrière militaire pour faire fortune dans la carrière religieuse. De fait, les chapitres du *Rouge* se passant au séminaire n'ont de cesse de souligner l'intérêt que les séminaristes ont pour l'argent : la plupart choisissent la carrière religieuse, non pas par foi personnelle, mais pour bénéficier de repas conséquents<sup>84</sup>, et, selon le narrateur, « leur éducation se [borne] à un respect immense et sans bornes pour l'argent *sec et liquide* »<sup>85</sup>. Et tandis que le son des cloches de la cathédrale de Besançon absorbe Julien dans la rêverie, le narrateur souligne qu'une telle émotivité ne sied pas à un bon prêtre, qui ne devrait évoquer que de basses réalités matérielles sur le coût d'une cérémonie et les dangers de la chute d'une de ces cloches<sup>86</sup>. Les jeunes séminaristes ne sont pas les seuls religieux plus préoccupés par leur profit personnel que par la sincérité de leur foi, en témoigne la rivalité entre l'abbé de Frilair et l'abbé Pirard, dont Julien fait les frais<sup>87</sup>. C'est après avoir mis en évidence toutes les préoccupations mesquines des religieux du séminaire, après avoir décrit la rivalité que les camarades de Julien entretiennent à son propos et finissent par abandonner, cessant de même de le surnommer Martin Luther, que le narrateur déclare toutefois à propos des religieux : « Ce sont cependant là les seuls professeurs de morale qu'ait le peuple, et sans eux que deviendrait-il ? »<sup>88</sup>. La mesquinerie des religieux est d'autant plus inquiétante que leur influence sur le peuple reste conséquente. Dans une formulation presque impie, Julien remarquera par ailleurs l'existence d'un second Dieu

---

83 *Le Rouge et le Noir*, p. 239

84 « Mes camarades ont une vocation ferme, c'est-à-dire qu'ils voient dans l'état ecclésiastique une longue continuation de ce bonheur : bien dîner et avoir un habit chaud en hiver. », s'exclamera Julien à propos des autres séminaristes. *Le Rouge et le Noir*, p. 390

85 *Le Rouge et le Noir*, p. 389

86 *Idem*, p. 399

87 Frilair ainsi fait en sorte de faire échouer Julien, le protégé de l'abbé Pirard, à l'examen du séminaire, par simple vengeance personnelle. *Le Rouge et le Noir*, pp. 405-406

88 *Le Rouge et le Noir*, pp. 403-404

en la personne du Pape, qui vient presque court-circuiter le premier Dieu :

« Julien voyait apparaître l'idée d'un second Dieu, mais d'un Dieu bien plus à craindre et bien plus puissant que l'autre ; ce second Dieu était le pape. On se disait, mais en baissant la voix, et quand on était bien sûr de n'être pas entendu par M. Pirard, que si le pape ne se donne pas la peine de nommer tous les préfets et tous les maires de France, c'est qu'il a commis à ce soin le roi de France, en le nommant fils aîné de l'Église. »<sup>89</sup>

On retrouve là l'idée développée par Girard : depuis la décapitation de Louis XVI, le roi de France a perdu son aura sacrée, et n'apparaît, désormais, que comme un homme privilégié qui joue en bourse et ainsi se place en relation de rivalité avec ses propres sujets<sup>90</sup>. Julien, qui entend des maçons parler de Napoléon Bonaparte, s'exclame : « le seul roi dont le peuple ait gardé la mémoire ! »<sup>91</sup>. Le véritable roi de France, qui n'est même pas explicitement nommé lorsqu'il se rend à Verrières, n'est qu'un illustre inconnu sans aura divine ; la transcendance divine, ici encore, a complètement été destituée.

La question de la disparition d'une transcendance divine devient éminemment complexe chez Dostoïevski. Mikhaïl Bakhtine démontre que l'auteur, dans ses romans<sup>92</sup>, fait cohabiter plusieurs discours différents, notamment sur le sujet de la religion, sans que l'un d'eux prenne une place dominante sur les autres. Louis Allain, dans son essai *Dostoïevski et Dieu. La morsure du divin*, montre bien à quel point la pensée de l'auteur lui-même – celle qu'il dévoile dans ses lettres et ses essais – demeure d'une complexité remarquable, oscillant entre foi et athéisme, ne semblant jamais tout à fait satisfaite<sup>93</sup>. Dostoïevski voit en fait dans l'évolution des civilisations et l'émergence de l'individualisme les causes d'une perte de la foi :

« Dans la suite de cette évolution intervient un phénomène, un fait nouveau, que personne ne peut éviter, c'est le développement de la conscience personnelle et la négation des lois et des idées immédiates (lois des masses, patriarcales, fondant l'autorité). L'homme en tant que personnalité, toujours dans cet état de croissance qui correspond à des normes génétiques communes, est entré en rapport conflictuel, négatif avec la loi portant autorité des masses et *de tous*. C'est pourquoi il a *toujours* perdu la foi en

---

89 *Idem*, pp. 394

90 GIRARD, René. Mensonge romantique et vérité romanesque, p. 154

91 *Le Rouge et le Noir*, p. 405

92 BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*.

93 On remarquera particulièrement le chapitre « Pavane pour une immortalité défunte » (pp. 49-56) dans lequel Allain montre bien à quel point le scepticisme de Dostoïevski vient entacher sa vision de l'immortalité.

Dieu aussi. [...] Cet état, c'est-à-dire l'éclatement des masses en personnalités, autrement dit la civilisation, est un état maladif. »<sup>94</sup>

Un tel phénomène de perte de la foi chrétienne est tout à fait manifeste dans *Les Frères Karamazov* : c'est la crainte exprimée au procès vis-à-vis de la jeunesse athée qui perdrait son respect pour les pères (père biologique assassiné, Père spirituel) ; c'est l'état maladif réel qui s'étend sur toute la ville, et surtout l'influence majeure des discours d'Ivan, personnage de la crise de foi par excellence, qui réussit à convaincre Smerdiakov que « tout est permis », mais aussi à plonger son frère Aliocha, figure majeure de la piété, dans une crise spirituelle similaire.

Il est intéressant de remarquer que non seulement *Les Frères Karamazov*, mais également *V for Vendetta* font référence au livre de Job : celui-ci illustre les crises de foi respectives des héros, qui mènent à la rébellion. Pour Ivan Karamazov, il n'est plus possible de prendre la parole divine pour guide lorsqu'on est témoin de la cruauté de l'existence humaine ; la rébellion spirituelle d'Ivan n'est pas l'absence de croyance en une transcendance divine, elle est un renoncement à un message qu'Ivan juge insuffisant :

« Ce n'est pas Dieu que je n'accepte pas, Aliocha, je Lui rends juste mon billet avec tout le respect qui Lui est dû. »<sup>95</sup>

Chez Alan Moore en revanche, la référence à Job, on l'a déjà remarqué, se trouve dans le blasphème proféré par un évêque. Le recours à la religion chrétienne n'apparaît plus que comme un moyen de contrôle utilisé par les élites dominantes, une façon de faire accepter au peuple les souffrances qu'il endure en les faisant passer pour une volonté divine et non une volonté de l'État. L'athéisme de *V for Vendetta* est déjà consommé, la divinité y apparaît comme une création humaine, elle est complètement désacralisée ; l'athéisme d'Ivan Karamazov n'est en revanche que le regret de ne pas pouvoir se contenter du message divin, il est le dernier échelon vers la foi<sup>96</sup>.

Que l'athéisme soit total ou que l'individu espère encore la venue d'un message

---

94 DOSTOÏEVSKI, Fiodor. *Literatournoïé Nasledstvo. Dostoïevski inédit, Carnets et cahiers manuscrits (1860-1881)*, t. 83, Moscou, éditions « Naouka », 1971, pp. 246-247. Cité par ALLAIN, Louis. *Dostoïevski et Dieu*. p. 96

95 *Les Frères Karamazov*, TI, p. 443

96 « L'athée parfait occupe l'avant-dernier échelon qui précède la foi parfaite ». DOSTOÏEVSKI, Fiodor. *œuvres complètes* en 30 volumes, Leningrad, Éditions « Naouka », 1972-1976, T XI, pp. 10-11 (*Les Démons*, Confession de Stavroguine), pp. 10-11. Cité par ALLAIN, Louis, *Dostoïevski et Dieu*. p. 8

transcendant venant apaiser son âme, la crise de foi reste majeure dans ces quatre œuvres, et elle semble créer un appel d'air : la tentation de l'auto-divinisation chez les individus les plus orgueilleux.

### **1.3 Au théâtre du tribunal**

Trois des quatre œuvres de notre corpus mettent en scène un procès ; et si la quatrième, *V for Vendetta*, ne comporte pas de scène réellement judiciaire, le criminel sur lequel s'articule le récit est clairement condamné par le pouvoir politique de Londres – ce qui n'a rien de surprenant en raison de ses activités terroristes. Les héros rebelles de ces quatre œuvres apparaissent donc de façon tout à fait manifeste comme les ennemis de l'ordre public, et leur condamnation, toujours très violente, rend compte du danger qu'ils incarnent pour la société. La distinction des deux personnages des œuvres, en tant que héros marginal d'une part et société de l'autre, telle que l'a faite Jan Kott pour les tragédies de Shakespeare<sup>97</sup>, se dessine ici avec une netteté absolue. Or, des actes terroristes, ouvertement idéologiques et opposés au gouvernement en place, à la tentative de meurtre passionnel, cette dimension de danger pour la société n'apparaît pas toujours comme une évidence. L'identification du crime des héros devient ici problématique : il s'agira alors de déterminer en quoi celui-ci apparaît comme absolument impardonnable. Il nous semble que même les crimes aux motivations les plus personnelles, voire les plus crapuleuses, sont convertis en crimes politiques – ceci justifiant ainsi la grande sévérité avec laquelle ils sont jugés. Mais si un seul individu est finalement désigné coupable, il témoigne en fait souvent d'une violence universellement partagée ; le héros criminel semble alors condamné pour l'exemple, tandis que la culpabilité se répand dans tout le microcosme de l'œuvre.

#### ***1.3.1 Un crime impardonnable ?***

Le danger de l'action criminelle de V pour la société apparaît de façon absolument manifeste : il fait exploser les bâtiments politiques à forte portée

---

<sup>97</sup> On a déjà mentionné cette thèse en introduction de ce mémoire. Cf KOTT, Jan. *Shakespeare notre contemporain*. p. 78

symbolique – à l'instar du Parlement, du Palais de Justice ou de la tour Jordan<sup>98</sup>, siège de la propagande – il assassine d'éminents membres du Parti, il s'adresse par le biais des médias du pouvoir au peuple londonien pour attaquer verbalement l'État et inciter les citoyens à la révolte<sup>99</sup>, et il pirate le Destin – ordinateur chargé de prendre les décisions politiques à la tête de l'État, c'est-à-dire le chef politique, l'instance régulatrice quasi-divine de l'Angleterre<sup>100</sup>. Certes, les services du Nez envisagent au départ la possibilité d'une vendetta personnelle : V a en effet commencé par s'en prendre à toutes les personnalités ayant eu une responsabilité dans les exactions commises à Larkhill, camp dans lequel il a été interné. Mais néanmoins, Finch soupçonne très vite chez V une motivation qui dépasse la vengeance personnelle, et il fait part de ses idées aux gouverneur :

« You see, there are two possible motives here. Not one. The first motive is revenge. He escapes from Larkhill and vows to get even with his tormentors. The Parliament bombing and the other stuff is just a smokescreen. The whole exercise was an elaborate, chilling vendetta. That's the explanation that I find most reassuring, funnily enough. Because that means he's finished now; that means it's over. The second motive is more sinister. Like I said, everyone who could have identified him is now dead. What if he's just been clearing the ground ? What if he's planning something else ? »<sup>101</sup>

Si le gouverneur ne croit pas en l'hypothèse de Finch, considérant le fait de tuer une cinquantaine de personnes pour créer une fausse piste comme un acte de « pure folie »<sup>102</sup>, la suite du roman graphique donne raison à l'enquêteur : les exactions de V continuent, tandis qu'il appelle l'ensemble de la population de Londres à la révolte. Le microcosme de *V for Vendetta* se divise donc en deux parties : le peuple asservi au Parti qu'il avait autrefois élu au pouvoir d'une part, face au terroriste qui l'attaque frontalement, sans ambiguïté ; le danger qu'incarne V est le risque que les citoyens anglais basculent du côté de la Révolution et mettent fin au despotisme. Les crimes de V sont impardonnables parce qu'ils risquent de détruire l'intégrité du pouvoir.

---

98 *V for Vendetta*, T8, pp. 4-5 [*V pour Vendetta*, pp. 242-245]

99 *V for Vendetta*, T5, pp. 1-8 [*V pour Vendetta*, pp. 144-151]

100 *V for Vendetta*, T8, p. 31 [*V pour Vendetta*, p. 271]

101 *V for Vendetta*, T3, p. 28 [*V pour Vendetta*, p. 102 : « Vous comprenez, il y a deux explications possibles. La première est la vengeance. Il s'échappe de Larkhill, et jure de tuer tous ses bourreaux. La destruction du Parlement *et cætera* ne sont que des subterfuges. Tout cela n'était qu'une minutieuse et terrible vendetta. C'est malheureusement l'explication la plus rassurante. Parce que ça veut dire qu'il a fini, que c'est terminé. Mais il y a une autre possibilité. Comme je l'ai dit, tous ceux qui pouvaient l'identifier ont disparu. Et s'il n'avait fait que préparer le terrain ? S'il préparait autre chose ? »]

102 *V pour Vendetta*, p. 103 pour la traduction, « madness » dans la version originale, T3, p. 29

Il en va de même dans *La Conjuration de Catilina* : la tentative de coup d'État est par définition une attaque frontale et violente envers l'ordre politique établi à Rome. Néanmoins, les motivations de Catilina sont fondamentalement personnelles – il tente d'obtenir par la force la place de consul qu'il n'a pu obtenir par la voie démocratique – et si le conjuré séduit certains de ses complices par un discours teinté d'idéologie, condamnant ainsi la corruption des détenteurs du pouvoir, Salluste souligne bien toutefois qu'il s'agit là d'un discours démagogique. Catilina, en effet, est présenté comme un homme qui ne recule devant aucun crime pour assurer sa fortune personnelle, allant jusqu'à assassiner son propre fils issu d'un premier mariage afin de pouvoir prendre une autre épouse<sup>103</sup>. Il est un familier de toute forme de crime, entretenant des amours criminelles avec une prêtresse de Vesta<sup>104</sup>, enseignant le crime à des jeunes gens<sup>105</sup>, multipliant les « *alia huiusmodi contra ius fasque* »<sup>106</sup>. Si Catilina parvient à s'entourer d'un grand nombre de conjurés, c'est bien par sa capacité à séduire, à *détourner* la jeunesse sur laquelle il s'appuie : Alfred Ernout, dans la première phrase du livre XVI<sup>107</sup>, traduit par « séduire » le verbe « *illicio* », qu'on peut également traduire par *tenter, charmer, détourner, égarer*<sup>108</sup>. La question des motivations – personnelles ou idéologiques – s'efface en fait devant l'effet du coup d'état de Catilina : qu'il mente ou qu'il croie vraiment en son discours envers ses conjurés, il réussit à les convaincre de se rebeller, à entraîner avec lui un certain nombre de citoyens qui, de même que chez Alan Moore, abandonnent les rangs de la communauté soumise au pouvoir pour rejoindre ce marginal.

Catilina et V s'affichent donc clairement comme des ennemis de l'ordre établi, qu'ils cherchent à renverser ; leurs recours à la violence est systématique, et leur condamnation vient tenter de mettre fin à une frénésie dévastatrice. Chez Stendhal et Dostoïevski en revanche, le crime commis n'est pas une attaque contre le système politique en place. Il s'agit de crimes purement personnels, qui n'appellent pas à la

103 *La Conjuration de Catilina*, XV, pp. 26-27 : « Postremo captus amore Aurelia Orestillae, cuius praeter formam nihil umquam bonus laudavit, quod ea nubere illi dubitabat, timens priuignum adulta aetate, pro certo creditur necato filio uacuum domum scelestis nuptiis fecisse. » [« Il finit par s'éprendre d'Aurelia Orestilla chez qui, sauf la beauté, aucun honnête homme ne trouva jamais rien à louer, et comme elle hésitait à l'épouser par crainte du fils déjà grand qu'il avait eu d'un premier lit, on tient pour certain qu'il fit assassiner ce fils pour laisser la maison libre à ce mariage criminel. »]

104 *Idem*, XV, pp. 26-27

105 *Idem*, XVI, pp. 26-27

106 [« autres actes du même genre contraires aux lois humaines et divines »], *Idem*, XV, pp. 26-27

107 *Idem*, XVI, pp. 26-27 : « Sed iuuentum quam [...] inlexerat », [« Quant aux jeunes gens qu'il avait séduits »] selon Ernout.

108 Selon la notice du Gaffiot

révolte massive, et contrairement à l'action de V, ils ne risquent pas de provoquer une surenchère de violence : une fois que le meurtre – ou la tentative de meurtre – a été commis, le criminel ne cherche plus d'autre objet à éliminer. On ne peut que remarquer le parallélisme singulier entre les deux scènes de procès dans *Le Rouge et le Noir* et *Les Frères Karamazov* : les spectateurs y abondent, pris de passion pour un fait divers relativement commun – un parricide ou la tentative d'un meurtre passionnel – et parmi eux, une très grande proportion de femmes ; celles-ci sont fascinées par le criminel, lui attribuant des motivations romanesques, et si elles sont convaincues de sa culpabilité, elles espèrent néanmoins un allègement de leur peine. Cependant, au lieu de se défendre, l'accusé semble vouloir assumer pleinement la responsabilité du crime, témoignant d'une attitude impavide quant à la condamnation ; lorsque la sentence, très lourde, finit par tomber – la peine de mort pour Julien, et l'envoi aux mines pour Dmitri Karamazov, qui, de fait, équivaut presque à une condamnation à mort, tant les conditions d'incarcération y sont mauvaises – toute l'audience est surprise, et l'impression donnée est celle d'un procès truqué dont l'issue a été décidée à l'avance<sup>109</sup>.

Bien entendu, nous ne prétendons pas qu'il n'y a pas eu de crime nécessitant une condamnation : la tentative d'assassinat et le parricide ont bien eu lieu. Mais les narrateurs des *Frères Karamazov* et du *Rouge* mettent tout à fait en évidence la surprise de l'audience des procès à l'annonce de la sentence, et les criminels ne bénéficient d'aucune magnanimité de la part des jurés. Leur acharnement apparaît d'autant plus violent et surprenant que, chez Stendhal, il semblerait que la condamnation de Julien ait été choisie par vengeance personnelle de la part de Valenod, tandis que chez Dostoïevski, l'accusation condamne un innocent, le véritable criminel étant, comme le lecteur le sait, le valet Smerdiakov, qui s'est suicidé peu avant le procès.

Néanmoins, les jurés du procès de Dmitri Karamazov ne disposent pas des mêmes informations que le lecteur, et les membres du tribunal, de fait, ne se rendent pas compte de leur erreur. Dostoïevski introduit même une certaine ironie en mettant en scène l'avocat de Dmitri voyant sa plaidoirie rejetée par manque de vraisemblance, alors qu'il a deviné que Smerdiakov était le véritable criminel et décrit chacun de ses gestes avec une précision remarquable, comme s'il avait entendu la confession de ce dernier.

---

<sup>109</sup>On trouvera ces scènes de procès, chez Stendhal, dans le chapitre XLI de la seconde partie, des pages 534 à 541 de notre édition, et chez Dostoïevski, dans le livre douzième de la quatrième partie, tome II, des pages 581 à 754.

Aux yeux du lecteur, la décision du tribunal est injuste parce qu'elle condamne alors un innocent ; les jurés, croyant réellement en la culpabilité de Dmitri, ne peuvent pas laisser le crime impuni. L'erreur du tribunal apparaît de façon éclatante au lecteur ; son jugement n'est désormais plus fiable.

Chez Stendhal enfin, si Julien Sorel a bien tenté d'assassiner Mme de Rênal, celle-ci l'a depuis pardonné, et l'on s'attendrait à ce que les jurés se montrent cléments envers lui – c'est du moins ce qu'espèrent les spectateurs du procès : ils manifestent pour lui « une pitié tendre »<sup>110</sup>, et Julien observe certains jurés rassurer les femmes qui, selon toute vraisemblance, soutiennent le jeune homme<sup>111</sup>. Or, tandis que les spectatrices du procès s'étonnent de la jeunesse de Julien<sup>112</sup>, le héros du *Rouge* est condamné à la peine capitale. Lui-même suppose qu'une telle rigueur, presque cruelle, est due au fait que M. de Valenod, membre du jury et ennemi de son ancien employeur, M. de Rênal, a profité de ce procès pour régler un conflit amoureux privé :

« Quelle joie pour le Valenod de se venger de notre ancienne rivalité auprès de Mme de Rênal ! »<sup>113</sup>

Si cette justification contribue à montrer le caractère corrompu du tribunal, elle se double plus subtilement d'une autre explication possible, telle que la propose Julien dans adresse aux jurés :

« Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe, vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune. »<sup>114</sup>

Et Julien de continuer son discours en décrétant vouloir assumer l'entière responsabilité de son acte qu'il juge « atroce », avant d'ajouter :

« Mais quand je serais moins coupable, je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe

---

110 *Le Rouge et le Noir*, p. 672

111 « L'avocat général faisait du pathos en mauvais français sur la barbarie du crime commis ; Julien observa que les voisines de Mme Derville avaient l'air de le désapprouver vivement. Plusieurs jurés, apparemment de la connaissance de ces dames, leur parlaient et semblaient les rassurer. Voilà qui ne laisse pas d'être de bon augure, pensa Julien. » *Le Rouge et le Noir*, p. 673

112 « La pâleur de Julien était extrême. À peine assis sur la sellette, il entendit dire de tous côtés : Dieu ! Comme il est jeune !... Mais c'est un enfant... Il est bien mieux que son portrait. » *Le Rouge et le Noir*, p. 672

113 *Le Rouge et le Noir*, p. 676

114 *Idem*, p. 674

inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société. »<sup>115</sup>

La tentative d'assassinat pourrait ici se révéler avoir été un prétexte pour juger Julien sur son véritable crime – aux yeux de ces « gens riches » qui président au tribunal – celui d'avoir voulu se mêler à cette société qui lui était interdite.

Chez Stendhal comme chez Dostoïevski, l'acharnement des jurés face à un innocent condamné à tort ou à un criminel repent et pardonné par sa victime, étonne ; pour le tribunal, cette condamnation apparaît en fait comme une mesure exemplaire, nécessaire face à un crime qui devient idéologique, et non plus uniquement personnel.

### ***1.3.2 La récupération politique du crime, ou la fabrique du monstre***

L'étude des deux scènes de procès, étrangement similaires, chez Stendhal et Dostoïevski, a fait apparaître l'inefficacité notoire des institutions judiciaires lorsqu'il s'agit de condamner un criminel, avec impartialité, à la hauteur du crime qu'il a commis. Mais les tribunaux du *Rouge* et des *Frères Karamazov* apparaissent de surcroît comme des lieux de spectacle : on vient y assister, comme devant un spectacle de théâtre, à la condamnation d'un criminel ; on en achète les places, et la salle d'audience affiche rapidement complet ; on prend en pitié voire en admiration l'accusé ; on s'insurge de la décision finale des jurés. Le public, pourtant convaincu de l'indéfectible culpabilité de l'accusé, voudrait le voir gracié : c'est l'institution judiciaire dans son intégralité qui est ici remise en cause, le caractère systématique de la condamnation comme réponse à un crime. Que l'accusé soit réellement l'auteur du crime – tel est le cas de Julien Sorel – ou qu'il soit condamné par erreur – à l'instar de Dmitri Karamazov – le résultat reste ici le même : un crime individuel, passionnel, familial, prend des conséquences politiques considérables et démesurées, sans que l'accusé ait pris part à cette conversion.

Et cette conversion, chez Dostoïevski, est tout à fait remarquable : Rakitine comme Hippolyte Kirillovitch s'emparent du crime et en proposent chacun une interprétation extravagante bien éloignée des motivations premières du véritable criminel. Le premier lie le parricide à l'abolition du servage et à la crise traversée par la

---

115 *Idem*, p. 675

Russie ; le second tente de tout expliquer par le recours à la psychologie comme science. Le narrateur réussira bien à attirer le ridicule sur de telles théories, en résumant sans y prêter d'importance la tirade de Rakitine – contrebalancée par sa honte d'être un cousin de Grouchenka, qui lui fait curieusement perdre toute crédibilité – et en faisant intervenir Félioukovitch comme pourfendeur de la psychologie : « La psychologie incite au roman même les hommes les plus sérieux, et, ce, tout à fait malgré eux. », dira-t-il pour décrédibiliser Hippolyte Kirillovitch. Félioukovitch semble être, au moment du procès, la personne la plus lucide sur la réalité des faits : de même qu'il a deviné la culpabilité de Smerdiakov, il remarque à voix haute la dimension romanesque du procès. Il déclare rejeter ainsi tout effet rhétorique, tandis qu'il souligne sans cesse le « caractère fantasmagorique de chaque fait cité par l'accusation »<sup>116</sup>. En regard des jurés, qui rejettent l'explication « vraie » de Félioukovitch sur la culpabilité de Smerdiakov au profit de l'explication « vraisemblable » de Kirillovitch, cette théâtralisation du procès ne fait aucun doute. Félioukovitch de déclarer alors : « Et c'est avec ce genre de romans que nous sommes prêts à sacrifier la vie d'un homme ! »<sup>117</sup>.

Et pourtant, Félioukovitch échoue, l'homme qu'il défend perd son procès, alors même que l'avocat est célèbre dans toute la Russie pour être un adversaire de taille. Précisément, il semble se tromper parce qu'il considère encore Dmitri Karamazov comme un homme parmi d'autres, tandis que, pour les jurés, il devient un exemple, l'incarnation de tous les hommes criminels. Chez Stendhal et chez Salluste comme chez Dostoïevski, l'accusé semblera effectivement dépossédé de son crime ; peu important, finalement, les motivations premières du criminel – qui, dans les trois œuvres, semblaient ne rien avoir de politique. Nous reprendrons ici la métaphore de l'organicité de l'ordre social proposée par Jacques Guilhaumou<sup>118</sup> pour considérer le criminel comme figure de l'anormalité ; convaincu de sa culpabilité, il apparaît, chez ses défenseurs, comme le symptôme d'une dégénérescence, et chez ses détracteurs comme le responsable de cette dégénérescence, la maladie en elle-même. Le criminel dépossédé de son crime ne peut plus exister que dans une opposition radicale avec la société ; sa biographie est soit purgée, soit réécrite ; le héros est déshumanisé, et érigé en monstre, à la fois comme objet de la monstration spectaculaire et comme « élément qui perturbe

---

116 *Les Frères Karamazov*, TII, p. 705

117 *Les Frères Karamazov*, TII, p. 714

118 GUILHAUMOU, Jacques. « Les monstres dans l'ordre social. Généalogies du « monstre en politique » de Machiavel à Sieyès ». In *Le « monstre » humain. Imaginaire et société*. p. 187.

fondamentalement l'acte de génération propre au “corps organisé” »<sup>119</sup>.

Il conviendra cependant de distinguer Catilina de la fratrie Karamazov et de Julien Sorel : l'action du premier est ouvertement anti-sociale et tournée directement vers l'État, sans que celui-ci ait besoin de convertir artificiellement le crime personnel en crime politique. Il n'est de fait pas étonnant que ce soit chez Stendhal et Dostoïevski qu'on retrouve le plus d'éléments marquant la transformation en théâtre du tribunal – l'épuisement des billets pour assister au procès, commun aux deux œuvres, en étant l'exemple le plus frappant. La transformation du criminel en monstre par le corps social, chez Salluste d'une part, et chez Stendhal et Dostoïevski d'autre part, prend deux directions opposées : il s'agira, chez l'un, de décrédibiliser l'engagement idéologique de Catilina, et chez les autres, au contraire, de donner une signification politique à des actes qui se voulaient personnels. Chez Salluste, ainsi, le narrateur se fait le relai critique d'une rumeur horripilante sur Catilina :

« Fuere ea tempestate qui dicerent Catilinam, oratione habita, cum ad iusiurandum popularis sceleris sui adigeret, humani corporis sanguinem uino permixtum in pateris circumtulisse ; [...] atque eo dictitare fecisse quod inter se fidi magis forent, alius alii tanti facinoris conscii. [...] Nobis ea res pro magnitudine parum comperta est. »<sup>120</sup>

La rumeur, comme parole diffuse de la communauté entière, tente de transformer Catilina en monstre sanguinaire, mettant l'accent sur l'horreur absolue de ses actions et de son goût pour la violence pure ; chez Dostoïevski et Stendhal en revanche, la mystification du criminel tente de donner un sens autre à son crime. Rome tente de réduire la portée universelle du crime – contenue dans l'incroyable succès de Catilina auprès des conjurés – tandis que les juges de Dmitri Karamazov et de Julien Sorel, sans forcément en avoir conscience, attribuent au criminel une portée universelle qui n'était au départ pas manifeste. Et la mise en scène finale de Mathilde de la Mole, qui orchestre les funérailles de Julien Sorel à la manière de celles de son ancêtre Boniface de la Mole témoignent d'une telle conversion fallacieuse : Julien semble absolument dépossédé de son crime ; sa décapitation, dans l'esprit de Mathilde, ne vient

---

119 *Idem, ibid.*

120 [« Lors de ces événements, certains ont prétendu qu'après son discours Catilina, au moment où il faisait prêter le serment à ses complices, aurait fait circuler des coupes pleines de sang humain mélangé à du vin. [...] Il aurait voulu ainsi rendre plus étroite leur fidélité mutuelle, par la complicité d'un tel forfait. [...] Il ne nous semble pas que la chose, étant donné sa gravité, ait été suffisamment démontrée. »], *La Conjuración de Catilina*, XXII, pp. 40-41

plus sanctionner le crime passionnel, mais elle est l'aboutissement du processus de réification du héros, passant du statut de personnage singulier, de personnalité privée, à celui de symbole, ou de personnalité publique.

On a volontairement laissé de côté *V for Vendetta* jusqu'ici, et ce, pour deux raisons. La première réside dans le fait que l'œuvre d'Alan Moore ne décrit aucune scène de procès, aucun instant où les représentants de la communauté débattent sur la justification des actes de V et s'interrogent sur le choix d'une condamnation adaptée. Il s'agira pour les représentants de la société civile – soit tous les ministres du Parti – de mettre la main sur le terroriste pour l'arrêter. Ces représentants tentent, toutefois, eux aussi, de réifier V afin de pouvoir, sinon le retrouver, du moins de le ridiculiser pour réduire son influence sur un peuple qu'il pousserait à la révolte. On remarquera donc, entre autres, l'allocution de l'évêque de Westminster qui vise implicitement V lorsqu'il met en garde contre la venue du Malin, mais également les spectacles de cabaret qui mettent en scène V dans un rôle de guignol<sup>121</sup>. Mais contrairement à Catilina, Julien Sorel, et Dmitri Karamazov, qui subissent leur procès – même si Catilina y ment ouvertement – V choisit quant à lui de s'auto-réifier, de lui-même effacer sa biographie, de ne devenir personne, ce qui équivaut chez lui à devenir un mythe, un symbole. Tandis que dans les trois œuvres que nous avons étudiées auparavant, la réification de l'accusé était vécue comme une aliénation, chez V elle est un choix délibéré et une façon de donner toute sa force à son combat idéologique. Pour atteindre ce but, V se met lui-même en scène dans les médias, il recourt au masque qu'il ne quitte jamais, à l'anonymat, au caractère insaisissable de sa présence – on ne peut localiser le Musée des ombres, qui se situe sous terre – et au recours à une légende : il serait le prisonnier de la chambre V – entendue ici comme un nombre et non une lettre – du camp de Larkhill, déporté anonyme dont l'identité a été définitivement effacée, et qui a réussi à s'enfuir du camp où on lui faisait subir des expérimentations scientifiques. V déclare à Evey à propos du gouvernement qu'« ils ont fait [d'elle] une statistique »<sup>122</sup>; pour autant, il s'érige lui-même comme une statistique, et c'est par ce moyen qu'il échappe précisément à la justice qui entend l'arrêter tout en diffusant son message idéologique : V pourrait être n'importe qui, et n'importe qui pourrait devenir le rebelle V.

---

121 On remarquera un tel spectacle, en arrière-plan d'une conversion qui semble plus importante, T8 p.12 de notre édition (p. 252 dans l'édition française) ; si ce spectacle semble être un élément du décor, et si aucune case de texte n'y fait référence, on ne peut néanmoins éviter de soupçonner l'immense portée symbolique cette illustration. Cf Annexe A, illustration 1.

122 *V for Vendetta*, T1, p. 24 [*V pour Vendetta*, p. 30]

### 1.3.3 *La dialectique de l'exception et de la norme*

De Catilina, Julien Sorel, et Dmitri Karamazov qui subissent une réification à V qui la provoque, le criminel est ainsi constitué par les textes en exact opposé de la communauté, comme l'exception face à la norme ; les quatre œuvres de notre corpus se distinguent seulement sur leur façon de considérer ce rapport de l'exception et de la norme et ses nuances. La métamorphose du criminel en monstre demeure toutefois le point nodal de notre corpus, et c'est l'utilité d'une telle scission par la communauté que nous questionnerons à présent.

Il convient ici de bien distinguer le narrateur – ou, en son absence dans le cas de *V for Vendetta*, le parti pris qui consiste à laisser planer le silence sur les faits décrits dans l'œuvre – et la communauté qui s'oppose au criminel. On ne séparera pas, à ce propos, les spectateurs des procès de Dmitri Karamazov et de Julien Sorel de l'ensemble de la communauté, puisque leur façon d'exprimer leur avis sur l'accusé témoigne, on l'a vu, d'une mauvaise compréhension de son geste criminel – et ce même s'ils le défendent. Parce qu'il devient un monstre, un objet de spectacle, l'accusé est définitivement marqué du signe de l'altérité ; le soutien d'une partie de la communauté ne réduit pas cette altérité, au contraire. Le narrateur, de ce fait, se place en témoin du phénomène de séparation qui s'opère ; lorsqu'il montre l'erreur judiciaire chez Dostoïevski ou la condamnation excessive de Julien Sorel, il met à nu la nécessité absolue pour la communauté de désigner un coupable.

La menace que représentent les accusés, que leur crime soit personnel ou idéologique, est une menace pour la cohérence même de l'État. Chacune des quatre œuvres met en fait en scène la crainte des *homines novi*, cette jeunesse s'opposant à une structure sociale qu'elle trouve indigne. Chez Dostoïevski, ce sont ces jeunes occidentalistes athées, essentiellement représentés par Ivan Karamazov – et si c'est Dmitri qui est condamné, il est intéressant de voir que c'est très précisément parce que le non-respect du caractère sacré du père est relié à l'athéisme. Chez Stendhal comme chez Alan Moore, l'*homo novus* est l'homme qui refuse l'arbitraire de la hiérarchisation sociale (qui, dans *V for Vendetta*, mène à l'extermination pure et simple de toutes les minorités). Chez Salluste enfin, les *homines novi* sont représentés à la fois sous les traits de la jeunesse qui suit Catilina dans son coup d'état sans craindre les risques qu'elle

encourt, préférant la révolution à un ordre établi jugé mortifère, et sous les traits de personnalités politiques comme Cicéron lui-même, que le procès consacre en héros politique condamnant le conjuré, accédant à des pouvoirs politiques inouïs – jusqu'à appliquer la loi martiale – qui lui auraient été refusés hors temps de crise. Salluste le dira bien :

« Namque antea pleraque nobilitas invidia aestuabat, et quasi pollui consulatum credebant, si eum quamuis egregius homo nouos adeptus foret. Sed ubi periculum aduenit, invidia atque superbia post fuere. »<sup>123</sup>

Le recours à la diabolisation de l'accusé, à sa réification, permet d'en faire un pariah, un exemple d'exception face à la norme de la communauté. Salluste cherchait à démontrer que c'était en l'absence de la *metus hostilis* que la corruption entraînait dans les mœurs romaines ; en la personne de l'accusé, l'État se trouve un contre-modèle, un ennemi intérieur qui maintient la cohésion de la communauté en maintenant une *metus hostilis*, cette fois-ci non plus tournée au-delà de ses frontières géographiques, mais en son sein même.

Si le criminel est un marginal, s'il est de fait exclu de la communauté, il n'est pour autant pas exclu d'une certaine appartenance à l'État : par le fait même qu'il existe des lois qui anticipent le crime pour y opposer un châtement, le criminel est, quoique placé en marge, toutefois considéré par l'État<sup>124</sup>. La bataille acharnée entre V et son gouvernement afin de maîtriser les médias et l'image qu'ils donnent du terroriste est symptomatique de cette utilisation du marginal. Réfléchissant sur le rapport entre héroïsme et marginalité, Georges Zaragoza souligne la nécessité du marginal pour la communauté :

« Il serait cependant naïf de penser qu'une société peut se passer de marginaux ; au contraire, l'image de la marginalité entretient la bonne conscience et le bon droit. C'est en faisant admettre au plus grand nombre la distance entre l'ordre héroïque et l'ordre marginal qu'une société assoit et légitime sa domination. »<sup>125</sup>

---

123 [« Jusque-là en effet, la noblesse, en général, était dévorée de jalousie, et aurait considéré le consulat comme pollué par l'élection d'un homme nouveau, si distingué qu'il fut. Mais en présence du danger, la jalousie et l'orgueil passèrent au second rang. »], *La Conjuration de Catilina*, XXIII, pp. 42-43

124 Une telle réflexion sur l'inclusion dans la société du crime, exception par excellence, est expliquée par Agamben dans *Homo Sacer*, pp. 34-35, mais aussi par Marlène Zarader dans « La dialectique du crime et du châtement chez Hegel et Dostoïevski », et chez Ernst Jünger dans le *Traité du rebelle*.

