Document généré le 16 avr. 2024 17:13

**Liberté**

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

# Aller héros

Christian Monnin

Volume 42, numéro 2 (248), avril 2000

URI : https://id.erudit.org/iderudit/32657ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Monnin, C. (2000). Aller héros. *Liberté*, *42*(2), 40–58.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

CHRISTIAN MONNIN

# ALTER HÉROS

Mon contrat : démasquer le héros, cette vieille baderne agonisant dans l'indifférence générale, du moins c'est ce que je croyais. Mais d'abord, les faits. Une femme est entrée dans mon bureau pendant la sieste — sans être un héros, j'étais fatigué. J'ai rejeté mon chapeau en arrière. Son regard était vif et malicieux, un rien blasé, ses cheveux violemment frisés, mais ses idées claires, arrêtées, et pas par mon air mal embouché. Elle a laissé tomber une enveloppe sur le bureau et rien que le bruit m'a définitivement arraché des limbes : ou bien c'était mes factures en retard et cette femme était huissier, ou bien c'était un sacré paquet de pognon et je n'y comprenais rien. Je me suis dit qu'une explication n'allait pas tarder. Voilà ce qu'elle a déclaré comme si elle me soulevait par le collet avec ses paroles : « Je représente une très puissante société savante qui œuvre en secret à une meilleure compréhension de l'humanité. Nous voulons que vous retrouviez la trace du héros contemporain. J'insiste : pas celui de l'Antiquité, ni des gestes médiévales, ni même les martyres politiques du Tiers-Monde, toutes ces reliques. » Quand elle a dit ça, j'ai pris un coup de vieux. « N'essayez pas non plus de vous en tirer avec une histoire du héros à travers les âges ou une espèce de biographie générique. Tout cela est bien documenté, par nous qui plus est. Mais nous soupçonnons que le héros est toujours en activité, de quelle manière, c'est à vous de le déterminer », conclut-elle en baissant les

yeux sur l'enveloppe, visiblement assurée de ma réponse. Elle a tourné les talons et je me suis empressé de la reconduire. Sur le pas de la porte, elle a ajouté : « Vous déposerez votre rapport sur les rayons de la bibliothèque municipale, entre Hammett et Handke ».

Je me suis affalé dans un fauteuil avec l'impression qu'on m'avait pris pour un autre ou, pire, que je m'étais fait passer pour un autre. Revenant à moi, je me suis précipité vers mon bureau : à la place de l'enveloppe, il y avait une facture. J'avais déjà lu cette scène et je me sentais bizarrement concerné, pour ne pas dire visé. Seulement, les héros, ça ne court pas les rues. Il fallait employer mes propres armes : je n'avais pas de revolver, mais une licence et des lettres. J'ai donc enfilé ma cape et mon mortier de Superméneute, l'exilé de la planète des signes, et j'ai volé jusqu'à ma bibliothèque, dissimulée derrière l'énorme bar. Mes superpouvoirs m'ont même permis d'attaquer par où on finit toujours, après avoir vagabondé dans une théorie de monographies hors sujet : les références de base.

**Héros et Thanatos**

Le dictionnaire résumait en quelques entrées lapidaires la lente déchéance du héros : de la définition 1 à la définition 4, il était ravalé du rang de demi-dieu à celui de personnage principal et même de protagoniste (d'une œuvre). Certaines caractéristiques perduraient cependant au gré de cette trajectoire déliquescente. En premier lieu, le héros semblait avoir toujours un pied dans l'autre monde, celui des dieux ou de l'art. Il était souvent à cheval certes, mais d'abord à cheval sur deux univers. Il intervenait dans une réalité intermédiaire ou double, sur une sorte d'*autre scène*, mythologique, épique ou romanesque. Bref, le héros était visiblement cousu de fiction, son destin se confondait avec son chant, son épopée, sa narration. Pour le dire dans le langage de ma planète d'origine : il ne fallait pas prendre le héros nominalement (pas de biogra-

phie, avait dit la femme, à moi ou à l'autre), mais comme une fonction à l'intérieur d'un système signifiant, une culture ou un récit. Indissociable, donc, d'un ordre sémiotique et culturel.

