

L'errance chez Coetzee, Conrad et Camus, à la lumière de *Crime et châtiment*

Par : Yesmine JAKANI

Introduction

Nous l'avons vu, proposer une définition claire du positionnement erratique, qu'il apparaisse au sein de nos romans ou au cœur des modèles canoniques, reste périlleux, dans la mesure où la figure de l'errant semble sans cesse osciller entre différents points d'ancrage. Nous pourrions néanmoins voir dans cette ambigüité constante l'essence même de sa définition ou, du moins, sentir dès lors les prémices d'une configuration erratique qui se jouerait du statisme : c'est en effet cette dualité contenue dans les trajectoires erratiques qui intéresse au premier abord, puisqu'elle permet en ce sens de cerner avec plus de précision les enjeux de tels parcours, dans le même temps qu'elle annonce la richesse et le mystère de ces figures. Il semble en premier lieu essentiel de mettre en lumière, afin de catégoriser nos errants, cette fois-ci par rapport à l'altérité qui leur fait face, les postures qu'ils adoptent au sein de leurs contextes sociaux et narratifs.

1. La question de la marginalité de l'errant : regard sur l'altérité et mise en marche d'une scission organisée

Les personnages de nos romans, s'ils sont perçus à de nombreuses reprises comme particulièrement actifs au sein même du récit, tendent aussi, nous l'avons dit précédemment, à se montrer sous un jour plus discret. Il faudrait sans doute distinguer avant toute chose les prismes narratifs et sociaux : bien que la focalisation purement narrative s'attache à suivre les évolutions de nos errants respectifs, il n'en demeure pas moins qu'un point de vue social, véritablement contextuel, fasse émerger au sein même des textes l'aspect quelque peu marginal des personnages. Ce sont en effet des êtres qui se tiennent, volontairement ou non, bien souvent à l'orée de l'action sociale, du mouvement humain, de l'agitation des rues. Il semblerait que ce thème de la marginalité

soit largement exploité à la fois dans *Lord Jim*, *Le maître de Petersburg* et *La chute*. La marginalité des personnages soumis à l'étude se lit principalement au détour d'épisodes qui les mettent en scène, dans des postures volontaires ou non de retrait social.

Conrad fait de cette marginalité le matériau même de *Lord Jim*, dans la mesure où le personnage ne s'écarte jamais de l'idéal qu'il se donne à suivre : l'exclusion, lorsqu'elle est volontaire, se manifeste au travers de rêveries qui ponctuent continuellement le récit. On voit bien au cours de tels passages de quelle manière Jim est marginal ; sa différence, si elle peut se lire d'un point de vue intérieur, semble également visible aux autres, lorsque la matérialisation de l'écartement s'opère :

I was saying to myself: Sink! - curse you, Sink! These were the words with which he began again. He wanted it over. He was severely left alone, and he formulated in his head this address to the ship in a tone of imprecation, while at the same time he enjoyed the privilege of witnessing scenes- as far as I can judge- of low comedy.(p.81).

On assiste bien là à cette matérialisation narrative de la séparation qui s'opère entre le personnage et l'altérité: le brouillage des pistes se révèle *in medias res*, dès l'instant où les paroles intérieures rapportées, situant pour ainsi dire le siège de l'action, dans les confins les plus profonds de la conscience du personnage, sont directement ramenées vers la sphère contextuelle (nous pourrions dire contextualisante, dans le sens où elle transplante violemment l'attention du lecteur du dedans vers le dehors) prenant l'allure de mots effectivement prononcés. La cohabitation des univers intérieur et extérieur semble nous mettre déjà sur la voie de cette capacité du personnage à se retirer du monde qui l'entoure pour y revenir aussitôt. La notion de contrainte, contenue dans l'expression « il était rigoureusement isolé des autres » ne semble finalement pas interférer dans la configuration contextuelle du procès donné à voir ici par Conrad : c'est l'impression d'un confortement dans la nature même du personnage qui est plutôt mise en exergue.

Parfois, la marginalité en tant que concept positif est érigé dans le roman ; songeons notamment à l'épisode où Jim répond aux diverses questions d'un parterre de marins :

Jim's eyes, wandering in the intervals of his answers, rested upon a white man who sat apart from the others, with his face worn and clouded, but with quiet eyes that glanced straight, interested and clear. Jim answered an other question and was tempted to cry out, What's the good of this! What's the good! He tapped with his foot slightly, bit his lip, and looked away over the heads. (...) He was positive he had never spoken to him. For days, for many days, he had spoken to no one, but had held silent, incoherent, and endless converse with himself, like a prisoner alone in his cell or like a wayfarer lost in a wilderness. » (p.30-31)

Le moment, décisif, de la rencontre avec Marlow répond à bien des égards au schème fondamental des scènes de rencontre dites « classiques », où les regards des protagonistes se croisent dans un moment crucial. Les codes de la marginalité peuvent cependant intervenir au sein de l'extrait cité, dans la mesure où il est foncièrement question de différence : en clair, seuls Marlow et Jim peuvent manifester une reconnaissance mutuelle, non seulement par le fait de leur singularité propre, mais aussi par leur désintérêt commun pour les banalités. « A quoi bon tout ceci ! » Question rhétorique posée en exclamation par Jim qui semble agir comme ciment narratif : c'est en effet « au loin, par-dessus les têtes » indifférenciées que le personnage du roman rencontre son alter ego. On le voit de manière nette, la marginalité qui est mise en évidence apparaît particulièrement méliorative, puisqu'elle préfigure d'une sorte de sélection naturelle stricte et rigoureuse, reléguant dans le même temps la masse moutonnaire aux confins d'un arrière plan narratif dénué de toute forme d'intérêt. La solitude évoquée à la fin de l'extrait permet également de dresser un parallèle identitaire : tout se passe comme si l'auteur mettait soudainement en avant l'isolement du personnage, au beau milieu d'un tel contexte, véritablement saturé d'altérité, certes pour mieux en faire émerger la rareté, comme par effet de contraste qui répondrait ainsi à merveille au topos romantique de l'être seul dans la foule, mais aussi pour permettre à la rencontre de se faire. Nous pourrions songer à un effet de comparaison ou de correspondance, reliant de cette façon les solitudes respectives des deux personnages, dans le même temps que leurs consciences, manifestement supérieures à celles de ceux qui ne cessent, dans un brouhaha que l'on imagine aussi pesant que futile, de poser d'innombrables questions.

Cette marginalité qui se veut radicalement positive - souvenons nous des paroles de Conrad, en personne, qui définissait Jim comme « romantique » - continue d'évoluer tout au long du roman, accompagnant le personnage dans sa quête d'héroïsme, renforçant la confiance, fragile, acquise progressivement, agissant comme révélatrice d'originalité, faisant en somme de Jim un être à part. L'épisode du chapitre XLI, mettant en scène la confrontation de Jim et Brown, se tenant face à face de part et d'autre d'un ruisseau, illustre de manière éloquente le positionnement marginal du personnage, non seulement face à l'altérité de manière générale, mais également face à l'ennemi, en rendant visible cette même marginalité d'une façon tout à fait matérielle. En l'occurrence, c'est l'élément aquatique représenté par le ruisseau qui se délimite clairement par ses bornes terrestres. Jim, se tenant ainsi solidement à l'orée de la terre, en bordure d'eau, matérialise et symbolise définitivement par sa position cette idée de marginalité positive.