125 ZARAGOZA, Georges, DARRAS, Gilles, MERCANDIER-COLARD, Christine, SAMPER, Edgar, *Héroïsme et marginalité*. Neuilly, Atlande, « Clefs concours », 2002. p. 13

La nécessité d'isoler un criminel servant de repoussoir pour définir la norme expliquerait en partie les raisons de l'acharnement judiciaire des juges de Dmitri Karamazov et de Julien Sorel, menant jusqu'à l'erreur judiciaire dans le cas du premier. Puisque l'accusé est transformé en monstre, en exemple, qu'il est ainsi manipulé par la société, il importe peu qu'il soit réellement responsable du crime. Ainsi, chez Dostoïevski, le véritable criminel se défausse sans cesse – il faut attendre la fin du roman pour que le lecteur sache enfin qui a véritablement commis le parricide – et la culpabilité semble entacher chacun des protagonistes au point que deux des trois frères légitimes et innocents semblent porter la responsabilité du crime – Dmitri qui est accusé sans avoir tué son père, et Ivan qui estime avoir commandité malgré lui le meurtre. On a déjà proposé, en introduction, d'étudier chez *Les Frères Karamazov*, non pas un seul personnage qui concentrerait en lui toutes les caractéristiques du héros monstrueux tel que nous les isolons dans les trois autres œuvres de notre corpus, mais la fratrie Karamazov entière, qui semble décomposer ces caractéristiques à la manière d'un prisme. De fait, la culpabilité du meurtre semble elle-même fonctionner comme une triade dont les trois membres seraient le commanditaire (Ivan), l'exécutant (Smerdiakov) et l'*innocent* accusé du crime (Dmitri). On peut considérer la condamnation finale comme incomplète : elle se trompe de coupable, ou bien elle ne condamne qu'un seul des membres de la triade criminelle. Ainsi, l'auteur montrerait l'échec du système judiciaire. Mais si celui-ci ne sert qu'à ériger et condamner des contre-exemples pour renforcer la cohérence sociale, Dmitri devient alors le représentant de toute la fratrie Karamazov. Smerdiakov s'est déjà suicidé et la justice ne peut laisser le parricide impuni ; Dmitri apparaît alors comme un coupable de substitution idéal, prêt à incarner l'exception.

Alan Moore, Stendhal et Dostoïevski mettent à nu ces ressorts ; ils montrent la communauté traquant un seul individu, jugé monstrueux, face à une société médiocre et mesquine – les exactions commises et acceptées par la communauté de *V for Vendetta*, la mesquinerie d'un M. de Rênal dont les choix politiques sont seulement dictés par la rivalité avec Valenod ou la suffisance des séminaristes et des invités du salon de M. de la Mole, les préoccupations mondaines de Mme Khokhlakova ou la honte que Rakitine éprouve vis-à-vis de sa propre famille n'en sont que quelques exemples. En revanche, Salluste utilise lui-même ces moyens pour faire entendre sa vision de la norme, dans l'apparition des portraits de Cicéron et de César. Historiquement, on sait que Cicéron a

gagné une grande renommée d'orateur juridique dans le procès de Catilina, qui, en tant qu'*homo novus*, lui a servi d'antagoniste idéal ; néanmoins, le portrait de Cicéron est peu abordé dans l'ouvrage de Salluste. En revanche, par le subtil parallèle entre César et Catilina, Salluste parvient à établir une comparaison différentielle entre les deux hommes, le premier bénéficiant de la mauvaise réputation du second, qui lui permet de s'afficher comme un homme plus moral. L'image négative du marginal sert en fait de repoussoir, elle permet de dresser en négatif un portrait de la norme en mettant en valeur tout ce que cette dernière n'est pas.

Salluste approuve donc la condamnation de Catilina, même s'il conteste les légendes horribles qui circulent à son propos. En revanche, Alan Moore, Stendhal et Dostoïevski, s'ils démontrent bien les défauts, voire les vices, de leurs héros (Alan Moore ne commente pas les gestes de V, mais il n'omet pas sa violence, sa barbarie – notamment lorsqu'il commet contre la communauté les mêmes exactions que le Parti au pouvoir) ne proposent pas de contre-exemple, d'alternative d'une révolte plus juste.

La crise sociale, l'effondrement des fondements de la société, permettent l'avènement du rebelle qui vient mettre en lumière ses failles, qu'il les dénonce ouvertement ou les exploite à ses propres fins. La communauté l'utilise à son tour ; en le diabolisant, elle le rend responsable de ses troubles ; en l'isolant, elle prend le risque de lui accorder du pouvoir. Le criminel devient alors aussi héroïque que monstrueux : héroïque, parce qu'il a l'étoffe nécessaire pour s'extraire de la communauté et venir dénoncer ses injustices pour qu'elle se fonde sur un ordre plus juste, moins mortifère ; monstrueux, parce qu'en cela il devient dangereux pour la cohérence même de l'ordre social. On a jusqu'ici parlé de la communauté comme organisme vivant ; il s'agira désormais d'étudier le symptôme qui la met en péril : le héros monstrueux.

## 2. Le rebelle, marginal entre monstre et héros

La première partie de notre réflexion, parce qu'elle était axée sur la dégénérescence de la communauté et la place qu'elle réservait au marginal, ne concernait que le personnage de l'accusé, qui coïncide dans trois des quatre œuvres de notre corpus avait celui du criminel, et qui représentait également le héros de l'œuvre. Cependant, comme nous l'avions annoncé en introduction, le problème des *Frères Karamazov* est que le roman n'a pour héros, non pas un seul personnage, mais une fratrie entière. Nous choisissons en revanche ici d'étudier, au même titre que Catilina, Julien Sorel, et V, la triade Dmitri/Ivan/Smerdiakov, qui à notre sens décompose la figure du héros monstrueux. L'élargissement de champ auquel nous procédons s'explique par le fait que, si la communauté désigne un responsable unique du crime, la figure du héros monstrueux déborde le simple personnage de l'accusé et échappe, dans une certaine mesure, à la justice – mais pas au narrateur et au lecteur.

La question de la terminologie, du nom classificatoire qu'il faut appliquer à ces personnages, est elle-même difficile : héros monstrueux, rebelle, monstre politique, les personnages que nous étudions semblent correspondre à toutes ces définitions. L'appellation de « héros » est déjà problématique, puisqu'en elle se confondent une définition structurale et une définition morale : et si la première, considérant le héros comme personnage principal autour duquel se fonde la diégèse d'un récit, s'impose plus particulièrement, les ouvrages que nous avons pu étudier sur la question montrent bien que la question morale demeure importante. Ainsi, Philippe Sellier<sup>126</sup> envisagera le « héros » essentiellement dans sa dimension structurale, tentant d'isoler, au fil des siècles et selon une évolution diachronique, les différents attributs de ces personnages autour desquels se centrent les œuvres littéraires, et qui en font avancer la diégèse. Dans sa mise au point, Marie-Claire Kerbrat<sup>127</sup> tente elle aussi d'en distinguer les attributs, sans se réduire au seul champ littéraire, amorçant ainsi une réflexion sur l'ambiguïté du héros dans la troisième partie de son essai, « Un homme, un vrai ? – Critique du héros ».

---

126SELLIER, Philippe. *Le Mythe du héros*. Paris, Bordas, « Les thèmes littéraires », 1985, réédition de 1990.

127KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur l'héroïsme*. Paris, Presses Universitaires de France, « Major », 2000.

Le recueil d'articles *Héroïsme et marginalité*<sup>128</sup>, de Georges Zaragoza, Gilles Darras, Christine Mercandier-Colard et Edgar Samper, se concentre sur les liens entre ces deux concepts qui, *a priori*, seraient fondamentalement opposés, et qui pourtant parfois se confondent, en étudiant *Les Brigands*, de Friedrich Schiller, *Hernani*, de Victor Hugo, et *Don Alvaro ou la force du destin*, du Duc de Rivas. Un autre recueil d'articles, *La Fabrique des héros*, sous la direction de Pierre Centlivres, Daniel Fabre, et Françoise Zonabend, étudie quant à lui la création des mythes de héros nationaux dans différents pays d'Europe, figures « censées incarner la légitimité des combats populaires »<sup>129</sup>

Marie-Claire Kerbrat commence par lier les deux définitions des dictionnaires : la définition structurale, qu'on vient de voir, et la définition morale, qui vient se confondre avec celle donnée précédemment dans *La Fabrique des héros* :

« Un héros est un homme qui se distingue par un courage, une force de caractère, une grandeur d'âme extraordinaires ; c'est un homme digne, par conséquent, de l'estime publique. »<sup>130</sup>

Il nous semble néanmoins que l'on peut séparer qualités extraordinaires et estime publique. Ainsi, Catilina, Julien, V se distingueront par des qualités exceptionnelles ; en gagnent-ils l'estime publique ? Il semble au contraire qu'ils sont tous, dans une certaine mesure, condamnés pour ces qualités mêmes, dans la mesure où elles ne font que rendre plus forte leur amoralité. La question se complexifiera encore pour la fratrie Karamazov qui, décomposant la figure du héros et du monstre, verra ces attributs s'incarner dans l'un ou l'autre des frères criminels, le parallélisme entre ceux-ci introduisant une nuance critique remarquable quant à notre problématique. On a également envisagé le terme de « rebelle », justement employé par le traducteur de Jünger qui cherche un équivalent au « Waldgänger », appellation ancienne islandaise désignant les criminels qui choisissaient l'exil hors de la cité comme châtement de leur crime, encourageant le risque d'être tués par les autres hommes qu'ils pourraient rencontrer. Mais si, on l'a dit, ces six personnages sont chacun des marginaux, à la frontière ou en-dehors de la société à laquelle ils s'opposent, leurs actes de rébellion ne sont pas nécessairement conscients, délibérément politiques. De plus, s'opposent-ils à la société,

---

128 ZARAGOZA, Georges, DARRAS, Gilles, MERCANDIER-COLARD, Christine, SAMPER, Edgar. *op. cit.*. L'essai reprend l'intitulé de l'épreuve de littérature comparée de l'agrégation de lettres modernes 2002-2003 et 2003-2004.

129 CENTLIVRES, Pierre (éd.), FABRE, Daniel (éd.) et ZONABEND, Françoise (éd.), *La fabrique des héros*.

130 KERBRAT, Marie-Claire. *Op. cit.*, p. 1

ou bien en utilisent-ils sans vergogne les failles et les vices, les faisant ainsi apparaître comme insupportables ? Peut-on alors leur donner le nom de « monstre », concentrant en lui les sèmes de « Personne qui suscite la crainte par sa cruauté, sa perversion », de « Personne qui surprend par quelque singularité », de « Chose qui s'écarte des normes habituelles »<sup>131</sup>? Sans doute ces définitions nous semblent bien proches des portraits de nos héros, tandis qu'elles mettent en évidence la proximité d'avec la définition du « héros » : ainsi, monstre comme héros sont des individus fondamentalement singuliers, fondamentalement exceptionnels. Ils ne se distinguent alors que dans leurs dimensions respectivement péjorative et laudative. Mais Philippe Sellier comme Marie-Claire Kerbrat mentionneront des héros à la moralité bien douteuse.

Comment résoudre alors ce flottement sémantique planant au-dessus de nos six personnages ? Nous avons délibérément choisi de parler désormais d'eux comme « héros », en ne considérant ici que la dimension structurale du terme, ce qui permet de ne pas évacuer l'ambiguïté de leurs personnalités. Catilina, Julien Sorel, V et les frères Karamazov sont des êtres fondamentalement exceptionnels, s'étant échappés de la norme imposée par leur société. « Héros », « monstre » ou « rebelle », ces trois termes semblent chacun leur correspondre presque tout à fait, quoique subsiste toujours une lacune. Telle est donc l'ambiguïté que nous tenterons de mettre en évidence dans le chapitre suivant, du héros monstrueux ou du monstre héroïque. Fondamentalement singuliers par rapport à une société marquée par sa médiocrité, au point qu'ils semblent presque se transformer en êtres divins, incarner une figure supérieure possédant un regard incroyablement lucide sur le monde, Catilina, Julien Sorel, V et la fratrie Karamazov n'en restent pas moins des figures inquiétantes et dangereuses, échappant à tout contrôle.

## **2.1 Des personnages singuliers : l'exception face à la norme**

La singularité manifeste des six personnages dont nous allons tenter de dresser le portrait prend tout son sens en opposition avec la société à laquelle ils appartiennent, à laquelle ils se confrontent. Si cette société incarne une norme à laquelle ils échappent, celle-ci s'illustre par sa médiocrité. La norme, c'est ce qui ne dépasse pas, ne témoigne

---

<sup>131</sup>Selon les définitions du *Trésor de la langue française en ligne* à l'entrée « monstre »

d'aucun éclat ; à l'inverse le marginal est porteur d'un tel éclat, il détonne sur le reste du monde. L'éclat n'est pas nécessairement envisagé dans une dimension laudative : sont singuliers certains personnages décrits comme fondamentalement mauvais, voire horribles, qui fondent leur réputation sulfureuse sur leur amoralité. Ainsi, à nos six personnages s'ajouteront, dans les œuvres, d'autres personnages marginaux. Tel est le cas de Sempronia<sup>132</sup>, femme ayant rejoint le nombre des partisans de Catilina, et qui, aux dires de Salluste, concentre en elle de remarquables qualités – maîtrise du discours et des arts, intelligence, beauté – comme un goût très prononcé pour le vice. Tel est également le cas, dans le *Rouge*, de la fascination de Mathilde de la Môle pour Marguerite de Valois : Éliane Viennot<sup>133</sup>, spécialiste de cette figure historique, remarque que si cette reine a été réhabilitée par les romantiques au cours du XIXe siècle, pour Stendhal, qui fait figure de précurseur en étant l'un des premiers à se ré-intéresser à une telle figure, s'est sans aucun doute inspiré d'un pamphlet de 1660, *Le divorce satyrique*<sup>134</sup>, présentant Marguerite de Valois comme un personnage horrible et fondamentalement négatif. Chez Salluste, qui conclut du portrait de Sempronia qu'en elle « multae facetiae multusque lepos inerat »<sup>135</sup>, comme chez Stendhal, on soupçonne une fascination pour des personnages *a priori* fondamentalement mauvais, mais qui se distinguent néanmoins par un raffinement d'autant plus suprême qu'il est au service de leurs crimes. V ne semble pas croiser le chemin d'autres individus aussi monstrueux que fascinants, les seuls deux véritables marginaux de l'œuvre étant lui-même et Evey, la jeune femme qu'il tire de sa torpeur, de l'anesthésie dans laquelle le commun des mortels est plongé, pour l'initier à la révolte. Evey, au contraire de Sempronia et de Marguerite de Valois, est un personnage fondamentalement pur, vierge de toute amoralité. On conclura néanmoins de la comparaison de nos trois héros avec Sempronia et Marguerite de Valois que le crime ne suffit pas à faire d'eux des personnages exceptionnels ; ils témoignent en fait de caractéristiques absolument singulières qui les rendent plus marginaux encore que ces deux terribles femmes. Quant à la fratrie

132Son portrait complet se trouve dans *La Conjuración de Catilina*, XXV, pp. 44-45

133VIENNOT, Éliane, *Marguerite de Valois. Histoire d'une femme, histoire d'un mythe* (1993), Paris, Payot, « Payot histoire », « Chapitre IV : La naissance de la reine Margot (1800-1914) », pp. 314-362, et « Agrippa d'Aubigné, Marguerite de Valois et le Divorce satyrique », *Albineana*, 1996, n°7, Paris, Champion-Slatkine, disponible en PDF sur le site d'Éliane Viennot  
<<http://www.elianeviennot.fr/Articles/Viennot-MgV-DivorceSatyrique.pdf>>

134D.R.H.Q.M., *Le divorce satyrique* (1660), (Pamphlet longtemps attribué à Agrippa d'Aubigné et intégré à ses « Mémoires »), disponible sur Gallica dans les *œuvres complètes d'Agrippa d'Aubigné* (1877), tome 2, Paris, éditeur Alphonse Lemaire, p. 659

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56886911.r=divorce+satyrique.langFR>>

135[« il y avait en elle autant de finesse que de charme »], *La Conjuración de Catilina*, XXV, pp. 44-45

Karamazov, sa décomposition en quatre individus criminels et un dernier frère innocent, Aliocha, permet justement cette comparaison des différentes monstruosités, qui avait besoin chez Salluste et chez Stendhal de se mesurer à un personnage monstrueux extérieur. Manifestant des qualités physiques et intellectuelles remarquables, Catilina, Julien Sorel, V, et, dans une certaine mesure, la fratrie Karamazov, apparaissent en fait comme des héros d'un autre temps, et leur filiation lacunaire fait d'eux des électrons libres détachés de toute appartenance, de tout devoir envers une forme de paternité.

### **2.1.1 – « fortis vir sapiensque » : des héros manifestant des qualités physiques et intellectuelles exceptionnelles**

V nous apparaît ici comme l'exemple le plus manifeste d'un individu porteur de qualités physiques et intellectuelles exceptionnelles. Ses rencontres avec les membres du gouvernement qui le traquent sont significatives : armé de simples dagues, il tient tête à un homme portant un revolver grâce à sa maîtrise du combat au corps-à-corps<sup>136</sup>. Il réussit à s'introduire sans encombre dans les lieux les plus protégés, comme lorsqu'il choisit d'enlever Prothero, « La Voix », présentateur des émissions de propagande, alors que ce dernier est dans le wagon extrêmement protégé d'un train<sup>137</sup>. V est de surcroît très malin, utilisant la ruse – qui n'est pas étrangère à la *mêtis* d'Ulysse – pour prendre l'avantage sur ses ennemis – on citera par exemple son combat avec les policiers corrompus des premières pages du récit<sup>138</sup> : alors qu'un de ceux-ci, croyant pouvoir interpeler V sans encombre, lui saisit le poignet, la main de V se décroche ; il s'agit en réalité d'une bombe lacrymogène. V semble avoir en fait anticipé chaque mouvement des policiers bien à l'avance – c'est-à-dire, lors de la conception de ses armes, avant même de les avoir rencontrés. Son intelligence au combat dépasse celle qu'on pourrait attendre du commun des mortels. Mais V, plus qu'un combattant, est aussi un formidable conservateur : les œuvres d'art ayant été pillées par le gouvernement, sa ruse et sa discrétion lui ont permis d'en récupérer un certain nombre, qu'il entropose chez lui, dans la « shadow gallery »<sup>139</sup>. V apparaît alors comme un gardien de la mémoire de l'humanité, se souvenant de ce que le reste des mortels a oublié, possédant ainsi une

---

136 *V for Vendetta*, T1 p. 14, T2 p. 20 ou T3 pp. 18-19 [*V pour Vendetta* p. 20, p. 60 ou pp. 92-93.]

137 *Idem*, T1, pp. 13-16 [pp. 19-22]. Un exemple illustré en est donné en Annexe A, Illustration 2.

138 *Idem*, T1, pp. 4-6 [pp. 9-11]

139 Ou « musée des ombres » en français, que le lecteur la découvre en même temps qu'Evey, T1, p. 12 [p. 18.]

qualité devenue exceptionnelle – et que le gouvernement tente d'éradiquer : la conscience d'un passé et d'un autre monde possible, qui rend possible la contestation du système en place. V est donc un individu exceptionnel parce qu'il fait preuve de qualités rares face à une société et des adversaires fondamentalement médiocres, sans intelligence, sans mémoire, et sans force physique – le recours à l'arme à feu en est symptomatique.

Le portrait que fait Salluste de Catilina [*La Conjuration de Catilina*, V, pp. 8 - 11], est quant à lui problématique : à chaque qualité physique ou intellectuelle le narrateur oppose un vice moral, dans un mouvement de balancier stylistique parfaitement équilibré :

« Lucius Catilina, nobili genere natus, fuit magna ui et animi et corporis, sed ingenio malo prauoque. [...] Corpus patiens inediae, algoris, uigiliae, supra quam cuiquam credibile est. Animus audax, subdolos, uarius, cuius rei lubet simulator ac dissimulator ; alieni adpetens, sui profusus ; ardens in cupiditatibus ; satis eloquentiae, sapientiae parum. »<sup>140</sup>

Si, par ses méfaits et ses vices moraux, Catilina semble éminemment condamnable, il n'en est pas moins un individu exceptionnel, aux qualités militaires aussi rares qu'admirables. Un tel portrait semble en fait répondre à l'introduction de la *Conjuration*<sup>141</sup>, dans laquelle Salluste expose sa vision de la façon dont doit se comporter l'homme pour donner sens à son existence, c'est-à-dire, être reconnu de ses semblables, « ne uitam silentio [transere] ueluti pecora, quae natura prona atque uentri oboedientia finxit »<sup>142</sup>, et « uirtus clara aeternaue habetur », soit s'assurer « la gloire et l'immortalité » par la « vertu »<sup>143</sup>. Salluste semble en fait considérer l'activité humaine comme un curseur évoluant entre la satisfaction des appétits terrestres, qui est propre aux animaux et n'apporte aucune gloire, et une pratique ascétique qui mène à l'immortalité, et rapproche ainsi l'homme des dieux. L'auteur, distinguant l'âme du corps, dira d'ailleurs que « alterum nobis cum dis, alterum cum beluis commune

---

140 *La Conjuration de Catilina*, V, pp. 8-9. [« L. Catilina, issu d'une famille noble, avait une grande vigueur intellectuelle et physique, mais une âme mauvaise et dépravée. [...] Un corps capable de supporter la faim, le froid, l'insomnie à un degré inimaginable. Une âme audacieuse, fourbe, diverse, sachant tout simuler et tout dissimuler ; avide du bien d'autrui, prodigue du sien ; ardente dans ses passions ; assez d'éloquence ; de sagesse, peu. »]

141 *Idem*, I-IV, pp. 2-9.

142 [« ne point passer sa vie dans un obscur silence, comme font les animaux que la nature a penchés vers la terre et asservis à leur estomac »], *Idem*, I, pp. 2-3.

143, *Idem*, *ibid.*

est. »<sup>144</sup>. L'homme illustre se distingue parce qu'il s'est arraché à la facilité qui rapproche le commun des mortels du bétail – *pecora*<sup>145</sup>, pluriel latin qui montre bien la médiocrité de la masse. Catilina, on l'a vu dans son portrait, est capable d'une telle ascèse. Plus tard dans l'introduction, Salluste verra dans l'art militaire la synthèse des activités du corps et de l'âme<sup>146</sup>. Catilina, lors de son coup d'état, remplit la fonction de chef militaire, qui rassemble et harangue ses troupes, les convainc à se battre pour lui, organise un plan de bataille et, alors qu'il se sait perdu, continue à se battre jusqu'à la mort. Malgré les multiples condamnations que Salluste fait de Catilina, il est difficile de ne pas voir en lui l'incarnation de l'homme idéal tel que Salluste le décrit en introduction ; la comparaison avec Sempronia, personnage qui n'est mentionné que pour son portrait et n'aura pas de réel rôle dans la suite du récit, vient renforcer cette ambiguïté. On l'a déjà vu, le narrateur ne conclut-il pas la description de Sempronia, presque symétrique à celle de Catilina, par une déclaration éminemment laudative : « il y avait en elle autant de finesse que de charme » ?

La subtilité résidant dans le tableau de cette ambiguïté, c'est le difficile concept de *virtus*, que la traduction française, empreinte de christianisme, amoindrit considérablement. Avant même de rechercher les significations que Salluste donne à ce concept, celles proposées par les dictionnaires sont extrêmement diverses. Les *virtutes*, en effet, constituent dans un premier sens les qualités physiques et intellectuelles faisant la valeur d'un homme – venant de la même racine que *vir*, l'homme – et le sens moral n'apparaît qu'en second temps. En ce sens, Sempronia elle-même, malgré sa condition féminine, s'est rendue coupable de « uirilis audaciae facinora »<sup>147</sup>. Tant que le mot de *virtus* n'est pas empreint d'une signification morale, Catilina semble en être détenteur. Les lecteurs de Salluste auront tous remarqué la difficile interprétation d'un tel terme ; Earl, remarquant que l'auteur de la *Conjuration* l'emploie systématiquement au singulier tandis que ses contemporains ont parfois privilégié le pluriel, en conclut que celui-là en avait une idée très précise.<sup>148</sup> Selon lui, le général militaire idéal est « fortis vir

144[« l'une nous est commune avec les dieux, l'autre avec les bêtes »], *Idem, ibid.*

145*Idem, ibid.*

146*Idem, ibid.* : « Sed diu magnum inter mortalis certamen fuit uine corporis an uirtute animi res militaris magis procederet. Nam et prius quam incipias consulto et, ubi consulueris, mature facto opus est. Ita utrumque per se indigens alterum alterius auxilio eget. » [« Toutefois, c'est depuis de longues années un sujet d'ardents débats parmi les hommes que de savoir si l'art militaire procède davantage de la force physique ou de la vigueur d'esprit : car avant d'agir il faut réfléchir, et après la réflexion, passer vite à l'action. Ainsi ces deux qualités, insuffisantes en soi, ont besoin de se prêter un mutuel appui. »]

147[« plus d'un méfait d'une audace toute virile »], *Idem, XXV*, pp. 44-45

148EARL, D. C., *The Political Thought of Sallust*, p. 12

sapiensque »<sup>149</sup>, réussissant la synthèse de la force du corps et de la sagesse, *sapientia* désignant pour lui une « sagesse politique pratique »<sup>150</sup>. Tiffou, mentionnant la thèse de V. Pöschl, déclare que la *virtus* « n'est pas tant un comportement qu'une exigence morale incitant à une activité qui ne doit reculer devant rien. »<sup>151</sup>. Il déclarera quant à lui :

« En effet, la *virtus* se caractérise par la volonté d'affronter les obstacles et de supporter les peines (*labores*). Cette volonté doit nécessairement déterminer un certain courage et une grande maîtrise de soi. Mais la *virtus* n'est pas pour autant passive. Elle invite à rechercher les grandes actions (*industria*) ; elle est donc une qualité à la fois ascétique et chevaleresque, faite de courage, de mépris de la douleur et de l'obstacle, ce qui la rapproche de la vertu stoïcienne. »<sup>152</sup>

À la lecture de telles interprétations, Catilina comme V semblent de véritables exemples de *virtus* ; Tiffou ajoute néanmoins qu'un tel équilibre entre force et intelligence, qu'une telle résistance aux obstacles et qu'une telle détermination ne suffisent pas, sinon Catilina comme Jugurtha seraient des personnages empreints de *virtus*. Au travers de la définition de la *gloria*, il ajoute à la *virtus* une nouvelle caractéristique qui est le dévouement à la cité :

« [la *vera gloria*] est une gloire obtenue conformément aux exigences de la cité, la *falsa gloria* les néglige et fait passer, comme dans la société homérique, l'intérêt du héros avant celui de la communauté. La *virtus* est donc le sens de l'intérêt national, elle donne à ceux qui la possèdent, le sentiment de l'immuable à travers le relatif. »<sup>153</sup>

Le relatif, pour Tiffou, est l'action ponctuelle d'un bon romain, qui n'est un geste vertueux que dans la mesure où il est dévoué au bien de l'État – c'est par exemple celui de Cincinnatus prenant les rênes de la cité lorsqu'elle est en péril, puis retournant à sa charrue – face à l'immuable, qui est la prééminence de la cité. Dès lors que V et Catilina s'attaquent frontalement à l'ordre politique établi, ils semblent, suivant une telle définition, dépourvus de *virtus*.

Ivan et Dmitri Karamazov semblent, quant à eux, participer chacun de qualités différentes, contrebalancées, comme dans la nécessité de maintenir une sorte d'équilibre

---

149 *Idem*, p. 20

150 *Idem*, p. 23

151 TIFFOU, Étienne. *Op. cit.*, p. 132

152 *Idem*, p. 131

153 *Idem*, p. 136

cosmique, par certaines imperfections. L'aîné, Dmitri, incarne une vigueur physique, déjà contrebalancée par un air maladif :

« de taille moyenne, le visage avenant, [il] semblait cependant beaucoup plus vieux que son âge. Il était musculeux, l'on devinait en lui une force physique considérable, et pourtant son visage exprimait comme quelque chose de maladif. »<sup>154</sup>

On le verra plus loin, un caractère morbide, dans le roman de Dostoïevski, semble en fait se répandre sur tous les proches de la famille Karamazov. Dmitri appartient au corps des cadets, et se distingue autant par ses excès que par ses réussites : malgré ses frasques et sa débauche qui lui valent d'être dégradé une première fois, il est promu par deux fois<sup>155</sup>. De fait, son appartenance à la classe militaire, c'est-à-dire à une forme d'élite aristocratique, lui apparaîtra comme un gage de ses qualités morales :

« Nous sommes ici trois hommes au cœur noble, et je veux que tout reste entre nous, comme ça, dans une confiance mutuelle, des hommes éduqués, des gens du monde, liés par l'aristocratie et par l'honneur. »<sup>156</sup>

Il vit le fait qu'on le déshabille, lors de son arrestation, comme un affront personnel qui bafoue son honneur : « Ils me traitent vraiment comme un voleur, et pas comme un officier »<sup>157</sup>, remarquera-t-il à ce propos. Il ne semble par là pas éloigné de la *virtus* comme dévouement à la société, tant pour lui honneur et carrière militaire sont liés. Cependant, il ne se cache pas de ses frasques, de sa tendance à dépenser tout l'argent qui lui passe entre les mains dans des beuveries sans fin, allant jusqu'à avouer à son frère Aliocha son amour pour la cruauté, la débauche, ou encore l'épisode dans lequel il a profité de la crédulité d'une jeune femme pour la séduire et l'abandonner ensuite<sup>158</sup>. Ivan Karamazov, le second fils légitime, est quant à lui un intellectuel remarquable, témoignant de « capacités extraordinaires et brillantes pour les études »<sup>159</sup>, d'une « supériorité pratique et intellectuelle »<sup>160</sup> comparativement au reste de la jeunesse russe, et dont les articles bénéficieront d'un certain succès. Il est néanmoins un athée désabusé, non dénué d'une certaine forme de bouffonnerie qui se remarque dans ses articles : ces derniers sont à tort pris au sérieux par ses congénères, mais le narrateur

---

154 *Les Frères Karamazov*, TI, p. 127

155 *Idem*, TI p. 26

156 *Les Frères Karamazov*, TII, p. 255

157 *Idem*, TII, p. 281

158 *Idem*, TI, pp. 201-202

159 *Idem*, TI, p. 33

160 *Idem*, TI, p. 34

comme le Diable, qui rend visite à Ivan, les considèrent comme des mystifications<sup>161</sup>. À eux deux, Ivan et Dmitri constituent des exemples de qualités remarquables mêlées, dans une certaine mesure, à une absence de règles morales – tandis que Dmitri assume ses beuveries, Ivan, dans son article « La Révolution géologique », voit dans l'athéisme une façon de se libérer de tout obstacle moral dont il était auparavant esclave<sup>162</sup>.

Jusqu'ici, nous avons volontairement laissé de côté le personnage de Julien Sorel, et pour cause : celui-ci ne semble pas du tout incarner la même puissance de corps et d'esprit que V, Catilina, ou Ivan et Dmitri Karamazov. La première description de Julien est marquée du filtre de la subjectivité d'un père qui ne l'aime pas : le discours indirect libre par lequel le narrateur fait partager les pensées du père Sorel décrit Julien comme « son vaurien de fils »<sup>163</sup>, et tant que le point de vue adopté restera celui du père, Julien apparaîtra comme un être médiocre et paresseux. De fait, tous les portraits physiques du jeune homme feront apparaître sa faiblesse :

« C'était un petit jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans, faible en apparence, avec des traits irréguliers, mais délicats, et un nez aquilin. De grands yeux noirs, qui, dans les moments tranquilles, annonçaient de la réflexion et du feu, étaient animés en cet instant de la haine la plus féroce. Des cheveux châtain foncé, plantés fort bas, lui donnaient un petit front, et, dans les moments de colère, un air méchant. Parmi les innombrables variétés de la physionomie humaine, il n'en est peut-être point de plus saisissante. Une taille svelte et bien prise annonçait plus de légèreté que de vigueur. Dès sa première jeunesse, son air extrêmement pensif et sa grande pâleur avaient donné l'idée à son père qu'il ne vivrait pas, ou qu'il vivrait pour être une charge à sa famille. »<sup>164</sup>

Le voyant pour la première fois, Mme de Rênal se demande si Julien n'est pas « une jeune fille déguisée »<sup>165</sup> ; elle s'attendait à rencontrer « un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants »<sup>166</sup>, elle découvre un jeune paysan en larmes<sup>167</sup>. Le narrateur lui-même propose un jugement très sévère de Julien. « Avec une âme de feu, dira-t-il, Julien avait une de ces mémoires étonnantes si souvent unies à la

---

161 *Idem*, TI, p. 35 : « À la fin des fins, quelques personnes perspicaces avaient conclu que cet article n'était qu'une farce audacieuse et une parodie. »

162 *Idem*, TII, pp. 569-570

163 *Le Rouge et le Noir*, p. 231

164 *Idem*, p. 233

165 *Idem*, p. 241

166 *Idem*, 242

167 *Idem*, *ibid.* : « Mme de Rênal regardait les grosses larmes qui s'étaient arrêtées sur les joues si pâles d'abord et maintenant si roses de ce jeune paysan. »

sottise. »<sup>168</sup>. La faiblesse physique du jeune homme rejoindra d'ailleurs celle de son âme à la fin du roman, alors qu'il est enfermé, attendant le châtement de son crime : « le défaut d'exercice commençait à altérer sa santé et à lui donner le caractère exalté et faible d'un jeune étudiant allemand »<sup>169</sup>. Julien semble bien ici manquer de *virtus*, en tant que synthèse de l'intelligence et de la force physique. Marie-Claire Kerbrat remarque toutefois que l'un des attributs physiques<sup>170</sup> du héros demeure dans l'éclat. Ayant de « grands yeux noirs, qui, dans les moments tranquilles, annonçaient de la réflexion et du feu », et « une âme de feu », Julien dégage bien un tel éclat flamboyant. Il semble en fait, à l'instar du Bonaparte qui fascine le héros du *Rouge* comme son auteur, que Julien « unit la faiblesse du corps à la puissance de l'orgueil et de l'âme : telle est la vraie force, l'énergie se révèle dans une sorte de "kénose", dans l'inversion qui détrône les grandeurs matérielles et sociales. »<sup>171</sup>. Certes, les qualités intellectuelles de Julien ne sont pas présentées comme exceptionnelles ; il réussit néanmoins à duper son entourage par son infaillible mémoire, et possède une ambition flamboyante.

À l'instar de Julien Sorel, Smerdiakov apparaît comme un être malingre, épileptique, « vieilli d'une façon extraordinaire », « ridé hors de proportion avec son âge », « jauni », ressemblant à un « castrat »<sup>172</sup>. Il est aussi extrêmement maniéré et narcissique, soignant plus son apparence de dandy que ses relations envers autrui. Mais Smerdiakov, contrairement à Julien Sorel, ne bénéficie pas d'un tel éclat, il ne dupe personne quant à un hypothétique talent caché. Jusqu'au procès, il sera présenté comme « un débile mental, doué de quelques embryons d'une vague éducation, désarçonné par des idées philosophiques au-dessus de ses forces »<sup>173</sup> que lui apportées Ivan Karamazov.

Catilina, Julien Sorel, Dmitri, Ivan et V apparaissent donc, sans aucun doute, comme des individus singuliers, éclatants, au moyen de qualités exceptionnelles qui, si elles sont dépourvues de dimension morale, leur permettent néanmoins de parvenir à leurs fins dans toute leur entreprise, qu'elle soit tentative d'élévation sociale, de jouissance immodérée de l'existence sans limitations morales, de rassemblement de partisans dans l'optique d'un coup d'état, ou d'assassinats et d'attentats terroristes.

---

168 *Idem*, p. 235

169 *Idem*, p. 690

170 KERBRAT, Marie-Claire, *op. cit.*, pp. 28-29

171 CROUZET, Michel. « Napoléon et Stendhal, gloire militaire et gloire littéraire ». p. 108.

172 *Les Frères Karamazov*, II, p. 232

173 *Idem*, III, p. 671

Néanmoins, le portrait de Smerdiakov vient nuancer l'idée d'un criminel sublime ; lui qui s'affiche clairement comme le meurtrier de Fiodor Karamazov, il est en fait un individu médiocre, narcissique, sans héroïsme aucun.

### 2.1.2 *Des héros étrangers*

Parce que chacun des héros de notre corpus est rejeté à la marge de la société, chacun apparaît donc comme fondamentalement étranger à celle-ci, et cette extranéité, spatiale ou temporelle, sera vécue par le héros comme la sensation de ne pas être à sa place, comme le regret de ne pas être né dans la bonne aire spatio-temporelle. Nous avons déjà remarqué le regret d'un âge d'or marquant l'idéal moral de nos sociétés en crise. Julien Sorel comme V semblent porter en eux un tel regret. Ainsi, le premier cache sous son lit un portrait de Napoléon, et conserve précieusement trois livres : les *Confessions* de Rousseau, le recueil des bulletins de la grande armée, et le *Mémorial de Sainte-Hélène*.<sup>174</sup> Julien, à l'instar d'un Fabrice Del Dongo qui atteindra les armées françaises à la veille de la défaite, vit en retard, fasciné par un temps révolu, celui des anciennes batailles napoléoniennes. Dans son article « L'Odieux de la paix, l'apologie de la guerre et la nostalgie de la gloire selon Stendhal »<sup>175</sup>, Nicolas Boussard montre bien la confrontation de Stendhal à une guerre qu'il avait fantasmée avant d'y expérimenter « les déceptions du désordre, l'expérience de l'absurde et les révélations du tragique »<sup>176</sup>. Du moins Stendhal remarque la médiocrité d'un peuple français qui n'est plus confronté au danger :

« Que constatait donc Stendhal, sinon que les hommes modernes, indifférents aux impossibles combats et aux ennuyeux débats des assemblées du peuple, étaient devenus indifférents à la chose publique ? »<sup>177</sup>

Julien, qui demeure fasciné par ces combats d'un autre temps, se montre sans doute moins apathique que ses concitoyens, moins préoccupé de « “la liberté jouissante” de la vie économique et domestique »<sup>178</sup>, que de son désir de gloire, lui-même « anachronique [selon Stendhal] parce que la paix civile et étrangère régnait désormais

---

174 *Le Rouge et le Noir*, p. 235

175 BOUSSARD, Nicolas. « L'Odieux de la paix, l'apologie de la guerre et la nostalgie de la gloire selon Stendhal », pp. 49-66.