Je commençai à ébaucher les grandes lignes d'un plan de réinsertion sociale et rhétorique du héros : légendaire lui-même, n'appartient-il pas à un passé non moins mythique, à la fois phylo et ontogénétique ? Il y a des héros d'enfance comme il y a des héros attachés à ce qui paraît, rétrospectivement, une enfance de l'humanité. D'une certaine façon, un héros actuel serait presque une contradiction dans les termes. Le héros a besoin de temps pour acquérir sa stature, sans quoi il se fatigue avant l'heure. Il lui faut le temps de l'Histoire ou, à défaut, le temps d'*une* histoire. Mais alors, puisque tout récit tire son sens de sa fin, un bon héros devrait être un héros mort (même symboliquement) *avec son époque*. De son vivant, il est toujours menacé par le ridicule et, plus tard, par la sénilité. Autrement dit, un héros serait pleinement de son temps pour autant que celui-ci soit révolu.

Volant d'un signifiant à l'autre comme de liane en liane (mais sans crier), devais-je alors en conclure que le héros a toujours *fait son temps* ? En un sens, oui, et dans l'autre également, considérant que si le héros est produit par une époque, il la fonde en retour. Il la façonne, car il est l'ange exterminateur de l'ère précédente : il a tué les monstres, puni les méchants, guidé et libéré les opprimés, il sert d'exemple aux enfants, même si parfois il n'a pu se retenir d'enlever des femmes. Il en est l'emblème, le représentant et la mascotte, parce qu'il condense ses enjeux et son imaginaire (sociaux, technologiques, métaphysiques), il incarne ses valeurs et ses contradictions.

Les contours du portrait-robot se précisaient. Je commençais à entrevoir que le héros représentait *un mode de gestion de l'altérité*. Ce qui se jouait à travers et en lui, c'était la façon dont une société conçoit et accueille l'autre, l'étran-

ger. Mais ça s'annonçait un peu coton pour Superméneute. Je remis mon Stetson, sans toutefois retirer ma cape, et sifflai un coup de Jack Daniels avant de faire le point. Je disposais d'une sommaire fiche signalétique du héros, il me fallait le réinscrire sur le terrain de mon enquête : sa déchéance devait être concomitante à une transformation (objective ou subjective) du monde.

Superméneute avait conjecturé que le héros était attaché à un ordre culturel antérieur d'autant plus idéalisé qu'il était révolu (mais pas forcément lointain, il suffisait de penser aux années 60 et au Che, par exemple). Or, justement, que lui était-il arrivé dans l'univers mental de l'*après* (après la mort de Dieu, après les idéologies, après l'horreur) ? Avait-il survécu au sein d'une société qui regarde son passé comme un adulte revenu de tout contemple avec nostalgie la naïveté d'un enfant et qui perçoit l'évolution dont elle est le résultat comme un processus de dégradation, une chute ? Comment le retracer dans un chaos sémiotique où les signes se sont émancipés et ne renvoient bien souvent qu'à eux-mêmes, en un jeu de miroir infini ? Je bus un grand verre de jus de carotte pour aiguiser ma concentration. Eureka ! Le miroir ! Me drapant dans ma cape, j'effectuai un nouveau retournement argumentatif, toujours sur le mode interrogatif : le héros était-il réversible ? Si oui, quel était son envers dégradé ?

Non pas un fils des dieux que des traits humains rapprochent du commun, mais un homme quelconque auquel sont attribués des pouvoirs surhumains. Non pas un héros qui attend son chantre, mais un scribe qui se sert d'un personnage comme vecteur narratif ou inducteur de fiction. À l'encontre de certaines idées reçues, la véritable nature du héros semblait être la duplicité : produit comme fondement par une culture, il était à la fois réel et imaginaire, humain et divin. En clair, c'était un agent *double*. Il doublait la réalité d'une autre dimension, d'une autre scène à sa (dé)mesure, où se projetaient les lignes de fracture

d'une société. L'ombre moderne du héros, ça devait être le double. Il fallait littéralement le prendre pour un autre. Je m'enfilai une grande rasade de whisky saupoudrée d'amphétamines, pour voir double en restant lucide.