La chute contient dans son essence constructive les éléments fondateurs de la marginalité du personnage. La forme même de l'œuvre permet une focalisation initiale sur son originalité : le monologue sans cesse ponctué par diverses anecdotes nous

entraîne indéniablement dans un univers particulièrement clos, dans la mesure où, incessant, véritablement intarissable, solidement tissé, il ne laisse aucune chance de lire le monde autrement qu'à travers le regard de celui qui dit. La marginalité du personnage par rapport à l'altérité ne s'appréhende pas uniquement par la distance qui est instaurée, en sourdine, entre Clamence et le monde brumeux qui l'entoure : elle se manifeste aussi par la transposition insidieuse qu'elle implique, bornant la scène narrative aux pensées du personnage ainsi qu'à son unique point de vue. En somme, la marginalisation s'opère en premier lieu dans *La chute* paradoxalement par le biais d'un rapport humain étroit, singulièrement intimiste dès l'abord. Le mouvement qui en découle apparaît de cette manière marginalisant, puisqu'il isole immédiatement les deux personnages (en réalité Clamence seul, face à son interminable incursion aux profondeurs de sa conscience) dans un univers narratif à part. Si chez Conrad, la rencontre des personnages « marginaux » a lieu selon les règles du topos littéraire consacré, l'événement chez Camus ne répond plus aux mêmes critères : c'est bien la solitude, poussée dans ses derniers retranchements, exacerbée à l'extrême, qui semble amener Clamence à prendre l'interlocuteur croisé au *Mexico-City* dans le tourbillon de ses maux. Les premiers mots du roman montrent bien à ce titre comment la rencontre se fait d'une manière naturelle, où la gestuelle du quotidien joue un réel rôle :

Puis-je, monsieur, vous proposez mes services sans risquer d'être importun ?
 Je crains que vous ne sachiez vous faire entendre de l'estimable gorille qui préside aux destinées de cet établissement. Il ne parle, en effet, que le hollandais(...) Mais je me retire monsieur, heureux de vous avoir obligé. Je vous remercie et j'accepterais si j'étais sûr de ne pas jouer les fâcheux. Vous êtes trop bon. J'installerai donc mon verre auprès du vôtre. (p.7).

Le hasard d'une scène banale permet ici la rencontre. Pourtant, on voit bien de quelle façon le thème de la marginalité est relayé d'un individu à l'autre: si le tenancier du bar d'Amsterdam est le premier à apparaître marginal dans le sens où la barrière de la langue (plus tard dans le texte opposée aux langues civilisées) interdit tout type de communication. On observe cependant comment cet aspect marginal, évoqué dès le début du roman, est rapidement repris au compte de Clamence qui pénètre furtivement le monde social avant de rejoindre son huis clos intérieur. La réintégration du monde extérieur se fait grâce à l'interlocuteur qui l'invite finalement à sa table. Le jeu dynamique de la marginalité, ou plutôt de la propension à la marginalisation, permet de manière pourtant inattendue une rencontre. Ce même dynamisme pourrait aussi bien se lire à travers l'épisode que nous avons précédemment évoqué dans *Lord Jim*, où les nombreuses questions lancées au personnage ne font qu'animer de plus belle l'intensité de la rencontre avec Marlow. Là encore, l'idée de marginalité positive peut émerger,

dans la mesure où elle ne fige pas les personnages dans une sorte de statisme : sa propension à créer du lien apparaît en effet bien réelle.

La chute, comme nos autres romans, s'inscrit cependant dans une tonalité plutôt sombre, relatant parfois des faits sordides, donnant à voir un monde placé sous le signe du pessimisme, voire du nihilisme. Nous pourrions à ce titre sentir, en arrière plan de cette marginalité dite « positive » les relents annonciateurs d'une face autrement plus sombre. La tenue à l'écart, en apparence volontaire ou du moins parfaitement domptée, laisserait ainsi entrevoir certains aspects des plus repoussants chez le personnage :

Je vivais donc sans autre continuité que celle, au jour le jour du moi-moi-moi. Au jour le jour les femmes, au jour le jour la vertu ou le vice, au jour le jour, comme les chiens, mais tous les jours, moi-même, solide au poste. J'avais ainsi à la surface de la vie, dans les mots en quelque sorte, jamais dans la réalité. Tous ces livres à peine lus, ces amis à peine aimés, ces villes à peine visitées, ces femmes à peine prises ! Je faisais des gestes par ennui, ou par distraction. Les êtres suivaient, ils voulaient s'accrocher, mais il n'y avait rien, et c'était le malheur. Pour eux. Car, pour moi, j'oubliais. Je ne me suis jamais souvenu que de moi-même. (p.55)

La marginalité est ici hyperbolisée, notamment par le relais des exemples et des répétitions mis en marche par l'auteur. La comparaison canine met d'ores et déjà sur la piste de l'auto-écœurement, allant presque, s'il nous était donné d'entendre à travers les lignes les soubresauts de la voix, jusqu'au dégoût et au reniement de soi. L'expression « solide au poste » étonne, puisqu'on attendrait tout naturellement « fidèle » : Clémence va jusqu'à vider la comparaison au chien de ses moindres qualités « morales », nous confortant ainsi dans cette impression d'une marginalisation stratifiée, aux codes particulièrement complexes.

« Moi-moi-moi », cet égocentrisme tourné au ridicule illustre et synthétise pourtant bien la tendance à la marginalité, qu'elle soit provoquée sciemment ou subie, par les personnages errants de nos romans, dans la mesure où elle contient toute la portée de cette dualité déchirante, résidant à la fois dans le rejet, presque rebelle de l'altérité, et le besoin quasi-vital de la communauté.

On retrouve d'ailleurs de manière criante ce paradoxe au sein du *Maître de Pétersbourg*. Le Dostoïevski du roman de Coetzee se tient continuellement en marge de la société qui sans cesse se meut autour de lui. Il semblerait plus juste d'affirmer que le personnage, pourtant venu chercher à Pétersbourg la vérité sur la mort de son beau-fils, tend, à travers de profondes incursions vers son intériorité, à s'enfermer dans une sorte de marginalité, qui devient presque sociale à certains moments, le ralentissant quelquefois dans sa quête. Les instants qui mettent en scène ce recul intériorisé, permettant le questionnement continu (notons à quel point le texte est saturé de questions que le

personnage se pose à lui-même) sont très nombreux ; pour autant, ils ne durent jamais bien longtemps, sauf lorsque, s'éternisant, ils débouchent sur une crise d'hallucination. Tout se passe en quelque sorte comme si les différents interlocuteurs du personnage-errant venaient tour à tour tenter la ranimation sociale de ce dernier. Les rapports épineux qu'il entretient avec Anna Sergueïevna sont assez typiques de ce fonctionnement :

They spent the night together in his son's room. What happens between them happened in the dark, from the beginning to the end (...) in the act, there is nothing he can call pleasure or even sensation. It is as though they are making love through a sheet, the grey, tattered sheet of his grief. At the moment of climax, he plunges back into sleep as into a lake. As he sinks Pavel rises to meet him. His son's face is contorted in despair: his lungs are bursting, he knows he is dying, he knows he is past hope, he calls to his father because that is the last thing left he can do, the last thing in the world. He calls out in a strangled rush of words. This is the vision in its ugly extremity that rushes at him out of the vortex of the darkness into which he is descending inside the woman's body. It bursts upon him, possesses him, speeds on. (p.56).

L'acte sexuel est ici joué sur le mode de la marginalisation : en effet, on voit clairement de quelle manière le personnage parvient à se détacher de la scène, dans son effectivité immédiate, pour rejoindre en esprit une nouvelle scène, cette fois-ci fantasmée, exacerbée jusqu'à l'extrême, tendue jusqu'à sa limite, celle de la mort violente et douloureuse de Pavel. L'usage du présent dans le texte nous conforte dans cette impression d'une instantanéité véritablement transférée sur le plan spatio-temporel, dans le même temps qu'elle conserve l'intensité de l'acte de chair, vécu effectivement. Le processus de marginalisation apparaît ainsi propulsé vers des cimes sensorielles autrement plus denses, dans la mesure où, partant, il restaure cette idée de barrière proprement physique, intrinsèque à la notion même de marge. C'est ici paradoxalement par le mélange absolu des corps, l'annihilation totale de toute distance de chair que la marginalisation du personnage s'opère de façon radicale et criante.

Les derniers mots du roman, laissant au lecteur entrevoir l'ombre furtive de Dostoïevski s'éloignant peu à peu, livrent eux aussi les clés d'une marginalité matérialisée dans la douleur :

He knows what he is doing. At the same time, in this contest of cunning between him and God, he is outside himself, perhaps outside his soul. Somewhere he stands and watches while he and God circle each other. And time stands still and watches too. Time is suspended; everything is suspended before the fall. I have lost my place in my soul, he thinks. (p. 249).