176 *Idem*, p. 54

177 *Idem*, p. 65

178 *Idem*, *ibid.*, citant STENDHAL, *Voyages en Italie*. Le divan, 1992, pp. 270-330

dans l'Europe de la Sainte-Alliance »<sup>179</sup>. Il est un héros en retard, portant en lui le rêve d'une gloire militaire qui lui est refusée depuis la fin des guerres napoléoniennes.

La place privilégiée de Rousseau dans le *Rouge* et le cœur de Julien est elle aussi symptomatique d'une certaine nostalgie. Dans l'article « Les comédies du mérite à l'âge démocratique : Stendhal après Rousseau »<sup>180</sup>, Jérôme Meizoz met en évidence les différentes traces d'intertextualité entre le roman de Stendhal et l'œuvre du philosophe genevois, lesquelles interrogent l'idéal de la méritocratie cher à Rousseau :

« par son vécu et ses réflexions sur l'inégalité, Rousseau a, parmi les premiers, pensé radicalement la mobilité sociale dans une société de Cour. Au pouvoir de la tradition et du sang, détenu par l'aristocratie, Rousseau oppose le mérite, comme forme spécifique de valeur accessible aux hommes ordinaires, ce "plus grand nombre" (Lettre sur la Providence, à Voltaire, 18 août 1756) qui, dans une société contractuellement démocratique, serait la nouvelle source de légitimité politique. »<sup>181</sup>

« L'intrigue stendhalienne fait apparaître également le dérisoire d'une telle conception méritocratique, puisque justement celle-ci s'avère tout à fait bloquée dans le contexte social où évolue Julien Sorel. »<sup>182</sup>

L'exemple le plus frappant d'une telle dégradation de l'idéal rousseauiste par Stendhal est le rejet de Rousseau dans les salons de la société aristocratique :

« pourvu qu'on ne dît du bien ni de Béranger, ni des journaux de l'opposition, ni de Voltaire, ni de Rousseau, ni de tout ce qui se permet un peu de franc-parler ; pourvu surtout qu'on ne parlât jamais politique, on pouvait librement raisonner de tout. »<sup>183</sup>

Ainsi, lorsque, au sein même de ces salons, on comparera Julien à Rousseau – distinction qui marque bien sa qualité de marginal – il répondra hypocritement :

«– J.-J. Rousseau, répondit-il, n'est à mes yeux qu'un sot, lorsqu'il s'avise de juger le grand monde ; il ne le comprenait pas, et y portait le cœur d'un laquais parvenu. »<sup>184</sup>

Julien Sorel ne peut exprimer librement son admiration de Rousseau, et pour

---

179 *Idem, ibid.*

180 MEIZOZ, Jérôme, « Les comédies du mérite à l'âge démocratique : Stendhal après Rousseau », *A contrario*, 2005/1, Vol. 3, pp. 68-79

181 *Idem.*, pp. 70-71

182 *Idem.*, p. 72

183 *Le Rouge et le Noir*, p. 457

184 *Idem.*, p. 488

parvenir à ses fins et se faire intégrer dans ces salons auxquels il est fondamentalement étranger, il ment et renie le philosophe. Très loin des idéaux d'un Rousseau qui valorisait la libre expression et la sincérité de l'âme, et qui croyait en une véritable méritocratie, Stendhal montre la nécessité de l'hypocrisie pour parvenir à une élévation sociale dans une société qui a pourtant connu la Révolution française, et qui aurait dû voir s'accomplir une telle méritocratie avec l'abolition des classes sociales.

Tandis que Julien doit cacher son regret d'un passé perdu, V au contraire tente de s'ériger comme gardien de cette mémoire oubliée, et se donne comme devoir de la ranimer dans les mémoires vidées de ses concitoyens : pour cette raison, il conserve les œuvres d'art dans le musée des ombres, et dédie une pièce entière à Valérie, actrice homosexuelle assassinée par la dictature en place. Valérie a en fait été victime de l'extermination généralisée de tous les homosexuels britanniques, que le gouvernement, à la manière de la Shoah, voulait simplement rayer de l'histoire, tentant ainsi de faire disparaître à la fois l'individu et sa mémoire, son identité. V, qui conserve une lettre et des photos de la jeune femme, et cultive des roses en sa mémoire, en laissant une sur le cadavre de chaque personnalité politique qu'il assassine, se fait à la fois gardien d'une mémoire individuelle – celle de Valérie – et collective – celle des populations exterminées. La construction du personnage de V est elle-même intéressante : V est anonyme, nommé par le chiffre romain inscrit sur la chambre du camp de concentration dans laquelle il a été incarcéré, ne dévoilant jamais son véritable visage, sa véritable identité, portant constamment un masque. Dès lors, V peut endosser n'importe quelle identité, et il cherchera à se placer sous une identité tutélaire de Guy Fawkes, membre de la Conspiration des Poudres, qui voulait faire exploser le Parlement britannique en 1605. Commémoré en Grande-Bretagne tous les 5 novembre, l'événement a été, ainsi qu'une grande frange de l'histoire, effacé des mémoires dans l'Angleterre de *V for Vendetta*. Dès lors, c'est le 5 novembre 1998 que V choisit de faire exploser les tours appartenant à l'Oeil et l'Oreille<sup>185</sup>, responsables de la surveillance, tandis qu'il incite à la rébellion en mentionnant la commémoration de la Conspiration des Poudres. V s'identifiant à Guy Fawkes, s'érige lui-aussi comme un héros anachronique, à la différence près que, contrairement à Julien, il agit pour ramener ce passé à la vie.

Catilina mêle en lui-même extranéité temporelle et extranéité spatiale. Sa force

---

185 *V for Vendetta*, T8, pp. 1-6 [pp. 241-246]

physique et sa sagesse rappellent les chefs militaires mentionnés par Salluste en introduction, qui commencèrent à « *urbis atque nationes subigere, lubidinem dominandi causam belli habere, maxumam gloriam in maxumo imperio putare* »<sup>186</sup>. Salluste ajoute à ce propos « *quod si regum atque imperatorum animi uirtus in pace ita ut in bello ualeret, aequabilis atque constantius sese res humanae haberent* »<sup>187</sup>. Catilina serait-il un héros militaire s'il avait fondé une nation au lieu de la détruire, telle est la question qui semble se poser, et qui rappelle une problématique abordée par Agamben :

« Car si le pouvoir constituant, en tant que violence qui pose le droit, est certainement plus noble que la violence qui le conserve, il ne possède toutefois aucun titre qui puisse en légitimer l'altérité et entretient en fait avec le pouvoir constitué un rapport ambigu et inéluctable. »<sup>188</sup>

Catilina a beau concentrer en lui les qualités nécessaires à un bon chef militaire, il lui manque le dévouement à la patrie. Celui-ci, non nécessaire chez des chefs militaires qui avaient fondé une nation qui était auparavant inexistante – à laquelle ils ne pouvaient de fait pas être soumis – fait défaut à un Catilina qui doit conserver l'État et non le créer. Son attitude est dès lors très loin des idéaux romains, et ressemble plus à la vision de l'ἀρετή telle que Tiffou la conçoit chez Homère<sup>189</sup> : le héros homérique n'est dévoué qu'à sa propre gloire ; c'est elle qui conditionne ensuite le destin de la cité. La cité grecque est donc dévouée au *kleos* de ses héros singuliers, tandis qu'à Rome, ce sont les individus exceptionnels qui sont dévoués à leur cité. Néanmoins, pour Cicéron qui est un contemporain de Salluste et qui prône le retour à la philosophie grecque, la redécouverte de l'ἀρετή vient transformer le concept de *virtus*, qui perd sa valeur initiale, rendant ainsi compte d'une certaine décadence<sup>190</sup>. Si, à la seule lecture de Salluste, Catilina apparaît plus comme grec que comme romain, l'imprégnation grandissante de l'hellénisme à Rome tel qu'on le constate chez Cicéron vient modérer cette idée d'une extranéité fondamentale du conjuré. Ce qu'il manque en fait à Catilina, c'est l'*ingenium*<sup>191</sup>, considéré par Salluste comme qualité morale qui détermine l'équilibre de ses actions ; la valeur bonne ou mauvaise d'une conduite dépend donc de

---

186[« commencèrent à soumettre les villes et les nations, à faire de leur soif de domination une cause de guerre, à mesurer la grandeur de leur gloire à la grandeur de leur empire »], *La Conjuration de Catilina*, pp. 4-5

187[« que si les rois et les gouvernants montraient autant de qualités morales dans la paix que dans la guerre, le cours des affaires humaines serait plus égal et plus constant »], *Idem, ibid.*

188AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.*, p. 50

189TIFFOU, Étienne. *Op. cit.*, pp. 121-122

190*Idem*, p. 139

191Décrit par Tiffou dans *Étude sur la pensée morale de Salluste à la lumière de ses prologues*, pp. 143-145

*ingenium* qui l'oriente. Face à un terme aux significations si floues – les définitions données par le dictionnaire sont multiples : « qualités innées », « tempérament, caractère », « dispositions intellectuelles », « talent, génie », « inspiration »<sup>192</sup> – Salluste propose une vision de *ingenium* qui lui est propre, et qui semble en fait dans ce cas précis déterminer le dévouement à la cité.

« La nécessité de l'*ingenium*, dira Tiffou, s'est perdue le jour où la naissance finit par se confondre avec la *virtus*. Il nous semble donc que Salluste, en mettant l'accent sur le rôle qu'il joue dans l'économie de la *virtus*, n'innove pas, mais retrouve une vieille réalité romaine que les circonstances avaient fait perdre de vue. »<sup>193</sup>

Salluste, dans un moment de crise, tente de redéfinir la romanité, dans ses valeurs les plus profondes. En cela, Catilina, pour l'auteur, reste fondamentalement un étranger.

Les trois membres de la trinité criminelle, chez Dostoïevski, ont un rapport plus complexe avec l'extranéité : Ivan, on l'a vu, se projette dans un âge d'or à venir et non passé, dans lequel l'homme pourrait rivaliser avec la divinité ; Smerdiakov idéalise l'Europe, et particulièrement la France, où il rêve de s'expatrier avec l'argent volé à Fiodor Karamazov<sup>194</sup> ; seul Dmitri apparaît clairement dans un *hic et nunc*, étant considéré par Hippolyte Kirillovitch comme incarnation de la Russie :

« Au contraire de l'“européisme” et des “principes populaires” de ses frères, c'est comme s'il représentait en lui-même la Russie immédiate »<sup>195</sup>.

C'est parce qu'ils ont le sentiment de ne pas être nés dans la même période ou le bon lieu qu'Ivan et Smerdiakov, les véritables responsables du crime, sont des rebelles ; et Smerdiakov prend bien conscience que son expatriation française répondrait à l'idéal d'une rébellion face à la norme dicté par Ivan lui-même. Le vol, donc le meurtre est en effet la seule possibilité qu'il a de pouvoir réaliser son rêve européen, et c'est donc l'espoir d'une vie meilleure, en somme, une vision contestataire de l'ordre établi et

---

192 Dictionnaire Gaffiot en ligne, entrée « ingenium, ii, n »

193 TIFFOU, Étienne. *Op. cit.*, p. 145

194 Smerdiakov prend la France pour exemple de lieu idéal jusqu'auquel arrive la violence la plus primitive, il apprend à écrire le français (*Les Frères Karamazov*, TII, p. 511), et pour lui, le vol d'argent lui permet de réaliser son rêve : « J'avais eu une idée avant, n'est-ce pas, que, cet argent, il me servirait pour commencer ma vie, à Moscou, ou, mieux encore, à l'étranger, un rêve que j'avais fait, mais surtout parce que “tout est permis”. » (*Les Frères Karamazov*, TII, p. 539)

195 *Idem*, TII, p. 655

mortifère pour Smerdiakov, qui le pousse à devenir criminel. La culpabilité, le statut du héros monstrueux ou du monstre politique, il nous semble, se double d'un sentiment d'extranéité majeur chez le héros, soit qu'il le ressente lui-même, soit qu'on lui attribue cette extranéité. Or Dmitri n'est ni le véritable criminel, ni un personnage étranger. En cela, il apparaît comme le membre le moins monstrueux des trois frères criminels.

Cinq des six héros que nous étudions sont donc des héros étrangers parce qu'ils concentrent en eux les qualités d'un autre temps, d'un autre lieu. La norme ne peut s'appliquer à eux parce qu'elle n'est justement pas norme à leurs yeux, confrontée à un autre modèle de vertu possible, mais qui n'est pas considéré comme tel par leur société. Cette extranéité apparaît comme une condition *sine qua non* de leur monstruosité.

### 2.1.3 Une filiation défaillante : des héros presque orphelins

« Le héros de roman est toujours l'enfant oublié par les bonnes fées au moment de son baptême. »<sup>196</sup>

La filiation est problématique pour chacun des héros de des quatre œuvres de notre corpus. L'exemple le plus frappant en est bien entendu *Les Frères Karamazov* : le père, Fiodor Karamazov, est un géniteur monstrueux, qui s'approprie le bien et les conquêtes amoureuses de ses fils, qui les a abandonnés à la naissance pour laisser leur éducation à un vieux serviteur tandis qu'il s'adonnait à toutes sortes de débauches, qui crée le scandale dans la cellule du staretz en faisant le bouffon et qui se moque de la foi religieuse du plus innocent de ses fils, Aliocha, en crachant sur une idole, ce qui provoque une crise d'épilepsie chez le jeune homme. Cette paternité défaillante, les quatre fils Karamazov la subissent jusque dans le nom qu'ils portent, qui témoigne lui-même de la malédiction de leur sang. Marinov propose ainsi d'étudier l'onomastique du nom Karamazov<sup>197</sup>, qui, selon lui, accole *kara*, signifiant « noir » en turco-tartare et « châtiment » en russe, et *mazat*, qui, en russe, signifierait le verbe « oindre, maculer, salir ». Le nom de Karamazov est une salissure indélébile qui entache définitivement l'existence des fils de Fiodor. Le père est celui qui rassemble la fratrie, le vice séminal à partir duquel est né la corruption qui a donné naissance à ce que nous avons appelé plus tôt « la triade criminelle ». Mais une égalité de filiation demeure entre les quatre frères,

---

196 GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 84

197 MARINOV, Vladimir. *Figures du crime chez Dostoïevski*. p. 235

qui sont issus de mères différentes. La mère de Dmitri, l'aîné, était issue d'une famille ancienne riche et aristocrate ; elle est décrite comme une « dame emportée, audacieuse, au teint hâlé, impatiente, douée d'une force physique remarquable »<sup>198</sup>, qui, par dégoût pour son mari, s'enfuit du domicile conjugal et finit par mourir dans des conditions sordides, du typhus ou de faim. La seconde, la mère d'Ivan et d'Aliocha, est une orpheline descendante d'un « obscur diacre »<sup>199</sup>, atteinte d'une « maladie nerveuse féminine » « accompagnée de crises d'hystérie terrifiantes », qui lui vaut le surnom de « hurleuse »<sup>200</sup>, et laquelle finit par se suicider. La mère de Smerdiakov, enfin, est Lizaveta la Puante, jeune femme au physique ingrat, simple d'esprit, fille d'un artisan alcoolique, muette, et qui meurt en mettant Smerdiakov au monde, fruit du viol de Fiodor Karamazov. La dégradation du lien social et de la prestance des mères est tout à fait manifeste dans cette énumération : de la mère de Dmitri, combattive et issue d'une famille aristocratique, à Lizaveta la Puante – ou Smerdatchaia – fille d'un alcoolique et d'une mère anonyme, et infirme, les fils ont de plus en plus à souffrir de cette filiation douloureuse et rompue – mortifère pour Smerdiakov au point qu'il naît illégitime, sans pouvoir prétendre à une vie meilleure, et que son patronyme lui impose à jamais une parenté monstrueuse, celle de Smerdatchaia, nom fondé sur le verbe *смердеть*, qui signifie en russe « puer ». La comparaison du visage de Smerdiakov avec celui d'un « castrat »<sup>201</sup> ou d'un « eunuque »<sup>202</sup> achève de filer la métaphore de la filiation brisée : Smerdiakov, remarquera Marinov, est le « bâtard et “châtré” *a priori* à la fois du nom de son père et de sa fortune »<sup>203</sup>, dont le narcissisme empêche tout commerce amoureux réel, qui mourra sans descendance et sans argent.

Pour Catilina et Julien Sorel, vivant dans une société qui privilégie la transmission héréditaire des privilèges, une ascendance noble leur serait nécessaire. Salluste précise que Catilina est issu d'une famille noble (« *nobili genere natus* »), mais sans toutefois préciser laquelle ; les notes établies par Martine Chassignet précisent en fait qu'il appartenait à la *gens Servia*, dont aucun membre n'avait occupé de magistrature plus élevée que la préture. Appartient à la *nobilitas*, selon Earl, toute famille dont au moins un des membres a été consul dans le passé. « Le fait que très peu

---

198 *Les Frères Karamazov*, TI, p. 21

199 *Idem*, TI, p. 28

200 *Idem*, TI, p. 30

201 *Les Frères Karamazov*, TI, p. 232

202 *Idem*, TII, p. 491

203 MARINOV, Vladimir. *Figures du crime chez Dostoïevski*. p. 236.

d'hommes sans ancêtres ayant occupé une fonction sénatoriale ont réussi à atteindre le consulat, quel que soit leur âge, est tout à fait significatif. »<sup>204</sup>. Si Earl contredit ici Salluste sur la notion de *nobilitas*, on retient néanmoins que Catilina, n'étant pas un plébéien, n'appartient néanmoins pas à la classe la plus élevée qui conserve l'*imperium*. Catilina ne peut compter sur sa naissance pour accaparer l'*imperium*, et ne réussira pas à faire accepter sa candidature au consulat, *a priori* parce qu'il est accusé de concussion et qu'il a dépassé le délai légal de dépôt des candidatures<sup>205</sup>, peut-être officieusement à cause de sa naissance insuffisamment noble. Par ailleurs, Catilina est connu pour avoir fait assassiner le fils adulte qu'il aurait eu d'un premier lit afin d'épouser Aurelia Orestilla<sup>206</sup>. Si un tel crime est censé accentuer la cruauté du personnage, il n'est pas anodin de remarquer l'exclusion de Catilina qui ne parvient pas à trouver sa place au sein d'une famille. Catilina semble souffrir d'une lignée défailante, pris dans un entre-deux qui ne lui laisse pas de place satisfaisante, ni noble ni plébéien, aux racines insatisfaisantes et au fils sacrifié pour pouvoir intégrer une nouvelle famille.

Là où Catilina ne fait que témoigner de l'appartenance à une filiation défailante, Julien Sorel déplore un sentiment similaire et se demande s'il n'est pas le fils caché d'une personne plus noble, confié au père Sorel par erreur. La différence entre ces deux personnages peut sans doute s'expliquer par la nature même des deux œuvres : *La Conjuration de Catilina*, étant un récit historique, se contente généralement de faits ; si Salluste tente de justifier un tel coup d'état en cherchant à isoler les causes morales et politiques ayant poussé Catilina à préparer son crime, l'auteur ne s'immiscera jamais dans la pensée d'un ennemi de Rome qu'il connaît finalement peu. À l'inverse, *Le Rouge et le Noir* est un roman ; ses personnages sont le pur produit de l'imagination de Stendhal, et son narrateur extra-diégétique et omniscient peut emprunter la subjectivité de chacun des personnages. Dès lors, Stendhal peut pousser plus loin la réflexion sur la filiation défailante, en plongeant dans le regard de Julien et en mettant en avant ce sentiment d'injustice, cette « inquiétante étrangeté » ressentie par un héros qui ne se sent pas à sa place dans sa propre famille. Entre Julien et son père, on l'a remarqué, point de reconnaissance : la fragilité physique du jeune homme pousse le père à envisager très vite la perte de son fils, causant ainsi une mise à distance d'avec lui. Julien est un

---

204EARL, D. C., *The Political Thought of Sallust*, p. 18 (Traduction personnelle de : « It is significant that few men without senatorial ancestors succeeded in reaching the consulship at any age. »)

205*La Conjuration de Catilina*, pp. 30-31

206*Idem*, pp. 26-27

étranger à la famille Sorel, un lecteur parmi des charpentiers, un garçon raffiné parmi des brutes, un ambitieux parmi une famille satisfaite de sa condition sociale. Peter Brooks<sup>207</sup> remarque dès lors que Julien s'imagine une parenté plus satisfaisante. Au cœur du héros de Stendhal s'écrit une fiction de son histoire qui rend son existence plus supportable, lui-même se considérant comme le héros d'un roman, comme il le remarquera alors qu'il a convaincu M. de la Môle de lui donner la main de sa fille :

« Après tout, pensait-il, mon roman est fini, et à moi seul tout le mérite. »<sup>208</sup>

Julien s'appliquera donc à se trouver des figures paternelles de substitution, qui pourront donner ainsi sens à son sentiment d'extranéité et à son ambition dévorante. Ces figures de substitution, remarquera Brooks, seront fonctionnelles jusqu'à ce qu'elles soient remplacées par une autre au moment même où elles commencent à exercer une réelle autorité sur le héros<sup>209</sup>. Ces figures, ce sont d'abord le Chirurgien-Major qui transmet à Julien la passion de l'époque napoléonienne, puis l'abbé Chélan, l'abbé Pirard, à qui il déclarera « – J'ai été haï de mon père depuis le berceau ; c'était un de mes grands malheurs ; mais je ne me plaindrai plus du hasard, j'ai retrouvé un père en vous, monsieur. »<sup>210</sup>, et enfin le Marquis de la Môle, qui finira par lui donner un nom noble, faisant de lui « Monsieur Julien Sorel de la Vernaye »<sup>211</sup>. La poursuite d'une parenté plus convenable n'est pas un simple fantasme pour Julien : elle lui permet de justifier son ambition dévorante qu'il considère lui-même comme un mouvement anormal le rendant monstrueux :

« Serait-il bien possible, se disait-il, que je fusse le fils naturel de quelque grand seigneur exilé dans nos montagnes par le terrible Napoléon? À chaque instant cette idée lui semblait moins improbable... Ma haine pour mon père serait une preuve... Je ne serais plus un monstre ! »<sup>212</sup>

*La Conjuration de Catilina* et *Le Rouge et le Noir* semblent entretenir un rapport similaire à la filiation, comme clé de l'accession au pouvoir. Avides d'un pouvoir qui leur est refusé, Catilina et Julien Sorel sont de fait prisonniers d'une filiation

---

207BROOKS, Peter, « The Novel and the Guillotine ; Or, Fathers and Sons in *Le Rouge et le Noir* », in *PMLA*, Vol. 97, n°3 (Mai 1982), pp. 348-362

208*Le Rouge et le Noir*, p. 639

209 « Julien is set in relation to a series of ideal or possible fathers, but in a curious manner whereby each father figure claims authority, or has authority conferred on him, at just the moment when he is about to be replaced. » BROOKS, Peter, *op. cit.*, p. 352

210 *Le Rouge et le Noir*, p. 444

211 *Idem*, p. 638

212 *Idem*, p. 641

défaillante. De fait, le *Rouge* prolonge la réflexion menée dans la *Conjuration* en montrant la tentative de Julien de réussir son élévation sociale malgré sa basse extraction, en fictionnalisant son histoire. Julien, comme Catilina, ne pourront jamais atteindre le pouvoir grâce à leur nom de naissance, or c'est le seul moyen légitimé par la société d'y parvenir. Leur seul espoir d'atteindre leur but est de briser l'ordre établi, par le coup d'état ou bien l'invention d'une nouvelle identité ensuite imposée au monde – en particulier au Marquis de la Mole – qui est un coup d'état symbolique. En cela, Catilina et Julien Sorel sont des marginaux au sein de leur propre famille, des électrons libres détachés de tout devoir envers une fratrie inexistante ; fondamentalement isolés de toute communauté, la défaillance de leur filiation les pousse à la révolte envers l'ordre social établi.

Les recours aux figures paternelles de substitution apparaissent bien chez Dostoïevski ; mais néanmoins, tandis qu'elles sont chez Stendhal le moyen pour Julien Sorel de s'élever socialement, de contester sa naissance, chez Dostoïevski elles sont un garde-fou qui empêche les fils Karamazov de sombrer dans le crime. Ainsi, le starets Zossima permet-il à Aliocha de se donner un guide moral ; Marinov montrera d'ailleurs bien par ailleurs comment Zossima et Fiodor Karamazov apparaissent comme complémentaires, le christianisme contre le paganisme, Apollon contre Dionysos.<sup>213</sup> Et si l'on considère Ivan comme le père de substitution de Smerdiakov, qui admire l'intellectuel, on remarquera que cette nouvelle filiation ne peut fonctionner parce qu'Ivan reste un Karamazov, il n'annule pas le vice familial, la malédiction du sang. Au lieu d'arracher Smerdiakov à la violence de sa naissance, Ivan l'y renvoie.

Plus encore que Julien Sorel ou Catilina, V semble marqué d'une filiation défaillante, et pour cause : V n'a pas d'identité attestée, pas de visage, pas de passé, pas de nom autre que cette lettre, référant, on l'a dit, autant au numéro de la chambre du camp de concentration dans laquelle il avait été interné qu'à la première lettre du mot *Vendetta*. On sait de lui qu'il a été un prisonnier interné au camp de Larkhill<sup>214</sup>, qu'il a été utilisé comme cobaye d'expériences scientifiques auxquelles il est le seul à avoir survécu. Les raisons pour lesquelles il a été incarcéré ne sont jamais évoquées, pas plus que son histoire personnelle précédant la déportation. Il est intéressant de noter que si,

---

213 MARINOV, *op. cit.*, dans le chapitre X « Les pères », pp. 230-250

214 Le récit de son internement est fait dans le journal de Delia Surridge, médecin de Larkhill, cf *V for Vendetta*, T3, pp. 23-26 [pp. 97-100].

dans son journal, Delia Surridge mentionne les noms de certains cobayes<sup>215</sup>, celui de V ne sera jamais nommé, il restera toujours « l'homme de la chambre cinq ». L'internement, dès lors, constitue une sorte de renaissance de V, une dépossession totale de son passé – et le fait qu'il s'enfuit du camp, au milieu d'un incendie qu'il a provoqué, complètement nu<sup>216</sup>, témoigne bien d'une telle renaissance, V repartant sans aucun vestige de son existence antérieure. Ici, l'absence de filiation ne constitue pas un isolement total ; bien au contraire, V, n'ayant ni histoire ni visage, pourrait être n'importe qui. V se définit par cette possibilité absolue d'incarner chaque être humain, et on remarquera plusieurs fois ses tours de passe-passe, lui permettant d'être là où on ne l'attend pas, ou de ne pas être là où on l'attend, en témoignent deux scènes : la première, alors qu'Evey croit marcher à ses côtés, avant de découvrir qu'elle est seule avec un mannequin habillé comme V et muni d'une radio diffusant sa voix<sup>217</sup>, et la seconde, lorsque des membres du gouvernement, croyant avoir abattu le terroriste, soulèvent son masque pour découvrir en dessous Dascombe, travaillant à la Voix du Destin, qui a été forcé de porter les vêtements de V<sup>218</sup>. Ce dernier déclarera, avant de mourir, à l'homme qui lui avait tiré dessus : « There, did you think to kill me ? There's no flesh or blood within this cloack to kill. There's only an idea. Ideas are bullet-proof. »<sup>219</sup>. Le mystère absolu planant autour de l'identité de V fait de lui, non pas un personnage singulier, mais le symbole de toute une communauté opprimée.

La filiation défaillante isolait Julien Sorel et Catilina, et les fils de Fiodor Karamazov alors que chez V au contraire, elle le transforme en archétype de l'humanité, rassemblant la totalité du monde dans l'unité d'un personnage sans histoire. Dès lors, il apparaît manifeste que Julien, Catilina, et les frères Karamazov, fondamentalement marginaux, agissent seuls, pour eux-mêmes, contre une communauté qui s'oppose à eux, tandis que V agit au nom d'une communauté contre l'appareil étatique. Dans le premier cas, la communauté comme ensemble des membres humains d'une société est en accord avec l'ordre établi auquel s'opposent les héros, tandis que dans le second, elle accompagne la révolte du héros. Dès lors, au-delà de la supériorité physique et intellectuelle ou de l'éclat héroïque de nos personnages, au-delà même de leur

---

215 C'est le cas de Donald Crane ou de Rita Boyd, cf *V for Vendetta*, T3, p. 23 [p. 97]

216 *Idem*, p. 26 [p. 100]

217 *Idem*, T4, p. 16 [p. 124]. Cf Annexe A Illustration 3.

218 *Idem*, T5, p. 11 [p. 153] Cf Annexe A Illustration 4

219 *Idem*, T9, p. 30 [p. 301 : « Tu pensais me tuer ? Il n'y a pas de chair ou de sang sous cette cape. Il n'y a qu'une idée. Une idée immortelle ! »]

concordance avec un idéal héroïque dépassé – qui, bien souvent, est un idéal aux yeux du héros lui-même, mais pas nécessairement de sa société – c'est la possibilité de représenter une communauté qui légitime ou non leurs actions, quelle que soit leur violence.

## 2.2 Les héros : des demi-dieux

Nos héros sont conscients de leur différence fondamentale à l'égard du commun des mortels ; leur rébellion contre l'ordre établi, qui est un système de lois s'appliquant à l'intégralité de la communauté, ne peut se justifier au regard des autres qu'à partir du moment où elle ne sera bénéfique, pas qu'au rebelle, mais également à cette communauté, sans quoi ils n'apparaîtraient que comme des brigands sans foi ni loi. Il faut donc qu'ils s'érigent comme représentants de la communauté, comme individus supérieurs car portant en eux avec courage le symbole d'un peuple. Peu important leurs motivations égoïstes, leur rébellion n'aura d'efficacité qu'à partir du moment où elle semblera émaner d'une volonté supérieure ayant autorité sur le bien-être d'un peuple donné.

La place que nos héros visent ne peut être uniquement celle du souverain, dans la mesure où, la souveraineté en place étant défailante, elle peut être contestée. Salluste suppose d'ailleurs que si Catilina était parvenu à ses fins en s'appropriant le pouvoir, il aurait ainsi actualisé la scission absolue entre *populares* et *nobiles*, mettant Rome à feu et à sang avant d'être à son tour destitué<sup>220</sup>. On a remarqué en revanche la place laissée vacante par une transcendance religieuse disparue ; là où la disparition du sacré laisse un vide, la tentation de venir l'occuper apparaît chez les individus orgueilleux. En s'érigeant en figures quasi-divines, Catilina, Julien Sorel, V et Ivan donnent une justification à leurs actes. À l'instar du souverain d'Agamben, ils légitiment leur appartenance à un état d'exception, sur lequel la loi des hommes ne s'applique pas ; leur rébellion devient juste car venue d'un être divin ayant une exceptionnelle lucidité sur le

<sup>220</sup> *La Conjuration de Catilina*, pp. 68-69 : « Quod si primo proelio Catilina superior aut aequa manu discessisset, profecto magna clades atque calamitas rem publicam oppressisset, neque illis qui uictoriam adepti forent diutius ea uti licuisset, quin defessis et exsanguibus qui plus posset imperium atque libertatem extorqueret. », [« Et si la première bataille avait assuré à Catilina la victoire ou seulement l'égalité, nul doute qu'une effroyable catastrophe eût désolé la république ; et les vainqueurs eux-mêmes n'auraient pu jouir longtemps de leur succès sans voir un plus fort, profitant de leur fatigue et de leur épuisement, leur arracher le pouvoir et la liberté. »]

monde. Un tel processus d'auto-divination n'est pas nécessairement conscient. Il nous semble néanmoins manifeste, chez chacun de ces quatre héros qui, plus qu'exceptionnels, possèdent effectivement un regard particulièrement lucide sur leur monde, et courent à leur propre mort avec bravoure, dans des derniers instants qui évoquent une apothéose. La mort n'apparaît plus pour eux comme un échec, mais constitue une étape dans la course vers l'éternité. Ainsi divinisés, Catilina, Julien Sorel, V et Ivan peuvent difficilement passer pour de simples voyous, accentuant ainsi leur ambiguïté fondamentale de héros monstrueux.

### ***2.2.1 Un regard exceptionnellement lucide et surplombant sur le monde***

Ce qui distingue encore nos héros du reste de la communauté, c'est une exceptionnelle lucidité sur l'univers qui les entoure. Une telle qualité leur donne un regard surplombant et désillusionné, qui leur permet de mieux agir. Cela est manifeste dans *V for Vendetta* : V connaît tous les secrets que l'État tente de cacher – pédophilie de l'évêque, existence du camp de Larkhill et des expériences menées sur les minorités, identité réelle du Destin comme ordinateur détenant le pouvoir étatique que V a réussi à pirater, etc. – et ne peut être abusé<sup>221</sup>. S'il appelle à la révolte, c'est au nom d'un passé effacé par l'état, à l'instar des livres d'histoire constamment réécrits de 1984, et qu'il juge meilleur. La connaissance – illégale – de ce passé lui permet de confronter l'État à d'autres modèles afin de mettre en lumière ses excès ; le commun des mortels, en revanche, qui ne connaît pas d'autre modèle, ne peut pas s'insurger contre des exactions qu'il juge normales, ou dont il n'a même pas connaissance. Le discours que V propose à la télévision le 23 février 1998 est à ce sujet particulièrement intéressant<sup>222</sup>. Toujours masqué, V s'adresse à un « you » qui concerne l'ensemble de la population regardant son téléviseur, s'exprimant comme une figure éternelle qui aurait observé l'humanité depuis sa naissance :

« I remember the day you commenced your employment, swinging down from the trees, fresh-faced and nervous, a bone clasped in your bristling fist... “Where do I start, Sir ?” you asked, plaintively. I recall my exact words : “There's a pile of dinosaur eggs over there, youngster,” I said,

221 V piratant le Destin, devient Destin à sa place. Il se substitue à la figure de l'ordinateur comme transcendance suprême, qui décide de l'avenir de la cité, individu sans visage prenant la place d'une entité sans visage, sans réalité. V devient ainsi transcendance divine.

222 *V for Vendetta*, T5, pp. 3-8 [pp. 145-149]. Cf Annexe A Illustrations 5 et 6.

smiling paternally the while. "Get sucking." »<sup>223</sup>

V s'érige ainsi comme une figure paternelle absolue, guidant une humanité servile<sup>224</sup>, omniscient comme s'il était lui-même membre des services secrets :

« Then of course there's... Hmm. Well, I didn't really want to have to bring this up, but... Well, you see, I've been hearing some disturbing rumours about your personal life. No, never you mind who told me. No names, no pack drill... »<sup>225</sup>

Néanmoins, V se distingue des gouvernements en place, qu'il désigne par la troisième personne du pluriel, les qualifiant d'escrocs et d'imposteurs tandis que défilent derrière lui les visages d'Hitler, de Mussolini et de Staline :

« And it's no good blaming the drop in work standards upon bad management, either... Though, to be sure, the management is very bad. In fact, let us not mince words... The management is terrible ! We've had a string of embezzlers, frauds, liars and lunatics making a string of catastrophic decisions. This is plain fact. But who elected them ? It was you ! You who appointed these people ! You who gave them the power to make your decisions for you ! »<sup>226</sup>

S'articulent donc, dans ce discours, une première personne du singulier (« je ») et une première personne du pluriel (« nous » de majesté) comme transcendance divine opposée à une humanité incarnée par le seconde personne du pluriel (« vous »), appelée à la révolte contre des tyrans qu'elle avait élus incarnés par la troisième personne du pluriel (« ils »). V, pour obtenir un pouvoir de persuasion sur son auditoire, s'exprime comme un dieu, un maître non élu de la population, à qui il donne d'inamovibles conditions :

« I will, however, be generous. You will be granted two years to show me

---

223 *Idem*, T5, p. 3 [p. 145 : « Je me rappelle de vos débuts, à peine descendu de l'arbre : jeune, nerveux, un os serré dans le poing... "Par quoi je commence ?" avez-vous demandé. Je me rappelle encore de chaque mot : "Les oeufs de dinosaure, là-bas, mon petit", ai-je dit en souriant, paternellement. "Tout doit disparaître." »]

224 *Idem*, T5, p. 4 : « We've offered you promotion time and time again, and each time you've turned us down. "i couldn't handle the work, guv'nor", you wheedled. "I know my place." [ p. 146 : « Nous vous avons offert de l'avancement, souvent. Et vous avez toujours refusé. "J'en suis pas capable, missié", avez-vous servilement murmuré. "Je connais ma place." »]

225 *Idem*, T5, p. 5 [p. 147 : « Et puis, il y a... Hum, eh bien. Je ne voulais pas vous en parler, mais... Vous voyez, des rumeurs troublantes courent sur votre vie privée. Oh... pas la peine de chercher qui me l'a dit, pas de nom... »]

226 *Idem*, T5, pp. 6-7 [pp. 148-149 : « Oh, bien sûr, la direction est très mauvaise. N'hésitons pas à le dire : la direction est nulle ! Nous avons eu une bande d'escrocs, d'imposteurs, de menteurs et de déments, qui ont pris une suite de décisions catastrophiques. C'est un fait ! Mais qui les a élus ? C'est vous ! Vous leur avez donné ces responsabilités, et le pouvoir de prendre ces décisions à votre place. »]

some improvement in your work. If at the end of that time you are still unwilling to make a go of it... You're fired »<sup>227</sup>

On avait remarqué que l'absence de filiation, d'histoire et de visage de V lui permettaient de représenter le peuple dans son intégralité ; cependant, une telle représentation apparaît ici comme manifestation forcée, imposée, à l'inverse des tyrans condamnés qui avaient été élus. La communauté est médiocre et vile, il faut la forcer à agir, et V, de fait, n'agit absolument pas de façon démocratique.

