
Héroïsme et anti-héroïsme au sein d'un parcours de l'errance : le cas Raskolnikov

Heroism and Anti-Heroism along a Wandering Course: The Raskolnikov Case

YESMINE JAKANI

Université Toulouse II Jean-Jaurès

Approaching Dostoyevsky's *Crime and Punishment*, this article attempts to identify as (anti-)heroes various wandering figures that, more or less willingly, undertake a tortuous, paradoxical identity quest. While trying to identify such a wanderer's status and role within the society, it can be useful to broaden and refine the analysis by discussing these aspects in the light of the question of heroism.

Keywords: wandering; heroism; anti-heroism; Dostoyevsky; Raskolnikov.

Pour chercher à comprendre le rôle des errants au sein des sociétés, il faut tout d'abord montrer en quoi la fonction héroïque ou antihéroïque transparaît des parcours et des actes des personnages. Le modèle du héros antique, s'il s'inscrit dans une certaine pérennité littéraire et artistique, semble continuer de s'immiscer jusque dans les tréfonds des grilles de lecture romanesque en tout genre, invitant le lecteur à un décodage particulier. On le voit, les figures de héros traditionnels s'érigent en premier lieu par la gloire qu'elles inspirent :

On trouva le cercueil d'un homme de grande taille avec, à ses côtés, une lance de bronze et une épée. Cimon rapporta ses restes sur sa trière. Les Athéniens, joyeux, l'accueillirent avec des processions magnifiques et des sacrifices : on eût dit que Thésée revenait en personne dans la ville. Il est enterré au milieu de la cité, près de l'actuel gymnase. C'est un lieu d'asile pour les esclaves et pour tous les humbles qui craignent les puissants car Thésée avait joué le rôle d'un protecteur et d'un défenseur, et avait accueilli avec bienveillance les prières des petites gens. (Plutarque, 1811 : 58)

Si le héros antique semble concilier le genre humain par ses actions d'éclat ou sa bravoure, on note que la référence à la relique mortuaire, caractérisée notamment par son emplacement spatial faisant office de repère, confère dans une certaine mesure à l'individu une place véritable au sein d'une société. Son statut dans la cité semble alors se lire à travers l'énergie circulaire qui rallie diverses sortes d'altérité (ici, les Athéniens dans leur pluralité), non plus véritablement par le biais d'une présence à proprement parler physique, effective. Nous pourrions presque en ce sens hasarder l'hypothèse d'un glissement en terme de valeurs, qui ferait accéder l'action brillante, rapide, relayée par des dires ou réellement vue, au statut de mythe presque irréel, uniquement perçu dans sa totalité, dans son caractère sublime et écrasant.

On le voit déjà au creux des narrations fondatrices, le héros préfigure une immatérialité paradoxalement conciliante, réduisant étrangement l'altérité à sa plus infime concentration d'unicité. C'est ainsi sur un paradoxe que s'ouvre l'histoire des héros. Tout semble résider dans le rapport

ambigu qu'entretiennent sans cesse entre elles les notions d'altérité et d'individu. C'est l'individu, considéré par ses pairs comme différent et, partant, supérieur, qui est ramené par eux vers cette sphère du mythe. Tout se passe dès lors comme si les faits héroïques, s'ils sont perpétrés hors de la cité, plus précisément, hors de la portée de la connaissance humaine, demeurent non seulement visibles aux yeux de tous, mais surtout concentrés en une seule idée, diffuse, aussi vague que précise, qui semble englober, véritable auréole, les lieux autant que les esprits environnants. L'ère moderne, si elle continue de véhiculer, à travers les caractéristiques des nouveaux héros, les traces de l'héroïsme antique, s'attache pourtant à mettre en lumière les nouvelles formes de cet aspect humain ramené à la sphère de la notion, presque mythique nous l'avons dit, de l'héroïsme.

Il convient surtout de mettre en évidence le paradoxe de l'errance inhérent à ce concept même d'héroïsme, dans la mesure où le caractère fondamentalement dynamique, voire épars, est en premier lieu mis en exergue. Ce ne sont jamais les êtres sans *ex-sistence*, au sens véritablement lacanien du terme, qui deviennent des héros. On observe en effet toujours une corrélation forte entre mouvement et acte héroïque. Dostoïevski offrait quant à lui, dans *Les Frères Karamazov*, une vision de l'héroïsme moderne étroitement reliée à celle du départ, de la profusion, et du mouvement :