La marginalisation ne cesse de faire reculer les bornes qui séparent le personnage du monde qui l'entoure, pour finalement arriver à l'amer constat de sa propre déchéance (on se souvient du goût de fiel qui clôt le texte) matérialisée par cette séparation du corps et de l'âme. Les normes spatio-temporelles, évoquées ici comme de véritables témoins d'une scène quasi-apocalyptique, où l'entité divine ferait face au personnage, dans un duel harmaguédonesque, viennent surtout illustrer une marginalité absolue de l'être: le champ lexical de la vue, assez présent dans l'extrait, montre comment l'hyper-sensibilité au monde extérieur se développe, à l'excès, lorsque le processus de marginalisation parvient à modifier le fonctionnement même du personnage dans ses stratifications les plus solidement nouées. L'individu tend progressivement à perdre, dans le même temps que sa place dans son âme, son identité :

He picks up his hat and leaves his lodgings. He does not recognize the hat, has no idea whose shoes he is wearing. In fact, he recognizes nothing of himself. If he were to look in a mirror now, he would not be surprised if another face were to loom up, staring back blindly at him. (p. 250).

L'identité a finalement disparu, évincée par la marginalité du personnage qui ne cesse, tout au long du texte, de s'écarter d'une altérité qui, tour à tour rejetée et désirée, se lit au travers de traits d'un alter-ego au regard blanc. On voit bien de quelle façon la transmutation du personnage s'opère, par effet de glissement, vers une perte brutale d'identité. Plus précisément, il semble bien que ce soit ce processus même de marginalisation qui ait été poussé à ses limites, par delà les limites de l'entendement, ramenant le personnage vers la sphère de l'errance, qui nous semble, perçue à travers le paysage brumeux de l'excipit du roman, presque éternelle.

Nos personnages-errants apparaissent bel et bien dans une posture marginale, ne cessant de s'opposer en cela au monde qui les entoure et avec lequel ils doivent pourtant composer. Si le personnage en quête d'héroïsme fabriqué sous la plume de Conrad ressemble dans certaines de ses attitudes, à Clamence errant dans le désert de ses pensées ou encore au Dostoïevski de Coetzee, c'est bien qu'il s'oppose dans une certaine mesure à l'altérité écrasante, multiple, peut-être aussi quelquefois angoissante. Le monde que l'on aperçoit au-delà (nous pourrions sans doute même dire *en-deçà* si l'on devait par exemple considérer les hallucinations de Dostoïevski dans leur portée verticale, ou les descriptions de Clamence par leur propension à l'évasion) de cette limite instaurée dans les romans soumis à l'étude ne se manifeste pourtant, dans son existence la plus commune, dans ses mouvements les plus quotidiens que par rapport au regard porté sur lui par les personnages: si les structures narratives façonnent de manière cohérente la charpente des récits, mettant en exergue constante les individus que nous définissons comme errants, elles relaient néanmoins toute la puissance vectorielle de l'incarnation de la marge. Bien que la matérialisation ne soit jamais

véritablement effective, il faudrait voir les signes de sa présence, symboles palpables de son incarnation immatérielle au travers d'éléments, directement issus de la sphère narrative: l'idée de navire chez Conrad, sa représentation symbolique en somme, pourrait bien contenir les germes implicites de cet effet de scission, imposant ainsi un découpage strict entre mer et terre, tandis que la ville, à bien des égards épurée, vidée de sa force agissante, aurait chez Camus cette propension à matérialiser la limite entre monde intérieur et extérieur. L'évocation du fiel, dernier mot du roman de Coetzee annoncerait dès lors, dans sa fonction tant anatomique que symbolique à ramener vers la sphère du visible le *rien*, l'annihilation totale de la fin du texte elle-même.

On le voit bien, la scission s'amorce à différents niveaux, tant sur le strict plan de la forme romanesque employée par nos auteurs, qu'à travers la posture proprement marginale adoptée par les personnages. Les points communs des héros de nos œuvres doivent, dans une certaine mesure, être sondés en fonction de cette tenue hors-norme, de cette posture extraordinaire :

Vouloir cerner la figure du marginal dans la littérature, et notamment dans la production romanesque, cela est une tautologie. La conception du héros -ou de l'anti-héros- repose presque toujours sur une construction de l'intrigue qui le met en porte-à-faux avec le temps et l'espace romanesques : on pourrait ainsi en mesurer l'efficacité poétique sur le critère de la singularisation d'un destin individuel, avec, pour arrière fond plus ou moins réaliste, la collectivité dans laquelle il se meut. Le ressort d'un roman réussi, c'est l'expérience d'une sécession, de la constitution d'un individu, de son retrait - parfois tranquille, parfois tragique- hors du groupe. En clair, le sujet du roman, c'est le rejet. Son enjeu, c'est l'avènement, dans toute la beauté phénoménologique de ce mot, d'une figure faite, pour ainsi dire, davantage de différence que de référence.^x

C'est bien dans l'aporie, qu'elle apparaisse au détour d'une carence communicative ou au creux même de l'intériorité des personnages, qu'il semble falloir chercher les pistes liées à la marginalité. L'aspect tautologique d'une telle entreprise semble à ce titre envahir nos œuvres: l'unicité, l'originalité des personnages qui habitent nos textes est particulièrement éloquente, mise en lumière de façon hâtive, précipitée, parfois même quelque peu pompeuse: que l'on se souvienne de la description flamboyante de Jim dès les premières pages du roman, de l'arrivée plutôt fracassante de Dostoïevski en drochki devant un groupe d'enfants médusés, ou encore du rôle de *gentleman* avisé et prévenant que la focalisation narrative de Camus s'emploie à mettre en exergue. Il apparaît presque naturel, dès lors, de voir en ces personnages particuliers la marque du

^x Xavier Galmiche, Delphine Bechtel, *Figures du marginal dans les littératures centre-européennes* (domaines autrichien, tchèque, polonais, yiddish) colloque du 2 Mars 2001, CIRCE, Paris

changement, le sceau d'une *tabula rasa* à venir oserions nous presque dire, non seulement pour eux-mêmes mais également pour l'altérité. La marginalisation, visible dès l'abord, criante, cinglante de différenciation, donne ainsi aux récits l'impulsion nécessaire à leurs mises en forme respectives, dans le même temps qu'elle permet, nous l'avons dit, une rigoureuse scission entre l'individu erratique et l'altérité.

On observe donc de quelle manière les textes tendent à catégoriser à l'extrême les diverses strates de la société qu'ils donnent à voir, constituant en quelque sorte différents groupes, participant à l'émergence d'une matérialisation effective d'une marge :

La littérature appartient à la catégorie du singulier. Qu'il s'agisse de la subjectivité créatrice ou de la singularité de la forme et du contenu. Elle traite toujours de cas exceptionnels.^x

Les contours que fabriquent les systèmes narratifs semblent justement permettre la matérialisation d'une telle marginalité des personnages principaux, qui n'en deviennent que plus visibles, tant sur le plan romanesque que social. L'idée de marge apparaît ainsi dans toute sa dimension séparatrice, dans le sens où, adossée presque charnellement aux paradigmes de l'écriture, elle agit de manière tout à fait efficace comme révélatrice d'une minutieuse scission qui s'organiserait en quelque sorte depuis l'éclosion de la narration (les incipits ne nous donnent-ils pas d'éloquents exemples de cette séparation orchestrée ?) jusqu'aux plus profonds rouages du schème du récit. Le mode selon lequel se déploie cette mise en marche de la marginalité apparaît à cet égard opératoire, dans la mesure où il permet la mise en valeur du personnage, sans pour autant perturber le déroulement narratif dans son évolution.