De même, Catilina révèle sa lucidité lorsqu'il s'adresse à ses conjurés, ainsi que l'indique son discours des calendes de juin<sup>228</sup> ; il y dénonce un ordre social injuste, où une petite élite, composée de la plus haute noblesse, dispose seule du pouvoir :

« Nam postquam res publica in paucorum potentium ius atque dicionem concessit, semper illis reges, tetrarchae uetigales esse, populi, nationes stipendia pendere ; ceteri omnes, strenui, boni, nobiles atque ignobiles, uolgius fuimus sine gratia, sine auctoritate, eis obnoxii quibus, si res publica ualeret, formidini essemus. »<sup>229</sup>

Point de distinction ici entre un « je » divinisé et un « vous » de la plèbe ; Catilina s'inclut dans la population à laquelle il s'adresse en utilisant la seconde personne du pluriel, et propose aux conjurés de l'utiliser comme outil de la guerre :

« Vel imperatore uel milite me utimini ; neque animus neque corpus a uobis aberit. Haec ipsa, ut spero, uobiscum una consul agam, nisi forte me animus fallit et uos seruire magis quam imperare parati estis. »<sup>230</sup>

Catilina semble ainsi agir de façon inverse à V : l'un voulait imposer son pouvoir à un peuple médiocre incapable de faire les bons choix pour préserver sa liberté, critiquant la démocratie qui avait causé l'élection de tyrans et agissant en dictateur imposé et non choisi, l'autre s'adresse au peuple en soulignant la force qu'il possède dans la démocratie, et l'importance de son choix ; l'un vante la dictature, l'autre

---

227 *Idem*, T5, pp. 7-8 [p. 149 : « Je vais pourtant me montrer généreux. Deux années vous seront données, durant lesquelles vous devrez vous améliorer. Vous savez ce qu'il vous reste à faire. »]

228 *La Conjuration de Catilina*, XX-XXI, pp. 34-41

229 [« Depuis que la république est tombée aux mains d'une puissante oligarchie qui en dispose à son gré, c'est toujours à ces gens-là que rois et tetrarques payent leur tribut, que peuples et nations versent l'impôt ; quant au reste des citoyens, nous tous, les braves, les bons, les nobles ou les non-nobles, nous n'avons été qu'une tourbe, sans influence, sans autorité, asservie à des maîtres qui, si la république méritait son nom, devraient trembler devant nous. »], *Idem*, XX, pp. 36-37

230 [« Servez-vous de moi comme général ou comme soldat ; mon cœur et mon bras sont à vous. Voilà le dessein qu'une fois consul j'espère réaliser avec vous, à moins que je ne m'abuse, et que vous ne préféreriez la servitude à la prise du pouvoir. »], *Idem*, XX, pp. 38-39

la démocratie ; en termes de sacré, l'un semble s'ériger en dieu paternaliste surveillant son engeance, l'autre en messie représentant ses semblables et prêt à assumer les choix de tout un peuple ; l'un s'érige en père ou patron inatteignable, l'autre en frère.

Les discours de Catilina sont néanmoins clairement présentés comme une entreprise de persuasion plutôt que comme l'expression véritable d'un sentiment de profonde injustice. Catilina ajuste son argumentaire selon les personnes à qui il s'adresse :

« Ad hoc maledictis increpabat omnis bonos ; suorum unumquemque nominans laudare ; admonebat alium egestatis, alium cupiditatis suae, complures periculi aut ignominiae, multos uictoriae Sullanae, quibus ea praedae fuerat. »<sup>231</sup>

Catilina s'appuie sur une population qu'il connaît et qu'il sait manipuler pour parvenir à ses fins, population d'ailleurs peu glorieuse : il rassemble une plèbe aussi nombreuse que versatile, approuvant son entreprise d'abord<sup>232</sup> avant de le désavouer pour se choisir un nouveau héros, Cicéron<sup>233</sup>. Parmi ses conjurés, on trouve, dans une liste procédant par gradation ascendante, du plus criminel au plus dépossédé, les voyous et les partisans du crime ; puis ceux qui, se souvenant de la dictature de Sulla et des privilèges qu'elle avait apportés aux vétérans, espèrent de même obtenir des richesses par des moyens similaires ; la jeunesse ne parvenant plus à subsister à la campagne, et tentée de survivre à la ville en abandonnant un travail ingrat ; et enfin, les victimes des proscriptions et des rapines de Sulla<sup>234</sup>. Afin de convaincre une population si hétérogène, Catilina, on l'a dit, module son discours pour qu'il en satisfasse chaque tranche. Le fait qu'il parvienne à s'entourer et à se faire soutenir d'elle signifie bien son exceptionnelle capacité d'adaptation, qui nécessite une exceptionnelle compréhension de son entourage. Si V parvenait à se faire le représentant d'une population entière par

---

231 [« À ces promesses il ajoutait des injures et des invectives contre tous les bons citoyens, des mots élogieux pour chacun des conjurés nommément il rappelait à l'un son indigence, à l'autre son amour du gain, à certains les poursuites et la flétriure qui les menaçaient, à maint autre la victoire de Sulla, et le butin qu'elle leur avait rapporté. »], *Idem*, XXI, pp. 40-41

232 *Idem*, XXXVII, pp. 64-65 : « omnino cuncta plebes nouarum rerum studio Catilinae incepta probabat », [« La plèbe tout entière, par amour du changement, approuvait sans exception l'entreprise de Catilina. »]

233 *Idem*, XLVIII, pp. 82-83 : « Interea plebs, coniuratione patefacta, quae primo cupida rerum nouarum nimis bello fauebat, mutata mente, Catilinae consilia exsecrari, Ciceronem ad caelum tollere », [« Cependant, après la découverte de la conjuration, la plèbe, que son désir d'un changement de régime rendait très favorable à la guerre, changea de sentiments, et maudissant les projets de Catilina, la voilà qui porte aux nues Cicéron »]

234 *Idem*, XXXVII, pp. 64-65

l'absence de son identité, Catilina, lui, y parvient, malgré son identité cette fois-ci révélée, malgré son appartenance à une famille noble, malgré le fait qu'il fasse partie des envieux de la dictature de Sulla<sup>235</sup> et qu'il n'ait *a priori* aucune raison de convaincre les véritables victimes de cette dictature. Pour pouvoir s'attacher ces dernières, il faut exercer un pouvoir de persuasion sur elles qui implique nécessairement une compréhension, une lucidité sur le monde auquel elles appartiennent. Il est intéressant, à ce titre, de rappeler Tiffou, expliquant la condamnation de l'*otium* par certains Romains, attitude largement exercée par Catilina :

« Il est cependant une attitude que le Romain persiste à considérer comme néfaste à la cité : l'*otium* consacré à la vie intellectuelle. En effet, celui-ci risque de détourner la pensée du citoyen de sa cité ; il risque aussi de l'en détacher et, qui plus est, de le corrompre, car la théologie romaine de la cité repose essentiellement sur un acte de foi et s'accommode très mal de l'esprit critique qui la met en cause. »<sup>236</sup>

L'*otium* permet ainsi une prise de recul sur la cité, un esprit critique ; la lucidité, à Rome, est nécessairement perte de foi, et mise en danger des fondements de la société. Elle constitue donc un acte d'impiété, de rébellion, et ne peut, dès lors, être une qualité positive.

Notre parcours réflexif sur les trois criminels des *Frères Karamazov* nous a déjà permis de remettre en question le fait que Dmitri Karamazov puisse être considéré comme un rebelle ; son ancrage fondamental envers la Russie, ou simplement le fait qu'il assume la responsabilité d'un crime qu'il n'a pas commis, l'évince de ce type de statut que nous tentons ici d'étudier. Dmitri Karamazov, à nos yeux, ne semble pas douer d'une clairvoyance particulière. Pour ces raisons, nous le laisserons de côté pour l'instant. Ivan Karamazov, par son talent de journaliste, se distingue pour ses points de vue tout à fait originaux sur la société russe, qui lui promettent un succès unanime : tel est le cas, par exemple, de son article sur le tribunal de l'Église, qui lui vaudra la sympathie d'un « grand nombre de cléricaux », mais également de laïcs et d'athées<sup>237</sup>. Et si, pour Ivan, il s'agit d'une plaisanterie, du moins sa capacité à convaincre toutes les franges de la population témoigne de son talent rhétorique appliqué à une connaissance

---

235 *Idem*, V, pp. 10-11 : « Hunc post dominationem L. Sullae lubido maxuma inuaserat rei publicae capiundae, neque id quibus modis adsequeretur, dum sibi regnum pararet, quicquam pensi habebat. », [« Depuis la tyrannie de L. Sulla, une irrésistible envie l'avait envahi de mettre la main sur la république et, pour se procurer un pouvoir royal, tous les moyens lui paraissaient bons. »]

236 TIFFOU, Étienne. *Op. cit.*, p. 149

237 *Les Frères Karamazov*, II, p. 35

sérieuse des moeurs de son pays. De fait, Ivan, à l'instar de V, est un collectionneur de mémoire, c'est-à-dire qu'il « collectionne certains faits », certaines anecdotes journalistiques qu'il compile chez lui<sup>238</sup> ; une telle collection lui permet d'alimenter ses réflexions théoriques, de placer, par exemple, Aliocha devant l'évidence de la cruauté humaine à l'égard des enfants pour ébranler sa foi en Dieu. Et de fait, il semble y parvenir, arrachant à Aliocha la réponse qu'il attend, à propos d'un général qui a fait dévorer vivant un enfant :

« Bon, et alors ? On le fusille ? Pour satisfaire le sentiment moral, on le fusille ? Parle, Aliochka !

– On le fusille ! Dit d'une voix basse Aliocha, relevant les yeux vers son frère avec une sorte de sourire pâle, grimaçant.

– Bravo ! Hurla Ivan dans une espèce d'exaltation, si c'est toi qui le dis, alors... »<sup>239</sup>

Mais la lucidité d'Ivan Karamazov s'illustre aussi dans sa conscience de la limite des savoirs humains, son aveu qu'il ne possède ni preuves de l'existence de Dieu, ni de sa non-existence, sans avoir l'*hybris* de croire que la science euclidienne, qu'il ne comprend pas, peut lui permettre de comprendre Dieu, ce qui revient finalement à une modestie fondamentale en tant qu'homme<sup>240</sup>.

Cependant la clairvoyance d'Ivan s'interrompt face à Smerdiakov : tenant un discours qui convainc le dernier, il ne prend conscience de sa responsabilité dans le meurtre que lorsque le valet lui avoue avoir tué Fiodor Karamazov. Si, en théorie, Ivan mettait sa clairvoyance au service de la communauté, il ne la perd qu'au moment où, justement, il est constitué en guide spirituel. Son apparition au procès, pour dénoncer en vain la réalité du crime, sans être cru, l'érigera finalement en figure de Cassandra, condamné à déclarer la vérité sans jamais être cru – il est doublé ici par la figure de Félioukovitch. Sa lucidité finit d'apparaître comme une qualité exceptionnelle au milieu d'une population aveugle. Elle est néanmoins pour lui un fardeau, en témoignera sa maladie nerveuse qui se déclarera au moment des aveux de Smerdiakov.

V et Catilina, qui menaient une rébellion frontale contre l'ordre établi,

---

238 *Idem*, TI, p. 431

239 *Idem*, TI, p. 439

240 *Idem*, TI, p. 424

cherchaient à convaincre les foules ; Ivan se voit dépassé par ses réflexions théologiques, qu'il prend pour des « bêtises », des jeux d'étudiants, mais qui sont sans arrêt prises au sérieux par la communauté. Ivan n'avait donc aucune velléité de soulèvement populaire, et son succès l'atteint bien malgré lui. Sa position, de fait, se rapproche de celle de Julien Sorel. Ce dernier dans tout son processus d'élévation sociale, cherche à cacher ses manigances. « Julien, dira Girard, n'est qu'un hypocrite un peu plus lucide et énergique que les autres. »<sup>241</sup>. Sa lucidité ne lui sert pas à convaincre, mais à justement maintenir son hypocrisie, à se faire accepter ; il sait mentir et dénigrer Rousseau parce qu'il sait que de telles déclarations consolideront sa place précaire au sein des salons de l'aristocratie. Girard distingue chez Julien deux types de lucidité : la première est celle qui lui permet de s'élever socialement en maîtrisant les rouages d'une société à laquelle il n'appartient pas – bénéficiant ainsi d'un certain recul – et dans laquelle il veut être intégré ; la seconde, en revanche, constitue la différence entre *être de passion* et *être de vanité*. Tandis que celui-ci fonde son existence sur une perception illusoire du monde, celui-là en a saisi l'essence et avance droit vers la vérité. « L'être de passion est la flèche indicatrice dans un monde renversé. L'être de passion est l'*exception*, l'être de vanité est la *norme*. »<sup>242</sup>. Julien Sorel comme le reste de sa société restent des êtres de vanité tant qu'ils se préoccupent des réalités bassement matérielles que sont la réussite sociale, ou l'interminable rivalité entre un Valenod et un M. de Rênal. Julien, dira Girard, « ne connaîtra la passion véritable qu'au moment de l'agonie, lorsqu'il renonce à lui-même »<sup>243</sup>. Face à l'imminence de la mort, Julien renonce au désir triangulaire, il s'abstrait de cette dynamique sans fin qui le pousse à souffrir de ne pas obtenir l'élévation sociale qu'il approche sans parvenir à l'obtenir. Paradoxalement, c'est dans la mort, par essence fin du désir triangulaire, qu'il atteint finalement le prestige dont il avait toujours rêvé.

### ***2.2.2 La mort comme apothéose***

À la lucidité de nos héros s'ajoute une attitude impavide face à la mort qui étonne : V, mortellement blessé par une balle, cache sa blessure à son agresseur en lui déclarant qu'il n'est pas un homme, mais une idée, pare-balle selon la version originale,

---

241 GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 94

242 *Idem*, pp. 178-179

243 *Idem*, p. 94

immortelle selon la traduction en français<sup>244</sup>, et ne s'effondre qu'une fois seul avec Evey, caché aux yeux du monde<sup>245</sup> ; Catilina, comprenant que le combat est perdu, ne fuit pas, mais se jette avec bravoure au-devant des coups<sup>246</sup>; Julien, après un procès étrange où il se défend peu, refuse de fuir, et considère la mort avec un calme et un semblant d'humour noir déconcertants : « Que m'importent les *autres*, s'écrie Julien Sorel, mes relations avec les *autres* vont être tranchées brusquement ! »<sup>247</sup>. La *Conjuration* se termine sur une vision du champ de bataille, Catilina y gisant, respirant encore, au milieu des cadavres de ses ennemis<sup>248</sup>. *Le Rouge* et *V for Vendetta*, en revanche, décrivent l'inhumation héroïque de Julien et de V : celui-ci avait demandé à Evey « a viking funeral »<sup>249</sup>; elle dépose donc son corps dans un métro empli d'explosifs et de roses, lequel va exploser sous Downing Street, mythique rue de la résidence du premier ministre britannique, faisant de la mort de V un dernier combat politique. Julien est quant à lui guillotiné, et son enterrement, organisé par Mathilde de la Mole qui souhaite mettre en scène les funérailles de son ancêtre Boniface de la Mole, ressemble à un enterrement royal. À l'instar de Marguerite de Valois, telle qu'elle est décrite accompagnant Boniface de la Mole au tombeau dans *Le Divorce Satyrique*<sup>250</sup>, Mathilde, à l'insu de tous, cachée dans sa voiture, porte sur ses genoux la tête de Julien pour la mener au tombeau. La foule de badauds, suivant le cortège par curiosité, rappelle les foules de sujets lors de funérailles royales, tandis que l'office est célébré par vingt

---

244 *V for Vendetta*, T9, p. 30 [*V pour Vendetta*, p. 301]

245 *Idem*, p. 311

246 *La Conjuration de Catilina*, LX, pp. 122-123 : « Interea Catilina cum expeditis in prima acie uersari, laborantibus succurrere, integros pro sauciis arcessere, omnia prouidere, multum ipse pugnare, saepe hostem ferire ; strenui militis et boni imperatoris officia simul exsequatur. [...] Catilina postquam fusas copias seque cum paucis relicuom uidet, memor generis atque pristinae suae dignitatis, in confertissimos hostis incurrit ibique pugnans confoditur. », [« Cependant Catilina avec une troupe légère se multiplie au premier rang, il soutient ceux qui plient, remplace les blessés par des troupes fraîches, pourvoit à tout, donne lui-même de sa personne, prodigue des coups à l'ennemi, accomplissant à la fois la tâche d'un brave soldat et celle d'un bon général. [...] Lorsqu'il voit ses troupes en déroute, et qu'il reste seul avec une poignée d'hommes, Catilina, se rappelant la noblesse de sa race et son honneur passé, se jette au plus fort de la mêlée, et tombe percé de coups en combattant. »]

247 *Le Rouge et le Noir*, p. 667

248 *La Conjuration de Catilina*, LXI, pp. 124-125

249 *V for Vendetta*, T10, p. 9, p. 12, p. 26 [p. 313, p. 316, p. 330]

250 « & elle de divers serviteurs, dont l'un toutefois, à sçavoir la Molle, s'en trouva marry, car sous pretexte de tremper en quelque conspiration, dont furent accusez les Mareschaux de Montmorency & de Cossé, en laissa la teste à Saint Jean en Grève, accompagnée de celle de Coconas, où elles ne moisirent ni ne furent pas long-temps exposées à la veüe du peuple ; car la nuit venant ma preude femme, & Madame de Nevers sa compagne, fidèle amante de Coconas, les ayant fait enlever, les porterent dans leurs carosses enterrer de leurs propres mains dans la Chapelle Saint Martin qui est sous Montmartre ». D.R.H.Q.M., *Le divorce satyrique*, in *œuvres complètes d'Agrippa d'Aubigné* p. 659

prêtres et la grotte est « ornée de marbres sculptés à grands frais en Italie »<sup>251</sup>. Mathilde elle-même, faisant l'aumône à la foule, se comporte en reine, élevant ainsi Julien, son mari, au statut de roi. Le choix de la grotte où est enterré Julien témoigne lui-aussi d'une élévation symbolique ; il s'agit du lieu d'où, au début du récit, il observait les villes qu'il souhaitait conquérir, comme il l'a expliqué à son ami Fouqué :

« Plusieurs fois, je te l'ai conté, retiré la nuit dans cette grotte, et ma vue plongeant au loin sur les plus riches provinces de France, l'ambition a enflammé mon cœur : alors c'était ma passion. »<sup>252</sup>

Raymond Trousson, dans son essai *Stendhal et Rousseau. Continuités et ruptures*, explique ainsi l'importance d'une telle élévation physique pour Julien Sorel :

« sa position élevée ravit Julien parce qu'elle lui peint celle "qu'il brûlait d'atteindre au moral [RN, p. 86]" »<sup>253</sup>

Tout dans le *desinit* du roman participe d'un mouvement d'élévation symbolique du héros, jusqu'à son mode d'exécution : certes, la décapitation est fréquente depuis la Révolution française ; ne peut-on néanmoins pas déceler dans une telle mort les grands hommes de la révolution, du roi Louis XVI à Danton, auquel est comparé Julien par Mathilde de la Mole<sup>254</sup>. Julien admire Danton, dont il est question à plusieurs reprises dans le roman ; une citation de Danton, en épigraphe du Livre Premier, ouvre l'œuvre de Stendhal<sup>255</sup> ; or, Danton a non seulement été décapité, mais ses dernières paroles – réelles ou imaginées – auraient été : « N'oublie pas surtout, n'oublie pas de montrer ma tête au peuple : elle est bonne à voir »<sup>256</sup>. Si le récit d'Arnault qui en fait état est de quelques années postérieur au roman de Stendhal, il témoigne d'une légende dantonienne que connaissait sans doute le romancier. Certes, dans le *desinit*, la tête de Julien n'est pas montrée à la foule accompagnant le convoi – le paradoxe de l'exécution

---

251 *Le Rouge et le Noir*, p. 699

252 *Idem*, p. 698

253 TROUSSON, Raymond. *Stendhal et Rousseau. Continuités et ruptures*. p.125

254 « – Ce serait un Danton! ajouta-t-elle après une longue et indistincte rêverie. Eh bien! la révolution aurait recommencé. Quels rôles joueraient alors Croisenois et mon frère ? Il est écrit d'avance: la résignation sublime. Ce seraient des moutons héroïques, se laissant égorger sans mot dire. Leur seule peur en mourant serait encore d'être de mauvais goût. Mon petit Julien brûlerait la cervelle au jacobin qui viendrait l'arrêter, pour peu qu'il eût l'espérance de se sauver. Il n'a pas peur d'être de mauvais goût, lui. », *Le Rouge et le Noir*, pp. 514-515

255 *Idem*, p. 215

256 Rapportées dans ses mémoires par ARNAULT, A.V., *Souvenirs d'un sexagénaire*, tome 2, 1833, Paris, librairie Dufey, pp. 99-100. Consultable sur Gallica :

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108090g.r=arnault+souvenirs+sexag%C3%A9naire.langFR>>, cf en annexe

de Danton n'est-il pas lui-même que la foule masquait la scène, s'aveuglait elle-même, et n'a transmis les paroles du condamné que par un discours rapporté ? – cependant le romancier l'exhibe sans pudeur au peuple-lecteur, désignant son héros comme exemple – à imiter ou non, la réponse à une telle question constitue bien l'enjeu de notre étude – théâtralisant jusqu'au bout la scène de Mathilde embrassant la tête de Julien avant l'office funèbre. Danton ouvrait le roman, il semble ici le fermer ; ici encore, le statut de simple sujet romanesque de Julien semble augmenté de cette parenté historique, et devient héros civilisateur – car c'est comme tel que Stendhal considère Danton – sacrifié à la société.

Au moment de leur mort, les trois personnages s'érigent donc en héros militaires, sans peur face à la mort, comme mus par une cause supérieure à la vacuité de leur existence. Cette mort constitue, du moins pour Catilina et Julien Sorel, un revirement étonnant face à leur égoïsme initial qui les avait poussés à se placer en-dehors de la norme, à commettre leurs méfaits. La dimension sublime de leurs derniers instants rappelle cette déclaration de Schiller à propos de Franz, personnage des *Brigands* : « N'a-t-elle pas vite fait de mourir comme un grand homme, la petite âme rampante ! »<sup>257</sup>. La mort transfigure nos héros, de voyous les transforme en grands hommes. « Dans l'univers de la médiation interne chacun rêve, en faisant tourner la noria du désir, à la retraite qu'il va prendre non pas hors du monde mais dans un monde définitivement conquis, un monde possédé et encore désirable »<sup>258</sup>, dira Girard à propos de sa théorie du désir triangulaire. Par la mort, Julien et Catilina s'extraient de la place de sujet, s'étant débarrassés de leurs insatiables désirs ; par l'apothéose, il semble qu'ils deviennent à leur tour médiateurs externes, ayant conquis par leur gloire la place surplombante qu'ils convoitaient. Un tel paradoxe a été souligné par Jean Starobinski à propos des héros stendhaliens enfermés :

« Et tous les héros emprisonnés seront aimés en retour, malgré les verrous, ou peut-être grâce à ceux-ci. L'extrême malheur touche ainsi à l'extrême bonheur. C'est ici qu'apparaît très clairement la force de compensation qui anime la fiction stendhalienne. Si la société se venge de l'être d'exception en l'emprisonnant, celui-ci, dans sa très haute tour, peut se venger de la société en faisant de sa solitude un bonheur dédaigneux et sans espoir. Le motif des hauts-lieux, souligné par Proust comme un thème fondamental de Stendhal, vient se confondre avec le thème de la réclusion. À ces prisonniers glorieux,

257 SCHILLER, Friedrich. *Sämtliche Werke. Erzählungen/Theoretische Schriften V*, München, Hanser, 1993, p. 628. Cité dans *Héroïsme et marginalité*, p. 41

258 GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, pp. 209-210

il suffit d'un long regard pour dominer le monde... Or, dans ces héros que l'amour visite en prison, il faut voir (entre autres choses) la transposition figurée du secret désir de Stendhal : être aimé malgré sa laideur, malgré cette prison que sont pour lui son corps et son âge ; aimer et être aimé de loin, par la force du regard. »<sup>259</sup>

Exclus de la société par la mort, qui est une réclusion absolue, nos héros sont néanmoins aimés, métamorphosés en êtres glorieux. Si V n'entre pas dans le schéma du désir triangulaire parce qu'il semble déjà constituer un médiateur externe, ayant le contrôle de l'ordinateur étatique tandis qu'il échappe quant à lui à toute tentative de contrôle, ou d'identification, la mort n'en constitue pas moins pour lui une apothéose. L'exécution de Julien Sorel, V et Catilina revêt le même paradoxe que celle d'Hernani, telle qu'elle est décrite dans *Héroïsme et marginalité* :

« En somme, la marginalité est aussi une force. Elle est d'ailleurs hautement revendiquée par chacun des personnages principaux du drame : Hernani affirme avec force son statut de hors-la-loi et tire une fierté sans partage de son statut d'opposant au royaume. Il refuse même à doña Sol de l'accompagner dans une condamnation qui viendra couronner son destin de paria : "Mais t'offrir la moitié de l'échafaud ! pardonne,/Doña Sol, l'échafaud, c'est à moi seul !" (v.654-655). Cet échafaud, leitmotiv des répliques du personnage, est le trône du banni : révélant son identité de grand d'Espagne condamné à l'exil par le poids d'une histoire familiale, Hernani s'exclame : "Je suis Jean d'Aragon, rois, bourreaux et valets !/Et si vos échafauds sont petits, changez-les !" (v. 1739-1740). Devenir hors-la-loi n'est en rien pour Hernani une manière de renoncer à sa grandeur. Au contraire, il tire de ce statut hautement revendiqué une gloire nouvelle, faite de pauvreté, d'exclusion mais aussi garante d'honneur et de loyauté. Selon un principe de réversibilité cher aux romantiques, la marginalité est ainsi ressaisie (c'est-à-dire sublimée) en héroïsme théâtral, le crime en distinction, l'échec en marque paradoxale d'un mode d'opposition au monde, d'une trace laissée sinon dans l'Histoire du moins dans la littérature. »<sup>260</sup>

L'exécution – en tant que décapitation ou mort au combat – est en fait l'ultime couronnement d'un roi refusé, qui ne trouve un royaume à sa mesure que dans l'exclusion la plus absolue, qui est actualisation de la rébellion le justifiant en tant que nouveau roi.

Or, chez Dostoïevski, la mort n'apparaît jamais comme un couronnement. Pour Dmitri qui est désigné comme le seul coupable, point d'exécution grandiose, de mort sur le champ de bataille, de funérailles de viking : il sera envoyé au bagne, loin des regards, risquant de perdre la vie dans des conditions sordides. Surtout, Dmitri est condamné à

---

259 STAROBINSKI, Jean. *L'Oeil Vivant*, p. 242

260 *Héroïsme et marginalité*, pp. 79-80

tort. La mort, chez V, chez Catilina, chez Julien Sorel, vient sacraliser la rébellion du héros. Mais puisque Dmitri n'est pas véritablement le criminel, puisqu'il incarne l'esprit de la Russie, puisqu'il n'est finalement qu'un individu représentatif dans la norme, la condamnation ne peut prétendre au titre d'apothéose ; elle ne fait qu'exhiber cruellement l'erreur judiciaire. Et de fait, parce qu'elle fait erreur, Ivan est privé de cette même condamnation qu'il réclame de ses vœux. Dès lors, sa maladie nerveuse le paralyse complètement. Seul Smerdiakov finit par mourir, et, circonstance singulière, il se donne-lui même la mort. Dans sa dernière demeure, l'isba de Maria Kondratievna, Smerdiakov est présenté comme un roi de pacotille régnant sur un empire rongé par les cancrelats<sup>261</sup> ; le suicide lui ôte à la fois son empire miteux et sa possibilité de partir à l'étranger. L'étrangeté du renoncement de Smerdiakov à la vie est tout à fait manifeste : il ne s'expliquera jamais à ce propos, et se suicide, alors même qu'il était assuré d'être innocenté lors du procès. Le suicide n'apparaît plus comme une consécration, mais plutôt comme un renoncement inexplicable ; peut-on y voir là une simple sortie de l'ordre des désirs, à l'instar d'un Julien Sorel ? Smerdiakov, en mourant, ne s'édifie pas en figure héroïque : il sera qualifié par Kirillovitch qui le défend de « poule mouillée » et de « débile mental »<sup>262</sup>, par Grouchenka de « monstre »<sup>263</sup>. Smerdiakov, après sa mort, n'est admiré par personne ; lui seul, pourtant, se retire sans un mot du tumulte humain du procès, seul détenteur de sa clé, de la vérité du meurtre. En cela, Smerdiakov entérine définitivement sa supériorité sur Ivan, qui reste prisonnier de sa culpabilité impunie.

### ***2.2.3 L'éternité : une gloire terrestre***

Dans une société où le divin a disparu, disparaît également le concept d'une vie après la mort ; les héros se rendant criminels ne craignent pas de châtement divin, et jamais, dans nos quatre œuvres, n'est envisagée de survivance de l'âme, du moins de la part des criminels. L'immortalité, chez Salluste, Stendhal et Alan Moore, n'est plus considérée comme immortalité de l'âme, mais immortalité de la renommée dans les

---

261 Smerdiakov est considéré comme un « être supérieur » par Maria Kondratievna et sa fille, il vit dans « la belle isba », isba miteuse aux papiers peints déchirés et envahie par les cafards, et tente de soigner son apparence physique en portant un peignoir usé, développant une coquetterie qui entre en dissonance avec le taudis dans lequel il réside. *Les Frères Karamazov*, TII, pp. 504-505

262 *Idem*, TII, p. 671

263 *Idem*, TII, p. 628

mémoires des hommes. Étienne Tiffou confronte ainsi les deux visions de l'éternité chez Salluste et Cicéron, qui sont pourtant contemporains. Ainsi, dans le *Songe de Scipion*, Cicéron dévalue tout idéal de gloire terrestre, vaine parce qu'elle ne sera jamais complète, étant limitée dans l'espace et le temps<sup>264</sup>. Étudiant le *De Republica*, Tiffou ajoute :

« Aux vaines apparences de la gloire immanente, il oppose, sans équivoque, la grandeur incorruptible de la gloire transcendante. Seuls les hommes qui sont appelés à la contemplation de l'univers, peuvent parler de la gloire ; celle-ci est liée à l'immortalité et ne s'attache qu'à la partie inaltérable des individus. En effet, l'acte glorieux, pour un Romain, est l'acte accompli pour défendre l'État. Or dans le *Somnium Scipionis*, cet acte ne se ramène pas à lui-même, mais il porte celui qui l'a accompli au rang des bienheureux, admis éternellement à la contemplation de l'univers. C'est là qu'est la vraie gloire, c'est là que se réalise la véritable vocation de l'homme de bien. »<sup>265</sup>

Non seulement la distinction entre gloire immanente et gloire transcendante nous paraît assez opaque – comment, dans les faits, agir au nom de la seconde et non de la première ? – mais Tiffou remarque qu'une telle distinction n'apparaît pas chez Salluste. Ce dernier ne l'aborde pas plus qu'il ne la nie, et il n'est question dans son œuvre que d'une gloire terrestre, qui tire l'homme d'un « obscur silence »<sup>266</sup> et lui permet de « prolonger le plus possible le souvenir [qu'il laissera] »<sup>267</sup>.

« Pour un romain, homme pratique et dépourvu d'humour, c'est-à-dire de l'esprit critique qui pousse à se moquer des conventions sociales, prendre une place nominale dans ce monde qu'il prend au sérieux, n'est pas un jeu. Salluste sent et pense en Romain, aussi promet-il plus que l'immortalité, en incorporant le nom de celui qui aura mis en œuvre toutes les forces de son esprit pour vaincre ses appétits, à l'album immortel des grands Romains qui font la tradition, moteur premier de l'énergie romaine. Voir le transcendant et l'immanent, c'est bien là, au fond, cet esprit latin qui s'efforce d'embrasser la réalité totalement et définitivement ; et il ne faut pas chercher ailleurs la pensée de Salluste.

Cependant, cette invitation à la conquête de la gloire soulève quelques inquiétudes ; ne risque-t-elle pas de développer chez ceux qui en sont épris un certain machiavélisme ? N'y a-t-il pas danger qu'elle justifie l'individu en s'employant à assouvir ses passions, et notamment celle de la renommée, par n'importe quel moyen ? »<sup>268</sup>

Dépourvu de dimension morale, l'accès à l'immortalité dans les mémoires

---

264 TIFFOU, Étienne. *Op. cit.*, pp. 100-102

265 *Idem*, p. 102

266 *La Conjuration de Catilina*, I, pp. 2-3

267 *Idem, ibid.*

268 TIFFOU, Étienne. *Op. cit.*, pp. 41-42

risque, Tiffou le remarque bien, de pousser les individus à marquer leur souvenir par des actions amORAles, mais néanmoins mémorables. Telle est la problématique soulevée par la figure de Catilina : accéder à l'immortalité, il y parvient, preuve en est l'existence même de *La Conjuration de Catilina* comme de tous les ouvrages faisant mention de son nom et encore lus une vingtaine de siècles plus tard. Salluste semble ici pris à son propre piège : s'il ne cesse de remarquer l'ignominie des ambitions de Catilina, du moins le conjuré parvient à atteindre cette immortalité qui, pour l'auteur, doit être le but recherché par « tout homme jaloux de s'élever au-dessus des autres êtres » ; c'est cette immortalité terrestre qui lui permet de se rendre exceptionnel et de s'extirper de l'animalité menaçant l'homme médiocre. Tiffou remarquera par ailleurs :

« [Salluste] a dû surtout pressentir qu'au-delà des individus et des faits historiques, plus ou moins particuliers, la *memoria* gardait et transmettait avec fidélité des idées immortelles auxquelles les hommes ont cru de tout temps. »<sup>269</sup>

Dès lors, comment comprendre le rôle joué par Catilina, entré dans les mémoires par ses actes, mais également par le portrait qu'en fait Salluste, alors même que le conjuré est dépeint comme un monstre, du moins jusqu'à la fin du récit, qui le présente soudain comme un « brave soldat » (*strenuus miles*) et un « bon général » (*bonus imperator*)<sup>270</sup> ?

Un tel paradoxe s'applique également au *Rouge* et à *V for Vendetta* : nos héros, quoique porteurs de grandes qualités, ne sont pas pour autant des êtres moraux ; néanmoins leur ultime triomphe se fonde sur le souvenir inébranlable qu'ils laisseront après leur mort. Peu importent aux yeux de V les motivations qui ont poussé Guy Fawkes à participer à la Conspiration des Poudres, V ne les abordera jamais, et l'affaire de succession royale, accompagnée de revendications catholiques, qui a donné lieu à la conspiration trouve bien peu de points communs avec le combat de V ; c'est pour le symbole de terroriste rebelle dont la mémoire est demeurée au point qu'on célébrait la *Guy Fawkes Night* tous les 5 novembre en Angleterre que V s'identifie à Fawkes. De plus, au moment de sa mort, V ne se préoccupe, non pas de sa survie personnelle, mais de celle du symbole qu'il incarne, encourageant Evey à endosser à son tour le rôle de terroriste masqué du masque de Guy Fawkes. Un tel rapport à l'éternité est également

---

269 *Idem*, p. 111

270 *La Conjuration de Catilina*, LX, pp. 122-123

manifeste chez Stendhal :

« L'un des plus grands griefs de Stendhal à l'égard du croyant est qu'il obéit à Dieu en vue d'un paiement, d'une récompense tangible et promise : dans le martyre il discerne un acte commercial »<sup>271</sup>

À l'inverse, Stendhal n'espère pas atteindre une immortalité de l'âme mais brûle d'être reconnu après sa mort, par un lectorat de *happy few* qui aurait enfin compris son prestige quand il était boudé de ses contemporains<sup>272</sup>. De fait, c'est ce type de postérité qui est matérialisé dans l'apothéose de Julien et sa relation de parenté fictive avec Danton. Certes, Julien Sorel, se préparant à affronter sa mort prochaine, se préoccupe de Dieu et d'une vie après la mort :

« Pourquoi pas, reprit Julien, s'il y a une autre vie ?... Ma foi, si je trouve le Dieu des Chrétiens, je suis perdu : c'est un despote, et, comme tel, il est rempli d'idées de vengeance : sa Bible ne parle que de punitions atroces. Je ne l'ai jamais aimé ; je n'ai même jamais voulu croire qu'on l'aimât sincèrement. Il est sans pitié (et il se rappela plusieurs passages de la Bible). Il me punira d'une manière si abominable... »<sup>273</sup>

Un tel discours est celui d'un impie qui avait, on le rappelle, appris par cœur la Bible aux seules fins de séduire la société par l'excellence de sa mémoire<sup>274</sup>. Il révèle ici son horreur du « Dieu des Chrétiens », ne plaçant aucun espoir dans une vie après la mort qui serait pour lui épouvantable. Lorsqu'un prêtre, venant pour l'absoudre, se présente à la porte de la cellule de Julien, celui-ci, par « horreur du scandale », refuse de le laisser entrer, et cède finalement pour s'en débarrasser, utilisant le prétexte de lui demander de dire une messe pour lui afin de le voir enfin partir<sup>275</sup>. S'interrogeant encore sur sa foi, Julien s'exclame : « Mais comment, dès qu'on sera *trois ensemble*, croire à ce grand nom de DIEU, après l'abus effroyable qu'en font les prêtres ? »<sup>276</sup> L'impiété du clergé rend impossible la croyance naïve en un dieu ; la seule immortalité possible, ici encore, est l'immortalité dans les mémoires humaines, seule immortalité en laquelle

---

271 CROUZET, Michel, « Napoléon et Stendhal, gloire militaire et gloire littéraire » in *HB. Revue internationale d'études stendhaliennes*. p. 100

272 « Mes Confessions n'existeront donc plus trente ans après avoir été imprimées, si les Je et les Moi assomment trop les lecteurs ; et toutefois j'aurai eu le plaisir de les écrire, et de faire à fond mon examen de conscience. De plus, s'il y a succès, je cours la chance d'être lu en 1900 par les âmes que j'aime, les madame Roland, les Mélanie Guilbert, les... » STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, p. 10

273 *Le Rouge et le Noir*, p. 677

274 « Pour gagner le vieux curé Chélan, duquel il voyait bien que dépendait son sort à venir, il avait appris par cœur tout le Nouveau Testament en latin », *Idem*, p. 235

275 *Idem*, pp. 684-686

276 *Idem*, p. 691

Julien peut fonder des espoirs. On retrouve ici l'idée de Neyrat, selon laquelle la vie humaine peut être dépréciée lorsque surgit l'idée d'un sur-plus dépassant la simple existence mortelle :

« car comparée au sur-plus, la viande ne vaut rien, ou n'a qu'un prix, celui du marché : on ne sacrifie donc rien en la perdant... *Le sacrifice de la vie qui ne vaut rien est immunisée par avance contre la perte.* »<sup>277</sup>

Convaincus d'obtenir une immortalité dans les mémoires, nos trois héros ne craignent pas la mort, qui les érige en figures supérieures sacrifiées, en martyrs héroïques, en figures christiques, selon l'idée de Jünger :

« La victoire sur la crainte de la mort est donc, en même temps, le triomphe sur toute autre terreur ; elles toutes n'ont de sens que par rapport à cette question première. Aussi le recours aux forêts est-il, avant tout, marche vers la mort. Elle mène tout près d'elle – et, s'il le faut, à travers elle. La forêt, asile de la vie, dévoile ses richesses surréelles quand l'homme a réussi à passer la ligne. Elle tient en elle tout le surcroît du monde.