Après avoir goûté à la coupe enchantée, je ne la quitterai qu'une fois vidée. D'ailleurs, vers trente ans, il se peut que je la regrette, même inachevée, et j'irai... je ne sais où. Mais jusqu'à trente ans, j'en ai la certitude, ma jeunesse triomphera de tout, désenchantement, dégoût de vivre etc. Souvent je me suis demandé s'il y avait au monde un désespoir capable de vaincre en moi ce furieux appétit de vivre, inconvenant peut-être, et je pense qu'il n'en existe pas, avant mes trente ans, tout au moins. Cette soif de vivre, certains moralistes morveux et poitrinaires la traitent de vile, surtout les poètes. Il est vrai que c'est un trait caractéristique des Karamazov, cette soif de vivre à tout prix ; elle se retrouve en toi, mais pourquoi serait-elle vile ? Il y a beaucoup de force centripète sur notre planète, Aliocha. On veut vivre et je vis, même en dépit de la logique. Je ne crois pas à l'ordre universel, soit ; mais j'aime les tendres pousses au printemps, le ciel bleu, j'aime certaines gens sans savoir pourquoi. J'aime l'héroïsme, auquel j'ai peut-être cessé de croire depuis longtemps, mais que je vénère par habitude. [...] Je veux voyager en Europe, Aliocha. Je sais que je ne trouverai qu'un cimetière, mais combien cher ! De chers morts y reposent, chaque pierre atteste leur vie ardente, leur foi passionnée dans leur idéal, leur lutte pour la vérité et la science. Oh ! Je tomberai à genoux devant ces pierres, je les baiseraï en versant des pleurs. Convaincu d'ailleurs, intimement, que tout cela n'est qu'un cimetière, et rien de plus. Et ce ne seront pas des larmes de désespoir, mais de bonheur. Je m'enivre de mon propre attendrissement. (Dostoïevski, 1952 : 248-249)

Ivan, l'intellectuel matérialiste, celui-là même qui déclare « Si Dieu n'existe pas, tout est permis », met justement en lumière le paradoxe qui régit cette nouvelle liberté humaine : si l'homme n'est plus contraint par le *fatum*, il n'échappe pas pour autant à la mort programmée de l'héroïsme. Le texte met en exergue un incessant va-et-vient entre les pôles positif et négatif de ce renouveau de l'héroïsme. La référence au voyage, à l'évasion libérée de toute forme de contrainte, mène au cimetière, lieu paradoxalement donné comme point d'envol lyrique, puis aussitôt rattrapé par la lumière abrupte et crue d'un réalisme tout dostoïevskien. Cette oscillation permanente annonce déjà le caractère errant de la trajectoire héroïque moderne. S'il faut à tout prix partir, c'est bien le cycle inévitable de la nature qui se place en garde fou (là encore, on note la reprise anaphorique d'une sentence poétique, « j'aime les tendres pousses au printemps et le ciel bleu », comme effet parodique à la poésie). L'extrait cité préfigure d'une certaine façon la vision d'un héroïsme moderne à la fois désenchanté, profondément modifié dans sa configuration la plus profonde, et maintenant le caractère diffus des modèles canoniques et initiaux.

On le voit, la notion d'absence de Dieu apparaît comme celle qui permet de rompre le lien qui unissait jusqu'alors héroïsme et salut. Ivan semble annoncer cette nouvelle direction prise par

l'homme d'esprit, signant en sourdine la mort de l'espoir. Pourtant, l'ambivalence des propos tenus par le personnage permet aussi de lire, à travers le prisme romanesque, toute la teneur paradoxale du nouveau héroïque. L'errance continue de se rattacher à l'idée d'héroïsme, même si elle apparaît modifiée, arrêtée dans son élan. Quoi qu'il en soit, la notion d'héroïsme est présentée chez Dostoïevski sous un jour terni, dans un aboutissement millénaire, mais sans issue apparente. L'errance se manifeste non plus dans son essence effective, mais plutôt sous son aspect le plus sombre, irrémédiablement lié à la notion de perdition.

L'on ne pourrait ainsi plus véritablement parler d'héroïsme sans évoquer le pendant anti-héroïque de la notion. Bien qu'il semble irréfutable que le caractère de l'errance n'ait jamais quitté la sphère héroïque, l'idée fondatrice de l'héroïsme, celle qui génère inlassablement son renouveau, se détache pourtant à l'ère moderne de son idéal antique et initial. On le voit clairement, c'est bien, à travers une vision quelque peu salie, vraisemblablement édulcorée et fade de l'héroïsme, que se dessinent les contours d'un anti-héroïsme vengeur, trônant en vainqueur absolu sur les lignes de l'auteur russe. Progressivement, l'on assiste dès lors à un véritable glissement de valeurs, ramenant au même niveau héroïsme et anti-héroïsme, non plus essentiellement par l'aspect factuel qu'ils engendrent respectivement, mais bel et bien par la configuration de leurs apparences, manifestement présentées par le biais de schémas romanesques et narratifs quelque peu similaires. En d'autres termes, il semblerait bien que le héros moderne tel qu'il est présenté soit *également* un anti-héros, ou bien encore que le domaine des équivalences en la matière soit ramené à une neutralité étonnante. Si Dostoïevski cherchait à dépeindre, à la manière de Balzac, le portrait de l'homme moderne à travers différentes figures types, la place de l'héroïsme moderne apparaît, quant à elle, charnière au sein de cette vaste entreprise. L'héroïsme et l'anti-héroïsme semblent dès lors non plus seulement se faire face, mais surtout se confondre, passant insensiblement sur les différents plans de valeurs :