Il y a cependant, au creux même de cette scission, une nouvelle catégorisation qui tend, par moments, à se révéler de façon plus ou moins évidente : la spécification de la marginalité se joue progressivement, au fur et à mesure du texte : tout se passe en fait comme si, présentée dès l'abord, elle devait passer par différentes étapes, assimilées à des paliers, qui la mènerait à nouveau vers une scission supplémentaire. Il semble en effet bel et bien exister deux types de marginalité qui se font paradoxalement et tour à tour écho dans nos romans. L'une « positive », l'autre « négative ».

La marginalité que nous appellerons positive peut notamment se lire à travers le prisme de la conscience exacerbée des personnages de nos romans, à défaut de pouvoir la retrouver dans leurs faits héroïques, la plupart du temps fantasmés. *Lord Jim*, *La chute* et *Le maître de Pétersbourg*, présentent des êtres aux consciences hypertrophiées, largement perçues dans les textes par le biais de nombreuses incursions intérieures, révélant la richesse et la complexité de tels esprits. C'est justement, semble-t-il, ces

^x Hans Mayer, *Les marginaux : femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, traduction française Laurent Muhleisen, Maurice Jacob et Pierre Franchini, Paris, Albin Michel, 1994, p.14

retraits vers l'espace du dedans qui manifestent en partie cette marginalité positive. Tout se passe en quelque sorte comme si l'exacerbation des consciences erratiques (la réflexion pessimiste d'un Clamence se jouant des péripéties de la vie, le sentiment de culpabilité régissant sans partage les trajectoires d'un Jim ou d'un Dostoïevski) permettait non seulement la scission sociale, presque métaphysique, mais aussi la spécification d'une telle marginalité, qui apparaîtrait dès lors comme un élan ascensionnel du personnage.

Marcel Bellavance, dans son ouvrage *La grande mouvance* relate avec une certaine clarté le positionnement de tels personnages romanesques au sein de la société :

Le héros du conte merveilleux est le plus souvent un être marginal, pauvre ou considéré faible d'esprit, qui apprend, à travers l'errance et la mendicité, l'autonomie et la liberté individuelle par la maîtrise de soi et le partage avec des êtres de rencontre. Il semble donc que le conte merveilleux enseigne le contraire de ce que le système de valeurs avec lequel nous sommes familiers nous entraîner à interpréter: l'opposition ne réside pas entre liberté individuelle et respect du contrat social; le conte distingue plutôt entre marginalité positive et marginalité négative, en affirmant que le contrat social trouve sa raison d'être par des sujets qui ont l'audace d'être libres et vrais et ce, malgré les pressions sociales, les insultes et les invitations aux jouissances éphémères qui tentent de freiner leur démarche.*

C'est effectivement cette posture- intrinsèquement empreinte du désir de liberté- que semblent adopter les personnages de nos romans, faisant ainsi véritablement émerger cette idée de marginalité positive, ou plutôt celle, encore vague dans sa formation en esprit, d'une négativité de la marginalité qui se muerait progressivement en une positivité tout à fait propre à la caractérisation romanesque. On le voit, l'extrait s'attache à défaire les nœuds du tissage complexe et parfois désordonné qui fondent en sourdine le paradigme du conte merveilleux. Un tel schéma narratif, foncièrement idéaliste aussi bien qu'idéiste, porte déjà en son essence même les éléments fondateurs d'une société originelle, dans le sens où il permet la projection vers un univers clos où les mouvements humains, émotionnels, sociaux porteraient à leur paroxysme l'idée même de l'homme mis à nu.

Le passage du schéma merveilleux à celui des romans soumis à l'étude permet de transposer ce mécanisme de la marge par le biais de cette notion basique qui est celle de la question de l'homme. Si les choses étonnantes et admirables (*mirabilia* en latin) se déplacent sur le plan spatio-temporel, traversant les âges, changeant inlassablement de formes, transcendant le monde sensible par le biais de ressorts parfois intemporels, elles

* Marcel Bellavance, *La grande mouvance*, édition du Septentrion, Québec, 1990, p.203

ne cessent cependant de produire le matériau initial des schémas narratifs, dans le même temps qu'elles amorcent une catégorisation des personnages romanesques.

C'est bien cet aspect intrigant qui annonce l'originalité des individus erratiques qui nous intéressent ici, permettant pour ainsi dire la naissance de toute action pittoresque, au sens strict du terme. En effet, si les figures d'errants ou de marginaux romanesques marquent intemporellement les esprits, les inspirations, les écritures, c'est qu'elles donnent l'occasion, par leur simple présence, d'un point de départ. Souvenons-nous de l'incipit de *L'homme des foules*, d'Edgar Poe :

With my brow to the glass, I was thus occupied in scrutinizing the mob, when suddenly there came into view a countenance (that of a decrepit old man, some sixty-five or seventy years of age) - a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression. Any thing even remotely resembling that expression I had never seen before. I well remember that my first thought, upon beholding it, was that Retzch, had he viewed it, would have greatly preferred it to his own pictural incarnations of the fiend. As I endeavoured, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense and supreme despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated. - How wild a history - I said to myself, - is written within that bosom!^x

La fascination et l'effroi éprouvés soudainement pour ce personnage mystérieux ne peuvent se comprendre que par l'effet de rupture brutale que son apparition sur la scène du texte opère avec la masse moutonnaire décrite précédemment. On note de quelle manière toute l'intensité du regard porté sur cet homme qui émerge du nombre met en lumière la scission provoquée par la marginalité : à ce titre, la sentence qui ouvre la nouvelle, tirée des *Caractères* de La Bruyère, *Ce grand malheur de ne pouvoir être seul*, met déjà sur la voie de ce paradoxe de la marge, à mi-chemin entre foule et solitude. Si la locution allemande *es laesst sich nicht lesen* sert de mise en marche du récit, c'est qu'elle traduit l'illisibilité du monde à travers des exemples de cas exceptionnels, sortant parfois furtivement du nombre, mettant le doigt sur cette résistance que la marginalité s'emploie en quelque sorte à forcer.

La différence permet donc le glissement romanesque vers la marginalité et fonde les caractéristiques principales du personnage. La première description de Jim amorce

^x Edgar Allan Poe, *The man of the crowd* in Burton's gentleman magazine, décembre 1840

d'emblée cette particularisation donnée par Conrad, plaçant immédiatement le héros du roman derrière toute limite normative :

He was an inch, perhaps two, under six feet, powerfully built, and he advanced straight at you with a slight stoop of the shoulders, head forward, and a fixed from-under stare which made you think of a charging bull. His voice was deep, loud, and his manner displayed a kind of dogged self-assertion which had nothing aggressive in it. It seemed a necessity, and it was directed apparently as much at himself as at anybody else. (p.9)

Le physique de Jim est pittoresque, dans le sens où, vraisemblablement, il mérite d'être minutieusement décrit. La simple évocation de son apparence indique d'ores et déjà sa différence. On voit comment la marginalité « positive » distille progressivement, au fur et à mesure de l'évolution d'un texte, les signes de la scission qui sépare le personnage de l'altérité.

Si le champ lexical de la vue joue indéniablement un rôle capital dans le processus de marginalisation positive chez Conrad, il semble que ce soit des paramètres autrement historiques qui permettent, chez Coetzee, cette différenciation: on voit comment la célébrité du personnage fonctionne comme pivot: tour à tour reconnu (Anna Sergeïvna évoque les travaux de l'écrivain et manifeste une connaissance relative de ses textes) et totalement évincé de la sphère publique (notamment lors des quelques épisodes qui se déroulent aux bureaux administratifs). La célébrité, selon qu'elle soit ou non mise en exergue, place le personnage dans la marge positive (on note l'admiration qu'il suscite chez Anna), ou négative (l'attente interminable, le retrait des papiers d'identité ou encore l'impossibilité de quitter les lieux).