C'est à cette réalité que se réfère toute vraie direction de conscience : elle sait amener l'homme au point de discerner la réalité. On le voit surtout lorsque s'unissent la doctrine et l'exemple : quand le triomphateur de la mort entre dans l'empire des morts, comme le montre le Christ, fondateur suprême. »<sup>278</sup>

Atteindre l'héroïsme, la gloire absolue, le statut de fondateur suprême, ne vient-il pas contrebalancer la monstruosité initiale de nos héros, annulant définitivement leur statut de voyous pour les élever à une gloire dont peu de mortels peuvent se targuer ?

Il est difficile en revanche de comprendre la question de l'éternité dans *Les Frères Karamazov* : ni Ivan, ni Smerdiakov, ni Dmitri ne graveront leur nom dans l'histoire, autrement que dans les journaux relatant le fait divers du meurtre de Fiodor Karamazov. Si Dmitri et Ivan envisagent le suicide, c'est uniquement comme façon de mettre fin à une existence devenue suffocante : Dmitri organise une dernière fête orgiaque avant de penser à mettre fin à ses jours, juste après son ultime visite chez son père, et Ivan déclare qu'il compte « jeter sa coupe » une fois les trente ans venus<sup>279</sup>. Au-delà d'une vie écoulée, parfois orgiaque, à la manière de la dernière orgie de Dmitri, les deux frères n'envisagent pas d'atteindre une éternité au paradis. Dmitri, lorsqu'il

---

277 NEYRAT, Frédéric. *Biopolitique des catastrophes*, p. 63

278 JÜNGER, Ernst. *Traité du rebelle*, p. 82

279 *Les Frères Karamazov*, II, p. 415

envisage son suicide, pense être envoyé en Enfer<sup>280</sup> et veut profiter de ses dernières heures d'existence avec fracas<sup>281</sup>. Ivan, s'il refuse de croire en Dieu, est toutefois l'auteur d'une fable sur un incroyant qui, à sa mort, avait été condamné à marcher « un quadrillion de verstes »<sup>282</sup> avant d'atteindre le paradis ; refusant d'abord pour s'en tenir à ses propres croyances, le marcheur se met finalement en route, et s'émerveille dès son arrivée au paradis. Ivan comme Dmitri n'excluent pas l'idée d'une vie après la mort, mais pour eux, elle s'apparente à des souffrances, à une pénitence, non à un état de félicité.

Pour autant, ils ne parviennent pas à s'immortaliser dans les mémoires, pas plus que Smerdiakov. Allain, qui cite Dostoïevski, proposera chez lui la vision de l'immortalité, notamment, comme gloire terrestre du grand homme restant dans les mémoires de ses descendants :

« On dit que l'homme est anéanti et meurt *tout entier*. Nous savons cependant qu'il ne meurt pas tout entier, car de même que l'homme, en engendrant physiquement un fils, lui transmet une partie de sa personnalité, de même il laisse moralement sa mémoire aux hommes (N.B. significative est la conception d'*éternelle mémoire* dans l'office des morts) ; donc on entre avec une partie de sa vie terrestre antérieure dans le développement de l'humanité. Nous voyons aisément que le souvenir des grands "développeurs" de l'humanité vit parmi les hommes (de même que celui des malfaiteurs) et que même le plus grand bonheur pour l'homme est de leur ressembler. Donc une partie de ces natures entre en chair et en esprit dans les autres hommes. »<sup>283</sup>

Si le souvenir de l'éternelle mémoire des « malfaiteurs » est envisagée, elle reste limitée dans *Les Frères Karamazov* : puisque c'est Dmitri qui est condamné, c'est de lui dont se souviendront les journaux, tandis que le véritable malfaiteur, Smerdiakov, emportera son secret dans sa tombe, Ivan n'étant pas cru lorsqu'il annonce sa culpabilité. On notera également l'intérêt de la question de la filiation familiale, intéressante dans les quatre œuvres de notre corpus : Julien meurt alors que Mathilde est enceinte, marquant ainsi sa mémoire dans la transmission de son nom ; V parvient également à devenir le père d'Evey, qui à son tour recueillera un nouveau jeune homme ; Dmitri, qui

---

280 *Idem*, TII, p. 159

281 *Idem*, TII, p. 168

282 *Idem*, TII, pp. 558-562

283 Allain cite ici Dostoïevski, sans préciser, pour cette citation particulière, de référence en fin de paragraphe : on déduira des citations précédentes que celle-ci est tiré de *La Méditation, Litteratournoïé Nasledstvo. Dostoïevski inédit, Carnets et cahiers manuscrits* (1860-1881), T. 83, Moscou, Éditions « Naouka », 1972-1976 pp. 173-175. In ALLAIN, Louis. *Dostoïevski et Dieu*. p. 40.

part suivi de Grouchenka, peut espérer donner un jour un fils. En revanche, les jours d'Ivan sont menacés ; Smerdiakov, finalement, comme figure de la monstruosité fondamentale, dépourvu de tout héroïsme, est aussi, on l'a déjà remarqué, marqué par le signe de la stérilité, et il meurt sans avoir eu d'enfant. L'éternité de son nom semble lui échapper alors.

On remarquera cependant que, si Ivan n'accède ni à l'apothéose, ni à une immortalité dans les mémoires, il apparaît comme le seul personnage réellement marqué du sceau du divin, puisqu'il reçoit les visites du Diable lors de ses hallucinations. Ivan n'est en effet pas une figure christique, mais bien l'inverse. Il permet ainsi de mettre en évidence la monstruosité de l'héroïsme ; le baiser de Jésus et du Grand Inquisiteur dans le récit d'Ivan soulignera bien le point de rencontre entre le divin et le monstrueux, deux pôles qui se confondent au sein de nos quatre récits.

### **2.3 Le monstre : un héros anti-social**

Nous avons jusqu'ici travaillé à montrer le paradoxe de personnages certes criminels, mais à qui était néanmoins attribué un héroïsme certain, prenant le risque de laisser de côté leur dimension monstrueuse. Michel Rambaud, dans son article « Les prologues de Salluste et la démonstration morale dans son œuvre », met en avant le danger que cause le portrait de tels héros monstrueux :

« Salluste, qui voulait peindre une “âme guerrière”, “maîtresse du corps qu'elle anime”, était tombé dans un paradoxe, et même dans une sorte d'antinomie, car il en arrivait à montrer dans un criminel les qualités qui rendent un homme éminent. C'est qu'une morale individualiste et fondée sur l'exaltation du moi sera toujours périlleuse pour l'ordre social. Car, ainsi que l'historien le fait dire à Catilina lui-même (*Cat.*, XX, 11), quel est celui des mortels qui, s'il a un peu de virilité, peut supporter l'écrasement des abus sociaux, ou même la contrainte sociale ? »<sup>284</sup>

Dans l'opposition que nous avons remarquée entre le héros et la société, le premier agit toujours seul, témoignant d'une telle morale individualiste, et devient dès lors dangereux pour la société à laquelle il appartient. Un tel danger est mis en avant dans l'introduction d'*Héroïsme et marginalité* :

---

284 RAMBAUD, Michel, « Les prologues de Salluste et la démonstration morale dans son œuvre », in *Revue des études latines*, 1946, n°24, p. 126

« Dès lors, le rôle d'une société constituée est de rejeter loin d'elle tout individu qui conteste et met en danger sa cohérence et l'ordre sur lequel elle se fonde ; elle marginalise ce qui la met en péril. Ainsi, toute conduite marginale porte en elle le germe d'une contestation, d'un refus de ce qui est reçu comme la norme ; la conduite marginale va de pair avec une forme de provocation. »<sup>285</sup>

La morale individualiste de nos œuvres, qui érige le personnage en héros exceptionnel, est également celle qui fait de lui un personnage dangereux et incontrôlable. Julien Sorel, Catilina, V, Ivan et Smerdiakov sont de fait des héros insaisissables, dévoyés par une ambition qui confine à l'*hybris* et met en péril toute dimension civilatrice de leurs actes.

### **2.3.1 Des personnages qui se dérobent à tout contrôle**

Au cours de sa réflexion sur la norme et l'exclusion, Agamben s'appuie sur le travail d'Alain Badiou pour établir la complexe distinction entre appartenir à (être présenté) et être inclus dans (être représenté) une communauté<sup>286</sup> : un individu singulier appartient à la société, un citoyen y est inclus en cela qu'il y participe, comme rouage (électeur), considéré comme prenant sa place dans la structure hiérarchique. La figure de l'exception est à ce titre singulière : « L'exception est ce qui ne peut être inclus dans le tout auquel il appartient et ne peut appartenir à l'ensemble dans lequel il est toujours déjà inclus »<sup>287</sup>. V semble tenir de l'exception : il est certes exclu de la société, n'ayant pas d'identité, pas d'existence attestée, et néanmoins il agit sur cette sphère à laquelle, de fait, il n'appartient pas, du moins dans les faits. Certes, Badiou distingue l'excroissance, qui est représentée sans être présentée ; néanmoins V, malgré son invisibilité, n'est pourtant pas absent de la société. Son existence reste sous-marine, et on ne saura jamais où, géographiquement, se situe le musée des ombres<sup>288</sup> ; V oscille constamment entre appartenance à une société sur laquelle il agit, et exclusion fondamentale. Il semble, dès lors, participer de la figure de l'exception.

Si une telle réflexion théorique nous interpelle, c'est qu'elle nous semble applicable au mensonge et à la dissimulation, qui sont le propre de V comme de Julien

---

285 *Héroïsme et marginalité*, p. 13

286 AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer*, pp. 31-32

287 *Idem*, p. 32

288 On sait seulement qu'il a accès direct à une ancienne station de métro.

Sorel : les deux personnages trompent la société sur leur identité, ils utilisent le mensonge comme moyen de se faire accepter d'une société sans correspondre à ce qu'elle attend d'eux ; à exister, de façon sous-marine, cachés tout en étant présents. Dans un chapitre de *L'Oeil Vivant* dénommé « Stendhal pseudonyme », Starobinski démontre bien le recours au voile chez l'auteur du *Rouge* :

« Pour lui, la liberté d'agir n'est concevable que dans l'insubordination : c'est pourquoi il recourt au pseudonyme qui lui rend les mains libres. »<sup>289</sup>

« Par peur d'être atteint par les autres en sa personne, il va s'employer systématiquement à séparer en lui la personne et le personnage. »<sup>290</sup>

Et Julien Sorel de mentir, de prétendre mépriser Rousseau alors qu'il l'admire<sup>291</sup>, et de s'emparer de l'habit noir, alors même que, on l'a vu, sa foi religieuse n'est qu'une apparence, afin de conserver toute sa liberté de mouvement.

« L'âme sensible, dira également Starobinski, se croit condamnée à l'échec immédiat si elle a la naïveté de se montrer telle qu'elle est. La révolte solidaire, si elle est révolte ouverte, équivaut à un suicide. Il faut au contraire conquérir la possibilité d'être naturel sans être aussitôt écrasé. L'impératif de sincérité, pour se réaliser, se muera en impératif de réussite et la réussite veut la fraude. »<sup>292</sup>

Le mensonge, qui trompe la société, est un sauvetage de l'individu et d'une pensée jugée criminelle qu'il se doit de cacher. Au-delà de la simple parole, il s'illustre dans le masque : certes la philosophie moderne a depuis longtemps dépassé la vision grecque de la beauté comme synonyme de bonté morale, et néanmoins, une telle pensée se retrouve dans le premier regard de Mme de Rênal sur Julien Sorel :

« Mme de Rênal regardait les grosses larmes qui s'étaient arrêtées sur les joues si pâles d'abord et maintenant si roses de ce jeune paysan. Bientôt, elle se mit à rire, avec toute la gaieté folle d'une jeune fille, elle se moquait d'elle-même et ne pouvait se figurer tout son bonheur. Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants ! »<sup>293</sup>

La société dupée se contente d'une appartenance physique à la norme, d'une apparence de normalité. Mme de Rênal, dans son immense joie, ne perçoit pas l'extrême

---

289 STAROBINSKI, Jean. *L'Oeil Vivant*, p. 238

290 *Idem*, p. 239

291 «— J.-J. Rousseau, répondit-il, n'est à mes yeux qu'un sot, lorsqu'il s'avise de juger le grand monde ; il ne le comprenait pas, et y portait le cœur d'un laquais parvenu. » *Le Rouge et le Noir*, p. 488

292 STAROBINSKI, Jean. *L'Oeil Vivant*, p. 274-275

293 *Le Rouge et le Noir*, p. 242

dichotomie du corps faible de Julien associé à la puissance flamboyante de son âme et de son ambition. Julien possède, dès lors, les premières armes de son hypocrisie.

« l'homme devient un clavier sur lequel il faut apprendre à jouer. Il se fera fort d'obtenir, de la machine nerveuse, certaines réponses toujours identiques, par le moyen de tels déclenchements bien déterminés. Il suffit de savoir sur quelle touche appuyer, et désormais le hasard intérieur est aboli. Une volonté souveraine, hégémonique, impériale, commandera les facultés dociles. (C'est précisément le moment où se construit autour de la personne de Bonaparte victorieux le mythe d'une complète commande de soi par soi, et d'un parfait assujettissement du corps à la volonté.) »<sup>294</sup>

Cependant, mensonge et dissimulation chez V et Julien Sorel n'aboutissent pas au même résultat. V affiche son anonymat, le masque rieur qu'il porte semble faire un pied-de-nez à l'état en mettant en évidence l'absence de son visage, V, en somme, se réclame de la marge ; à l'inverse, Julien dissimule ses mensonges, afin d'être pris dans la société, et s'il rit de la conversion de M. de Rênal au libéralisme, comme le remarque Girard<sup>295</sup>, il s'agit bien là d'un rire intérieur, s'il exulte de l'augmentation qu'il a reçue de son employeur sans l'avoir demandée, c'est « dans les bois et loin du regard des hommes »<sup>296</sup>.

Revenons donc à la problématique de l'exception. Dans son essai *Shakespeare notre contemporain*, Kott emprunte sa définition du bouffon à Kolakowski :

« Le bouffon est celui qui fréquente vraiment la bonne société, écrit Leszek Kolakowski, mais qui n'en fait pas partie et lui lance des impertinences ; celui qui met en doute tout ce qui passe pour évident ; il ne pourrait le faire s'il appartenait vraiment à la bonne société ; il pourrait alors, tout au plus, être un salonnard aimant le scandale : le bouffon doit demeurer en dehors de la bonne société, l'observer de biais afin de découvrir la non-évidence de ses évidences et le non-définitif de ses jugements définitifs ; toutefois, il doit fréquenter cette bonne société, afin d'en connaître les tabous et avoir l'occasion de lui débiter ses impertinences. [...] La philosophie des bouffon c'est celle qui, à chaque époque, démasque comme douteux ce qui passe pour être le plus intangible, fait éclater les contradictions de ce qui semble patent et incontestable, expose à la risée publique les évidences du bon sens et trouve ses raisons dans les absurdités... »<sup>297</sup>

La bouffonnerie, dans *Les Frères Karamazov*, joue également un rôle majeur :

---

294 STAROBINSKI, Jean. *Op. cit.*, p. 257

295 GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 178

296 *Le Rouge et le Noir*, p. 275

297 KOTT, Jan, *Shakespeare notre contemporain*, pp. 138-139, citant KOLAKOWSKI, Leszek, « The Priest and the Jester », in *Toward a Marxist Humanism*, New York, 1969

héritage du père Karamazov, qui ne cesse de faire le pitre, de façon quasiment sacrilège, dans la cellule du starets Zossima, la bouffonnerie revient chez Ivan et Smerdiakov d'une singulière manière. Chez le premier, elle se manifeste dans ses articles qu'Ivan écrit pour le jeu<sup>298</sup>, et qui lui permettent de convaincre ses lecteurs tandis qu'il ne croit pas en ses propres écrits ; chez le second, elle est cette tentative de se faire passer pour un dandy sans vitalité. L'un comme l'autre vont à la rencontre de la société pour l'imiter, la parodier, et en montrer ainsi les travers cachés. Et l'un comme l'autre se dérobent : Ivan finalement, n'est pas le Grand Inquisiteur qu'il décrivait et que Smerdiakov croyait voir en lui, se plaçant sous sa tutelle afin de commettre un crime, sans s'attendre à ce que l'intellectuel refuse la paternité du crime ; Smerdiakov, on l'a dit, est un dissimulateur hors pair, qui utilise son épilepsie comme alibi fallacieux, et qui ne donnera jamais d'explication à son suicide, sans pour autant libérer Dmitri et Ivan d'une culpabilité qu'ils n'ont jamais voulue.

Mais les bouffonneries d'Ivan et de Smerdiakov diffèrent cependant sur leurs motifs : tandis que la bouffonnerie d'Ivan, comme celle de V, est un rire de noire lucidité sur le monde, la bouffonnerie de Smerdiakov, quant à elle, s'apparente à la tentative de se faire adopter par une société qui l'ignore – son soin quant à son apparence physique, sa volonté d'apprendre le français, en sont deux témoignages. L'hypocrisie apparaissait comme un instrument de satire chez V et Ivan Karamazov, l'exception qui moque la norme ; chez Julien Sorel, Smerdiakov, mais aussi Catilina, elle est au départ un moyen de se dissimuler en tant qu'exception pour intégrer la norme.

Ainsi fonctionnera le mensonge de Catilina, qui tente de convaincre le sénat de son innocence avant d'éclater de colère :

« Sed ubi ille adsedit, Catilina, ut erat paratus ad dissimulanda omnia, demisso uoltu, uoce supplicis postulare a patribus coepit ne quid de se temere crederent ; ea familia ortum, ita se ab adulescentia utiam instituisse ut omnia bona in spe haberet ; ne existumarent sibi patricio homini, cuius ipsius atque maiorum plurima beneficia in plebem Romanam essent, perdita re publica opus esse [...] ? Ad hoc maledicta alia cum adderet, obstrepere omnes, hostem atque parricidam uocare. Tum ille furibundus : “Quoniam quidem circumuentus, inquit, ab inimicis praeceps agor, incendium meum ruina restinguam.” »<sup>299</sup>

298 Pour la bouffonnerie d'Ivan et de Smerdiakov, notre analyse s'est fondée sur l'article de MERLAN, Philip. « Le Grand Inquisiteur Réinterprété ». pp. 155-158

299 [« Mais lorsqu'il se fut assis, Catilina, persistant à tout dissimuler, les yeux baissés, la voix

Le mensonge, ici, est à la fois présent dans le discours et l'attitude physique que Catilina, qui se tient « les yeux baissés » et la « voix suppliante », conscient de l'importance du masque physique dans le mensonge. Contrairement à Julien pourtant, Catilina, comme Smerdiakov, est démasqué, mais ainsi il est jugé d'autant plus dangereux qu'on le sait peu honnête, tandis que Smerdiakov, quant à lui, ne sera jamais pris au sérieux dans sa tentative d'élévation sociale. Car le mensonge de Smerdiakov est double : il se fait passer pour un infirme idiot tentant de se faire passer pour un dandy ; et si l'on démasque sa médiocrité derrière ses apparences de dandy, son intelligence cachée derrière son épilepsie, quant à elle, demeurera toujours un mensonge.

V, Catilina, Julien Sorel, Ivan et Smerdiakov sont donc des personnages menteurs et dissimulateurs, refusant ainsi tout contrôle et se plaçant dans l'état d'exception de celui qui appartient à une communauté dans laquelle il ne peut agir comme il le voudrait, et qui dissimule sa véritable nature pour retrouver cette liberté d'action. V et Ivan cependant affichent leur dissimulation, quand les trois autres feignent la sincérité. Mais tandis que Catilina est fermement condamné par Salluste pour sa nature dévoyée, les mensonges de Julien Sorel et de Smerdiakov leur permettent, l'un de s'incorporer à une société médiocre en conservant un certain recul sur elle, l'autre de se protéger du statut de criminel. Lorsque Julien réussit enfin à être accepté de l'aristocratie, recevant le nom de la Vernaye, son mensonge, *a priori*, n'a plus de raison d'être ; son roman s'est terminé, et il ne peut plus se distinguer de l'ordre social qu'il raillait. Survient alors le meurtre et la condamnation à mort, qui est une nouvelle exclusion, un sauvetage de son pouvoir de ricanement. Julien Sorel n'a en fait de solution, pour rester marginal, c'est-à-dire, pour rester pur de toute médiocrité, que le mensonge ou la mort. Chez Dostoïevski, le suicide de Smerdiakov lui permet, également, de rester fondamentalement marginal, de conserver son pouvoir de ricanement, son caractère insaisissable ; mais là où le mensonge de Julien devenait satirique en mettant en lumière l'hypocrisie de sa société, celui de Smerdiakov le consacre en être anormal, démoniaque, monstrueux. Le mensonge de Julien, explique

---

suppliante, conjura les sénateurs de ne rien croire à la légère sur son compte ; la famille dont il était issu, la vie qu'il s'était tracée dès sa jeunesse lui permettaient tous les espoirs ; iraient-ils croire que lui, un patricien, qui avait lui-même, comme jadis ses ancêtres, servi si souvent la cause de la plèbe de Rome, eût intérêt à perdre la République [...] ? Comme il poursuivait par d'autres injures, le sénat tout entier l'interrompit par des clameurs, le traitant d'ennemi public et de parricide. Alors, laissant éclater sa fureur : « Eh bien, dit-il, puisque je suis traqué par mes ennemis qui veulent me précipiter dans l'abîme, j'éteindrai sous des ruines l'incendie qui me menace » », *La Conjuration de Catilina*, XXXI, pp. 54-57

Starobinski, est un moyen d'atteindre un état moral plus juste :

« Le naturel est une terre promise. Tous les moyens sont bons pour y accéder, mais ces moyens, au départ, ne peuvent être qu'hypocrites, puisque le naturel est d'abord ce qui manque, ce qui se définit comme une absence. C'est la seule "chute originelle" que connaisse ce parfait athée. Au départ, Stendhal se sent condamné à n'être pas lui-même et à n'être pas heureux ; cette situation initiale doit être surmontée, mais surmontée par les ressources du mensonge et de l'hypocrisie, puisque aucune autre arme n'est donnée. Stendhal apparaît de la sorte comme un homme qui recourt à l'hypocrisie pour dénoncer et "démystifier" l'hypocrisie forcée qu'il découvre en lui-même et dans la société qui l'entoure. »<sup>300</sup>

La dissimulation de Smerdiakov, quant à elle, ne fera que valider définitivement son état d'exception, sa monstruosité.

### 2.3.2 *De l'ambition à l'hybris, la démesure facteur de désordre*

Ce qui, finalement, fait de nos personnages des monstres, ce n'est pas tant la teneur de leur crime – car, on l'a vu, la société dans laquelle ils agissent est également mauvaise – que leur démesure, leur ambition personnelle qui confine à l'*hybris* des héros grecs. S'étant érigés en chefs politiques, en martyrs ou en dieux, ils s'octroient un pouvoir qui ne leur appartient pas, et sombrent dans l'excès en tentant de justifier leurs actions qui n'en demeurent pas moins criminelles. Michel Guérin signale la position intenable d'une telle ambition :

« On dirait que l'ambition hésite entre le freinage du cynisme où elle déchoit et le leurre d'un absolu qui la condamne à dérapier. C'est qu'elle porte en elle l'excès et qu'elle prend son sens sublime de donner figure (forcément fragile) et valeur à celui-ci. Napoléon *bifrons*, emblème incontournable de l'exploit et de l'échec, lègue au roman, irrésolue, l'antinomie du monstre. Si l'ambition s'aplatit dans le social, elle nous déçoit en se trahissant elle-même ; si elle vise encore plus haut, elle perd son point d'application et sombre dans la manie ou quelque défi informe. Au fond, l'ambition est une vertu sociohistorique (l'ouverture du réel par et sur le possible), dont le romancier, cherchant aussi du côté de ses propres espérances, exagère les traits pour styliser l'époque et pour suggérer l'infini qui ne peut pas se contenir en chacun de nous. »<sup>301</sup>

Renoncer à l'ambition voudrait dire renoncer à figurer l'exception, à s'ériger en héros, renoncer également à la contestation d'un ordre injuste, ce qu'aucun de nos

---

300 STAROBINSKI, Jean. *Op. cit.*, p. 271

301 GUÉRIN, Michel, *La grande dispute. Essai sur l'ambition, Stendhal et le XIXe siècle*, pp. 43-44

personnages ne semble pouvoir faire, mais s'y consacrer mène nécessairement à la démesure.

Au cœur de nos héros se confond finalement orgueil personnel et volonté de réformer l'ordre établi par la violence. Catilina justifiera dans une lettre à C. Catulus son coup d'état en décrétant qu'il lui faut sauver sa *dignitas*<sup>302</sup>. Si une telle justification paraît peu recevable, si le coup d'état paraît grossièrement démesuré lorsqu'il sert à sauver l'honneur d'un individu, Martin remarque cependant que César, dont le portrait fait par Salluste, l'un de ses partisans, constitue une réhabilitation<sup>303</sup>, a lui aussi déclenché une guerre civile pour défendre sa *dignitas*<sup>304</sup>.

Ici se pose le problème de la gloire dans toute sa complexité, problème absolument manifeste chez Salluste. Tiffou s'oppose ainsi à Rambaud, pour qui Salluste comme Stendhal se rencontrent dans leur éloge de l'action :

« M. Rambaud s'est efforcé d'en donner une esquisse. Selon lui, la vision sallustienne de la vie est marquée par le désir de s'élever au-dessus des autres hommes. Cette élévation requiert une énergie et un héroïsme individuels que vient récompenser une immortalité relative. C'est elle qui consacre la *virtus*. [...] Sa vision de la vie est donc caractérisée par un goût de l'action, par une "morale de la tension et de l'énergie spirituelle". Salluste aurait ainsi écrit son œuvre historique à la lumière d'une philosophie de l'action. M. Rambaud fait une comparaison avec le beylisme pour éclairer davantage cette conception : "Stendhal et Salluste ne se rencontrent pas par-dessus les siècles ; cependant n'appartiennent-ils pas tous deux à ce petit nombre d'âmes choisies, orgueilleuses, tourmentées, à la fois d'un goût vif pour l'action et de l'impuissance d'agir, d'une pénétrante lucidité et d'un esprit systématique" ? [RAMBAUD, Michel, « Les prologues de Salluste et la démonstration morale dans son œuvre », p.129-130] »<sup>305</sup>

Or, la *virtus* de Salluste, pour Tiffou, n'est pas la récompense « [d']une énergie et [d']un héroïsme individuels », « le sacrifice inconditionnel de l'individu à sa cité »<sup>306</sup>. Earl proposera donc une distinction entre une bonne et une mauvaise gloire : la première

302 *La Conjuration de Catilina*, XXXV, pp. 60-61

303 De nombreux critiques s'accordent à ce sujet-là, Salluste présentant César comme celui qui a demandé à ce que les conjurés ne soient pas condamnés à mort, sans mentionner sa possible implication dans la conjuration. Salluste présentera César ainsi : « À mon époque pourtant il y eut deux hommes d'un mérite éminent, quoique d'un caractère opposé, M. Caton et C. César », Cf *La Conjuration de Catilina*, LIII, pp. 110-111

304 « et le souci de la *dignitas* est certes louable, surtout quand elle est intacte comme chez Caton (54, 4), mais qu'en dire des autres : Catilina (35, 3-4), Lentulus (53, 32), le sénat (51, 7)... et César lui-même, qui déclencha une guerre civile pour défendre sa *dignitas* (B.C., I, 9, 2-3 ; 32, 4) ? » MARTIN, Paul-Marius, *op. cit.*, p.87

305 TIFFOU, Étienne. *Op. cit.*, p. 152

306 *Idem*, p. 143

se consacre dans la *virtus*, tandis que la seconde relève de l'*ambitio*<sup>307</sup>. Une telle distinction ne se fait pas chez les commentateurs de Stendhal, et Crouzet au contraire voit dans la gloire la réalisation de « l'harmonie des intérêts, de la jonction de l'amour-propre personnel et de l'utilité collective, la synthèse de l'irréductible égoïsme et du civisme. »<sup>308</sup>. Si, chez le tyran comme chez le despote, l'individualisme reste extrêmement poussé, le premier le transforme en énergie fondatrice tandis que le second ne se préoccupe que de sa gloire personnelle<sup>309</sup>. Crouzet rejoint donc la thèse de Rambaud, tandis que Tiffou refuse un tel individualisme comme moteur étatique ; Crouzet remarquera d'ailleurs :

« disons que Napoléon pour [Stendhal] est “romain” [*Mélanges intimes et marginalia*, Divan, II, p. 123, et VI, p. 501], parce que Napoléon obéit à un devoir de gloire, et que la gloire est aussi la vertu civique et “romaine”, le service au sens large de la cité, et un service d'une violence illimitée, d'une intrépidité brutale ; et qu'il y a un parallèle latent chez Stendhal entre César et Napoléon ; non pas comme “césariens”, comme destructeurs d'une république, mais comme conquérants du monde. »<sup>310</sup>

Ici s'illustre bien le paradoxe de la gloire, et Crouzet aura beau préciser que Julien et Napoléon n'empruntent pas à César son rôle de « destructeur d'une république » mais seulement celui de « conquérant du monde », néanmoins César a bien concentré en lui ces deux aspects. Conquête et destruction se confondent dans l'action de l'âme ambitieuse et la recherche de la gloire. À mesure qu'ils s'élèvent dans leur gloire personnelle, Catilina et Julien – deux personnages qui, on l'a vu, ne sont pas si éloignés de César et Napoléon – détruisent l'ordre établi.

Dans le jugement du meurtre de Fiodor Karamazov, mobile altruiste et mobile personnel se confondent : si en effet Fiodor Karamazov a été tué et volé, la défense tente bien de faire valoir l'argument selon lequel Fiodor était un père fondamentalement indigne, mauvais, destructeur. La justification du meurtre par volonté altruiste est envisagée, mais celle-ci ne trouve pas de légitimité non plus. Hippolyte Kirillovitch donne la réponse finale sur le meurtre :

« Mais si le parricide est un préjugé, et si chaque enfant doit demander à son père : “Père, pourquoi est-ce que je dois t'aimer ?” – qu'en sera-t-il de nous,

307 EARL, D. C., *Op. cit.*, p. 24

308 CROUZET, Michel. « Napoléon et Stendhal, gloire militaire et gloire littéraire », p. 94

309 *Idem*, p. 110

310 *Idem*, pp. 91-92

qu'en sera-t-il des fondements de notre société, que deviendra la famille ? »<sup>311</sup>

Le crime, aussi altruiste soit-il, et même s'il se justifie sur l'indignité du père, apparaît toutefois comme le témoignage de l'*hybris* d'un être se sentant suffisamment supérieur pour braver les lois humaines et remettre en cause l'ordre de la société toute entière.

Mais pour le lecteur qui sait que Smerdiakov a tué Fiodor Karamazov, tandis que le motif du crime altruiste ne semble pas entrer en ligne de compte, le mobile du vol devient bancal lorsque Smerdiakov renonce à cet argent. De même que dans *Crime et châtiment*, ni le vol, ni le motif altruiste, ne pouvaient complètement expliquer le meurtre, l'explication du meurtre, dans *Les Frères Karamazov*, ne se laisse pas facilement saisir. Marlène Zarader propose, pour Raskolnikov, une justification du crime qui nous semble prendre sens dans le cas de Smerdiakov :

« Raskolnikov est autre, et le désir qui le mène, proprement incomparable. S'il a commis le crime, c'est dans le seul but de se prouver qu'il pouvait, comme il le dit lui-même, "franchir le pas", c'est-à-dire transgresser la loi. »<sup>312</sup>

Smerdiakov justifie son crime parce que, selon ce qu'Ivan lui a enseigné, « tout est permis »<sup>313</sup>. Le meurtre devient une transgression libératrice, l'*hybris* d'un individu qui s'estime au-dessus des lois des mortels. Zarader remarque chez Raskolnikov sa théorie selon laquelle « tous les hommes tant soit peu grands "doivent absolument, de par leur nature même, être des criminels" »<sup>314</sup>, tirant les leçons de l'histoire, dans laquelle les plus grands hommes avaient versé le sang lorsqu'ils rencontraient un obstacle à leur grandeur. Le recours au crime peut apparaître, chez un esprit pervers, comme signe d'une exception morale. Il apparaît clairement comme l'*hybris* du héros devenant monstrueux et destructeur quant à sa société.

Que dire alors de V, lui qui est un personnage fondamentalement mystérieux, dont on ne sait pas si le combat est une vendetta personnelle ou une rébellion idéologique ? V, prenant acte de la violence inouïe d'un gouvernement totalitaire – qui

311 *Les Frères Karamazov*, TII, p. 746

312 ZARADER, Marlène. « La dialectique du crime et du châtiment chez Hegel et Dostoïevski ». p. 360

313 C'est ainsi qu'il explique son geste à Ivan, en lui en imposant la responsabilité. *Les Frères Karamazov*, TII, p. 539

314 ZARADER, Marlène. *Op. cit.*, p. 361

éradique des populations entières<sup>315</sup>, ou force les indésirables au suicide<sup>316</sup> – prend la liberté de lui-même de devenir criminel, assassinant ses victimes à mains nues<sup>317</sup>. Or, là où l'état utilise une violence « propre », aseptisée, assassinant les déportés de façon méthodique, et ne tuant pas directement ses victimes, mais les forçant à se tuer eux-même, V se fait remarquer par la barbarie de ses actes, et apparaît, aux yeux même des membres du gouvernement criminel, comme un monstre.

« He killed them ruthlessly » dira un enquêteur, « efficiently, and with a minimum of fuss. Whatever their faults those were two human beings... And he slaughtered them like cattle ! »<sup>318</sup>

V s'autorise même, pour convaincre Evey des horreurs commises par le gouvernement, à l'enfermer dans la mise en scène d'un camp de concentration ; il utilise, pour renverser le pouvoir d'un gouvernement qu'il juge monstrueux, les mêmes moyens qui l'ont rendu monstrueux ; le Destin est l'ordinateur qui a calculé de telles exactions, mais on sait que V a piraté le Destin, et jamais il ne sera dit depuis quand : V aurait pu lui-même être responsable des exactions du gouvernement. De fait, V, qui se confond alors avec le gouvernement, devient tout aussi monstrueux, et sombre dans l'excès qu'il condamnait. Stendhal voyait dans Napoléon un grand homme ; Germaine de Staël y voit un individu monstrueux, et c'est à un tel portrait que ressemble V :

« Le Napoléon de Mme de Staël, animé d'un "instinct de despote" est un Moi d'un égoïsme tellement absolu, qu'il est sans âme et sans cœur, étranger à l'humanité comme un démon, comme un héros de roman noir ou un libertin de Sade : privé d'émotion et a-humain parce qu'il n'a pas de semblable, pas de sympathie, pas de lien avec les autres, c'est un étranger parmi les hommes, un être au statut mystérieux ; car "il n'y a que lui pour lui" [...] "il est seul là où il règne", les hommes ne sont alors que des

---

315 Les mentions de l'extermination des minorités sont fréquentes ; on rappellera donc le Commandeur, jouissant à la vue des images des exactions commises, résumer ce qu'il voit : « There : a hanging ? It went by so quickly... Letters ; words ; a stadium crown ; shaved asian women herded through the showers... » Cf *V for Vendetta*, T8, p. 17 [« Là : une pendaison ? Tout s'est passé si vite... Des lettres, des mots, une foule dans un stade... Des femmes asiatiques rasées menées vers les douches... » p. 257]. Le *modus operandi* d'un tel génocide, bien entendu, est calqué sur les rafles et les camps de la mort du III<sup>e</sup> Reich.