Le lecteur de roman accompagne désormais les délibérations, les perceptions et l'afflux chaotique des impressions du héros en suivant le tempo de la pensée en train d'advenir. La notion d'action en est bouleversée : le rapport entre l'intention et le faire devient indéterminé, les événements, l'aventure prennent tout autant place sur la scène intérieure de l'esprit. À la limite, selon Musil, « le centre de gravité de la responsabilité n'est plus en l'homme, mais dans les rapports des choses entre elles ». C'est à la lumière de cette mutation que l'héroïsme va se trouver déconstruit du dedans. Dostoïevski le premier, en 1865, réalise pleinement cette opération, en particulier dans *Crime et Châtiment*, sans pour cela l'admettre comme une fatalité anthropologique. Son œuvre va maintenant nous servir de fil conducteur puisqu'elle explore en parallèle les deux mutations contradictoires de la notion d'acte héroïque. Raskolnikov tue la vieille usurière parce qu'il « se prend pour Napoléon », un mal de la jeunesse russe que dénonce Porphyre, son juge. « Oui, je voulais devenir Napoléon, voilà pourquoi j'ai tué », confie-t-il lui-même à Sonia. Quel rapport entre cette identification, devenue presque banale dans les romans d'une longue période – depuis *Le Rouge et le Noir* jusqu'à la *Conscience de Zeno* –, et un meurtre qui semble, de l'extérieur, sans objet ? En fait Raskolnikov accomplit un crime théorique, un acte qui, selon lui, prouve sa nature d'être « supérieur », autorisé, comme l'empereur, à « verser le sang » pour « tuer le principe ». (Centlivres & Zonabend, 1998 : 296)

L'inspection poussée à l'extrême des pensées, sondant les tréfonds des consciences humaines les plus perverses, si elle révèle *in fine* toute la complexité de l'âme, met surtout en exergue ce glissement progressif du sens de l'héroïsme. On le voit, l'acte de Raskolnikov devient antihéroïque, non pas véritablement par son caractère ignoble, mais par son inadéquation avec la réalité. C'est ainsi que la défense des principes se change en meurtre lâche. C'est bel et bien la notion de neutralité des valeurs, plus encore, de confusion des sens qui semble ici jouer un rôle capital. En effet, le positionnement du héros ou de l'anti-héros à travers la société dans laquelle il évolue participe de cet effet d'oscillation permanent.

Dostoïevski dans *Crime et Châtiment* ne s'arrête pas à la première affirmation de Raskolnikov, nietzschéenne avant la lettre. Le monologue intérieur dont il nous fait les témoins dissout à la fois toute espèce de cohérence et toute idée de dépassement. Raskolnikov est tour à tour un être de bonté à qui l'idée du meurtre d'autrui fait horreur et un être mauvais qui plie à ses seules fins la souffrance qu'il inflige. Il énonce avec force ce qu'il considère comme l'acte fondateur du sens de sa vie et pourtant il ne cesse de tergiverser comme un esprit faible dès qu'il faut agir, allant jusqu'à confier au hasard et aux circonstances le pouvoir de décider pour lui. Le devoir qu'il s'est donné l'oblige à faire l'expérience, l'acte n'est donc plus accomplissement d'une volonté propre, mais élision d'une contrainte qui maintenant s'impose comme du dehors, et à laquelle l'acteur tente seulement d'échapper en agissant. De l'antihéros par excès que représentait le surhomme nous sommes passés à l'antihéros par défaut, hanté par son acte et comme volontairement asservi à lui (v. Centlivres & Zonabend, 1998 : 298).

De ce constat semble émerger une certaine forme de réalisme tout dostoïevskien : c'est, en sourdine, à la fois les questions du salut de l'homme et du *fatum* qui sont ici exposées. L'héroïsme se trouve manifestement modifié jusque dans sa configuration la plus profonde, laissant ainsi l'anti-héroïsme récupérer ses paramètres fondateurs. Il apparaît dans une certaine mesure qu'héroïsme et anti-héroïsme forment un tout non pas vraisemblablement hétérogène, mais bel et bien cohérent, justement dans la mesure où l'un et l'autre révèlent les mêmes difficultés existentielles de l'homme.

Toutefois, si les paradigmes héroïques présentent de telles modifications, la dimension de l'errance apparaît toujours présente, constamment liée au strict fait héroïque ou plutôt à ce que nous pourrions appeler la « poussée » héroïque, quelle qu'en soit l'issue. La configuration héroïque, telle qu'elle se présente depuis des millénaires, renvoie toujours, semble-t-il, à une ambivalence solidement ancrée en elle.