Profitant de mon hébétude passagère, Superméneute me décocha une solide mandale rhétorique qui me fit voir 72 chandelles et il reprit la main : il prétendit dépister le héros dans l'histoire du roman, ce dont j'aurais été bien incapable, coincé comme je le suis dans un sous-genre volontiers méprisé. Pouvait-on considérer le roman comme l'inscription dans un temps séculaire d'un héros désacralisé ? se demanda-t-il. À mon image, il aimait bien commencer par des questions, lui aussi. Il entreprit alors un survol à haute altitude de l'histoire littéraire, marqué par quelques jalons arbitraires certes, mais, espérait-il, emblématiques.

**Histoire parallèle**

Le premier grand roman moderne s'avère être précisément une satire féroce du héros de chevalerie égaré dans un monde désenchanté, c'est-à-dire prosaïque. Logiquement, avec le second degré, le dédoublement s'immisçait de manière décisive dans l'épopée : qu'est Sancho sans Quichotte et vice et versa ? Tout aussi importante était donc la présence d'un comparse et d'un témoin, alter ego plus que simple faire-valoir, mais pas encore narrateur.

Beaucoup plus tard, Jack, dit «le fataliste», amorça un renversement aux conséquences incalculables. Descendant bâtard de Sancho et de Schéhérazade, il prit la place de son maître sur la couverture du livre et dans l'histoire littéraire. Mais surtout, il arracha d'amples morceaux de narration au rouleau compresseur d'un destin devenu farceur. Sa parole était devenue le principal enjeu : parviendrait-il à conter par le menu ses amours ou en serait-il à jamais empêché par les soubresauts des vieux re-sorts picaresques ? D'elle dépendait, à toutes fins pratiques, la

poursuite des pérégrinations avec son maître, même si elle ne les assumait pas encore.

Cette généalogie littéraire échevelée ne devait cependant atteindre sa forme aboutie qu'au milieu du XIX[e] siècle. Tout d'abord, en 1851, dans *Moby Dick*, Ismaël le marin rapportait cette fois lui-même les aventures du capitaine Machab', dont il était en quelque sorte le second, pour ne pas dire le double. Le narrateur était donc intra et homodiégétique, c'est-à-dire qu'il se représentait participant à la quête du héros : il ne faisait plus qu'un avec le comparse et témoin. Une barrière s'était effondrée, l'ailleurs mythologique du héros n'était plus garanti par un décrochage cognitif et énonciatif. Le chantre embarquait littéralement à bord de la galère narrative, il se projetait sur l'autre scène où il côtoyait, sinon tutoyait le héros et devenait son indissociable complément, son autre lui-même : sans Machab', pas de quête, donc pas d'histoire ; sans Ismaël, pas de récit.

À la même époque (1846), dans *Le Double*[1], Fédor «le bagnard» Dostoïevski posait les premiers jalons d'un travail sur cette figure qui allait obséder toute son œuvre ultérieure. Goliadkine, petit fonctionnaire terne et ennuyeux, est peut-être le premier vrai anti-héros de la littérature. Il n'acquiert une stature romanesque, (anti-) héroïque et presque générique, qu'au moment où il est dédoublé : un sosie parfait s'efforce de prendre sa place *dans la vie quotidienne*. C'est seulement lorsqu'il entre dans ce rapport complexe avec une altérité à la fois très intime et radicalement étrangère qu'il est transcendé, qu'il se dépasse ou se surpasse lui-même jusqu'à devenir une sorte de héros tragi-comique.

Ce salaud de Superméneute m'avait attaché au radiateur avec de vieilles menottes dont je n'avais pas la clé. Il

1. Fédor Dostoïevski, *Le Double*, Arles, Actes Sud, (Coll. «Babel»), traduit du russe par André Markowicz, 1998, 278 p.

fallait entrer dans son jeu. Un instant. Si je suis bien tes raccourcis effrénés à travers l'histoire littéraire, le héros se serait petit à petit rapproché conjointement du monde réel et du pisse-copie qui consigne son histoire et y participe. L'autre scène à la fois énonciative et ontologique sur laquelle évolue le héros aurait commencé à coïncider avec la réalité, un peu comme si la carte couvrait petit à petit le territoire de son ombre. C'est bien ça ? Maintenant, toi qui es si malin, tu vas sans doute démêler pour moi le rapport qui unit le héros à son double, à la fois acolyte et témoin. Superméneute, qui avait pâli, renversa la tête et s'injecta quelques gouttes de potion magique par voie nasale.