Les effets narratifs créant la marge ou creusant un peu plus un fossé déjà entamé auparavant entre les personnages et l'altérité ne cessent d'apparaître ça et là au sein des œuvres, rappelant sans cesse l'unicité des individus dont le destin se joue sous nos yeux ainsi que la nécessité de voir en leurs parcours une exemplarité de l'homme en général. Mais la marginalisation des personnages romanesques répond paradoxalement à des normes particulières, dans sa propension à catégoriser les différents états de marginalité :

Retraçant la généalogie du personnage marginal au sein de la littérature occidentale, Hans Mayer en dégage ainsi les avatars successifs, et nous pouvons tenter à notre tour de résumer ce panorama. Il remonte à la tragédie grecque qui, selon lui, ne met en scène que des anormaux, des héros hors du commun et de la norme, frappés par la malédiction divine, des marginaux existentiels; alors que la comédie antique, au rebours, ne montre que des originaux qui ont bel et bien décidés de l'être, des marginaux intentionnels.(...) Toujours selon Hans Mayer, la sécularisation qui accompagne la Renaissance rend possible l'existence de marginaux « en dehors des mythes et des normes »

et voit apparaître dans les différentes littératures des personnages uniques (Hamlet, Faust, Don Juan, Don Quichotte), qui sont tous des étrangers au sein de la communauté existante. Ernest Bloch les appelle « meneurs de la transgression »^x mais ce dépassement des limites reste individuel dans la mesure où ces héros sont circonscrits aux frontières de leurs corps et de leurs pulsions personnelles.^x

S'il existe vraisemblablement différentes catégories de marginaux romanesques, si leurs origines respectives remontent toutes aux schémas fondateurs et antiques, elles évoluent en fonction d'une certaine ligne chronologique, étroitement liée à l'évolution même de l'homme à travers ses propres représentations artistiques. Ces meneurs de la transgression semblent ainsi correspondre au « cas limite » de la marginalité, dans la mesure où, s'installant durablement dans la marge qu'ils créent grâce à leurs propres paramètres, cherchent à faire de cette dernière une norme, ouvrant de cette manière une fenêtre littéraire sur la notion de rébellion. La marginalité dans son acceptation positive en ce sens qu'elle contient dans sa différence les éléments propices à la fascination, la crainte, la puissance ou simplement la curiosité, peut désormais se manifester sous un jour négatif: si les meneurs de la transgression peuvent susciter la menace, que dire de ces marginaux existentiels évoqués par Mayer, si ce n'est qu'ils permettent d'instaurer la continuité du tragique au sein même de l'évolution romanesque à travers les âges? C'est en effet ce *fatum* écrasant qui réapparaît au détour de ces exils, au creux de ces errances. C'est bel et bien cette propension à dire le tragique quotidien par le biais d'un positionnement spécifique au sein d'une société qui configure et charpente de tels personnages marginaux. Cette marginalité existentielle, à mi-chemin entre force et faiblesse, ombre et lumière, attirance et répulsion, semble à bien des égards correspondre au positionnement erratique, dont l'existence révèle à elle seule la lucidité pessimiste des parcours humains.

Les carnets du sous-sol de Dostoïevski offre un exemple célèbre de marginal au croisement des mondes intérieur et extérieur, à la fois pris dans l'impossibilité de s'extraire du monde et de l'intégrer pleinement. Si la posture adoptée apparaît d'emblée négative, portée vers la dimension obscure de l'homme qui se recroqueville vers les ténèbres aigries de son moi profond, elle peut révéler au lecteur averti la puissance de sa signification intime: le personnage misanthrope de Dostoïevski n'est pas véritablement un marginal « intentionnel » dans la mesure où ce sont les rouages de l'existence, le

^x Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung Gesamtausgabe, Leitfiguren der Grenzüberschreitung*, Francfort-sur-le-main, 1959, p.1174, *Le principe espérance*, traduction F. Wuilmart, Paris, Gallimard, Bibliothèque de Philosophie, 1976

^x Xavier Galmiche, Delphine Bechtel, *Figures du marginal dans les littératures centre-européennes* (domaines autrichien, tchèque, polonais, yiddish) colloque du 2 Mars 2001, CIRCE, Paris

tragique du quotidien, la fatalité de la vie, qui provoquent son cantonnement définitif. La note de l'auteur nous éclaire en ce sens :

L'auteur de ce journal et le journal lui-même appartiennent évidemment au domaine de la fiction. Et pourtant, si l'on considère les circonstances sous l'action desquelles s'est formée notre société, il apparaît qu'il peut, qu'il doit exister parmi nous des êtres semblables à l'auteur de ce journal. J'ai voulu montrer au public, en en soulignant quelque peu les traits, un des personnages de l'époque qui vient de s'écouler, un des représentants de la génération qui s'éteint actuellement.^x

Nos romans semblent finalement abriter des marginaux semblables au vieil homme dépeint par Dostoïevski. Comme lui, ce sont des marginaux existentiels, sortis un instant du monde des hommes pour des raisons qui n'échappent pourtant nullement au fonctionnement de ce dernier. Ils se caractérisent à la fois par leur propension à ouvrir dans la marge l'espace d'un univers codifié par leurs propres règles, et par leur impossibilité à opérer une rupture totale avec le cosmos, omniprésent, presque écrasant, dans lequel ils évoluent. Le statut erratique semble définitivement se loger au croisement des ambivalences ; le flottement de son positionnement au sein même d'une société donnée rend plus difficile encore toute catégorisation stricte. La question de la marginalité romanesque, si elle demeure essentielle, met surtout en évidence la scission entre les errants et l'altérité. Qu'elle soit positive, négative, subie ou naturelle, elle permet de lire le(s) monde(s) parcourus par nos personnages selon une certaine grille de lecture. Si, comme l'affirmait Baudelaire, « le beau est toujours bizarre », l'inscription effective dans la marge de nos errants apparaît comme le vecteur premier de la fascination qu'ils engendrent.

2- Des picaros marginaux au seuil d'un héroïsme inattendu : entre pouvoir et responsabilité

Si les errants de nos romans maintiennent, par leurs caractéristiques fondatrices, leurs parcours respectifs dans une forme d'oscillation constante, il convient dès lors de considérer de deux manières différentes l'entre-deux auquel ils semblent appartenir. A la fois marginaux et picaros, tantôt parfaitement intégrés au système dans lequel ils évoluent, tantôt arrachés, volontairement ou non, à cette sphère sociale et narrative, les personnages soumis à l'étude apparaissent investis d'un pouvoir indéniable. Nous pourrions en somme considérer l'oscillation sous son angle positif aussi bien que sous son angle négatif. Il serait ainsi pertinent de mettre en évidence ces deux aspects

^x Fedor Dostoïevski, *Carnets du sous-sol*, Traduction de la bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1956, p.114

majeurs de leurs personnalités, sans doute hautement révélateurs des fonctionnements romanesques qu'ils mettent en marche.

L'impossibilité de catégorisation stricte de nos errants pourrait dans un sens et paradoxalement ouvrir à ces derniers un champ des possibles quasi illimité, dans la mesure où ils tendraient à apparaître uniques. Cette unicité, si elle peut être considérée comme négative dans sa propension à faire de l'unique un intrus, peut néanmoins se lire comme la possibilité d'un choix, entièrement libre, qui leur serait livré naturellement. Toute la trame narrative consisterait dès lors en une continuité d'hypothèses, mises bout à bout et livrées de manière égale et constante, ouvrant en quelque sorte sur la possibilité. Nos errants semblent dans une certaine mesure se caractériser par cette dimension du possible, cette échancrure tour à tour béante ou étroite qui leur permet non seulement un regard éclairé sur le monde, mais bel et bien la possibilité de choisir. Ce sont en fait les questions liées à la responsabilité qui peuvent d'ores et déjà se déceler à travers les parcours à la fois chaotiques et organisés des errants. Le mal, qu'il soit perçu en tant qu'entité actionnelle ou comme une inclinaison inhérente à chaque être ne pourrait en ce sens être évincé de la problématique erratique telle que nous la concevons. Mais il nous faut impérativement, pour tenter de comprendre le processus qu'enclenchent l'existence même et l'évolution de tels personnages, mettre en parallèle ces notions d'héroïsme erratique et d'inappartenance. Les personnages de nos romans, s'ils répondent à certains critères fondateurs de figures bien connues telles que celle du marginal ou du picaresque, ne peuvent pour autant émerger de la sphère narrative autrement que par leur propension relative à l'héroïsme. Tout semble véritablement résider dans ce jeu sans cesse ouvert de la conscience erratique, prête à tout moment à céder aux sirènes de la gloire ou, plus précisément, celles de visibilité, tant sur le plan social, s'il l'on considère les intrigues de façon strictement narrative, que sur le plan romanesque, s'il faut aussi faire émerger du texte des figures particulières. Le choix offert aux personnages, autrement dit celui de faire ou non preuve d'héroïsme, indique déjà, dans sa configuration initiale, la portée des enjeux caractéristiques de l'errance telle qu'elle est reflétée à travers nos romans. Si le pouvoir des errants se fait paradoxalement jour en sourdine, il semble que leurs positions au sein des intrigues soit également transformées, en profondeur, les faisant ainsi insidieusement passer du statut d'observateurs avisés à celui d'acteurs souterrains.