316 C'est ainsi que la police, interrogeant un suspect, l'enferme sur la corniche d'un immeuble, en guise de torture, pour qu'il avoue des faits dont il n'a évidemment aucune connaissance. Cf *V for Vendetta*, T7, pp. 23-25 [pp. 231-233]

317 Un enquêteur, observant le cadavre d'une victime, remarque : « Hmm... I'll need some photographs of this chest wound. It wasn't a knife or bullet that did this... In fact, I've got a nasty suspicion that whoever did that did it with their fingers. » *V for Vendetta*, T1, p. 18 [« Il me faudra des photos de sa poitrine. Cette blessure n'a été faite, ni par un couteau, ni par une balle... En fait, j'ai la désagréable impression que celui qui a fait ça s'est servi de ses doigts. » p. 24]

318 *V for Vendetta*, T1, p. 20 [p. 25 : « Il les a tués méthodiquement, efficacement, impitoyablement, quels qu'aient été leurs crimes, c'étaient deux êtres humains... Et il les a abattus comme du bétail ! »]

chiffres, des choses, des moyens au service de cet Ego démesuré et froid, de ce “joueur d’échecs dont le genre humain est la partie adverse” ; c’est un ironiste, un Méphistophélès qui nie toujours pour mieux sacrifier tout, tous les hommes, à lui-même »<sup>319</sup>

C'est que, dans leur combat personnel, Catilina, Julien, et V, n'offrent pas de justification convenable à leurs actes, ils s'érigent en individus supérieurs ayant légitimement le droit d'outrepasser les lois du commun des mortels – parce que l'ordre établi, qui écrase la plèbe, refuse les privilèges aux individus méritants ou extermine les minorités – sans se considérer, eux-même, comme de simples mortels. Ils font ainsi preuve d'*hybris*, se prenant pour supérieurs à ce qu'ils sont, se rendant monstrueux par leurs actes pourtant illégitimes pour de simples citoyens.

Or, un tel désir de gloire n'est-il pas l'apanage de tous les héros, comme le remarque Marie-Claire Kerbrat<sup>320</sup>, et l'*hybris* ne caractérise-t-il pas certains grands héros grecs de l'*Illiade*, héros canoniques de la littérature mondiale ? Cédric Whitman, dans le premier chapitre de son essai *The Heroic Paradox*<sup>321</sup>, propose un parcours historique sur les figures du héros dans la littérature antique grecque, opposant le héros primitif, Achille, plus dévoué à sa renommée qu'à sa cité, et Ulysse, incarnant le héros dévoué à la cité. La tension entre divin et humain, entre la volonté d'appartenir à l'éternité, c'est-à-dire à la divinité, et celle de rester dans sa société, semble être, pour Whitman, la tension caractéristique de la figure du héros. Le héros a beau être exceptionnel, il n'en reste pas moins humain – ou seulement demi-dieu pour certains héros grecs – pris dans une situation politique complexe à laquelle il contribue<sup>322</sup>; il peut faire preuve d'excès, il peut faire preuve d'*hybris*, il peut être incontrôlable, il n'est pas parfait ni parfaitement bon, et les figures du héros et du monstre semblent parfois se confondre. Il demeure que l'*hybris* des héros grecs se solde toujours d'un châtement divin. Or on constate dans trois des œuvres de notre corpus la défection d'une transcendance capable de leur imposer un juste châtement, et la mort, on l'a vu, lorsqu'elle se transforme en apo théose, ne peut jouer ce rôle-là. Seul Ivan se verra poursuivi par la folie, sorte d'érynie venant le poursuivre pour avoir, bien malgré lui, envisagé seulement le meurtre.

À l'issue de cette analyse, nous ne sommes pas parvenus à démêler chez nos

---

319 CROUZET, Michel, « Napoléon et Stendhal, gloire militaire et gloire littéraire », pp. 111-112

320 KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur l'héroïsme*. pp. 31-39

321 WHITMAN, Cedric H. . *The Heroic Paradox*.

322 Tels les héros de la guerre de Troie, qui font certes preuve d'individualisme, mais sont néanmoins soumis au bien de leur communauté.

héros l'héroïsme de la monstruosité, les qualités morales des vices ; car nos héros sont à la fois des monstres destructeurs d'un ordre fragile, mais également des individus munis de qualités exceptionnelles, presque devenus des demi-dieux dans une société d'hommes médiocres. Leur individualisme, leur *hybris*, les rend aussi grandioses que dangereux pour leur communauté ; mais n'est-ce pas une telle avidité de la gloire personnelle qui a poussé Roland à ne pas sonner le cor de la bataille de Roncevaux, condamnant ainsi toute l'arrière-garde de Charlemagne ? Catilina, Julien Sorel, V, et la fratrie Karamazov – il convient, encore une fois, de la considérer comme un tout – entrent bien dans la catégorie des héros, catégorie à la fois structurale et morale, mais non pas en tant que héros civilisateurs, à la romaine, dévoués à leur cité ; ils ressemblent en fait à des héros à la grecque, tels qu'ils sont définis par Étienne Tiffou<sup>323</sup> : ils sont fondamentalement individualistes, et c'est la cité qui est de fait tributaire de leurs actes, de leur *kleos*. Or, la cité, qui les identifie comme monstres, les rejette, ne se soumet pas, pas plus qu'ils ne se soumettent à elle, dans une dialectique radicale qui semble ne pas connaître d'issue, et fait d'eux des criminels. Apparaît donc ici le paradoxe du criminel héroïque, parfaitement incarné par le personnage d'Hernani :

« Hernani appartient à ce “panthéon romantique” du crime : il est un personnage ténébreux, au regard fascinant, menant une existence mystérieuse, exhibant ses armes et sa force, virtuose de la métamorphose et du travestissement, autant de motifs constitutifs du type du bandit d'honneur, du brigand généreux. En ce sens, le drame hugolien est exemplaire du statut nouveau, renversé, que l'esthétique romantique prête au criminel : incarnation de la beauté, de l'énergie, de l'ardeur et même de l'honneur, il n'inspire plus seulement la peur mais une terreur qui est l'autre nom d'une fascination. »<sup>324</sup>

Terreur et fascination, telles semblent être les deux émotions que suscitent chez le lecteur comme chez les autres personnages des œuvres les héros que nous avons étudiés. Dans une société médiocre, répressive, broyant les individus les plus faibles, quel rôle peut alors jouer le criminel, par essence lui-même destructeur ?

---

323 TIFFOU, Étienne. *Op. cit.*, pp. 121-122

324 *Héroïsme et marginalité.*, p. 75

### 3. Du crime personnel à la violence universelle

La mise en présence des deux personnages principaux de nos œuvres apparaît donc comme un affrontement insoluble, une aporie. La société a marginalisé le criminel, qui en retour s'attaque à elle.

On a comparé nos trois héros à Roland à la bataille de Roncevaux ; néanmoins Roland n'agit pas directement contre l'État, il reste un général militaire soumis à Charlemagne, combattant à ses côtés, et sonner du cor n'est pas pensé comme une attaque directe envers l'armée de son roi. À l'inverse, Catilina, V, Julien Sorel et la fratrie Karamazov dans une moindre mesure, sont conscients de la dimension criminelle de leurs actes. Ils sont monstrueux parce qu'ils agissent, en toute conscience, contre les lois de l'État. Il nous semble pourtant qu'un tel crime apparaît cependant comme seule alternative possible, qu'il était inévitable.

La dimension idéologique du crime n'est pas aussi manifeste dans la *Conjuration*, le *Rouge* et *Les Frères Karamazov*, que dans *V for Vendetta* ; dans cette dernière œuvre, V, qui appelle la population à se rebeller contre un ordre injuste – dont il révèle les exactions, au moins à Evey qui se retrouve enfermée dans le simulacre de camp d'internement – s'érige clairement en héros politique dont les attentats visent la contestation de l'ordre établi. Chez Catilina en revanche, qui appelle lui-aussi la population à se rebeller, la dimension idéologique est plus contestable, du fait que Salluste présente d'emblée son personnage comme un être dévoyé, meurtrier par essence – c'est l'épisode du meurtre de son fils pour pouvoir épouser la femme qu'il souhaite. Julien, quant à lui, s'il s'identifie à des héros politiques, ne prétend pas renverser l'ordre, souhaitant rester une exception. Or, les formes diverses de nos œuvres impliquent un rapport différent du narrateur à la conscience de son personnage : Salluste, historiographe, ne se contente que de faits, et ne tente jamais de rendre compte du flux de conscience de Catilina, ne tranchant ainsi jamais la question de son ambition, personnelle ou idéologique ; Stendhal, romancier, peut – et doit – au contraire « violer les consciences, car gestes et paroles ne font plus que mentir »<sup>325</sup> ; Dostoïevski, dans son

---

325 GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 194

recours à la polyphonie, prête des discours à ses personnages, que ces derniers peuvent cependant désavouer : l'exemple d'Ivan qui désavoue ses propres théories devant Smerdiakov en est un exemple frappant. Moore, quant à lui, choisit un point de vue cinématographique sur V, ne l'observant que de l'extérieur, le rendant ainsi fondamentalement mystérieux.

La justification du crime reste très obscure, et si celui-ci témoigne de la conviction égoïste que le criminel est supérieur, cela n'empêche pas qu'il puisse estimer avoir un rôle politique majeur à jouer pour le bien de sa société. Ainsi remarquera Guérin :

« chez le romancier, l'attention au *milieu* va de pair avec la fascination du *moi*. [...] Le motif de l'ambition se tire d'une assurance de servir et on aurait grand tort d'y négliger cet appel virtuel qui vient du monde lui-même et suggère à l'ambitieux de ne pas se dérober au devoir (se devoir à soi et au monde, c'est ici pareil). »<sup>326</sup>

Puisque, pour certains d'entre eux, le crime est au départ motivé par des raisons personnelles, la conversion de celui-ci en crime idéologique semble fallacieuse, donc compromise. Dans quelle mesure le criminel peut-il en effet servir la communauté en s'opposant violemment à elle, par le crime qu'elle condamne, alors même que ce crime apparaît bien comme servant des motivations égoïstes ? La problématique qui sous-tend ce type de questionnement est en fait celle du difficile équilibre du statut du héros, à la fois comme exception et comme représentant de la norme ; en tant qu'individu séparé de la communauté, il devient criminel, mais son crime, parce qu'il est justement tourné vers la communauté qu'il attaque et qui le condamne, le rattache à cette norme ; le crime aux motivations personnelles devenu politique, idéologique ; en se marginalisant par le crime, le héros monstrueux peut-il, très paradoxalement, se voir investi d'une réelle puissance politique ? En se retranchant de la communauté humaine qu'il attaque, peut-il la servir ?

### **3.1 L'impossible solution**

Puisque les quatre œuvres de notre corpus s'achèvent sur la disparition de nos

---

326 GUÉRIN, Michel, *op. cit.*, pp. 39-40

héros, par la mort ou la folie, leur parcours apparaît comme un échec. L'élévation sociale de Catilina, de Julien Sorel, ou de Smerdiakov, a été interrompue en cours de route ; la réflexion intellectuelle d'Ivan, son éloignement de la famille Karamazov, ne lui a pas permis d'échapper à une violence qu'il désavoue. La mort de V, on le verra, est plus ambiguë ; chez lui en effet, les motivations idéologiques semblaient primer sur les motivations personnelles, et Evey, lorsqu'elle choisit de porter à son tour le masque de V, semble continuer son combat.

### **3.1.1 *La disparition du criminel : retour au calme ou appel du chaos ?***

Les œuvres de notre corpus, on l'a déjà dit, se terminent par la disparition pure et simple du héros monstrueux. Cette disparition n'est que partialement salvatrice pour la société : elle la débarrasse d'un criminel qui a déjà révélé ses dérives. La punition est vue comme nécessaire : le crime reste un processus destructif, et ce d'autant plus qu'il ne touche pas une seule personne mais la communauté dans son intégralité.

René Girard, dans *La violence et le sacré*, décrit la punition judiciaire comme une violence étatique venant mettre fin au cycle des violences privées :

« C'est le système judiciaire qui écarte la vengeance : il la limite effectivement à une représaille unique dont l'exercice est confié à une autorité souveraine et spécialisée dans son domaine. Les décisions de l'autorité judiciaire s'affirment toujours comme le dernier mot de la vengeance. »<sup>327</sup>

La mort, ou la disparition de nos héros devrait apporter un retour au calme, mettre fin à leur entreprise destructrice. *Les Frères Karamazov* s'achève bien sur un apparent retour au calme : le véritable criminel s'est suicidé, l'accusé a été condamné, et la question de sa possible évasion est laissée en suspens, mais il sera, de toute façon, évacué du paysage social – puisqu'il envisage de quitter la Russie pour s'enfuir en Amérique. On se demandera d'ailleurs si ce voyage ne métaphorise pas sa mort, tant les références au voyage en Amérique, chez Dostoïevski, sont liées au suicide : lorsqu'Ivan parle à Aliocha de « jeter la coupe », il fait également mention d'un voyage en Amérique :

---

327 GIRARD, René. *La violence et le sacré*. p. 29

« quand, pour mes trente ans, je voudrai “jeter la coupe par terre”, où que tu sois, je viendrai quand même te parler une dernière fois... ne serait-ce que d'Amérique, sache-le. »<sup>328</sup>

Si ce lien entre suicide et voyage en Amérique n'est pas encore suffisant, on remarquera que, dans *Crime et châtiment*, Svidrigaïlov annonce vouloir partir en Amérique juste avant de se suicider. Le voyage en Amérique, comme le suicide, constituent deux types de disparition définitive.

La justice est parvenue à condamner à mort Julien Sorel ; la décision pénale paraît excessive, néanmoins elle met *a priori* Julien hors d'état de nuire. Catilina, quant à lui, est écrasé sur le champ de bataille parmi tous ses conjurés, soutenant « ses troupes en déroute », « seul avec une poignée d'hommes »<sup>329</sup>. V est assassiné, et les haut-parleurs de Londres annoncent sa mort avec fracas<sup>330</sup>.

La fin de nos trois œuvres est donc à l'image du champ de bataille de Pistoia : les personnages principaux, ces héros monstrueux, sont morts avant d'atteindre la gloire suprême, leur entreprise est brutalement interrompue. Toutefois, le monde qu'ils laissent à leur mort apparaît parfois comme un champ de ruines ; leur parcours criminel, qu'il ait été motivé par des raisons personnelles ou idéologiques, a conduit à un bouleversement social majeur, voire à un état chaotique. Le fait qu'une grande partie des partisans de Catilina était la jeunesse montrait le désir d'une révolution : la jeunesse n'est-elle pas, même dans une société patriarcale et gérontocrate, l'avenir d'une cité ? Or, si on pourrait imaginer cette jeunesse, cette nouveauté, pure de toute la corruption sénatoriale, elle tombe dans les mêmes pièges que ses aînés. De même pour les *homines novi* : s'ils venaient mettre en doute la légitimité d'une élite non méritante à s'accaparer le pouvoir, ils ne témoignent pas de plus de mérite<sup>331</sup>. Salluste a assisté à la chute de la République : l'impression de chaos qui ressort de la fin de la bataille se justifie dans la suite de l'histoire romaine. Chez Stendhal et chez Dostoïevski, la mort des accusés ne purifie pas la société de sa corruption : Valenod et ses semblables ne sont pas sortis d'une vaine dynamique de rivalité mortifère, qui avait poussé Julien à se rebeller, tandis que la condamnation de Dmitri Karamazov, parce qu'elle se trompe de coupable, met en

---

328 *Les Frères Karamazov*, T1, p. 477

329 *La Conjuration de Catilina*, LX, pp. 122-123

330 *V for Vendetta*, T10, p. 5 [p. 310]

331 Earl remarque ainsi : « But for Sallust [...], even the *novi homines* have failed by falling prey to the same vices which originally corrupted the nobility. », Cf *EARL, D. C., Op. cit.*, pp. 39-40

évidence le dysfonctionnement de l'appareil judiciaire. Dans les rues de Londres après les attentats de V, la loi du plus fort règne et la pègre détient tout le pouvoir.

Si l'on suit la théorie de Girard sur le rôle de la justice comme mettant fin au cycle des violences personnelles, on peut alors s'étonner du fait que la condamnation des criminels semble mettre en question l'autorité judiciaire. Il nous semble en fait que, dans les quatre œuvres que nous étudions, l'État étant un membre du conflit ne peut, de fait, appliquer de décision de justice impartiale. Le rôle vengeur de la justice se construit, selon Girard, sur son indépendance :

« Cette rationalisation de la vengeance [...] repose [...] sur l'indépendance souveraine de l'autorité judiciaire qui est mandatée une fois pour toutes et dont aucun groupe, pas même la collectivité unanime, en principe tout au moins, ne peut remettre en cause les décisions. »<sup>332</sup>

Or, dans le cas des œuvres de notre corpus, la justice est elle-même impliquée, d'abord en tant que représentante de l'État qui se sent visé par le crime, mais également parce que les personnes en charge de la justice semblent se servir d'elle, on l'a vu, pour régler des conflits personnels – Valenod sa rivalité avec Julien Sorel, le gouvernement corrompu de *V for Vendetta* et les consuls romains parce qu'ils craignent de perdre leurs privilèges, Hippolyte Kirillovitch, le procureur, parce qu'il « rêvait même de ressusciter par cette affaire sa carrière mal en point »<sup>333</sup>. La justice apparaît alors comme partielle, vengeance privée et vengeance publique se confondent, et la mort du criminel ne fait que mettre à nu cette corruption fondamentale. L'ordre social, pour autant, n'est pas rétabli ; dans *V for Vendetta*, le chaos que laisse V à sa mort, celui auquel il a travaillé durant tout le roman graphique, constitue un retour au chaos initial qui a permis à la dictature de se mettre en place.

*V for Vendetta* nous propose néanmoins une « solution » hautement paradoxale : c'est l'idée du chaos comme espace de choix, espace de la liberté par excellence. L'ordre politique injuste a été suffisamment attaqué pour qu'il s'effondre, afin que se reconstruise, sur de meilleures bases, un ordre plus acceptable. Une voix off, qu'on soupçonne être la voix de V, accompagne Evey après la mort de ce dernier :

---

332 GIRARD, René. *La violence et le sacré*. p. 39

333 *Les Frères Karamazov*, TII, p. 585

« Anarchy wears two faces, both creator and destroyer. Thus destroyers topple empires, make a canvas of clean rubble where creators then can build a better world. Rubble, once achieved, makes further ruins's means irrelevant. Away with our explosives then ! Away with our destroyers ! They have no place within our better world... But let us raise a toast to all our bombers, all our bastards, most unlovely and most unforgivable. Let's drink their health... Then meet with them no more. »<sup>334</sup>

*V for Vendetta* s'achève sur cet effet de table rase, le *Rouge* et *Les Frères Karamazov*, plus tôt, alors que l'injustice a été mise en lumière et que l'ordre se fissure. L'histoire annonce la suite de la *Conjuration* : chute de la République, et meurtre de Jules César ; ici comme dans *V for Vendetta*, le chaos a été trop intense pour que la République se relève. Peut-être pourrait-on en conclure que, comme les tyrans romains idéaux représentés par Cincinnatus, nos héros se sont finalement érigés comme les dictateurs de la crise dont le retrait – ici par la mort – était une étape nécessaire. Le héros, même dans la mort, s'est montré initiateur d'un « univers des possibles »<sup>335</sup> à réaliser.

### 3.1.2 *Le rebelle n'échappe jamais à la société*

Dans son article « La dialectique du crime et du châtement chez Hegel et Dostoïevski », Marlène Zarader démontre que le criminel, qui croyait en commettant un crime s'extraire de la communauté, ne peut y échapper :

« Le complexe loi-crime-châtiment se caractérise par l'objectivité des éléments qui la composent. La loi, en tant que devoir-être universel, laisse en dehors d'elle – c'est-à-dire permet – l'existence de l'action réelle particulière (le crime) mais l'exclut par sa nature même de loi, qui est d'être un universel abstrait opposé au particulier, donc la sanctionne nécessairement lorsqu'elle se trouve reniée par elle (le châtement). Qui a commis le crime – destruction du contenu de la loi – ne peut échapper à sa forme – qui subsiste en tant qu'universelle – et ne parvient ainsi qu'à déterminer un renversement du contenu, qui “désormais hostile et réclamant vengeance”<sup>336</sup> s'exprime à l'égard de l'action criminelle comme châtement, c'est-à-dire comme réalisation de l'universalité sous sa forme répressive. Ainsi le criminel, en

---

334 *V for Vendetta*, T10, p. 12 [p. 316 : « L'anarchie a deux visages : créateur et destructeur. Le destructeur abat les empires, prépare un tapis de ruines sur lequel le créateur peut reconstruire un monde meilleur. L'achèvement de sa tâche rend ses outils de destruction inutiles. Donc, plus besoins d'explosifs ! Plus besoin de destructeurs ! Ils n'ont pas de place dans notre monde meilleur... Portons un toast à nos poseurs de bombes, à nos bâtards, terribles et impardonnables. Buvons à leur santé... pour ne plus jamais les revoir. »]

335 CROUZET, Michel. « Napoléon et Stendhal, gloire militaire et gloire littéraire », p. 107

336 Selon la note de Marlène Zarader : HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. HYPPOLITE, Aubier, 1939-1941, t. II, p. 36

violant ce à quoi il ne peut échapper, déclenche immanquablement contre lui-même le processus de la sanction, et tombe sous la domination de ce qu'il croyait détruire. »<sup>337</sup>

Le criminel se croyait agir en-dehors de la société, mais il ne se rend pas compte qu'il agit selon les principes qu'elle a déjà mis en place, que son crime même est inclus dans l'idée même de justice. Nous avons déjà évoqué cette idée en première partie de notre travail, mais en montrant simplement en quoi le héros était désigné comme exception, et en proposant son geste de rejet de la norme comme geste héroïque. Nous avons alors proposé l'idée selon laquelle la société en tant que norme utilise l'exception comme repoussoir afin de mieux définir ses limites : telle est la thèse du premier chapitre de l'essai de Giorgio Agamben, *Homo Sacer*<sup>338</sup>. L'exception apparaît comme un espace-tampon entre la norme et le chaos, il est déjà compris par la norme : « *La norme s'applique à l'exception en se désappiquant à elle, en s'en retirant.* »<sup>339</sup>. L'existence de lois se fonde, justement, sur la pré-existence du crime ; la loi existe parce qu'elle envisage ce dernier comme état d'exception. « En ce sens, dira Agamben, l'exception est la forme originaire du droit. »<sup>340</sup>. Jünger, dans le *Traité du rebelle*, soutient quant à lui qu'une société pseudo-démocratique a besoin du rebelle, tant qu'il reste compris par la norme, pour se justifier : lors d'un vote démocratique, ce sont les voix contre la proposition du référendum qui préservent l'impression de la démocratie<sup>341</sup>.

Lorsqu'il attaque le système politique en place, frontalement ou par un acte qui remet en question ses principes les plus fondamentaux – comme le parricide – le rebelle apparaît comme une menace pour la paix. Le crime du héros rebelle prend le même statut que le « non » au référendum sur la paix que décrit Jünger :

« on l'invite à participer au choix de la liberté, ou bien à un vote en faveur de la paix. Or, qui n'aimerait pas la paix et la liberté ? Il faudrait, pour cela, être un monstre. Ce qui déjà confère au "non" l'odieux du crime. Le mauvais électeur ressemble au criminel qui se rend furtivement au lieu de son forfait. »<sup>342</sup>

Et si le système en place est considéré comme injuste – tel est le cas, on l'a vu,

---

337 ZARADER, Marlène. « La dialectique du crime et du châtement chez Hegel et Dostoevski ». pp. 352-353.

338 AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. « Chapitre I : le paradoxe de la souveraineté » (pp. 23-37)

339 *Idem*, p. 25

340 *Idem*, p. 34

341 JÜNGER Ernst, *Traité du rebelle ou le recours aux forêts*, chapitre IV, p. 19

342 *Idem, ibid.*

dans toutes les œuvres de notre corpus, y compris dans la dictature de *V for Vendetta*, qui a été instaurée par de véritables élections démocratiques – il apparaît néanmoins comme le garant de la paix face aux menaces de retour au chaos que pourrait susciter le héros criminel. Le crime comme sortie de la norme afin de la remettre en question est condamné à apparaître comme irrémédiablement monstrueux ; l'héroïsme du rebelle, tant qu'il ne réussit pas à destituer le pouvoir en place, ne peut se révéler.

Jünger propose, comme solution, le recours aux forêts : il s'agit d'un exil volontaire du rebelle qui, plutôt que de rester dans la société où il encourt une peine judiciaire qui le garderait sous contrôle, choisit de ne plus appartenir à la communauté. Tel est le sens de l'utilisation du terme de *Waldgänger* : le criminel qui s'exclut volontairement peut être tué à n'importe quel moment, sans autre forme de procès. En cela la justice ne s'applique plus à lui ; en cela il obtient une absolue liberté.

Les héros que nous étudions recourent-ils aux forêts ? Catilina et Julien Sorel restent soumis à la justice, et meurent sous ses coups. Ce dernier refuse d'ailleurs toute évasion ; il reste, éternellement, soumis à l'État. Dmitri, quoiqu'il semble initialement vouloir assumer le sacrifice, accepter la peine de prison, songe à s'évader en Amérique, envisageant par là de s'exclure de la société russe. Ivan, quant à lui, voudrait au contraire être condamné à la place de son frère : « Allez, quoi, prenez-moi à sa place ! »<sup>343</sup>, s'écriera-t-il en vain durant le procès. De fait, et Marlène Zarader le remarque bien chez Raskolnikov, la culpabilité d'Ivan sera bien punie, mais par la souffrance spirituelle, la folie, qui vient se surajouter à la justice et la remplacer le cas échéant :

« Or en quoi consiste la plus grande souffrance de Raskolnikov, l'idée qui le torture et l'humilie de la manière la plus constante, sinon dans la constatation qu'il n'a pu échapper à la loi, qu'il n'a pas su, comme il le dit lui-même, que tuer. Le héros a donc parfaitement conscience que celui qui souffre et pâtit d'avoir commis le crime prouve, du fait même de cette souffrance, qu'il n'est pas au-delà de la loi, qu'il est encore – plus que jamais peut-être – "sous son obéissance"<sup>344</sup>, et qu'il reste soumis à ce qu'il croyait détruire : "Mais la forme, l'universalité, demeure, et la loi, au-dessus de laquelle il croyait avoir élevé sa domination, subsiste ; elle apparaît seulement, quant à son contenu, comme un opposé"<sup>345</sup>. »<sup>346</sup>

343 *Les Frères Karamazov*, TII, p. 635

344 Selon la note de Marlène Zarader : HEGEL, *L'Esprit du christianisme et son destin*, p. 49

345 Selon la note de Marlène Zarader : HEGEL, *L'Esprit du christianisme et son destin*, pp. 48-49

346 ZARADER, Marlène, « La dialectique du crime et du châtement chez Hegel et Dostoïevski », p. 368

Seul Smerdiakov, le criminel véritable, semble échapper dans *Les Frères Karamazov* à la justice, par le suicide. La mort peut-elle apparaître comme un recours aux forêts en tant que disparition absolue de la norme ? Si cette solution radicale est acceptée, alors sans doute peut-elle être appliquée, finalement, à Julien Sorel et Catilina. V, quant à lui, on l'a remarqué, parvenait déjà à échapper à la justice en devenant physiquement insaisissable, en effaçant son identité, en se transformant en une idée ; et la transmission de son masque à Evey montre bien ce caractère insaisissable, qui, lui aussi, rappelle un autre type de recours aux forêts : le criminel masqué ne peut plus être contrôlé par la justice parce qu'il n'existe plus comme individu. Tel est, il nous semble, l'ultime accomplissement, tout à fait paradoxal, de certains des criminels des quatre œuvres de notre corpus : c'est en disparaissant totalement en tant qu'individu, notamment par la mort, que la rébellion de ces héros s'accomplit. Telle est l'idée qu'on avait déjà soupçonnée dans notre réflexion sur l'apothéose des héros : pour que le héros politique s'accomplisse, il lui faut détruire en lui toute humanité qui l'enferme dans la norme, qui le condamne à rester prisonnier de l'ordre des désirs – du désir triangulaire, chez Girard – pour se surélever au-dessus de l'humanité et légiférer sur l'ordre devenu injuste.

Pour autant, le personnage de Smerdiakov, qui réussirait ainsi à rompre complètement, définitivement, son appartenance à la norme, ne se voit pas attribuer une aura héroïque par cette mort ; il demeure monstrueux, incompréhensible. L'attitude impavide du monstre Smerdiakov allant au-devant de la mort, qui rappelle celle d'un criminel véritable, Lacenaire, avouant lors de son procès des crimes pour lesquels il n'était pas inculqué et se précipitant lui-même au-devant de la condamnation à mort, reste nimbée d'un mystère effrayant<sup>347</sup>. Whitman, dans *The Heroic Paradox*<sup>348</sup>, voit dans le héros un personnage faisant la synthèse entre la tentation de s'élever vers le divin et le besoin de rester parmi la communauté humaine ; il prend l'exemple d'Achille et de sa relation privilégiée envers Patrocle qui le maintient dans son élan vers l'humanité ; lorsque Patrocle meurt, Achille, peut devenir véritablement divin, c'est-à-dire véritablement meurtrier, selon Whitman qui le qualifie alors de « murderous demon »<sup>349</sup>,

---

347 Anne-Emmanuelle Demartini montrera d'ailleurs, dans la fin de son article « Portrait d'un criminel en monstre moral sous la monarchie de Juillet : discours sur Pierre-François Lacenaire », comment les journaux ont menti sur la description de la mort de Lacenaire en prétendant à tort qu'il avait finalement fait preuve d'une très basse lâcheté, afin d'en amoindrir la terrifiante aura.

348 WHITMAN, Cédric. *The Heroic Paradox*. Premier chapitre, « The heroic paradox », pp. 19-43

349 *Idem*, p. 25

allant jusqu'à menacer de tuer les dieux eux-mêmes. Lorsque se rompt le lien avec l'humanité, semblerait-il, le héros devient réellement dangereux, effrayant, monstrueux. Catilina, V, Julien Sorel, ou Ivan Kamarazov, se situaient encore du côté de l'humanité dans la mesure où leur crime prenait une dimension idéologique, à portée universelle ; leur mort apparaissait alors presque comme un martyre voulu pour le bien de la communauté. Mais Smerdiakov, qui meurt sans même sauver l'innocent Dmitri, disparaît seul, en ayant, réellement, rompu le lien avec l'humanité. Pour cette raison peut-être, il demeure, définitivement, un monstre dont le suicide, s'il le distingue de l'humanité, ne lui confère aucun héroïsme. Dans l'introduction du recueil d'article *La fabrique des héros*, Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, reprenant une thèse d'Henri Hubert, déclarent ainsi :

« le héros ne devient pas glorieux par le simple fait de sa mort puisque précisément il ne meurt pas, puisqu'il continue à agir, grâce à son corps, son image et son nom, *en tant que vivant*. »<sup>350</sup>

Le héros sacré par la communauté voit son action politique se prolonger après sa mort, qui apparaît comme un sacrifice. De cette façon, la mort de Smerdiakov, tandis qu'elle l'isole définitivement du reste de la communauté, ne lui confère aucune gloire héroïque.

### **3.1.3 Des héros aux idées contagieuses**

Si la condamnation du héros monstrueux apparaît comme très violente, presque démesurée, c'est parce que le criminel représente un danger réel : celui de la contamination de sa violence. Un seul individu déviant serait, sinon contrôlable, du moins exécutable ; Julien et Dmitri condamnés, Catilina et V abattus, on pourrait imaginer que cesserait ainsi la dynamique destructrice de la rébellion. Or, tous entraînent avec eux, de leur vivant ou après leur mort, une foule admirative prête à reprendre le flambeau de la violence faite à l'ordre établi.

Le motif de la contagion est absolument manifeste, thématique dans *V for Vendetta* : V, pour amplifier l'effet de son combat, s'empare des médias pour inciter la

---

350 CENTLIVRES, Pierre (dir.), FABRE, Daniel (dir.) et ZONABEND, Françoise (dir.), *La fabrique des héros*. p. 4

population britannique à se soulever ; sa rencontre avec Evey n'est pas anodine parce que celle-ci apparaît comme disciple, continuatrice de la cause de V. Il avait entreposé chez lui une série de masques identiques<sup>351</sup> ; Evey s'en empare, programme son premier attentat en envoyant le métro chargé du corps de V et des explosifs détruire Downing Street, et recueille à son tour un jeune homme, lui adressant la parole par ces mêmes mots que V lui avait adressés en l'amenant au musée des ombres : « Nous sommes dans le musée des ombres, chez moi. »<sup>352</sup>. La transformation d'Evey en V a été totale : n'a-t-il pas, pour la convaincre de s'insurger, enfermé la jeune fille dans une mise en scène du camp de Larkhill dans lequel lui-même a été interné, la forçant à vivre le traumatisme qu'il avait lui-même vécu ? On ajoutera à une telle démonstration la dimension symbolique du prénom de Evey, qui semble présenter un sémantisme triple : la seconde syllabe d'*Evey* redouble le nom de V, rappelle phonétiquement le mot *ivy*, qui signifie « lierre », plante emblématique de la contagion par excellence. *Evey* est enfin très proche d'Eve, comme première femme de l'humanité. Ainsi Evey apparaît comme être humain canonique au féminin, symbolisant, non pas un personnage singulier, mais l'humanité toute entière, tandis que la dualité homme/femme, qui s'incarne dans le duo V/Evey et se redouble lorsque celle-ci prend à son tour pour disciple un homme, rappelle qu'il faut un homme et une femme pour donner une descendance, pour que se multiplie et se développe leur progéniture : la révolution. On remarquera également la pièce empliée de dominos formant le signe V, que le terroriste installe consciencieusement, tout au long du récit, avant de s'apprêter à en faire tomber un qui, on le devine, entraînera dans sa chute tous les autres ; V déclarera à ce moment-là :

« There... You see them ? Standing with their numbers on their blank, indifferent faces, Nuremberg in miniature, the ranks of painted wooden men... Poor little things... Poor dominoes... Your pretty empire took so long to build, now, with a snap of history's fingers... down it goes. »<sup>353</sup>

Et de fait, la contagion fonctionne dans *V for Vendetta*, non seulement à l'échelle d'Evey, mais à celle de toute la population : l'Angleterre sombre dans le chaos, les boutiques sont pillées, la loi du plus fort règne, et même les individus les plus dociles se rebellent, à l'instar de Rosemary Almond, épouse soumise et malmenée de

---

351 Aperçus seulement par le lecteur, *V for Vendetta*, T10, p. 11 [p. 315] Cf Annexe A Illustration 7

352 *Idem*, T1, p. 12 et T10, p. 29 [p. 18 et p. 333]

353 *Idem*, T8, p. 30 [p. 270 : « Voilà... Tu les vois ? Dressés, un numéro sur leur visage froid et inexpressif, un Nuremberg en miniature, des rangées d'hommes de bois peints... Pauvres petites choses... Pauvres dominos. Un si bel empire, patiemment érigé. Un simple coup du destin... Et le voilà qui tombe. »]. Cf Annexe A Illustration 8

Derek Almond, chef de la Main, qui assassine finalement le Commandeur<sup>354</sup>, chef suprême de l'État aliéné par son amour pour l'ordinateur étatique.

Chez Dostoïevski également, la contamination est tout à fait manifeste : l'ombre d'une maladie plane sur un immense nombre de personnages. Certains, à l'instar de Smerdiakov ou de Lise Khokhlakova, sont infirmes de naissance. Mais chez d'autres, et ils sont très nombreux, la maladie se déclenche au cours du roman : tel sera par exemple le cas d'Ivan, d'Ilioucha, et jusqu'au procureur Hippolyte Kirillovitch qui, le narrateur le précise, mourra « neuf mois plus tard des suites d'une mauvaise phtisie ». Or, il est intéressant de remarquer que la maladie naît là où apparaît également la cruauté humaine : chez Smerdiakov qui, dès son enfance, jouait à pendre des chats<sup>355</sup>, chez Lise qui avoue à Aliocha qu'elle fantasme sur la crucifixion d'enfants de quatre ans<sup>356</sup>; la maladie naît, chez Ilioucha, on le comprendra plus tard, non pas parce qu'il a vu son père se faire humilier par Dmitri Fiodorovitch, mais parce que, suivant l'enseignement de Smerdiakov, il a donné à manger à un chien un morceau de pain dans lequel il avait dissimulé des aiguilles, tuant ainsi par pur plaisir un être innocent et sans défense<sup>357</sup>; chez Ivan Karamazov, la maladie se déclenche réellement après les aveux de Smerdiakov, et a empiré, à l'issue du procès, dans l'épilogue. Chez tous ces personnages – à l'exception peut-être de Smerdiakov qui ne semble jamais témoigner de remords – la maladie physique semble être un symptôme de la culpabilité. Et chez Hippolyte Kirillovitch enfin, la phtisie peut apparaître comme le châtement divin pour avoir condamné un innocent ; il semblerait toutefois que, pour toutes les personnes entrant en contact avec la famille Karamazov, se déclenche la maladie. Mais cette dernière n'est pas la seule forme de violence contagieuse : des morts successives des trois mères des enfants de Fiodor Karamazov – on remarquera d'ailleurs que la mère d'Aliocha est épileptique, et la mère de Smerdiakov simple d'esprit – au suicide de Smerdiakov, il semblerait que Fiodor Karamazov est la source d'une contamination mortifère. Et de fait, les fils Karamazov, en tant que descendants du père comme source de la contamination, constituent les relais d'une telle épidémie. Girard, dans *La violence et le sacré*, montre bien les parallèles symboliques entre épidémie et contagion de la violence<sup>358</sup>. De façon tout à fait manifeste dans *Les Frères Karamazov*, le crime et la

354 *Idem*, T9, p. 28 [p. 299]

355 *Les Frères Karamazov*, TI, p. 229

356 *Idem*, TII, p. 454

357 *Idem*, TII, p. 367

358 GIRARD, René. *La violence et le sacré*. pp. 51-52.

mort du criminel sont reliés, et l'épidémie sanctionnant la violence qui s'abat sur les nombreux personnages du roman semble mener, de même que dans *V for Vendetta*, à un chaos généralisé. Cependant, si c'est bien à une contagion de la violence que l'on assiste dans *V for Vendetta* comme dans *Les Frères Karamazov*, dans la première œuvre, cette contamination semble avoir été voulue par V tandis que dans la seconde, elle est totalement subie par tous les personnages. Dans les deux cas, le danger du chaos pour la communauté est clairement mis en valeur ; mais dans un cas, il est jugé préférable à un ordre établi mortifère – c'est du moins ce que déclare V – tandis que chez Dostoïevski, il n'est jamais présenté comme une « solution ». La monstruosité de V s'en trouve alors à nouveau affirmée : son action, en condamnant l'ordre social, demeure fondamentalement destructrice.