J'allais y venir, arrête d'essayer de me doubler, je te prie. Dans sa structure, ce rapport est analogue à celui qui unissait précédemment une société et ses héros mythiques. Il est fait de la même ambivalence entre le réel et cette autre scène imaginaire que j'ai évoquée tantôt. Sauf que le dédoublement s'opère à l'échelle d'un individu, même si celui-ci conserve une dimension emblématique ou, plus précisément, générique : le héros est devenu un type[2]. La relation, qui était auparavant collective, s'est personnalisée. Repartons du roman de Dostoïevski : qu'est donc Monsieur Goliadkine-cadet pour Monsieur Goliadkine ? Essentiellement deux choses.

Il est premièrement son envers ironique : il est aussi détaché, badin et farceur que Monsieur Goliadkine est balourd, engoncé et sérieux. De plus, avec une aisance confondante, il réussit socialement, professionnellement et sentimentalement là où Monsieur Goliadkine échoue dans le ridicule et la honte. Il faut alors se demander si ce double n'est pas un autre lui-même rêvé par Monsieur Goliadkine et qui vient perturber la platitude de sa vie

2. Ainsi, le narrateur des *Nuits Blanches*, du même Dostoïevski, (Actes Sud, (Coll. «Babel»), 1992) se présente-t-il à Nastenka : « Eh bien, je suis un type. [...] Un type, c'est un original, un genre d'homme comique. [...] *C'est une espèce de caractère* », p. 27, c'est moi qui souligne.

réelle. Ne désire-t-il pas « s'enfuir loin de lui-même[3] » ? Cette sécession mentale n'est pas sans rapport avec le romantisme de Don Quichotte, son lointain prédécesseur. En un sens, ce sont bien les rêves idéalistes et irréalistes qu'il projette sur son double qui *font écran*, qui brouillent les vrais enjeux auxquels il est confronté et qui causent sa perte. Goliadkine (se) voit double, son attention est constamment détournée par ce cadet qui relance avec malice sa destinée, en provoquant toutes sortes de désagréments sans lesquels il ne serait rien d'autre qu'un petit fonctionnaire *sans histoire*. Le cas du *Double* illustre ceci : *le romanesque, l'héroïque, c'est l'autre,* cet envers de ma platitude morose et prosaïque ; c'est le fantasme de l'autre en moi projeté sur l'autre scène de l'action romanesque où il s'incarne pour transfigurer et transcender ma médiocrité.

Monsieur Goliadkine-cadet est simultanément pour son «aîné» une énigme particulièrement troublante : qui est-il ? quel est son secret ? d'où lui vient cette faculté de réussir ? Le double doit être déchiffré, il est l'objet d'une (en)quête herméneutique dont l'enjeu est l'identité, sinon l'existence même, de Monsieur Goliadkine. Oui, j'ai bien dit (en)quête, car la relation du détective au criminel qu'il suit à la trace est aussi placée sous le signe du double. C'est donc logiquement durant la même période que tes premiers ancêtres ont fait leur apparition, avec à leur tête Dupin et, un peu plus tard, Sherlock Holmes.

**La Loi du bidouble**

Afin d'analyser plus avant ces deux composantes du double comme avatar moderne du héros, je désire appeler à la barre un roman nettement plus tardif de Dostoïevski, *L'Adolescent*[4]. Rassure-toi, pour ne pas te perdre chemin

3. p. 75.
4. Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, Arles, Actes Sud (Coll. «Babel»), traduit du russe par André Markowicz, 1998, 2 vol.

faisant, et puisque les héros vont par paire — c'est du moins ce que je vais m'employer à démontrer — je me pencherai en parallèle sur *Star Wars*, une production plus à ta portée.

Les protagonistes de ces deux œuvres possèdent certaines caractéristiques du héros canonique (mythique ou épique). En particulier, leur origine est brouillée par une *erreur sur la personne*, à la manière dont l'ascendance noble ou royale du héros est très souvent dissimulée : suite à un coup du sort, il a été recueilli et élevé par des gens du peuple, humbles mais droits, qui, pour son bien, ont gardé le silence sur sa véritable identité. Le héros est d'abord un élu qui s'ignore. Ainsi, dans *Star Wars*, Luke Skywalker n'est pas le fils naturel de l'homme et de la femme auprès desquels il a grandi dans l'amour et une simplicité rurale un peu fruste : il a été placé chez ses oncle et tante qui occultent avec frayeur l'identité de son père.