L'étymologie du mot est obscure, mais évoque cette ambivalence du service et du commandement, de celui qui protège et fait la guerre. Le mot grec *hērōs* (chef de guerre chez Homère et demi-dieu chez Hésiode) est passé au latin classique avec le sens de demi-dieu, puis d'homme de valeur supérieure. Il n'entre dans la langue écrite française que vers 1370 pour désigner toujours un demi-dieu, puis un individu qui se distingue par ses exploits ou un courage extraordinaire, particulièrement dans le domaine des armes. À l'époque moderne, la polysémie du terme se renforce avec le sens d'homme digne de l'estime publique et de personnage principal d'une œuvre littéraire (1650)¹.

C'est bien l'altérité dans son acceptation la plus large qui octroie le droit d'héroïsme. Si le statut de héros est unanimement accordé sur la scène publique depuis l'antiquité, il ne fonctionne ainsi que par son rapport à l'autre, dépassant de cette manière la supériorité, qu'elle soit réelle ou fantasmée. On voit bien comment la fonction héroïque d'un personnage permet non seulement de l'ériger vers une sphère sociale ou méta-sociale (on note le rapport à la divinité) autrement supérieure, mais aussi d'appréhender la relation à l'altérité dans une dynamique exclusive. C'est en effet non pas l'homme, érigé en héros, qui porte sur ce qui l'entoure un jugement de valeur, mais bel et bien les autres dans leur ensemble qui lui permettent d'accéder à un tel statut. Nous pourrions en ce sens voir dans l'anti-héroïsme une interaction semblable : si l'antihéros est considéré par tous comme tel, son rapport à l'altérité apparaît dès lors identique à celui du héros.

Le schéma de l'errance, quant à lui, demeure présent dans les deux configurations, héroïque et antihéroïque, véritable élément pérenne qui modèle, cimente et délimite le cadre de l'héroïsme. Nous pourrions donc affirmer que ce qui donne une réelle consistance à de tels cadres se trouve, paradoxalement, dans les errances qu'ils donnent à voir. Tout se passe en quelque sorte comme si cette errance, clairement mise en exergue par les trajets des héros depuis l'antiquité (les quêtes participent de cet effet de perte programmée), manifestement mise en évidence à travers les mouvements des antihéros, permettait l'existence pure et simple du fait héroïque, lui donnant ainsi le quadrillage nécessaire à sa matérialité.

¹ Définition de la BNF.

On voit dès lors de quelle manière Dostoïevski instaure dans ses romans un nouveau cadre héroïque aux allures pourtant profondément antihéroïques, remplaçant ainsi par le même mode opératoire une délimitation fondatrice. Qu'on se souvienne du personnage central de *Crime et Châtiment*, ce « héros » qui incarne à lui seul cette dualité de l'homme :

Écartelé entre Satan et Dieu – *raskol* signifie la « division » –, le héros de *Crime et Châtiment* annonce, par ses errances, le monde kafkaïen. De Gogol à Pouchkine, Saint-Pétersbourg est la ville satanique, et Rodion Romanytch Raskolnikov est l'esprit du lieu. [...] La figure du diable peut bien se présenter à Raskolnikov en cauchemar. Tel le double qui apparaît à Goliadkine sur son lit, le diable (ici Svidrigaïlov) est assis sur la couche de l'étudiant perclus de fièvre. L'ennemi, sorti d'un tableau de Füssli, incarne le nihilisme. Comme le diable des frères Karamazov déviant sa célèbre formule : *Nihil humanum a me alienum puto*, rien de ce qui est humain n'est indifférent à Svidrigaïlov. Drapé dans le linge infect d'une fausse empathie, l'esprit de Négation dialogue avec le héros fasciné dont il devient le double puissant. (Ladjali, 2010)

L'anti-héroïsme semble ainsi naître des vestiges de l'héroïsme, dans la mesure où il en reprend les schémas typiques. Le rapport à l'altérité est dès lors appréhendé, non plus comme élan salvateur vers l'autre, mais bel et bien comme poussée satanique (la maxime latine porte en elle toute la perfidie de son sens profond), caractéristique de ce nouveau cadre romanesque. Si la cité appelle au mal, s'inscrivant dans cette tradition littéraire et artistique, elle préfigure également d'un cadre spatial, viscéralement attaché au schéma romanesque mis en place, annonçant déjà ce renouveau qui permet à l'anti-héroïsme de dérouler ses fils rouges à l'instar d'un héroïsme traditionnel. On le voit, cette référence permanente au mal comme symbole de pouvoir et de puissance, l'acquisition même d'un véritable statut romanesque (on note la figure diabolique de Svidrigaïlov, nommée, possédant une place de choix au sein de l'esprit de Raskolnikov, habitant concrètement l'espace narratif) permet ce glissement vers la sphère de l'anti-héroïsme. Sans que l'esthétique romanesque ne soit réellement changée, on comprend comment Dostoïevski, par le biais du jeu permanent des antipodes, parvient à faire endosser à Raskolnikov un rôle d'antihéros : « Raskolnikov est l'homme écartelé entre Satan et Dieu. Pour retrouver l'unité perdue, le héros doit demander pardon. Le salut ne s'obtenant que par la souffrance, il faut être un criminel pour être pardonné » (Ladjali, 2010).