Si le *Rouge* et la *Conjuration* ne présentent pas une telle thématization du motif de la contagion, celle-ci n'est néanmoins pas absente des œuvres. Julien Sorel, malgré l'absence d'une revendication politique assumée, entraîne dans son sillage un certain nombre d'individus, à commencer par Mathilde de la Mole : non seulement celle-ci tombe enceinte de celui-là, entérinant ainsi le débordement des limites sociales en donnant un héritier qui sera le fils d'un fils de charpentier et d'une aristocrate, mais elle participe également de l'élévation sociale *a priori* interdite de Julien. Ainsi, dans tout son processus d'identification du jeune homme à son ancêtre Boniface de la Mole, qui donnera lieu à la mise en scène finale de ses funérailles, elle transcende les frontières naturelles et morales de la naissance pour donner à Julien une nouvelle identité glorieuse. On pourrait déplorer la fraude de Mathilde : contrairement à Julien qui voit dans l'écriture du roman de sa vie le moyen d'accéder à une noblesse à laquelle il appartient déjà par essence, une noblesse d'âme, contrebalancée par sa paternité défectueuse, qui lui est dans les faits refusée par convention sociale, Mathilde tente de romancer son existence et s'ériger en la reine qu'elle n'est pas. Néanmoins sa démarche reste très similaire à Julien, et se met en place alors qu'elle rencontre celui-ci, comme si son refus de l'existence de frontières sociales lui avait été viralemment transmis. Mais la contagion s'exprime aussi, plus symboliquement, lors de l'enterrement de Julien, par la foule venue, par curiosité, assister aux funérailles : son exécution aurait dû le rayer des préoccupations de la société valorisant l'ordre établi, or elle vient au contraire célébrer son prestige, faire de lui un être exceptionnel ayant droit à des funérailles royales. On a déjà dit que, dans la mort, Julien s'extirpait du schéma du désir triangulaire selon Girard,

qui y constate l'effet de contagion :

« La contagion est si générale, dans l'univers de la médiation interne, que tout individu peut devenir le médiateur de son voisin sans comprendre le rôle qu'il est en train de jouer. Médiateur sans le savoir, cet individu est peut-être incapable lui-même de désirer spontanément. »<sup>359</sup>

On assiste ici à un double mouvement : non seulement effectivement, Julien n'est plus tiraillé par le désir d'atteindre une place détenue par d'autres, quittant sa place de sujet, mais il devient médiateur externe, héros admirable mais trop lointain pour être imité – car il faudrait alors renoncer à vivre. Julien apparaissait au début du roman comme un précepteur médiocre, ayant plus de mérite à réciter par cœur la Bible pour enchanter son auditoire que pour les enseignements apportés aux enfants Rênal, qui importent peu dans le roman ; lui-même admiratif devant Mme de Rênal, il semblait en incarner l'élève attentif, renversant le schéma de *La Nouvelle Héloïse*, hypotexte probable du *Rouge*<sup>360</sup> qui faisait de Saint-Preux un maître aux principes affirmés face à une Julie attentive, vierge de tout jugement telle une statue de Condillac<sup>361</sup>. Sa place de précepteur, Julien semble en réalité l'atteindre à sa mort, comme *praeceptor*<sup>362</sup>, celui qui enseigne, mais aussi celui qui commande, et, suivant la signification de *praeceps*<sup>363</sup>, signifiant adjectivement « la tête en avant » et, en substantif, « l'abîme », celui qui s'élançait le premier en avant ; en somme, celui qui se sacrifie pour l'exemple donné aux autres.

Catilina se distingue de V, de Julien Sorel et de la famille Karamazov dans la mesure où, si ces derniers initient le mouvement de contagion, il est quant à lui pris dans une contagion du vice moral qu'il n'a pas lui-même créé, qui lui est antérieure, et qui a été mentionnée précisément en ces termes médicaux par Salluste<sup>364</sup>. Catilina, en effet, a été perverti par la dictature de Sulla, premier grand homme politique dévoyé, et cette

---

359 GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 130

360 La première partie du roman, qui reprend le thème de l'amour entre un précepteur et sa supérieure hiérarchique, réécrivant les scènes du baiser du bosquet ou de l'éloignement dans le Valais, semble en effet constituer une réécriture ironique du roman de Rousseau. Notre réflexion à ce propos s'est particulièrement inspirée de l'essai de Raymond Trousson, *Stendhal et Rousseau. Continuité et ruptures*, qui met en évidence l'influence tout à fait manifeste des œuvres de Rousseau dans celles de Stendhal.

361 On rappelle, à ce propos, tout le programme proposé par Saint-Preux dans la Lettre XII de la Première partie, Cf *La Nouvelle Héloïse*, tome I, pp. 100-106

362 Dictionnaire *Le Gaffiot*, entrée « praeceptor »

363 Dictionnaire *Le Gaffiot*, entrée « praeceps »

364 *La Conjuration de Catilina*, X, pp. 18-19 : « post, ubi contagio quasi pestilentia inuasit », [« puis, lorsque la contagion se fut répandue comme une épidémie »]

perversion est manifeste dès le premier portrait du conjuré :

« Hunc post dominationem L. Sullae lubido maxuma inuaserat rei publica capiundae, neque id quibus modis adsequeretur, dum sibi regnum pararet, quicquam pensi habebat. »<sup>365</sup>

Dès lors, Catilina se place comme maillon de la chaîne de la contagion, transmettant dans ses discours aux conjurés le même désir de bénéficier des mêmes privilèges injustement octroyés aux vétérans de Sulla :

« admonebat alium egestatis, alium cupiditatis suae, complures periculi aut ignominiae, multos uictoriae Sullanae, quibus ea praedae fuerat. »<sup>366</sup>

« Sed urbana plebes, ea uero praeceps erat de multis causis. [...] Deinde multi memores Sullanae uictoriae, quod ex gregariis militibus alios senatores uidebant, alios ita diuites ut regio uictu atque cultu aetatem agerent, sibi quisque, si in armis foret, ex uictoria talia sperabat. »<sup>367</sup>

Il faut néanmoins remarquer qu'au-delà des nostalgiques de la dictature de Sulla, d'autres citoyens romains rejoignent les rangs de Catilina, et parmi eux, des victimes des proscriptions :

« Praeterea quorum uictoria Sullae parentes proscripti, bona erepta, ius libertatis inminutum erat, haud sane alio animo belli euentum exspectabant. »<sup>368</sup>

Paul-Marius Martin remarque à juste titre que « quand les mécontentements contradictoires s'additionnent et fusionnent, l'État a tout à craindre. »<sup>369</sup>. Dès lors, la contagion est totale, Catilina, dans son sillage, entraîne une frange remarquable de la population romaine, et transforme une insurrection personnelle à des fins égoïstes en guerre civile :

---

365 [« Depuis la tyrannie de L. Sulla, une irrésistible envie l'avait envahi de mettre la main sur la république et, pour se procurer un pouvoir royal, tous les moyens lui paraissaient bons. »], *La Conjuration de Catilina*, V, pp. 10-11

366 [« il rappelait à l'un son indigence, à l'autre son amour du gain, à certains les poursuites et la flétrissure qui les menaçaient, à maint autre la victoire de Sulla, et le butin qu'elle leur avait rapporté. »], *Idem*, XXI, pp. 40-41

367 [« La plèbe romaine avait du reste, elle, bien des raisons pour se lancer, tête baissée, dans l'aventure. [...] Beaucoup encore se rappelaient la victoire de Sulla, et voyant de simples soldats devenus sénateurs, ou tellement enrichis qu'ils vivaient dans un luxe royal, chacun d'eux espérait, en prenant les armes, tirer de la victoire un sort semblable. »], *Idem*, XXXVII, pp. 64-65

368 [« En outre, ceux dont la victoire de Sulla avait proscrit les parents, ravi la fortune, amoindri les droits de citoyens, n'attendaient certes pas dans un esprit différent le résultat de la guerre. »], *Idem*, XXXVII, pp. 64-67

369 MARTIN, Paul-Marius, « Présentation de *La Conjuration de Catilina* comme récit d'une crise ». *Vita Latina*, n°175, 2006. p. 82

« Multi autem, qui e castris uisendi aut spoliandi gratia processerant, uolentes hostilia cadauera, amicis alii, pars hospitem aut cognatum reperiebant ; fuere item qui inimicos suos cognoscerent. Ita uarie per omnem exercitum laetitia, maeror, luctus atque gaudia agitabantur. »<sup>370</sup>

La vision finale du champ de bataille révèle soudain l'importance qu'a prise pour Rome la conjuration, qui a opposé les romains entre eux, scindé les familles et les amis. Si Earl remarquait chez Catilina une perversion du langage politique<sup>371</sup>, encourageant ses conjurés à agir au nom de la patrie et de la liberté (« pro patria pro libertate »<sup>372</sup>) quand ses motifs personnels sont évidemment dévoyés, on notera cependant qu'un tel discours les convainc à manifester de l'héroïsme dans une bataille presque perdue d'avance :

« Sed confecto proelio, tum uero cerneris quanta audacia quantaque animi uis fuisset in exercitu Catilinae. »<sup>373</sup>

Il importe peu, finalement, de mettre en évidence ici le vice moral de Catilina, qui met sur le même plan « diuitias, decus, gloriam, praeterea libertatem atque patriam »<sup>374</sup>. Parce que nostalgiques et victimes de Sulla se rassemblent sous la bannière de ce dernier, parce qu'une telle armée combat avec bravoure jusqu'à la mort après avoir entendu de tels discours, parce que les vainqueurs retrouvent dans les cadavres des vaincus hôtes, amis, et frères, on ne peut se contenter de considérer une telle conjuration comme guidée par le seul appât du gain, sans idéologie politique sous-jacente, au moins chez les plus dépossédés des conjurés.

« La conjuration de Catilina, déclarera Aline Estèves, illustre à merveille la confusion morale, mêlant étroitement le “bien” et le “mal”, qui précède et annonce les guerres civiles de 49. »<sup>375</sup>

L'individualisme d'un personnage singulier a constitué l'étincelle enflammant la poudre d'un malaise politique, et donné lieu à une guerre civile, qui est quant à elle loin

---

370 [« En outre, nombre de soldats sortis du camp pour visiter ou pour piller le champ de bataille, découvraient en retournant les cadavres ennemis les uns un ami, les autres un hôte ou un parent ; quelques-uns aussi reconnaissaient des adversaires personnels. Ainsi par toute l'armée régnaient des sentiments divers, où se mêlaient le plaisir et la tristesse, le deuil et la joie. »], *La Conjuration de Catilina*, LXI, pp. 124-125

371 EARL, D. C., *Op. cit.*, p. 95

372 C'est ainsi que Catilina s'adresse à ses soldats sur le champ de bataille, alors qu'ils sont pris au piège entre deux armées, Cf *La Conjuration de Catilina*, LVIII, pp. 118-119

373 [« Le combat terminé, c'est alors que l'on put vraiment voir quelle audace et quelle bravoure avait montrées l'armée de Catilina. »], *Idem*, LXI, pp. 122-123

374 [« richesses, honneur, gloire, liberté même et patrie »], *Idem*, LVIII, pp. 116-117

375 ESTÈVES, Aline, « La violence armée dans le *Bellum Catilinae* de Salluste : chronique d'une République gangrenée par la confusion morale », p. 128

de tout individualisme.

Au-delà de toute ambition personnelle, au-delà des motifs, *a priori* fondamentalement individualistes, de Julien Sorel et de Catilina, les gestes de nos trois héros provoquent un bouleversement social majeur ; Evey, s'adressant au cadavre de V, cerne bien l'ampleur que prend ici l'action criminelle d'un seul homme :

« Youir foes assumed you sought revenge upon their flesh alone, but you did not stop there... You gored their ideology as well. »<sup>376</sup>

De fait, si leur mort devrait mettre fin à leur action contre l'État, elle survient déjà trop tard : le mal s'est déjà répandu parmi la société. Leur marginalité s'efface, ils ne deviennent plus des repoussoirs pour définir la norme mais, soit des modèles à imiter, soit instigateurs d'une rébellion, d'une guerre civile, ou d'un chaos qui les dépasse.

### **3.2 Le martyr et le bourreau : l'héroïsme en question**

L'absence de véritable happy end donne aux quatre récits de notre corpus une dimension fondamentalement pessimiste : le héros a montré les vices de sa société, la maladie morale qui s'y est répandue, mais il meurt en destructeur, sans avoir proposé de système plus juste. Son rôle apparaît, *a priori*, comme celui d'un bourreau. Néanmoins son héroïsme semble se justifier dans le fait qu'il apparaît comme une figure de martyr, de bourreau sacrifié ayant commis un crime auquel il ne pouvait échapper, comme, simultanément, le monstre responsable de la violence la plus crue, et le sauveur d'une communauté en déroute.

#### **3.2.1 *Un monstre produit de sa société***

On a donc déjà mis en évidence la façon dont la communauté utilise le criminel comme repoussoir pour définir la norme. Il importera désormais de voir en quoi, précisément dans nos quatre œuvres, le criminel ne surgit pas du néant, mais a été

---

<sup>376</sup> *V for Vendetta*, T10, p. 26 [p. 330 : « Tes ennemis imaginaient une vengeance personnelle, alors que tu ne t'arrêtais pas là... Tu visais l'annihilation de leur idéologie. »]

produit par la société.

V en est l'exemple le plus frappant : si l'on sait peu de choses sur son identité, il existe une légende de sa création. Le journal de Delia Surridge, médecin ayant travaillé au camp de Larkhill, en fait le récit. Arrivée à Larkhill pour mener des expérimentations médicales sur cobayes humains, elle remarque immédiatement l'inhumanité des « sujets » de l'expérience :

« May 23<sup>rd</sup>. Prothero has picked the subjects... Four dozen of them. And I've got to inspect them this afternoon. They're so weak and pathetic you find yourself hating them. They don't fight or struggle against death. They just stare at you with weak eyes. They make me want to be sick, physically. They're hardly human. »<sup>377</sup>

La totalité des sujets meurent après qu'on leur a inoculé une certaine doses de produits mystérieux. Chez certains se sont développés des organes excédentaires – quatre mamelons supplémentaires pour l'un, quatre doigts embryonnaires au niveau du mollet pour une autre<sup>378</sup> – tandis qu'on peut également observer une atrophie des organes génitaux sur l'un des sujets. Mais tandis que le traitement transforme les différents sujets en monstres chimériques, le sujet de la chambre 5 – soit V en chiffres romains - « ne présente aucune anomalie [physique]. Aucune modification cellulaire, rien. »<sup>379</sup>. Les transformations observées sont essentiellement mentales : « But he's quite insane. Batch 5 seems to have brought on some kind of psychotic break-down. »<sup>380</sup>. Mais c'est surtout son comportement, fascinant, qui intrigue Delia Surridge :

« His personality has become totally magnetic. He says very little... But there's something about the way he looks at you. He looked at me today as if I were some sort of insect. He looked at me as if he felt sorry for me. His face is very ugly. I've been thinking about it all evening. I think his behaviour patterns are what interest me. They're utterly irrational, but they seem to have a certain deranged logic underscoring them. »<sup>381</sup>

---

377 *V for Vendetta*, T3, p. 23 [*V pour Vendetta*, p. 97 : « 23 mai : Prothero a choisi les sujets. Quatre douzaines. J'ai dû les inspecter cet après-midi. Ils sont si pathétiques qu'on se surprend à les haïr. Ils ne réagissent plus face à la mort. Ils se contentent de vous regarder avec des yeux vides. Ils me rendent malade. Ils ne sont plus humains. »]

378 *Idem, ibid.*

379 *Idem*, T3, p. 24 [p. 98]

380 *Idem, ibid.* [« il est comme fou. Le B5 lui a comme grillé le cerveau »]

381 *Idem, ibid.* [« Sa personnalité est devenue attirante... Il parle peu. Mais la façon dont il vous regarde... Il m'a regardée ce matin comme si j'étais un insecte. Sans montrer de haine, plutôt de la compassion. Il est extrêmement laid. Son visage m'a hantée toute la soirée. Son comportement m'intéresse. Il est irrationnel, mais il obéit à une logique qui lui est propre. »]

V se distingue également pour la naissance de sa passion pour le jardinage, et dans une réflexion prophétique, SurrIDGE remarque : « Il s'est débarrassé des parasites. »<sup>382</sup>. V se fait passer pour fou en réclamant un certain nombre de produits pour décorer sa cellule d'une façon énigmatique, qui fascine le médecin ; il réussit ainsi à rassembler les ingrédients pour concevoir des explosifs, détruisant ainsi le camp de Larkhill. Il s'enfuit alors du camp, sous les yeux du médecin :

« And in the yard, I saw him. He had the flames behind him. He was naked... He looked at me. As if I were and insect. Oh god. As if I were something mounted on a slide. He looked at me. »<sup>383</sup>

En termes d'illustration, on notera que V apparaît, au milieu des flammes, comme la silhouette en ombres chinoises d'un homme grand, nu, et extrêmement musclé. La création de V pose donc une question fondamentale : si le gouvernement a perdu le contrôle sur lui, il n'en est pas moins une création de celui-là, le seul survivant, c'est-à-dire le seul résultat positif, des expérimentations. Il est devenu un surhomme, sans doute le fruit de la politique eugéniste qu'on soupçonnait dans tout le récit – suppression des minorités ethniques, camps de concentration, la politique du Parti rappelle en tous points celle du régime nazi qui avait, lui aussi, une idéologie eugéniste.

Si la conception du monstre a été volontaire dans *V for Vendetta* et apparaît de façon tout à fait manifeste, peut-on distinguer dès lors une création similaire du monstre chez Salluste, Stendhal, et Dostoïevski ?

Dans la *Conjuration de Catilina*, c'est la décadence morale de Rome depuis la chute de Carthage qui a pu conduire à l'émergence d'une jeunesse corrompue par le goût du luxe et de la débauche, et Catilina, aussi monstrueux qu'il soit, en est un excellent exemple ; il ne fait, dès lors, qu'instrumentaliser des vices déjà présents dans Rome. Ainsi le remarque D. C. Earl :

« Catiline's character is immediately related to Sallust's concept of *virtus*. His 'magna vis et animi et corporis' might have fitted him for achieving *egregia facinora*. But as a result of his 'ingenium malum pravumque' he was given over to *cupido*. Consequently, although some of his qualities belong to

---

382 *Idem, ibid.* (« He sorted out the whitefly »)

383 *Idem, T3*, p. 26 [p. 100 : « Et je l'ai vu, dans la cour, nu, devant les flammes. Il me regardait. Comme si j'étais un insecte. Mon dieu ! Comme un papillon épinglé sur du liège. Il me regardait. »] Cf Annexe A Illustration 9.

*virtus*, these are perverted by the state of his *ingenium*, vital in the Sallustian concept. [...] He was driven on by poverty and a sense of guilt and by the corruption of public morals [...]. This is made the occasion of a long digression showing how Rome ceased to be the noblest and best city and became the worst and most vicious. Theoretically this digression consists in the exposition in the history of the Republic of Sallust's scheme of *virtus* and its decline. In its immediate context it puts Catiline in his setting as a child of his age, the typical product of the process of degeneration which began with the destruction of Carthage. »<sup>384</sup>

C'est la société qui le refusera qui a créé le monstre Julien. Il s'est débauché peu à peu au contact de la société qui lui a appris la manipulation : il apparaît relativement vierge de ce genre de procédés en début de roman, c'est le contact des autres sphères sociales qui lui apprend la dissimulation et l'hypocrisie. On retiendra essentiellement deux épisodes du *Rouge* qui démontrent un tel apprentissage : l'augmentation de Julien, et les enseignements du prince Korasoff. Dans le premier, Julien, furieux de ressentir la méfiance de son employeur M. de Rênal à son égard, de colère, lui déclare : « Je sais où aller, Monsieur, en sortant de chez vous. »<sup>385</sup>. S'il profère cela sans y réfléchir, M. de Rênal en conclut qu'il a été démarché par son rival Valenod, et lui offre, aussitôt, une augmentation. Julien reste stupéfait, mais très vite, se félicite : « J'ai gagné une bataille »<sup>386</sup>, se dira-t-il alors, retenant ce premier apprentissage. Plus tard, lorsqu'il tente de séduire Mathilde de la Mole, Julien reçoit les enseignements du prince Korasoff, qui lui conseille de rendre jalouse la jeune fille en courtisant Madame de Fervaques : il lui prête ainsi un certain nombre de lettres d'amour à recopier et à lui envoyer en les signant de son nom. Le processus rappelle celui déjà employé par Julien envers Amanda Binet, à laquelle il déclamait des passages de la *Nouvelle Héloïse* afin de la séduire. Korasoff résumera quant à lui les règles à suivre parmi l'aristocratie :

« faites toujours le contraire de ce qu'on attend de vous. Voilà, d'honneur, la seule religion de l'époque. Ne soyez ni fou, ni affecté, car alors on attendrait de vous des folies et des affectations, et le précepte ne serait plus accompli. »<sup>387</sup>

L'entrée dans l'aristocratie est une école de l'hypocrisie la plus consommée, et Julien y parvient assez rapidement :

---

384 EARL, D. C., *The Political Thought of Sallust*. pp. 85-86

385 *Le Rouge et le Noir*, p. 274

386 *Le Rouge et le Noir*, p. 275

387 *Idem*, p. 480

« Julien était un dandy maintenant, et comprenait l'art de vivre à Paris. Il fut d'une froideur parfaite envers M<sup>lle</sup> de la Mole. Il parut n'avoir gardé aucun souvenir des temps où elle lui demandait si gaiement des détails sur sa manière de tomber de cheval.

M<sup>lle</sup> de la Mole le trouva grandi et pâli. »<sup>388</sup>.

La transformation de Julien est à la fois mentale et physique. Son hypocrisie, sa façon de mentir pour se fondre dans le milieu qu'il fréquente, lui avaient déjà permis de se faire accepter par Mme de Rênal. C'était selon lui, on l'a déjà dit, le véritable motif de sa condamnation par Valenod, qui ne pouvait accepter la rivalité d'un parvenu. Si la société le rejette, c'est, ici encore, très précisément, elle-même qui l'a créé.

Peut-on, en revanche, observer un processus similaire dans *Les Frères Karamazov* ? Si l'on compare le microcosme de la ville de l'intrigue avec les microcosmes des trois autres œuvres de notre corpus, on pourra décréter que c'est Fiodor Karamazov, le satire, qui est à l'origine de la monstruosité de ses fils ; et néanmoins, si, comme on l'a remarqué, c'est le père qui est à l'origine de l'épidémie du mal, il apparaîtra plus comme la première exception que comme la norme. Cette dernière a accepté son existence, ce qu'elle confirme en condamnant le parricide, mais néanmoins, il nous semble que c'est Fiodor Karamazov, seul, qui est responsable de la monstruosité, morale, d'Ivan, et physique et morale, de Smerdiakov. De fait, il émerge de notre étude que *Les Frères Karamazov* présente la seule rébellion qui n'aboutit pas, que la monstruosité d'Ivan, mais surtout de Smerdiakov, ne parvient pas à se transcender en héroïsme paradoxal – l'apothéose n'aboutit pas, le roman semble se fermer sur une sensation d'inachèvement, et non sur une libération du héros monstrueux. Le roman de Dostoïevski, il nous semble, ne parvient pas à donner une justification acceptable au meurtre. C'est donc sur la question de l'utilité sociale du criminel ou du monstre que le parallèle entre *Les Frères Karamazov* et les trois autres œuvres de notre corpus nous paraîtra le plus révélateur.

### **3.2.2 *Un crime nécessaire ?***

Nos trois personnages ne se voient pas nécessairement comme des criminels par nature, puisque leurs crimes n'apparaissent pas nécessairement comme une fin, mais

---

388 *Idem*, p. 484

plutôt comme un moyen, c'est-à-dire qu'ils ne tirent pas de jouissance dans le simple fait d'être criminels ; et si on pourrait répondre que Catilina est toutefois présenté comme un criminel dans l'âme, il ne tue pas son fils pour le plaisir de tuer, mais pour atteindre son but. Le meurtre de Fiodor Karamazov, envisagé par Dmitri et Ivan Karamazov, apparaissait comme la nécessité de supprimer un individu hautement nuisible ; c'est à partir de cette justification altruiste qu'il croit reconnaître chez Ivan – qui lui permet de dissimuler ses propres intérêts – que Smerdiakov commet le crime. Bien entendu, et cela est apparu durant toute notre étude, la question des motivations du crime, chez le véritable criminel, Smerdiakov, comme chez ses frères qui n'ont qu'envisagé le meurtre, reste éminemment problématique. On remarquera ici toutefois que la nécessité altruiste de faire disparaître Fiodor Karamazov reste envisagée tout au long du récit, et Smerdiakov en profite ainsi pour se faire passer pour le simple exécuteur d'un crime considéré comme nécessaire. De même, Jean Starobinski remarquera que l'hypocrisie de Julien lui sert à rejoindre la place qu'il pense lui être destinée, c'est-à-dire qu'elle est un moyen temporaire lui permettant, à terme, de regagner la sincérité:

« dans le monde des Valenod, l'âme sensible se croit condamnée à l'échec immédiat si elle a la naïveté de se montrer telle qu'elle est. La révolte solidaire, si elle est révolte ouverte, équivaut à un suicide. Il faut au contraire conquérir la possibilité d'être naturel sans être aussitôt écrasé. L'impératif de sincérité, pour se réaliser, se muera en impératif de réussite et la réussite veut la fraude. Dans un monde hostile, Ulysse a besoin de ses mille tours pour se tirer d'affaire : "Je m'appelle Personne." Ainsi Julien Sorel fait de l'hypocrisie un moyen momentané, une arme provisoire, en attendant le jour où il sera assez fort pour jeter le masque et avouer ouvertement ce qu'il veut, ce qu'il pense, ce qu'il éprouve. La manifestation du vrai moi est donc simplement remise à plus tard, soumise à la condition préalable du succès. »<sup>389</sup>

Pour Guérin, le bonheur est le « talent de s'arranger le monde comme il va, de s'accommoder un jardin au milieu des ruines ; pour le dire plus trivialement : de tirer son épingle du jeu »<sup>390</sup>, et la vertu est « l'art de ne pas se perdre soi-même en gagnant le reste. En termes sociaux : l'intégration réussie. »<sup>391</sup>. Peut-on dès lors déclarer que nos héros, ne s'étant pas perdus – puisqu'ayant préféré la mort au revirement final – sont vertueux car fidèles à eux-mêmes ? Que le crime se justifie parce qu'il n'est qu'un moyen ?

---

389 Starobinski, Jean. *L'Oeil Vivant*, pp. 274-275

390 GUÉRIN, Michel, *op. cit.*, p. 24

391 *Idem*, p. 27

Il est apparu, clairement, que chez Dostoïevski, le motif altruiste est un motif fallacieux, et que, de fait, le criminel ne peut apparaître comme vertueux. La théorie de l'escalier de Kott, en revanche, nous semble intéressante du point de vue des autres héros monstrueux de notre corpus : le personnage rebelle, au fur et à mesure qu'il gravit les marches du pouvoir, même dans le but de se débarrasser du tyran injuste, finit par devenir lui-même tyran, par le crime qui est irréversible. Dès lors qu'il a constaté le caractère inique de son monde, il est confronté au choix de la rébellion :

« Chez Shakespeare, toutes les valeurs humaines sont friables et le monde est plus fort que l'homme. L'impitoyable rouleau compresseur de l'histoire broie tout et tous. L'homme est défini par la situation dans laquelle il se trouve, par la marche de l'escalier sur laquelle il se tient. Et cette marche détermine toute sa liberté de choix. »<sup>392</sup>

Les dernières marches de l'escalier, dans une dynamique implacable, deviennent alors celles de l'échafaud ; la prise de pouvoir, même si elle est portée par de bonnes intentions, transforme nécessairement en monstre :

« Je me suis tant enfoncé dans le sang que si je cessais d'avancer, le retour en arrière serait aussi dur que de continuer. »<sup>393</sup>

L'idée d'incohérence de l'ordre moral et ordre intellectuel, présentée également par Kott dans le personnage de Iago, nous semble par ailleurs tout à fait pertinente ici :

« Iago se tait. Même dans les tortures, il ne dira pas un mot. Toutes les raisons sont de son côté. Mais seulement les raisons intellectuelles. L'ordre moral et l'ordre intellectuel, à dater de *Hamlet* et de *Troilus et Cressida*, sont en conflit dans tous les grands drames de Shakespeare. Et ils le resteront, jusqu'au *Conte d'hiver*. Le monde est tel que le voit Iago, mais Iago est une canaille. Le monde de Shakespeare ne s'est pas ressoudé après le tremblement de terre. Il est demeuré sans cohésion. Tout comme le notre. En définitive, dans l'*Othello* shakespearien, tous sont perdants. »<sup>394</sup>

Tel est également l'hypothèse que fait Marlène Zarader à propos des héros rebelles de Dostoïevski, parvenus à l'idée que le crime est acceptable, et martyrisés par cette réflexion qui leur ôte tout espoir :

---

392 *Shakespeare notre contemporain*, p. 45

393 *Shakespeare notre contemporain*, p. 75, citation de *Macbeth*, III, 4

394 *Shakespeare notre contemporain*, p. 106

« Tout se passe comme si Stavroguine, Ivan Karamazov, Raskolnikov, Kirillov même, étaient tout à la fois les héros et les martyrs de la logique. Héros, parce qu'ils ne reculent devant rien et iraient jusqu'à leur propre consommation pour faire passer dans l'ordre existentiel la cohérence absolue de la raison poussée tout au bout d'elle-même ; martyrs parce que, par un mystère que Dostoïevski inlassablement donne à voir sans jamais l'expliquer, ils sont, à l'instant même où ils atteignent le point extrême dont ils attendaient le salut, foudroyés par cette logique elle-même qui se retourne en quelque sorte contre son possesseur, les plongeant dès lors dans le règne de la Déraison. »<sup>395</sup>

On voit donc, très clairement, dans quelle mesure Ivan, même s'il n'a pas réellement commis le crime, en vient à être submergé par la folie. Chez Salluste, un tel point de non retour est perceptible dans le choix de certains nobles à suivre Catilina, préférant la guerre au confort, et faisant définitivement basculer la conjuration du côté du crime idéologique<sup>396</sup>. Étienne Tiffou voit quant à lui dans l'*otium*, condamné par les anciens romains, la condition de la prise de conscience de la décadence romaine. Catilina, en se vouant à l'*otium*, prend ainsi du recul et perd sa foi quant au caractère quasi-divin de Rome :

« Il est cependant une attitude que le Romain persiste à considérer comme néfaste à la cité : l'*otium* consacré à la vie intellectuelle. En effet, celui-ci risque de détourner la pensée du citoyen de sa cité ; il risque aussi de l'en détacher et, qui plus est, de le corrompre, car la théologie romaine de la cité repose essentiellement sur un acte de foi et s'accommode très mal de l'esprit critique qui la met en cause. »<sup>397</sup>

Les héros de notre corpus arrivent à des conclusions dramatiques sur leur État qui les conduisent à se rendre criminels, mais les empêchent ainsi de se conformer à l'ordre moral ; l'action qui succède à l'éclair de lucidité sur la société devient nécessairement néfaste, parce qu'alors elle devient dangereuse pour la communauté.

Dans *V for Vendetta*, la transformation du rebelle en criminel sera totale : en choisissant d'attaquer le gouvernement en reproduisant contre lui les mêmes exactions qu'il souhaitait condamner, V risque de devenir un double du gouvernement. Le fait qu'il fasse ainsi subir à Evey un enfermement dans un simulacre de camp de concentration – comme lui-même avait été enfermé – le rend aussi criminel que l'État, même si cette action est entreprise dans le but de révéler à Evey les exactions

---

395 ZARADER, Marlène. « La dialectique du crime et du châtement chez Hegel et Dostoïevski ». pp. 362-363

396 *La Conjuration de Catilina*, XVII, pp. 30-31

397 TIFFOU, Étienne. *Op. cit.*, p. 149

gouvernementales et de la débarrasser de sa peur. Et lorsqu'enfin on découvre que V a piraté le Destin, demeure une question en suspens, à laquelle Alan Moore ne répond pas : depuis combien de temps maîtrise-t-il l'ordinateur ? En d'autres termes : V n'est-il pas lui-même responsable d'un certain nombre d'exactions gouvernementales ?

### 3.2.3 *Le sacrifice du bourreau*

L'étude de nos quatre textes a donc mené à isoler le paradoxe majeur du héros monstrueux : celui-ci, opprimé par une société corrompue, s'attaque à elle en retour. La réciprocité de leur violence empêche tout découpage manichéen qui consacrerait l'une des deux parties du conflit en entité monstrueuse et l'autre en entité salvatrice. Du point de vue de la communauté, c'est le criminel qui incarne le danger suprême, en s'attaquant à ses fondations ; du point de vue du criminel, celui-ci ne fait que répondre à l'injustice mortifère dans laquelle il évolue et qu'il ne peut plus supporter. La justice, comme institution fondatrice de l'État, n'apparaît plus comme un juge impartial, mais comme une partie impliquée du conflit ; elle ne parviendra plus, de fait, à interrompre l'escalade de la violence, elle paraîtra fondamentalement corrompue. Cet état de perte de toute cohérence semble se résumer dans la définition de la crise sacrificielle telle que la propose Girard :

« La crise sacrificielle, c'est-à-dire la perte du sacrifice, est perte de la différence entre violence impure et violence purificatrice. Quand cette différence est perdue, il n'y a plus de purification possible et la violence impure, contagieuse, c'est-à-dire réciproque, se répand dans la communauté. »<sup>398</sup>

Pour illustrer le cas de la crise sacrificielle comme perte de la différence, Girard prend les cas du combat d'Étéocle et de Polynice, ou la question du parricide : les deux parties sont également responsables de violence l'une envers l'autre, la violence est réciproque, il n'existe plus de différence manichéenne entre le bon et le mauvais. C'est précisément le cas du parricide qui se pose dans *Les Frères Karamazov* ; les fils Karamazov, s'attaquant – en pensées ou en actes – à leur père, le font parce qu'ils ne supportent plus sa propre violence à leur égard. Le tribunal, lui-même, est bien en peine de trancher la question, et l'avocat de Dmitri Karamazov comme le procureur qui

---

398 GIRARD, René. *La violence et le sacré*. p. 77

l'attaque, l'un en défendant Dmitri au nom de l'indignité de son père, l'autre en déclarant que le criminel n'est qu'un monstre parmi d'autres, remarquent bien combien cette perte de repères, loin de ne concerner qu'une famille isolée, vient contaminer la société toute entière :

« Je veux bien que ce soit un monstre, mais, aujourd'hui, à l'époque où nous sommes, je ne prends pas sur moi de dire que c'est un monstre unique. Un autre ne vous tuera peut-être pas, mais il pensera, il sentira exactement la même chose que lui, et, dans son âme, il ignore tout autant l'honneur que lui. »<sup>399</sup>

Kirillovitch lui-même s'inclura dans ces monstres :

« Peut-être criera-t-on pour m'arrêter, et dira-t-on que je suis un homme **maladif**, hystérique, que je profère des calomnies **monstrueuses**, je délire, j'exagère. »<sup>400</sup>

Girard fait l'hypothèse du recours au sacrifice rituel pour sauver la société, en désignant une victime émissaire, et on peut voir ainsi Dmitri condamné d'avance dans un procès à l'issue décidée d'avance<sup>401</sup>. Dans ces conditions, la présentation que Kirillovitch fait de Dmitri comme l'incarnation de l'esprit russe fait de lui paradoxalement la victime idéale : en l'abattant, la Russie se purge de ce qui la corrompt. Monstre parmi les monstres, Dmitri se substitue à tous les monstres. Mais Dostoïevski choisit de déconstruire le processus : en tant qu'accusé d'un crime qu'il n'a en réalité pas commis, Dmitri est le représentant parfait du paradoxe que nous cherchons à cerner. Il est chargé de tous les crimes d'une société qui espère ainsi échapper au jugement. Le tribunal des *Frères Karamazov* semble bien effectuer, à son insu, un acte de sacrifice rituel tel que l'a décrit Girard. Dmitri apparaît ainsi comme un *pharmakos* :

« Prévoyante, la ville d'Athènes entretenait à ses frais un certain nombre de malheureux pour les sacrifices de ce genre. En cas de besoin, c'est-à-dire quand une calamité s'abattait ou menaçait de s'abattre sur la ville, épidémie, famine, invasion étrangère, dissensions intérieures, il y avait toujours un *pharmakos* à la disposition de la collectivité. »<sup>402</sup>

---

399 *Les Frères Karamazov*, TII, p. 648

400 *Idem, ibid.* Nous soulignons les termes qui nous paraissent importants en caractères gras.