Le texte *Avatars littéraires de l'héroïsme, de la Renaissance au Siècle des Lumières*^x balaye à ce titre bon nombre de figures phares de l'héroïsme adapté en littérature, révélant ainsi non seulement la pérennité et la force de telles silhouettes dans le paysage scriptural occidental, mais aussi et surtout le fonctionnement adaptatif propre à ces

^x P. De Lajarte, *Avatars littéraires de l'héroïsme, de la Renaissance au Siècle des Lumières*, Revue *Elseneur* n.20, Presses Universitaires de Caen, 2005

figures, au travers des âges et des mouvements socio-historiques. Si les héros de romans s'incarnent de manière si profonde dans l'inconscient collectif, séculaire, il faut sans doute relever leur caractère mouvant, celui qui nous permet, dans une certaine mesure, de mettre en exergue le lien qui unit héroïsme et errance. On le voit, les adaptations artistiques modernes mettent en lumière le caractère erratique de personnages présentant des caractéristiques héroïques. L'un des exemples les plus pertinents serait sans doute la figure du justicier ou, de manière plus édulcorée, celle de l'enquêteur. Tous ces personnages de fiction, aujourd'hui adaptés au cinéma, ne cessent de nous rappeler implicitement à ce souci de cohérence qui unit les deux notions. L'une sans l'autre, elles ne semblent ainsi pouvoir exercer pleinement leurs charmes. La schématisation du propos reviendrait en fait à voir dans l'errant un vagabond sans intérêt, dans l'enquêteur de police aux habitudes minutées et attendu un simple fonctionnaire. Ce qui importe véritablement, ce qui donne du sens à ce type de parcours réside de cette façon au creux de la jonction héroïco-erratique.

Les romans soumis à l'étude présentent et portent ce thème paradoxal à son paroxysme, notamment à travers la question du pouvoir, qui semble un instant concilier les deux notions essentielles. Nous l'avons dit, les personnages qui nous intéressent ici sont différents dans la mesure où ils semblent avoir le choix. Le regard dès lors porté sur leurs destinées respectives apparaît changé, dans la mesure où elles tendent non pas à se dérouler fatalement, mais à suivre véritablement les détours erratiques empreints par les personnages. Ce serait ainsi paradoxalement le vecteur erratique de leurs parcours qui influencerait sur leur destin ; fait étrange certes, mais qui pourrait tout à fait se comprendre par la caractérisation propre des errants. Celle, en somme, qui fait implicitement se mêler en esprit les notions de différence et de supériorité. Souvenons-nous de la figure sublime et châtiée du Juif errant, ou encore de celle, reproduite à l'infini, des héros légendaires contraints à la survie éternelle.

Béatrice Laurent dans son texte *Ailleurs intérieurs : l'errance chez Thomas de Quincey*^x pressentait déjà à quel point les chemins erratiques pouvaient révéler, dans leur conception originelle, la charpente héroïque des romans :

« Un récit qui ne débouche sur rien semble bien synthétiser l'esprit de l'errance qui par définition n'a aucun but. Le refus de toute cible rend la démarche héroïque dans son désintéressement aux yeux de certains, mais semble inadapté et erroné aux yeux des autres. Car l'errance est à la fois le voyage ouvert à toutes les aventures et expériences imprévisibles et l'égarement physique ou de l'esprit, le premier souvent considéré comme symptomatique du second. Errer, erreur, l'étymologie nous rappelle la proximité

^x Béatrice Laurent, *Ailleurs intérieurs : l'errance chez Thomas de Quincey* in *Figures de l'errance*, sous la direction de Dominique Berthet, L'harmattan, 2007, p.117

sémantique des deux termes. Selon De Quincey, les *Confessions*, qu'à maints égards l'on peut considérer comme un récit d'errances, supportent la première interprétation mais invalident la deuxième : l'errance n'est pas l'erreur mais la réaction à, et la rectification d'une erreur commise par les autres. »

Les parcours erratiques semblent en effet participer d'un but réel, non pas véritablement effectif, palpable, mais dont les paramètres trouveraient d'abord leurs origines aux fondements mêmes de la conscience. On pourrait en ce sens rattacher l'errance à l'héroïsme par le pivot du pouvoir et celui de la responsabilité de ceux qui prennent en charge ce type de parcours. Les romans qui nous intéressent ici reflètent également ce lien de causalité par le biais de leurs trames narratives. Jim, s'il ne modifie pas le cours des choses lors de l'événement qui déclenche son errance, parvient à influencer sur sa destinée par le moteur même de celle-ci. Clamence, quant à lui, s'il relate l'épisode où l'héroïsme n'a pas trouvé les forces nécessaires à son accomplissement, permet paradoxalement à celui-ci de trouver dans le flot des paroles livrées une existence. Le Dostoïevski de Coetzee, par le biais de ses détours erratiques, soulève, en même temps que les questions communes aux hommes telles que la culpabilité, tant la force et la faiblesse de ces derniers.

Mais s'il y a « des héros en mal comme en bien » comme l'affirmait La Rochefoucauld, les personnages de nos romans laissent eux aussi apparaître cette face obscure qui semble régir certains de leurs actes. Cet héroïsme du mal, pourtant si bien confiné au-dedans des consciences erratiques, tend quelquefois à ressurgir, entraînant dans ses explosions furtives tout ce panel de sentiments éloignant le personnage des idéaux héroïques. A ce titre, il semble que le thème de la culpabilité soit largement repris dans les trois œuvres pour y trouver l'essence motrice qui ferait en sorte que ce pivot thématique fasse la lumière sur l'ambiguïté héroïque des personnages. Tour à tour envahis par le sentiment de culpabilité et rejetant puissamment celui-ci, les héros de nos œuvres semblent en effet s'en nourrir perpétuellement, sans relâche, à chaque étape de leur parcours. On voit de quelle manière la culpabilité permet ainsi d'influer sur la destinée des personnages, dans le même temps qu'elle semble pouvoir conférer aux consciences un élan particulier, permettant l'héroïsme, ou du moins cette projection héroïque nécessaire à la poursuite du parcours.

Cet héroïsme qui se caractérise par ses formes erratiques semble apparaître dans sa dualité à travers le thème pivot et changeant de la culpabilité dans la mesure où son reflet révèle, à bien des égards, à la fois le mouvement dynamique qu'il suscite vers l'initiation et une forme particulière de statisme, s'éloignant du picaresque mobile.