La dichotomie de l'extrait n'est certes pas celle qui oppose héroïsme à anti-héroïsme. Elle montre pourtant le personnage dans sa permanente duplicité. Tout semble en effet résider dans cette dualité constante qui habite l'être et qui fonde en sourdine les caractéristiques de son anti-héroïsme. Les deux pôles de l'existence s'attachent ainsi à ramener vers leurs rivages l'esprit humain torturé, finalement *libre* de toute contrainte liée au choix. Le paradoxe du salut reflète ainsi celui de l'héroïsme, appréhendé finalement comme une forme d'idéal, nécessitant un chemin. Cette continuité de l'héroïsme par le fait antihéroïque apparaît dès lors comme un pendant moderne et négatif de la notion originelle. Sans pour autant opposer héroïsme et anti-héroïsme de manière horizontale, elle permet de regarder les deux aspects de la notion sous un angle vertical. Il n'y a plus de confrontation directe où, en somme, héroïsme et anti-héroïsme s'opposeraient en valeurs contraires. L'approche verticale permet ainsi la naissance sur le plan romanesque d'un héroïsme du souterrain (on sait à quel point la notion est chère à Dostoïevski) assimilé à un anti-héroïsme, non plus véritablement rangé du côté du mal ou du crime, s'opposant par principe à l'héroïsme, mais bel et bien marqué du sceau de l'inconstance humaine et de son impossibilité à lire le monde.

On voit comment Raskolnikov peut, à bien des égards, faire figure d'antihéros, dans la mesure où, conservant les traits caractéristiques des héros classiques (il demeure en effet lié à un schéma narratif solide, où la quête cimenter les actions multiples, qu'elles soient effectives ou mentales), il s'inscrit dans le même temps dans une configuration où il représente en partie la force contraire

à la morale. Si l'anti-héroïsme brouille manifestement les pistes d'une lecture cohérente du monde, il fait émerger les questionnements liés à cette même lecture. On le voit clairement chez les personnages principaux de Dostoïevski, cet anti-héroïsme latent, voire assumé, qui porte les êtres vers leur destin, leur confère indéniablement cette force binaire, à la fois intrinsèquement ancré dans un cadre pérenne et répondant à des critères différents.

L'on pourrait à ce titre voir dans cette forme d'anti-héroïsme dostoïevskien non plus véritablement toute la portée négative du sens, mais plutôt les stigmates de tout ce qui se rattache à une sorte de para-héroïsme. C'est en fait ce qui tend à l'héroïsme qui pourrait être, en ce sens, assimilé à cet anti-héroïsme. Ainsi, les tonalités criminelles de l'anti-héroïsme traditionnel ne sont plus directement liées à son aspect purement factuel. Raskolnikov, personnage scindé, tourmenté, à la fois attiré et repoussé par le mal, ne commet un crime que dans le but de parvenir à un statut de héros.

Plus encore, il serait sans doute intéressant de mettre en lumière de quelle façon cet anti-héroïsme peut être perçu comme processus de défense. Usant de la métaphore militaire du repli, il semble en effet à bien des égards fonctionner à rebours. S'il en conserve volontiers les attributs héroïques classiques (notamment ceux paradoxaux, liés à l'errance comme point de repère spatio-temporel), il va cependant à l'encontre de celui-ci en évoluant, non plus vers l'altérité (la reconnaissance absolue et incontestée du héros classique en fait foi), mais vers une forme d'intériorité qui demeure floue.

Tout se passe dès lors comme si ce nouveau cadre romanesque apportait un éclairage tout particulier au lien qui unit ou désunit l'errant à l'altérité. Si le héros traditionnel est en effet reconnaissable de tous, le véritable antihéros, quant à lui, n'est pas foncièrement celui dont les déboires se reconnaissent entre tous, le criminel tour à tour craint et haï, mais plutôt bel et bien celui dont on nie l'identité. S'il n'est connu de personne, le personnage assimilé à un antihéros se détache des configurations héroïques dans le même temps qu'il s'inscrit paradoxalement dans la continuité de ces paradigmes. Dans la mesure où la commutation s'opère entre identité et anonymat, on voit de quelle manière les notions mêmes d'héroïsme et d'anti-héroïsme interfèrent, permettant ainsi au pendant négatif de se régénérer continuellement.

S'il y a bien, dès lors, un héroïsme du souterrain, de l'anonyme, que l'on pourrait aisément, à travers cette conception, assimiler à l'anti-héroïsme mis en lumière par Dostoïevski, il semble que l'appréciation même des valeurs héroïques puisse se retrouver brouillée. Si l'on s'attache à considérer le fait héroïque ou antihéroïque par rapport à l'altérité (le schéma de l'errance, récurrent, permet d'abonder en ce sens), nombreux sont les personnages qui peuvent, à leur tour, être perçus comme des antihéros dont la configuration romanesque demeure paradoxalement cadrée ou, devrions-nous dire, « anti-cadrée ». Tout se passerait en quelque sorte comme si la refonte des paramètres essentiels des œuvres, qu'ils soient d'ordre topologique, sémantique ou symbolique, s'adaptait aux parcours des personnages.