401 « Tout le monde, je crois bien, comprit, et dès les premiers pas, que l'affaire en question était même loin d'être discutable, qu'il n'y avait pas là le moindre doute, que, finalement, il n'y avait même besoin d'aucun débat, que les débats ne seraient là que pour la forme, et que le criminel était coupable, coupable évidemment, coupable d'une façon définitive. » *Les Frères Karamazov*, TII, p. 593

402 *Idem*, p. 143

Étudiant *Oedipe-Roi*, René Girard comme Jean-Pierre Vernant – dans « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'«Oedipe-Roi» »<sup>403</sup> – tracent un parallèle entre Oedipe et la figure du *pharmakos* : en la figure d'Oedipe réside en fait, parce qu'il débarrasse Thèbes de la peste qu'il a lui-même apportée, à son issue, à la fois les figures du monstre et du sauveur. À sa mort, il devient, très paradoxalement, une divinité protectrice, parce que c'est par son sacrifice qui a sauvé la ville. Oedipe apparaît alors comme une figure de « *Roi divin-pharmakos* », et, précisera Vernant, roi comme *pharmakos* « se présentent comme des *individus* responsables du salut *collectif* du groupe »<sup>404</sup>.

« Il est désormais *apolis* ; il incarne la figure de l'exclu. Dans sa solitude, il apparaît à la fois en deçà de l'humain, porteur d'une qualification religieuse redoutable, comme un *daimon*. Sa souillure, son *agos*, n'est que l'envers de la puissance surnaturelle qui s'est concentrée en lui pour le perdre : en même temps que souillé, il est sacré et saint, *hieros* et *eusebes*. »<sup>405</sup>

Tel est donc, il nous semble, le paradoxe qui émerge des figures de héros monstrueux : le crime les marginalise, mais le crime semble aussi servir l'intérêt collectif. Si cela est tout à fait manifeste chez V, marginalisé au plus haut point, et servant l'intérêt de son État tout en y apportant la peste, c'est-à-dire le chaos, une telle fonction du héros monstrueux semble être aussi présente chez Catilina et Julien, dont le crime, en tant qu'il attaque les fondements de la société, en révèle les failles. Ainsi s'explique donc l'impossibilité de trancher de façon manichéenne leur statut de monstre ou de héros ; ils le sont tout à la fois.

Mais chez *Les Frères Karamazov*, ce n'est pas le véritable criminel qui apparaît comme le *pharmakos* ; Dmitri n'a pas apporté la peste – on remarquera que le motif de la contamination morbide est d'ailleurs aux fondements du mythe d'Oedipe – mais il est sacrifié pour y mettre fin. Une explication à cette divergence est apparente dans le *leitmotiv* des *Frères Karamazov*, qui se résume dans le dialogue de Kolia, le camarade d'Ilioucha, avec Aliocha, sur la tombe de l'enfant :

« Votre frère, il est innocent, ou il est coupable ? [...] »

---

403 VERNANT, Jean-Pierre. « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'«Oedipe-Roi» » in *Oedipe et ses mythes*, pp. 23-53

404 VERNANT, Jean-Pierre. *Op cit*, p. 44

405 *Idem*, p. 33

– C'est le laquais qui a tué, mon frère est innocent, répondit Aliocha.[...]

– Alors, il périra en victime innocente pour la justice ! S'exclama Kolia. Même s'il périt, il est heureux ! Je suis prêt à l'envier ! [...] Oh si, un jour, n'importe quand, je pouvais me sacrifier pour la justice ! [...] je voudrais mourir pour toute l'humanité, et la honte, peu importe : périssent nos noms. »<sup>406</sup>

Parce que la société toute entière se doit de porter la culpabilité du crime, le bouc-émissaire désigné par la justice ne mettra pas fin à la violence ; celle-ci, en revanche, dans le motif de la contamination, viendra s'imposer à toute la communauté des *Frères Karamazov*, comme symptôme de la culpabilité universelle. Le criminel n'est donc pas héroïque, tandis que le crime n'admet pas de justification altruiste, telle est la conclusion que la figure de Smerdiakov, monstre sans prestige responsable du meurtre, semble apporter. Seul le sacrifice de soi pour la communauté, l'abnégation dont témoigne Aliocha et Kolia, mais également Dmitri qui endosse la responsabilité du crime à la place de Smerdiakov, apparaissent comme des vertus véritablement héroïques.

---

406 *Les Frères Karamazov*, TII, pp. 777-778

## Conclusion

Dans son essai *La pensée du roman*, Thomas Pavel décrit comment, depuis l'Antiquité jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, le roman pose la question de l'inclusion de l'individu dans la communauté et de sa soumission à celle-ci en tant que garante de la norme. À l'idéalisme antique d'un Bien clairement identifiable, succèdera au XIX<sup>e</sup> siècle pour le héros enraciné dans son milieu le problème de l'acceptation de la norme comme imposée, arbitrairement, par la communauté.

« Une nouvelle contradiction axiologique tenaille l'homme enraciné : parce que la norme à laquelle il obéit maintenant est l'œuvre d'une collectivité humaine, elle n'a à ses yeux qu'une valeur relative, mais puisque cette norme est anonyme et contraignante, il lui est impossible de l'éviter, voire de la changer. »<sup>407</sup>

Telle est la contradiction qui semble effectivement prendre au piège les héros de nos quatre œuvres ; deux d'entre eux sont des romans du XIX<sup>e</sup> siècle, et montrent bien Julien Sorel et la fratrie Karamazov prise au piège d'une norme à laquelle ils ne peuvent échapper. Si un tel problème semble effectivement se poser pour *La Conjuración de Catilina*, malgré son appartenance à l'Antiquité, c'est peut-être parce que le récit de Salluste demeure un récit historique, se voulant réaliste, et montrant bien en quoi Catilina est profondément ancré dans sa société. Chez Alan Moore enfin, la norme apparaît pleinement dans son caractère arbitraire et dévouée, non pas à la collectivité humaine, mais à une élite ; le dépassement de cette norme, ici, s'accomplit alors totalement.

Le seul avenir possible des *homo novi*, ces personnages remettant en question la norme qu'ils estiment mauvaise, est dans la rébellion. Pourtant, celle-ci apparaît comme porteuse de chaos : champ de bataille de Pistoria qui semble révéler une véritable guerre civile, épidémie mortelle dans *Les Frères Karamazov*, chaos appelé par V dans *V for Vendetta*, et, dans une moindre mesure, mort de chagrin de Mme de Rênal à la fin du Rouge, après les funérailles grandioses de Julien, qui fait écho à l'épidémie des *Frères Karamazov*. Tous les criminels meurent, sans que la société qu'ils attaquaient

---

407 PAVEL, Thomas. *La Pensée du roman*. p. 215

devienne nécessairement plus juste, tandis que la question de leur moralité demeure irrésolue.

La métamorphose de Julien Sorel en figure royale, le jeu du masque de V, ou l'image de Smerdiakov régnant sur une isba rongée par la vermine, suggèrent alors des scènes de carnaval, tel qu'il a été décrit par Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais*. Individus finalement médiocres – tel est le statut initial de Julien, telle est l'impression donnée par Smerdiakov qui combine de plus les caractéristiques physiques du bouffon (son apparence de castrat témoigne d'une difformité et d'un lien très fort au bas corporel), telle est enfin la leçon cachée derrière l'anonymat de V : il pourrait être n'importe qui – ils s'érigent, durant le temps clos du roman, en figures régnant sur la communauté. La condamnation de Dmitri, l'innocent à qui on attribue le rôle de criminel, ou la tentative de Catilina essayant de s'emparer d'un pouvoir qui ne lui appartient pas, donnent également l'impression d'un monde où les rôles s'inversent, où chacun s'attribue ou se voit attribuer une place sociale qui ne devrait pas lui appartenir. Ivan enfin, qu'on confond avec les fables philosophiques qu'il écrit pour se divertir, participe également de ce jeu des confusions sociales.

À la fois héros et monstres, les personnages criminels des œuvres de notre corpus peuvent peut-être également se voir revêtir le statut du bouffon, dont Bakhtine décrit le pouvoir ainsi :

« étrangers dans ce monde, [le fripon, le bouffon et le sot] ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas, aucune ne leur convient car ils entrevoient l'envers et la fausseté de chacune. Aussi peuvent-ils utiliser n'importe quelle situation comme un masque. »<sup>408</sup>

Que l'auto-divinisation échoue ou qu'elle aboutisse, que l'héroïsme des héros monstrueux ne soit qu'une farce dissimulant leur pure humanité, leur pure médiocrité, n'enlève pas, en fait, l'utilité du moment carnavalesque comme prise de recul et remise en question de l'ordre établi.

Il est singulier, à ce propos, de remarquer qu'aucun des auteurs des quatre œuvres de notre corpus ne donne de véritable leçon monologique<sup>409</sup> quant à la moralité

---

408 BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. p. 306

409 Selon la terminologie de Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski*.

du héros. La voix de Moore ne se fait entendre que dans le paratexte de l'édition française de *V for Vendetta*<sup>410</sup>, et si Salluste, Stendhal et Dostoïevski emploient tous les trois les digressions d'un narrateur parlant à la première personne du singulier, il reste très difficile de distinguer leur avis politique. Mikhaïl Bakhtine montrera bien comment l'un des éléments constitutifs de la poétique de Dostoïevski est la cohabitation de plusieurs voix diverses et équipollentes, dont aucune ne prime sur l'autre<sup>411</sup>. D. C. Earl remarque d'ailleurs qu'il y a fort à parier que le jeune Salluste aurait parfaitement pu appartenir à la jeunesse séduite par Catilina :

« About his early life nothing is known, but he would have been in his early twenties at the time of the conspiracy and, if there is any truth in the various stories of his later life, his most probable milieu at Rome would have been somewhere among those dissolute young men on whom Catiline had his greatest influence. »<sup>412</sup>

Aucun d'eux n'a d'ailleurs choisi d'écrire un essai politique, tous choisissent le récit narratif centré sur le portrait d'un personnage singulier ; si le narrateur rend parfois compte du point de vue de son héros, il se contente la plupart du temps d'énoncer des faits, et la pensée du narrateur peut difficilement être clairement identifiée ; cette absence de discours monologique apparaît en fait comme un choix délibéré. Girard remarque d'ailleurs qu'on a souvent voulu restreindre Stendhal à un système de pensée, quand, selon lui, « le vrai Stendhal répugne au didactisme »<sup>413</sup>, il est « un athée en politique »<sup>414</sup>. Chez Dostoïevski, selon Bakhtine, c'est la coexistence de voix différentes qui donne sens à l'ensemble de l'œuvre, et non pas une voix monologique de l'auteur qui se construirait par étapes sur les différents discours des personnages, lesquels se partageraient entre discours *contre* et discours *pour* la thèse principale. Tel serait donc l'intérêt de la confrontation des différents types de criminels – en pensée et en acte, Ivan et Smerdiakov. Le narrateur ne condamne pas les criminels, pas plus qu'il ne leur donne raison, et la confrontation des frères dans le roman de Dostoïevski, si elle permet d'établir une comparaison différentielle entre leur degré de culpabilité et leur rapport à la société, ne distingue pas, entre Ivan, Dmitri et Smerdiakov, de véritable héros.

---

410 Notamment dans son introduction que nous avons citée précédemment. *V for Vendetta*, T1 [*V pour Vendetta*, p. 5]

411 BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*.

412 EARL, D. C., *The Political Thought of Sallust*, p. 82.

413 GIRARD, René. *Mensonge poétique et vérité romanesque*, p. 148

414 *Idem*, p. 171

La dimension morale de ces personnages nous est en fait apparue comme une non-question, ou comme une question mal posée : il ne s'agit pas de déterminer si, dans l'absolu, nos héros sont ou non moraux, mais comment s'articulent ces condamnations morales avec le reste de la société, c'est-à-dire, comment se fonde la dialectique de la norme et de l'exception, proposée par René Girard à propos de Julien Sorel :

« La critique romantique isole dans le roman stendhalien les scènes qui flattent la sensibilité contemporaine. Après avoir fait de Julien une canaille, au XIXe siècle, elle en fait, de nos jours, un héros et un saint. Si l'on reconstituait la série entière des contrastes révélateurs on constaterait l'indigence des interprétations outrées que propose toujours cette critique romantique. On retrouverait le contrepoint ironique auquel nous substituons, trop souvent, le tonnerre monotone des malédictions égotistes. En figeant les oppositions et en leur donnant un sens univoque on ruine la conquête suprême du romancier, cette sublime égalité de traitement entre le *Moi* et l'*Autre* que ne compromet pas chez un Cervantès ou un Stendhal, mais qu'assure au contraire la dialectique subtile de la norme et de l'exception. »<sup>415</sup>

La mise en fiction, l'instant où le criminel est devenu une figure royale, voire une figure divine, a permis de mettre en évidence les défaillances de l'ordre établi ; elle a rejoué devant lui ses propres écueils, puisque, on l'a vu, la monstruosité du héros n'est que symétrique à celle de l'État. Dans une digression au cours du Rouge, le narrateur révèle bien en quoi le héros de roman amoral n'apparaît que comme le révélateur de l'amoralité de la société :

« Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former. »<sup>416</sup>

La confrontation entre société et criminel fait de chacun le révélateur de l'autre : l'une dénonce les motifs personnels du criminel, et l'autre expose les vices de la société. Chacun apparaît comme coupable à l'autre ; le criminel reproche à la société d'avoir perdu la *virtus* sur laquelle elle s'était construite ; mais il instrumentalise à son tour les valeurs qu'il brandit afin de pouvoir en tirer un profit personnel.

Toute une dynamique d'inclusion et d'exclusion, de ressemblances et de

---

415 GIRARD, René. *Mensonge poétique et vérité romanesque*, pp. 184-185

416 *Le Rouge et le Noir*, p. 406

différences, semble en fait se former entre les sociétés et les héros, proposant un dialogue entre une norme défaillante et une exception révélatrice, mais tout aussi coupable ; une réflexion, également, sur un criminel qui se sacrifie pour sauver sa société, qui par le crime à la fois s'exclut de la communauté pour mieux la servir, selon sa volonté ou bien à son insu ; la littérature apparaît alors comme espace du dialogue, quand hors de la littérature ces deux ensembles ne font que s'affronter. Ainsi le résumait encore Girard :

« Il n'y a surtout pas le "normal" d'un côté et le "pathologique" de l'autre. Ce sont nos propres désirs qui tracent une ligne, toujours arbitraire, entre santé et maladie. Le génie romanesque efface cette ligne ; il abolit une frontière de plus. »<sup>417</sup>

La littérature apparaît donc comme espace de remise en question de ce qui est initialement fondé – ici, les principes mêmes d'un gouvernement bancal, des faits historico-politiques non nécessairement remis en cause hors de l'espace littéraire. La description du héros individuel ne nous semble donc pas être la finalité de l'œuvre, mais l'outil d'une telle mise en dialogue, d'une telle remise en question, la partie d'une dialectique à opposer à l'autre partie pour établir une synthèse : l'utilité de la confrontation des deux dans l'œuvre littéraire. De fait, parce que le mouvement dialectique est moins un combat à mort qu'une construction sur deux ensembles *a priori* opposés, norme et exception, société et héros monstrueux (ou monstre héroïque, ici, les deux appellations se confondent), sont interdépendants l'un de l'autre, se définissent l'un par rapport à l'autre, et l'un ne survit pas sans l'autre ; la norme, on l'a dit, a besoin de l'exception qui la circonscrit, en détermine les limites. L'exception est fondée par la norme, le héros monstrueux naît de la société, qui a besoin de lui. Leur analyse en tant qu'éléments isolés vaut moins que leur réunion, leur synthèse, qui dresse le portrait d'une société dans son intégralité, comme les deux pièces d'un puzzle qui enfin se réunissent. Les œuvres de notre corpus ne donneront pas de solution finale, pas de résolution parfaite ; la société reste défaillante tandis que le héros ne devient ni fondamentalement monstrueux ni fondamentalement bons.

Florence Goyet, dans son essai *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière*, décrit ainsi le rôle politique de l'épopée :

---

417 *Idem*, p. 225

« l'épopée est un texte qui résout une crise politique contemporaine, insoluble autrement, en affrontant les valeurs antagonistes dans des personnages qu'elle construit pour cela. Elle permet ainsi au public de voir ces valeurs "jouer" devant lui, elle lui donne une prise intellectuelle sur le présent chaotique. Finalement, elle lui permet de "juger" : de visualiser obscurément, mais profondément, quelle sortie peut se trouver à la crise, selon quelles lignes radicalement nouvelles la société peut être reconstruite. »<sup>418</sup>

Il nous semble qu'un tel rôle de l'épopée peut également être attribué aux quatre œuvres de notre corpus, qui mettent en évidence, par le portrait du criminel, et au-delà de ses motivations propres, la dimension chaotique du présent ; la mise en scène de l'affrontement entre le héros monstrueux et la société défailante permet de donner à voir « obscurément » la crise sociale, d'interroger la fiabilité d'un système politique qui a permis d'ériger des criminels en héros.

Telle semblera également être la problématique de la figure, cette fois-ci bien existante, du criminel Lacenaire, étudié par Emmanuelle Demartini<sup>419</sup> : auteur de crimes crapuleux érudit et séduisant, il avoua avec tranquillité un certain nombre de crimes qu'on ne lui avait pas attribués, tout en sachant qu'il se condamnait ainsi à la peine de mort ; son procès et son incarcération apparurent pour lui comme une façon de se donner en spectacle à la fascination française, et il instrumentalisa l'appareil juridique, menant lui-même les interrogatoires au tribunal, jouant de sa rhétorique. Lacenaire demeurait un criminel crapuleux, et ne semblait pas se soucier de sa mort ; c'est justement ce comportement qui lui permit de s'ériger en monstre fascinant, qui avait réussi à remettre en question tout le fonctionnement de l'ordre social français en 1835.

---

418 GOYET, Florence. *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière*. p. 557

419 DEMARTINI, Anne-Emmanuelle. « Portrait d'un criminel en monstre moral sous la monarchie de Juillet : discours sur Pierre-François Lacenaire », et *L'affaire Lacenaire*.

## Annexe B : Bibliographie

Parce que leur lecture a influencé notre réflexion, nous avons choisi de décrire en quelques lignes les ouvrages qui apparaissent dans la présente bibliographie sans pour autant avoir été mentionnés au cours de notre étude.

### Corpus :

DOSTOÏEVSKI, Fiodor. *Братья Карамазовы*. 1880. Paris, YMCA Press, 1954. Tomes 1 et 2.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor. *Les Frères Karamazov*. 1880. Trad. par A. Markowicz, Arles, Actes Sud, « Babel », 2002, tomes 1 et 2.

MOORE, Alan. *V for Vendetta*. 1982-1990. New York, DC Comics, 10 livrets, 1988-1989.

MOORE, Alan. *V pour Vendetta*. 1982-1990. Paris, Urban Comics, « Vertigo », 2012, traduit de l'anglais par Jacques Collin.

SALLUSTE. *La Conjuration de Catilina*. 43-42 av. J.-C. Édition bilingue, trad. par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2007

STENDHAL. *Le Rouge et le Noir*. Paris, Levasseur, 1830. Paris, Gallimard, « Pléiade » in Romans et Nouvelles, tome I, pp. 193-758

### Bibliographie secondaire :

#### *Textes littéraires :*

DOSTOÏEVSKI, Fiodor. *Crime et châtiment*. 1866. Arles, Actes Sud, « Babel », 2006, Trad. du russe par André Markowicz.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor. *Souvenirs de la maison des morts*. 1860-1862. Paris, Gallimard, « Les classiques russes », Trad. par H. Mongault, 1935.

D.R.H.Q.M. . *Le divorce satyrique*. 1660. (Pamphlet longtemps attribué à Agrippa d'Aubigné et intégré à ses « Mémoires »). Disponible sur Gallica dans les *œuvres complètes d'Agrippa d'Aubigné*, tome 2, Paris, éditeur Alphonse Lemaire, 1877, p. 659. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56886911.r=divorce+satyrique.langFR>> Consulté le 20 mai 2014

Hypotexte manifeste du roman de Stendhal qui fait une réécriture très fidèle de l'un de ses extraits - celui de l'enterrement de Boniface de la Mole, prétendu amant de la reine Marguerite de Valois.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. 1761. Paris, Folio, « Classiques », 2008.

STENDHAL. *Vie de Henry Brulard*. Paris, Garnier Frères, 1972.

### ***Essais critiques généraux :***

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. I, Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris, Seuil, 1997. Trad. de l'italien par Marilène Raiola.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970. Paris, Gallimard, « Tel », 1990

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Moscou, Éditions Khoudojestvennaïa Literatoura, 1975. Paris, Gallimard, « Tel », Trad. par D. Olivier, 2011.

Nous nous sommes essentiellement appuyée sur le chapitre VI, « Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman » (pp. 305-312) afin d'étudier les figures du bouffon dans *Les Frères Karamazov* et *V for Vendetta*.

BERTRAND, Régis (dir.) et CAROL, Anne. Le « monstre » humain. Imaginaire et société. Publications de l'Université de Provence, « Le temps de l'histoire », 2005.

Nous nous sommes essentiellement intéressée ici aux articles de Jacques Guilhaumou, « Les monstres dans l'ordre social. Généalogies du « monstre en politique » de Machiavel à Sieyès (pp. 179-190) et d'Anne-Emmanuelle Demartini, « Portrait d'un criminel en monstre moral sous la monarchie de Juillet : discours sur Pierre-François Lacenaire » (pp. 69-86). Cet article (ainsi que le prochain ouvrage d'Anne-Emmanuelle Demartini mentionné plus bas) dresse le portrait d'un criminel à la fois fascinant et monstrueux, éclairant pour les héros de notre étude.

BESANÇON, Alain. *Être russe au XIXème siècle*. Paris, A. Colin, 1974.

CENTLIVRES, Pierre (dir.), FABRE, Daniel (dir.), ZONABEND, Françoise (dir.). *La fabrique des héros*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Collection Ethnologie de la France », cahier 12, 1999.

DEMARTINI, Anne-Emmanuelle. *L'affaire Lacenaire*. Paris, Flammarion, « Aubier », 2001.

DERRIDA, Jacques. *La pharmacie de Platon*. 1968. In *La Dissémination*. Paris, Seuil, « Tel Quel », 1972. pp. 69-188.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1961. Réédition : Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2001.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris, Grasset, « Pluriel », 1972.

GOYET, Florence. *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière*. Paris, Champion, 2006.

JÜNGER Ernst. *Traité du rebelle ou le recours aux forêts*. Paris, Seuil, « Points », 1981, trad. de l'allemand par BOURGEOIS, Christian

KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur l'héroïsme*. Paris, Presses Universitaires de France, « Major », 2000.

KOTT, Jan. *Shakespeare notre contemporain*. Paris, Julliard, 1962. Paris, 1992, Payot, « Essais Payot », 1992, trad. du polonais par POSNER, Anna.

NEYRAT, Frédéric. *Biopolitique des catastrophes*. MF, « Dehors », 2008.

PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*. Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2003.

SELLIER, Philippe. *Le Mythe du héros*. Paris, Bordas, « Les thèmes littéraires », 1985. Réédition de 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'”Oedipe-Roi” ». In VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. *Oedipe et ses mythes*. Bruxelles, Éditions Complexe, 2001. pp. 23-53

WHITMAN, Cédric H., *The Heroic Paradox*, Cornell University Press, 1982.

ZARAGOZA, Georges, DARRAS, Gilles, MERCANDIER-COLARD, Christine, et SAMPER, Edgar, *Héroïsme et marginalité*. Neuilly, Atlante, « Clefs concours », 2002.

### ***Essais critiques sur Salluste***

DELARUE, Fernand. « Pour une lecture “verticale” du Catilina de Salluste » in *Vita Latina*, n°136, 1994. pp. 37-49.

Prenant acte de la différence fondamentale (constatée par tous les critiques) entre le prologue de *La Conjuration de Catilina* et le reste des œuvres, ainsi que des multiples digressions de Salluste rendant la lecture de l'œuvre complexe, Delarue tente dans cet article de dégager la cohérence du récit.

DUCROUX, Serge. « Échos et ruptures dans les premiers chapitres du *Catilina* de Salluste » in *Mélanges de l'École française de Rome*. Antiquité T. 89, n°1, 1977. pp. 99-113.

Dans une analyse stylistique de l'introduction de *La Conjuration de Catilina*, Ducroux vient s'opposer à l'idée souvent proposée selon laquelle le prologue de la monographie serait fondé sur une suite d'idées reçues sans nécessairement de cohérence, ni entre elles, ni avec la suite de l'œuvre. Montre les enjeux de la réflexion, extrêmement complexe et souvent soulevée par les commentateurs de Salluste, sur la *virtus* comme idéal moral prôné par Salluste, et néanmoins abscons.

EARL, D.C. . *The political thought of Sallust*. Cambridge, University Press, 1961.

ESTÈVES, Aline. « La violence armée dans le *Bellum Catilinae* de Salluste : chronique d'une République gangrenée par la confusion morale » in *Vita Latina*, n°176, 2007. pp. 121-133

Aline Estèves propose ici une réflexion sur la violence armée à Rome, d'abord valorisée chez les bons généraux militaires d'un âge d'or passé, puis symptôme d'une décadence morale jusqu'au champ de bataille de Pistoia, décrit de façon presque épique, mais révélant l'horreur d'une conjuration qui s'était transformée en guerre civile. Elle met en évidence l'ambiguïté fondamentale de la violence telle qu'elle est présentée par Salluste, entre geste grandiose de héros guerrier et avalanche destructrice d'une nation. Nous nous sommes sentie très proche de cette problématique en tâchant de dégager l'ambiguïté du héros, qui finalement apparaît monstrueux lorsqu'il s'oppose frontalement à l'ordre établi.

MARTIN, Paul-Marius. « Présentation de *La Conjuration de Catilina* comme récit d'une crise » in *Vita Latina*, n°175, 2006. pp. 79-88

Dans l'ensemble de l'œuvre de Salluste, Martin met en évidence les symptômes de la crise et les événements historiques qui y ont mené à la crise, ainsi que le parallèle entre Catilina le monstre et César, le héros que veut réhabiliter Salluste. Il s'agit cependant d'un article qui résume l'œuvre et simplifie ses tenants et aboutissants, pour se concentrer sur la crise morale singulière qui secoue Rome au temps de la conjuration.

RAMBAUD, Michel. « Les prologues de Salluste et la démonstration morale dans son œuvre ». *Revue des études latines*, Les belles lettres, n°24, 1946. pp. 115-130

Cet article montre que les prologues de *La Conjuration de Catilina* et de *La Guerre de Jugurtha* sont tout à fait singuliers, mettant en évidence l'ambiguïté de Catilina comme personnage monstrueux mais admirable. L'article rapproche également Salluste et Stendhal, comme deux écrivains marqués par la crise politique, animés par un idéal de la *virtù* comme énergie et action, et fascinés par leurs deux héros, Catilina et Julien Sorel, malgré l'amoralité de ces derniers.

TIFFOU, Étienne. *Essai sur la pensée morale de Salluste à la lumière de ses prologues*. Paris, Klincksieck, « Études et commentaires », 1974.

### ***Essais critiques sur Stendhal***

ANSEL Yves (éd.), BERTHIER Philippe (éd.) et NERLICH Michael (éd.), *Dictionnaire de Stendhal* (2003), Paris, Champion, 2003

Ce dictionnaire nous a été utile pour clarifier des notions et concepts stendhaliens importants. Nous nous y sommes notamment référés pour comprendre l'importance de Danton chez Stendhal, et ainsi vérifier la force symbolique que portait l'identification de Julien Sorel à celui-ci.

ANSEL, Yves. « Stendhal : ni Dieu ni maître » in *Romantisme*, 2003, n°122. pp. 33-42.

Contrairement à l'article de Peter Brooks (cf notice suivante) où il s'agit de rechercher les figures paternelles de Julien Sorel, l'article d'Yves Ansel s'applique quant à lui à réfléchir sur les relations pédagogiques – non pas père/fils, donc, mais maître/élève – telles que les envisage Stendhal dans ses différents écrits, et qui permettent d'envisager le parcours de Julien Sorel dans la hiérarchie sociale en vigueur dans *Le Rouge et le Noir*.

BOUSSARD, Nicolas. « L'Odieux de la paix, l'apologie de la guerre et la nostalgie de la gloire selon Stendhal », in *HB. Revue internationale d'études stendhaliennes*, Eurédit, 2001, n°5. pp. 49-66.

Dans cet article retraçant les idées reçues et l'expérience réelle de la guerre chez Stendhal, Nicolas Boussard met en avant le prestige épique que peuvent tirer d'une telle expérience les personnages de l'auteur grenoblois, personnages malheureusement nés trop tard – c'est Fabrice qui arrive sur le front au jour de la défaite, ou Julien qui n'a pas connu l'époque napoléonienne. La guerre apparaît comme une école de la vie, dans sa gloire comme dans son horreur ; à l'inverse, l'héroïsme guerrier a disparu dans les citoyens de la France pacifiée d'après les guerres, les hommes sont devenus médiocres, peu préoccupés de la politique qui pourtant les concerne, vaniteux et matérialistes. Julien et Fabrice, regrettant la guerre, apparaissent ainsi comme des héros en retard, derniers hommes porteurs d'une vertu guerrière disparue.

BROOKS, Peter. « The Novel and the Guillotine ; Or, Fathers and Sons in *Le Rouge et le Noir* », in *PMLA*, Vol. 97, n°3, 1982. pp. 348-362.

Dans un article qui tente de comprendre la signification de la fin éminemment problématique du Rouge, Peter Brooks choisit d'étudier les rapports de paternité et de hiérarchie entre Julien Sorel et ses différents « modèles paternels ». Cette réflexion mène ainsi à des questionnements politiques certains sur le parcours de Julien, un parcours subversif, car outrepassant les catégories sociales ; Brooks met alors en valeur les liens serrés entre la situation politique de la France en 1830 – apparemment éludée dans le roman – et la diégèse de l'œuvre, a priori centrée sur un personnage singulier et non une communauté.

CORREDOR, Marie-Rose. « Conflits du moi et de l'histoire : les “astres errants” de Stendhal », in ZANONE, Damien (éd.). *Le moi, l'histoire : 1789-1848*. Grenoble : ELLUG, Université Stendhal, 2005. pp. 89-99.

Dans cet article, Marie-Rose Corredor met en évidence la translation effectuée par Stendhal de sa propre expérience de la guerre, expérience traumatisante, aux personnages de ses romans, translation donc de l'ordre historique à l'ordre esthétique.

CROUZET, Michel. *Le Rouge et le Noir. Essai sur le romanesque stendhalien*. Paris, Presses universitaires de France, « Littératures modernes », 1995. Réédition : 1997.

Étude synthétique et exhaustive du roman de Stendhal, s'attachant autant au style qu'aux thématiques favorites du romancier.

CROUZET, Michel. « Napoléon et Stendhal, gloire militaire et gloire littéraire », in

HB. *Revue internationale d'études stendhaliennes*, Eurédit, n°5, 2001. pp. 87-126.

L'article de Crouzet retrace la fascination de Stendhal pour Napoléon, grand homme dans ses qualités personnelles, mais mauvais chef – politiquement, Stendhal désavoue Napoléon. Un tel portrait de l'empereur permet donc de mettre en évidence un tel paradoxe, de distinguer les qualités propres aux grands hommes, de réfléchir sur le rôle du tyran dans la société. Julien Sorel ne bénéficie pas du prestige social de Napoléon, et néanmoins, il semble partager avec lui bien des ressemblances ; individu prisonnier d'une société médiocre sans guerre prestigieuse, il nous semble parfois apparaître comme le Napoléon des salons du Marquis de la Mole.

GRACQ, Julien. « Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola » in *Proust, suivi de Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*. Paris, Librairie Joseph Corti, 1980. Bruxelles, Éditions Complexes, 1986.

Dans cet essai informel, Gracq écrit ses réflexions sur les quatre romanciers du XIXe, sous la forme d'un flux continu non organisé de pensées. Il passe néanmoins un certain temps à réfléchir à la poétique stendhalienne, et nous retiendrons particulièrement ses idées quant à la dimension tacitement historique du roman *Le Rouge et le Noir*.

GUÉRIN, Michel. *La grande dispute. Essai sur l'ambition, Stendhal et le XIXe siècle*. Arles, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2006

Essai en six chapitres écrit d'après différents communications et colloques de l'auteur, s'attachant à étudier l'émergence de la figure de l'ambitieux dans le roman du début du XIXe siècle, et particulièrement chez Stendhal, lequel illustre de façon singulière ce renouvellement du genre romanesque dans un contexte socio-historique donné ; nous attachant à étudier la figure du monstre ou héros paradoxal, notamment en contexte de crise, cet ouvrage nous semble donc particulièrement intéressant dans le cadre de notre réflexion.

MEIZOZ, Jérôme. « Les comédies du mérite à l'âge démocratique : Stendhal après Rousseau », in *A contrario*, Vol. 3, 2005/1. pp. 68-79

Dans un parallèle avec l'œuvre de Rousseau, dont Stendhal s'inspire constamment dans le *Rouge*, Jérôme Meizoz met en évidence le décalage entre l'idéal de méritocratie tel qu'il était envisagé par Rousseau, et son application décevante dans l'œuvre de Stendhal. Si le parallèle avec Rousseau ne constituait par le cœur de notre étude, il nous a néanmoins permis, par le jeu des différences, de mettre en évidence la déception fondamentale du lendemain de la Révolution française, manifeste dans *Le Rouge et le Noir*.

STAROBINSKI, Jean. « Stendhal Pseudonyme » in *L'oeil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris, Gallimard, 1968. Paris, Gallimard, « Tel », 1999.

Dans ce chapitre de *L'Oeil Vivant*, Starobinski étudie le recours systématique au masque chez Stendhal, dans sa vie quotidienne (multiplication des pseudonymes) comme chez les héros de ses œuvres. La duplicité et le mensonge participant de l'élaboration de Julien Sorel en tant que monstre, personnage fondamentalement

amoral – bien que cette amoralité puisse revêtir une dimension presque civilisatrice (c'est le sujet de notre travail) – ce questionnement sur le masque semble nécessaire à notre recherche.

STENDHAL. *Racine et Shakespeare*. 1823-1825. Paris, Librairie Hatier, « Les classiques pour tous », 1927.

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6148004p.r=racine+shakespeare+stendhal.langFR>>

On s'intéressera dans cet essai du romancier à sa définition du romantisme (c'est le sujet du chapitre III), comme manifeste d'une nouvelle conception de l'écriture fondamentalement lité à son temps et non à des modèles trop anciens et dépassés. Cet essai nous permettra ainsi de tenter de saisir plus justement les choix narratifs du romancier et les liens, complexes, entre Histoire et roman.

TROUSSON, Raymond. *Stendhal et Rousseau. Continuité et ruptures*. 1986. Genève, Slatkine Reprints, 1999.

Trousson, spécialiste de Rousseau, s'applique ici à étudier la continuité romanesque entre l'auteur de la *Nouvelle Héloïse* et celui du *Rouge*. Nous retiendrons essentiellement les propositions de Trousson sur *le Rouge*, montrant que le chemin de Julien Sorel semble sensiblement reprendre celui, tantôt de Saint-Preux, tantôt de Rousseau lui-même ; ce cheminement, s'il emploie les mêmes motifs, ne parvient pas aux mêmes aboutissements, interrogeant les questions de morale et d'idéal héroïque qu'on pouvait trouver chez Rousseau.

VIENNOT, Éliane. « Chapitre IV : La naissance de la reine Margot (1800-1914) » in *Marguerite de Valois. Histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Payot, « Payot histoire », 1993. pp. 314-362.

Le chapitre « Le naissance de la reine Margot (1800-1914) » propose une réflexion sur la réception de la figure de Marguerite de Navarre lors d'un XIXe siècle passionné par le XVIe siècle. C'est à partir de cette étude que nous pouvons mettre en avant la singularité de Stendhal, qui s'intéresse à la dimension sanglante et, de fait, fondamentalement péjorative du portrait mythique de la reine - Stendhal réussit en fait à inverser l'effet de la légende et fera de l'horreur décrite une horreur sublime - tandis que les autres auteurs de son temps s'attacheront plus à ses descriptions les plus élogieuses.

VIENNOT, Éliane. « Agrippa d'Aubigné, Marguerite de Valois et le Divorce satyrique », *Albineana*, Paris, Champion-Slatkine, n°7, 1996.

Article d'une spécialiste de Marguerite de Valois sur le portrait de la reine par l'auteur du Divorce satyrique ; l'auteure y propose sa thèse selon laquelle Agrippa d'Aubigné, à qui on a jusqu'à très récemment attribué le *Divorce satyrique*, n'est pas l'auteur du pamphlet. Stendhal, quant à lui, a sans doute découvert ce pamphlet dans une édition des œuvres complètes d'Agrippa d'Aubigné, cette thèse n'ayant été proposée qu'à la fin du XXe siècle.

### ***Essais critiques sur Fiodor Dostoïevski :***

ALLAIN, Louis. *Dostoïevski et l'Autre*. Lille, Presses Universitaires de Lille, Bibliothèque russe de l'Institut des Études Slaves, Tome 70, 1984.

Ouvrage plus général sur la biographie de Stendhal, son rapport à la figure d'autrui et l'application de sa pensée dans ses œuvres. Il illustre par ailleurs la problématique de la norme et de l'exception, du moi comme individu exceptionnel face à l'altérité de la communauté, questionnement qui entre au cœur cœur cœur de notre réflexion.

ALLAIN, Louis. *Dostoïevski et Dieu. La morsure du divin*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Moscou, Écrivains soviétiques, 1963, Paris, Éditions du Seuil, "Pierres vives", 1970, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff.

MARINOV, Vladimir. *Figures du crime chez Dostoïevski*. Paris, PUF, "Voix nouvelles en psychanalyse", 1990.

### ***Sur Alan Moore :***

BETAN, Julien (éd.). Alan Moore. *Tisser l'invisible. Lyon, Les moutons électriques*. « Bibliothèque des miroirs », 2010.

L'un des très rares ouvrages parus sur Alan Moore, réunissant des articles sur l'auteur et ses différentes œuvres, son mode d'écriture, la genèse de ses œuvres. L'hétérogénéité d'un tel ouvrage fait que nous n'y avons trouvé que peu d'éléments de bibliographie et quelques clés pour comprendre *V for Vendetta* ; cependant, vu la rareté des ouvrages concernant Alan Moore, il nous semblait nécessaire de citer celui-ci.