Chez Conrad, l'épisode du procès donne à voir de quelle manière cette culpabilité ne cesse d'aller et venir à travers l'espace narratif et dans une temporalité limitée :

A month or so afterwards, when Jim, in answer to pointed questions, tried to tell honestly the truth of this experience, he said, speaking of the ship: She went over whatever it was as easy as a snake crawling over a stick. The illustration was good: the questions were aiming at facts, and the official inquiry was being held in the police court of an eastern port. He stood elevated in the witness-box with burning cheeks in a cool, lofty room: the big framework of punkahs moved gently to and fro high above his head, and from below many eyes were looking at him out of dark faces, out of white faces, out of red faces, out of faces attentive, spellbound, as if all these people sitting in orderly rows upon narrow benches had been enslaved by the fascination of his voice. (p.27)

La scène contient dans sa configuration spatiale stricte un paradoxe qui ramène Jim à sa propre ambiguïté comportementale : on note en effet comment l'estrade sur laquelle il se tient fonctionne comme élément révélateur de son héroïsme potentiel. Si les joues rougies semblent témoigner de l'intimidation du personnage face au jugement, les regards fascinés qui émergent de la sphère inférieure, véritablement expulsés par l'altérité (la répétition de « out of » met clairement l'accent sur cette émergence presque éruptive à l'unisson) apparaissent comme autant de signes que l'héroïsme de Jim possède plusieurs modalités. Au cours d'une même situation, la propension à l'héroïsme semble ainsi être perçue différemment. Il serait sans doute plus juste de dire que cet héroïsme inhérent à Jim, s'il ne le ressent pas puissamment à cet instant, est très fortement perçu par les autres. Tout se passe pourtant comme si ces regards lancés permettaient à cette dimension héroïque de revenir progressivement vers Jim lui-même :

It was very loud, it rang startling in his own ears, it was the only sound audible in the world, for the terribly distinct questions that extorted his answers seemed to shape themselves in anguish and pain within his breast- came to him poignant and silent like the terrible questioning of one's conscience. (p.27)

Ce que nous pourrions pressentir comme une vague héroïque semble partir depuis les regards renvoyés vers Jim, chargés de fascination, pour arriver dans la conscience même de ce dernier. On voit également de quelle manière la correspondance des sens (la vue qui transfère sa portée vibratoire vers l'ouïe) permet le déplacement de ses signaux héroïques. La mise en abyme finale, ressentie profondément par le personnage, apparaît comme révélatrice du lien entre héroïsme et culpabilité, dans la mesure où lorsque cette poussée héroïque finit par entamer une réelle percée au travers des nombreuses strates de conscience personnelle, elle change la timidité candide de Jim en véritable et profond sentiment de culpabilité. Les différentes couches narratives et structurelles, si elles mettent en lumière la complexité du style de l'auteur, permettent dans le même temps

de faire émerger de la sphère narrative ce dynamisme moteur relayé par les diverses formes d'héroïsme, qu'il soit latent ou proprement révélé, du personnage.

L'essai critique de Kim Sung Ryol *Lord Jim's heroic identity*^x va plus loin, conférant au lien étroit qui unit l'idée ultime de mort à celle d'auto-examen moral une portée aussi large que diffuse: il semblerait que l'héroïsme se loge, dans le fond, au creux de cette dynamique :

In *Lord Jim* (1900) the scene of violent death provides an opportunity to explore moral foundations of a man's essential character. It is apparently the collapse of the sovereign power, the hardest thing to stumble against, that draws Marlow to Jim's case as he fails the supreme moral test in the face of an imminent threat of death on board the *Patna*. But death and its threat do not strictly frame a moral question. As Marlow gradually recognizes in his attempt to understand Jim, the moral becomes the existential. It is not simply a question of moral identity but of self-discovery and of self-fulfillment. One's relation to death, which is the pivot on which critical actions turn, defines the self, just as the manner and act of dying are filled with value and significance, possessing implications for the culture and community with their conceptions of heroism and self-sacrifice. This crucial relationship between death and the self need to be examined in order to grasp fully the meaning of Jim's crime and the significance of his death.

L'accomplissement héroïque, s'il passe nécessairement par le rituel pré-mortifère, semble pourtant se développer progressivement au travers des péripéties de Jim, rattachant en cela le parcours erratique à une véritable forme de sens, sorte de parcours non plus in-sensé, mais au contraire profondément balisé par des actions, symboliques ou non. On voit ainsi comment le tressage, bien qu'erratique, d'un tel parcours, doit se lire comme autant de ponctuations narratives, parsemées ça et là au fil du récit : ces ramifications apparaissent comme les révélateurs ponctuels du lien entre culpabilité - ce que Ryol appellerait morale - et héroïsme.

On retrouve chez Camus ce nouage continu qui permet de mettre en parallèle les notions de culpabilité et d'héroïsme. Si ce dernier apparaît à bien des égards contrarié (dans la mesure où il ne s'accomplit pas pleinement, tout comme dans *Lord Jim*), il est cependant toujours présent dans le discours de Clamence, révélant du même coup les paradigmes qui le constituent, indissociables, semble-t-il de l'aspect moral. La scène du pont est à ce titre hautement révélatrice de ce lien indéfectible. Il est intéressant de noter qu'elle intervient sur le plan purement typographique *au cœur* même du texte: tout se passe véritablement comme si l'événement déclencheur se situait schématiquement dans

^x Kim Sung Ryol, *Lord Jim's heroic identity*, in *Conradiana*, Donald W. Rudes, 2001

une espèce de milieu concentrique, mettant dans le même temps en marche un mécanisme, tout aussi cyclique, de la culpabilité. A propos de la scène du pont, Colin Davis dira dans son essai critique *What happened? Camus's La chute, Shoshana Felman and the witnessing of trauma*^x, de l'évènement central apparaît comme « a missed encounter with reality, an encounter whose elusiveness cannot be owned and yet whose impact can no longer be erased ». La rencontre manquée avec le miroir de son héroïsme semble dès lors maintenir le personnage de Clémence dans ce continuum de l'ambiguïté, où se font et se défont sans cesse les idéaux héroïques, les potentialités héroïques, les gestes liés à l'héroïsme de l'homme: si le parcours erratique de Clémence semble contenir en son essence même les paramètres d'un héroïsme latent, qui se révèle dans sa dimension la plus tragique à la fin du texte, il se déroule également à travers le prisme parfois déformant de cette scène d'accident ou de suicide. Au fond, peu importe : il s'agit surtout de lire dans cet épisode vu, ressenti, mémorisé, les signes d'un héroïsme manqué qui tente à tout moment de ressurgir.

Je m'arrêtais net, mais sans me retourner. Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. Trop tard, trop loin...ou quelque chose de ce genre. J'écoutais toujours, immobile. Puis, à petits pas, sous la pluie, je m'éloignai. Je ne prévins personne. (p.75)

L'extrait met particulièrement en surbrillance de quelle manière la potentialité héroïque du personnage de Clémence est sans cesse étouffée : on le voit, il y a dans chacun des gestes décrits une opposition bien présente, sorte de chiasme sémantique qui annihile tout velléité héroïque, maintenant cet élan dans une sorte de suspense. Les petits pas évoqués semblent mettre l'accent sur l'aspect justement anti- héroïque du personnage, aux antipodes de la geste épique. La tension entre héroïsme actif et fuite demeure permanente, ne quittant jamais la scène narrative, comme pour mieux maintenir le personnage dans cet entre deux. Le sens de la quête de soi, si l'on pouvait reprendre les paramètres de lecture de Kim Sung Ryol à propos de *Lord Jim*, ne semble se construire qu'au travers l'impossibilité, nous dirons plus précisément l'impuissance du personnage à prendre une décision qui soit pleinement animée par un héroïsme - Ryol dirait une morale - dont les caractéristiques émergent pourtant de la personnalité de Clémence. On observe aussi comment toute la spatialité mise en branle dans l'extrait permet une circularité presque ondulatoire, ramenant inlassablement la propension à l'héroïsme vers

^x Colin Davis, *What happened? Camus's La chute, Shoshana Felman and the witnessing of trauma* in French forum, French section of the department of Romance Languages, University of Pennsylvania, Volume 36, N. 1, 2011.

un centre localisé ; c'est en effet la scène nettement bornée, minutieusement entourée de barrières, qui semble figurer du point central, d'où partent et reviennent tous les élans vers l'héroïsme. La chute de la jeune femme est matérialisée, nous dirions presque martelée dans l'esprit de Clamence, par le cri, retentissant, affreusement sonore, lapidaire : ce jeu des correspondances semble ériger la contradiction intérieure du personnage vers la sphère du monde sensible. On voit bien en somme de quelle façon le paradoxe, inhérent à Clamence, peut se traduire en images (si l'on considère la puissance évocatrice de la scène) par un tel processus de séparation entre les deux dynamiques. D'un côté, cette tendance à l'héroïsme d'abord caractérisée par le sentiment de culpabilité, de l'autre la lâcheté qui contrebalance le parcours ambigu du personnage. Encore à mi-chemin entre culpabilité et lâcheté, c'est bien la question du choix qui place Clamence dans cet entre-deux erratique.