Nombre d'œuvres mettent en évidence, par des biais différents ou semblables, une certaine modification de l'identité héroïque, prenant en charge les évolutions respectives des personnages, creusant un peu plus le fossé qui les sépare dès l'abord d'une altérité au travers de laquelle il n'est plus nécessaire de prouver sa bravoure ou sa supériorité. Le mythe du surhomme, relayé par la fonction héroïque traditionnelle, se voit ainsi puissamment ébranlé. Pourtant, ce renouveau de l'héroïsme, moderne, aux allures parfois urbaines, s'il correspond à bien des égards à une forme d'anti-héroïsme, ne semble plus se caractériser foncièrement par les paramètres de ce dernier. Nous pourrions en ce sens affirmer la continuité dostoïevskienne de cette figure héroïque et paradoxalement souterraine, dans la mesure où les œuvres de la modernité tendent à la reprendre, la rejouer pour faire émerger tout le sens contradictoire et cohérent de l'existence humaine.

Raskolnikov apparaît enclin à cette forme d'héroïsme qui ne dit pas véritablement son nom, ou qui, du moins, s'attache à déployer ses ramifications au travers de sinueux chemins souterrains. S'il ne correspond manifestement pas aux critères classiques des héros romanesques, il se veut pourtant appartenir à une famille bien particulière de personnages – celle des marginaux ou encore

des *picaros* modernes. Cependant, l'instinct premier voudrait que l'on pousse les investigations au-delà de ce type de considérations, qui sont parallèlement autant de pistes menant vers une caractérisation plus éloquente. Il semble dès lors intéressant de comprendre le fonctionnement de telles démarches héroïco-errantes, et de voir dans quelle mesure elles peuvent enclencher la construction d'une identité particulière au sein des systèmes romanesques donnés à voir, d'une part, et dans les sociétés qui sont dépeintes au travers d'eux, d'autre part.

Il faut tout d'abord mettre en lumière la multiplicité des modes de manifestation des personnages, laissant entrevoir de quelle manière leurs trajets correspondent, à bien des égards, à une forme nouvelle, innovante, hybride d'héroïsme. Les trajets des consciences des personnages qui nous intéressent au travers de cette étude révèlent à bien des égards un fonctionnement tout aussi complexe qu'atypique. Cette image forte, présentant des ressemblances avec une sorte de repli, stratégique, apparaît éloquente dans la mesure où elle permet de faire émerger cette idée d'une véritable et riche vie intérieure, nettement séparée du reste, celle de la conscience errante. Indéniablement, ce sont à proprement parler les systèmes de réflexions, qu'ils soient induits par les personnages eux-mêmes ou encore enclenchés inconsciemment, qui sont au centre de la compréhension d'un déploiement antihéroïque particulier, recouvrant certes des formes différentes selon chaque contexte, mais présentant bel et bien une dynamique commune.

Si l'héroïsme souterrain des personnages de nos œuvres crée et fonde ses paramètres selon ses propres règles, il semble dès lors pertinent de voir comment son fonctionnement participe, lui aussi, de cet effet d'auto-génération, impliquant dans le même temps une mise en marche de l'errance. Plus précisément, il apparaît clair que les consciences, mises en exergue par les chemins narratifs empruntés à escient, tournées vers l'intériorité même des êtres en proie au questionnement existentiel et sociétal, si elles ne cessent de démarrer des monologues qu'elles se chargent aussitôt de clore – le cas de Clémence s'apparente, sans doute, aussi à un monologue –, fondent leur siège au creux même de ces intériorités identitaires. Il faudrait à ce titre revenir vers l'écriture dostoïevskienne, qui met indéniablement en branle les thématiques liées à la conscience héroïque. Songeons en premier lieu au personnage de Raskolnikov : s'il cherche en fait à retrouver, selon le mot de Jérémie Benoît, cet « homme intégral », originel, non scindé, le crime ne révèle alors plus de l'ignominie :

Raskolnikov, conscient lui aussi de sa supériorité, cherche également à se libérer du borbier social, et sa pensée se fixe sur une vieille usurière, Aliona Ivanovna. « Quelle importance a-t-elle dans la balance de la vie, cette méchante sorcière ? », se dit-il. Mais au-delà de la simple réflexion sociale, qui fait finalement le fond du roman de Stendhal, Dostoïevski introduit de plus une dimension psychologique à son œuvre. Si la vieille est l'obstacle social à abattre pour se libérer, « ce n'est pas une créature humaine que j'ai assassinée, c'est un principe », l'idée du crime germe aussi comme un défi à la propre libération du héros. Car le héros s'étouffe entre les murs de la morale officielle. Il se sent, comme Julien Sorel, différent du troupeau de l'humanité. [...] Leur but unique est la recherche de l'homme intégral. (Benoît, 1996 : 134-135)

Héroïsme et anti-héroïsme se mêlent déjà sous la plume de l'auteur russe, brouillant dès l'abord les pistes liées à la définition, à la caractérisation propre d'un individu romanesque. La lisibilité d'une telle personnalité dont les contours sont troubles se fait non plus par le biais d'un rapport à la loi morale ou aux valeurs, mais vraisemblablement par celui d'une lecture différente du monde et des rapports humains. Lorsque Raskolnikov « tue le principe », il semble que ce soit en réalité cette recherche idéaliste d'homme intégral qui prenne le pas sur l'effectivité de la situation. Les personnages dostoïevskiens peuvent ainsi aussi bien être apparentés à des héros qu'à des antihéros, la transparence du concept d'héroïsme étant ramenée à la relativité des points de vue.