Nous pourrions cependant opérer un parallèle entre la progression du récit sur le plan de l'héroïsme chez Camus et Conrad. Tout se joue ici à travers la lecture orientée des excipits respectifs des œuvres : il semblerait que comme Jim, Clamence aboutisse à la toute fin du texte à une forme d'accomplissement de son propre héroïsme :

Prononcez vous-mêmes les mots qui, depuis des années, n'ont cessé de retentir dans mes nuits, et que je dirai enfin par votre bouche : O jeune fille, jette toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux ! Une seconde fois, hein, quelle imprudence ! Supposez, cher maître, qu'on nous prenne au mot ? Il faudrait s'exécuter. Brr... ! L'eau est si froide ! Mais rassurons-nous ! Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement ! (p. 153).

L'héroïsme, bien qu'il soit comme relayé par la projection sur une altérité qui semble un instant véritablement fantasmée, presque sortie tout droit des délires de Clamence, est bel et bien présent. Pourtant, s'il tend à se lire dans son aspect le plus généralisant (notons l'apostrophe usant du *on* impersonnel) il est relégué à toutes les strates humaines, comme s'il fallait absolument diluer l'héroïsme pour le regarder en face. Par ailleurs, le retour narratif vers la scène mère semble éloquent, puisqu'il permet paradoxalement une concentration plus précise du lieu où *doit* se jouer l'héroïsme.

Chez Coetzee, les épisodes relatant le plaisir semblent très rapidement rattrapés par le sentiment de culpabilité qui envahit le personnage, érigé ainsi en valeur fondamentale. Tout se passe dans *Le maître de Pétersbourg* comme si le parcours, surtout intérieur, était sans cesse ponctué par ce que nous pourrions appeler des pauses sensorielles. Moments de jouissance physique ou intellectuelle, nombreux sont les épisodes où le Dostoïevski de Coetzee se laisse aussitôt rattraper par la culpabilité. Elle semble se manifester par le biais d'images violentes, extrêmement précises, capables parfois de

prendre le pas sur la réalité effective du récit. L'errance intérieure semble dès lors se dessiner par rapport aux différentes variations que l'errance effective impose.

L'idée d'héroïsme apparaît cependant dans l'œuvre comme pure chimère, dans la mesure où le personnage revient sur un événement passé, parfaitement irrécupérable. L'héroïsme est ici par définition manqué, mais il semble que ce soit proprement l'image même d'héroïsme (nombreuses sont les incursions intérieures où le personnage imagine la scène ultime de son fils, rejoue inlassablement les derniers gestes supposés de celui-ci, fantasma divers scenarii de sa fin) qui soit recherchée au travers de la quête à la fois erratique et initiatique du Dostoïevski que Coetzee nous donne à voir. On le voit bien, si la culpabilité liée à l'impuissance (peut-être à l'absence) du personnage ressurgit de manière constante et explicite dans le texte, la culpabilité de vivre ponctue également le parcours : toutes les sphères sensibles sont touchées, comme marquées du sceau de Pavel :

Without a word the tall girl leaves the room. The rustle of her dress and a waft of lavender as she passes awake in him an unexpected flutter of desire. Desire for what? For the girl herself? Surely not, or not only. For youth, rather, for the forever-lost, the freedom of loosened clothes, naked bodies. Even so, his response disturbs him. Why here, why now? Something to do with exhaustion, but perhaps to do with Pavel too. With finding himself in Pavel's world, Pavel's erotic surround. (p. 98).

On observe de quelle manière l'analyse des sensations tourne rapidement au blâme : le ressenti est aussitôt enfoui dans la conscience du personnage qui semble chercher à contourner le parcours de son fils sans jamais marcher dans ses pas. L'univers de Pavel, s'il est farouchement gardé par le personnage, apparaît néanmoins et à plusieurs reprises pénétré. La référence à la jeunesse perdue nous indique déjà ce désir paradoxal d'une possession - celle à vrai dire d'un état transitoire - impossible. Possession qui trouve cependant son origine dans le rapport étroit qu'entretient Dostoïevski à son beau-fils. La culpabilité engendrée par ce désir, aussi furtif qu'il soit, n'est pas totalement évincée. Tout se passe en fait comme si le regard rétrospectif du personnage vers une jeunesse à jamais perdue venait combler le creux sensoriel initié par le désir physique : en somme, il y aurait une sorte de tentative de possession de Pavel lui-même ; prendre les traits, la fraîcheur du fils dans une espèce de dédoublement permettrait ainsi de reléguer toute culpabilité dans les profondeurs de sa conscience. Il semblerait en effet que le moyen le plus radical de contourner ce sentiment serait d'annihiler toute trace de différence. Si Pavel est un instant Fiodor, plus de creux lié à la différence des parcours ou des destinées.

Les épisodes qui font directement référence à une culpabilité contournée, voire presque évincée sont nombreux. On retrouve ce processus à travers les scènes où le personnage souille le lit de son beau-fils, agissant ainsi à la fois comme père engendré (perpétuant à

l'envers le fil tragique de l'engendrement imparfait, celui conçu par le péché) et profanateur (souillant un lieu sacré car perçu comme relique du mort). On voit à travers ce type de scène la façon dont la culpabilité est représentative du parcours du personnage ; à la fois omniprésente, profondément liée à la douleur, et violemment évincée des champs de vision et d'action, elle demeure dans le texte un élément ambigu et essentiel du parcours erratique. Comme chez Camus, la culpabilité agit comme un tampon sur l'héroïsme, freinant la mise en marche vers la véritable quête, sous-jacente, du personnage, dans le même temps qu'elle permet de révéler cette propension à l'héroïsme, inhérente à l'errant.

Les personnages errants de nos romans permettent à travers leurs parcours de tisser explicitement un lien entre héroïsme et culpabilité, apparaissant dans une certaine mesure comme les deux pendants d'une énergie vectorielle particulière. Si cette tension semble ponctuer les errances, elle semble également leur conférer une forme qui s'inscrit dans une sorte de cohérence erratique. Les parcours incertains, dont le but n'éclate pas au grand jour, semblent ainsi se nourrir en permanence de ce paradoxe : si l'héroïsme, latent, potentiel, parfois clairement perceptible, n'émerge jamais véritablement des récits, la culpabilité apparaît alors comme la forme nouvelle de cet héroïsme impossible.

Conclusion

Les événements déclencheurs d'errance sont aussi ceux qui déclenchent un vif sentiment de culpabilité : le navire abandonné, le pont, la mort sont autant d'éléments textuels qui lancent ou relancent la dynamique erratique, enclenchant dans le même temps la quête d'un héroïsme sinon perdu, du moins manqué. Si la question du Mal reste entière, il faudrait sans doute pouvoir déterminer par quel mécanisme les errants parviennent à choisir, dans la mesure où c'est par ce processus même qu'émergerait en surface les ressorts les plus complexes des paramètres romanesques et sociaux de nos personnages. Le propos ne réside pas seulement dans la distinction entre Bien et Mal dans un souci de manichéisme absolu qui placerait d'emblée l'errant dans une catégorie bien nette : il conviendrait surtout de mettre en lumière la prise de décision des personnages dans son rapport à la dualité action- statisme. Cette distinction pourrait permettre une catégorisation plus précise de nos personnages, dans la mesure où elle ouvrirait sur ces consciences erratiques, rapiécées, formées d'éléments disparates, empreintes de natures opposées. L'héroïsme erratique ne se manifeste pas explicitement à travers les romans soumis à l'étude ; il semble pourtant que certains signes, certaines configurations textuelles et romanesques, poussent à une investigation plus profonde de ce thème intrinsèquement associé à l'errance.