Ce travail d'indifférenciation exercé par la conscience rejoint en de nombreux points le processus de repli présenté par nos œuvres modernes : Raskolnikov ne se demande-t-il pas s'il est vraiment capable d'accomplir un tel acte ? Là encore, la conscience opère et agit progressivement,

gravissant peu à peu les marches d'une acceptation qui finit par trouver sa justification dans un domaine qui lui est propre : l'idée. Idée qui peut, à sa guise, tuer « le principe », perçu dès lors comme inabouti, figé dans son moule de valeur, à l'inverse de l'idée macérée et parfois dévoyée au sein de l'esprit fécond et supérieur de Raskolnikov.

Si le terme même d'antihéros naît d'abord dans l'esprit de Dostoïevski – on se souvient de sa première apparition, à la fin du récit *Mémoires d'un souterrain* –, il convient de voir à quel point les caractéristiques de son personnage, de ce premier antihéros de la littérature, démasqué pourrait-on dire, présentent des similitudes frappantes avec celles des personnages de nos romans.

Dostoïevski drape son récit d'un halo de ténèbres, plantant cette atmosphère globale étouffante et souterraine comme seul véritable point de repère, tant sensoriel que narratif. Il affirme au sujet de cette œuvre : « Pour faire un roman il faut un héros, mais moi, comme si je faisais exprès, j'ai réuni ensemble tous les traits d'un antihéros » (Dostoïevski, 1956: 798). Il fait la lumière sur la part d'ombre de l'individu asocial, montrant par quel type de processus sa pensée se déploie.

Au-delà, il permet le développement de la pensée souterraine, celle qui, méconnue de tous, se rangeant dans l'anormalité ou la marge, se révèle puissamment armée et peut-être solidement ficelée. Si le *geroj* et l'*antigeroj* se valent, alors il ne faut plus, semble-t-il, s'attacher à la narration des légendes dorées, sans chercher à dévoiler les légendes noires. L'image du souterrain, si elle préfigure d'ores et déjà du reflet de la conscience enfouie et sombre, nous ramène aussi à reconsidérer les thématiques liées à l'héroïsme potentiel de l'homme et à son errance au travers d'une société qui ne lui correspond pas. Ainsi, nous pourrions aisément établir un parallèle logique entre anti-héroïsme et errance. Si l'expression « héroïsme de l'errance » nous paraît éloquente, c'est avant tout parce qu'elle renvoie à cette corrélation intrinsèque des deux notions, l'une induisant en quelque sorte l'autre. L'antihéros du souterrain de Dostoïevski erre à sa manière au travers des méandres d'une conscience qui est, elle-même, formée d'innombrables sinuosités qu'ont forgées les multiples épisodes d'une vie où la réflexion anarchique et profonde se mêle confusément aux contextes d'un quotidien qui l'est tout autant.

Cet héroïsme du souterrain, s'il siège indéniablement dans l'intériorité la plus recluse des êtres en errance, fait émerger les nouveaux paramètres de celle-ci. La conscience errante met ainsi en lumière cette forme d'héroïsme que l'on apparente volontiers à un anti-héroïsme, justement parce qu'il permet une lecture du monde qui se génère, elle aussi, par rapport à une altérité avec laquelle il est impossible de ne pas entrer en contact.

Tout, semble-t-il, réside au creux de ce paradoxe : le héros, s'il est communément associé à l'idée générique de générosité, celle de la poussée inconditionnelle vers l'autre, se rapporte dès lors à la vision de l'antihéros, que l'on pourrait lier à la notion de rejet de l'autre en ce qui l'incarne de négatif et, plus encore, en ce qu'il laisse apparaître les failles d'un système de pensée et de valeurs contraires à celui de l'individu en errance. Tout se joue sur le fait que cette conception de l'anti-héroïsme se construise sur les bases (parfois les vestiges) de l'héroïsme traditionnel. On le voit clairement, l'autonomie même de l'antihéros s'appuie essentiellement sur sa propension à se saisir des paramètres héroïques, à les détourner, et ainsi à en faire des éléments constitutifs de sa propre identité. En dépouillant les contenus héroïques de leur rapport à l'altérité, l'antihéros fonde son fonctionnement sur des mécanismes à la fois anciens et novateurs. C'est bien cette idée d'une configuration hybride qui intéresse dès l'abord : si l'anti-héroïsme se génère par un brassage complexe et organisé de liens et de ruptures, il évolue de cette façon au travers de lui-même, faisant du lien qui, tour à tour, l'unit et le désunit à l'altérité, un élément presque secondaire de ce système qui se joue essentiellement au creux de l'intériorité.

Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si Nietzsche affirmait au sujet du lien entre le vaste domaine de la psychologie et l'auteur russe : « de Dostoïevski, le seul psychologue dont, soit dit en passant, j'ai eu quelque chose à apprendre ; il fait partie des hasards les plus heureux de ma vie, plus même que la découverte de Stendhal » (Nietzsche, 2001 : paragraphe 45). Le lien avec l'univers mental apparaît, comme le soulignait l'auteur de *La Naissance de la tragédie*, dans le socle ambigu qui fonde l'anti-héroïsme dostoïevskien. À la fois ancré dans la nécessité de l'effectif

et solidement attaché à la sphère intérieure, la conception même d'héroïsme du souterrain présente les caractéristiques essentielles de cette « science de l'âme » qu'est la psychologie. C'est ce lien, intrinsèque, ce mécanisme intérieur et complexe qui, agissant sur la conscience, permet en un sens d'ouvrir la voie au *topos* des mondes imaginaires.

On voit en effet de quelle manière la force agissante de l'esprit antihéroïque, dans son déploiement fertile, permet non seulement une action sur le plan extérieur et, partant, narratif, mais également une exacerbation de l'univers mental, véritablement élargi à l'extrême. Le thème récurrent du monde imaginaire, s'il est très largement évoqué et joué sur différents modes à travers la littérature ou les arts, se révèle ici développé dans une intériorité propre. Le *stream of consciousness* semble à ce titre être un exemple frappant de cet héroïsme rêvé ou fantasmé, qui étend ses ramifications dans une infinité paradoxalement close. Le soliloque discontinu de l'homme du souterrain résonne, à demi-mot, comme un étalage de cette conscience qui n'a pas de fin et qui trouve en l'esprit le lieu prédéterminé de l'errance.

Le *topos* des mondes imaginaires apparaît ainsi comme le reflet interne de désirs extérieurs et confus, véritable miroir (psyché ?) d'utopies impalpables, fonctionnant de cette manière comme l'*anti*-monde, son *anti*-lecture – non pas comme la représentation contraire de ses symboles, mais plutôt comme sa seule résurgence possible, celle qui peut exister sans prendre chair. On comprend d'autant plus l'intérêt que portait Freud à la profondeur et à la complexité des romans de Dostoïevski. Si l'errance intérieure des personnages, leur scission perpétuelle et tourmentée, leur lisibilité incongrue du monde les placent définitivement dans le continuum d'une lignée héroïque qui fait peau neuve au fil des siècles et des perspectives, c'est que les caractéristiques intrinsèques au système antihéroïque prennent racine au fondement de la conscience. Dans son célèbre *Dostoïevski et le parricide* Freud avait déjà mis en lumière le très riche parallèle existant entre les plans romanesques et psychologiques et, en particulier, celui qui met face à face les romans dostoïevskiens et les rouages de la psychologie.

Cet héroïsme du souterrain, ambigu, aux allures parfois incohérentes, influe grandement sur le positionnement de l'errant au sein de la société. Il semble lui permettre de retrouver un équilibre perdu, momentanément ou non, dans le creux d'une conscience individuelle qui apparaît comme seul refuge possible à l'illisibilité d'un monde en inadéquation avec les êtres qui font figures d'antihéros. Les personnages de nos œuvres, s'ils se situent en deçà d'une altérité en surface, ne survivent que par la construction d'un tel système de défense interne, laissant à l'errance, inclinaison naturelle, l'espace nécessaire à son anarchie éloquente.

BIBLIOGRAPHIE :

BENOIT, Jérémie, « Notes sur une lignée d'écrivains : de Stendhal à Dostoïevski et Ernst Von Salomon », dans *Vouloir*, n° 134-136, 1996.

CENTLIVRES, P. ; F. ZONABEND et al. (sous la dir. de), *La fabrique des héros*, Paris : Les Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1998.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et Châtiment*, trad. par D. Ergaz, Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 1950.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov*, trad. par H. Mongault et B. de Schloezer, Paris : Gallimard, 1952.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Le Sous-sol*, trad. par Pierre Pascal, B. de Schloezer et S. Luneau, Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

FREUD, Sigmund, « Dostoïevski et le parricide », dans *Résultats, idées, problèmes*, Paris : PUF, 2002.

LADJALI, C., « Exercice d'admiration : Raskolnikov », dans *Le Magazine Littéraire*, n° 495, mars 2010.

NIETZSCHE, Friedrich, « Incursions d'un inactuel », dans *Le Crépuscule des idoles*, Paris : Hatier, 2001.

PLUTARQUE, « Vie de Thésée », dans *La Vie des hommes illustres*, Paris : Louis Duprat Duverger, 1811.