Dans *L'Adolescent*, cette substitution prend une forme plus prosaïque : Arkadi Makarovitch Dolgorouki est un bâtard, fils illégitime d'une domestique engrossée par son maître au vu et au su de son mari, qui le reconnaît cependant. Sa relation au père est donc placée sous le signe de l'ambiguïté. Cette double origine est inscrite jusque dans son nom, puisqu'il a hérité du patronyme d'un domestique (celui de son père légal) qui est, simultanément, l'homonyme d'une des familles les plus illustres de l'histoire russe (Dolgorouki[5]), bien qu'il soit en réalité d'extraction nettement plus basse : il n'est que le fils d'un propriétaire terrien qui a « été marié à une personne du grand monde[6] ». Il est alors constamment obligé de préciser qu'il n'est pas un «Prince Dolgorouki», mais Dolgorouki *tout court*[7]. Évo-

5. La note de la page 19 précise que Moscou, ville où Arkadi a été élevé dans une pension loin de son vrai père, a été fondée au XIII[e] siècle par un prince Dolgorouki. Il est relativement courant qu'un domestique porte le nom de son maître.
6. p. 18.
7. cf. p. 17-22.

luant dans un roman réaliste, par opposition à la fable fantastique qu'est *Star Wars*, son lignage est maintenu à une hauteur modeste et vraisemblable.

Ces deux personnages se caractérisent en outre par ce que j'appellerais leur *unidimensionnalité*. Luke Skywalker est un héros stéréotypé, figure caricaturale du bien et personnification du «gentil» au cinéma : il est blanc (bien sûr), blond aux yeux bleus, jeune, beau, loyal, intègre, etc. Bref, il est *tout d'une pièce* et donc franchement insipide, comme Goliadkine[8], quoique sur un mode très différent. Encore une fois, ce trait est notablement atténué chez Arkadi Makarovitch, personnage à l'évidence plus complexe et tourmenté. Dans son cas, et puisqu'il est le narrateur de sa propre histoire, il s'agit au premier chef de la façon dont il envisage la rédaction des carnets qui constituent le roman et qui couvrent l'année précédente, depuis le jour de sa rencontre avec son père : il s'« efforce d'écrire toute la vérité[9] » et se défend avec vigueur, mais maladroitement, de recourir à des artifices littéraires qu'il méprise : « Je ne suis pas un littérateur, je ne veux pas être un littérateur[10] ». Son attitude durant les événements qu'il rapporte est teintée de la même exigence naïve de sincérité : il essaie constamment de lever les équivoques, de clarifier les situations, de rechercher ou d'exiger des explications aux gestes d'autrui[11]. Il est animé par une quête fébrile d'authenticité, d'intégrité et de cohérence, qui traduit la fougue et le besoin d'absolu de l'adolescence.

8. Goliadkine se réclame par exemple des hommes qui « ne se masquent que pour les bals masqués », p. 42.
9. p. 87.
10. p. 15-16 ; ou encore : « Je me suis promis de m'écarter des joliesses littéraires », p. 17.
11. Notamment au cours de nombreuses séances de « dénudation » avec son père, comme les appelle Georges Nivat dans sa préface de la réédition en Folio (1998).

Il y a alors une contradiction manifeste entre l'unidimensionnalité d'Arkadi et de Luke et la dualité de leurs origines réciproques. Comme nous l'avons vu avec Goliadkine, pour qu'il y ait une histoire, ces personnages linéaires doivent être mis en tension, déroutés, déjoués, excédés par un élément perturbateur, logiquement lié à leur ascendance. Les œuvres qui nous occupent explicitent ainsi une dimension supplémentaire du héros moderne comme double : cette force antagonique, à la fois attractive et répulsive, est concentrée dans la figure du père, dont j'ai souligné la nature bicéphale.

**Le père et le pire**

Profitant de ton immobilisation temporaire et de ton mutisme inespéré, je vais sans faire de pause-pipi explorer ce que cette troublante révélation apporte aux deux composantes de la relation au double. Comme je l'ai avancé à propos de Goliadkine, le double est deuxièmement perçu comme une énigme à déchiffrer. Ainsi, l'enjeu de la première trilogie de *Star Wars* est de *démasquer* Darth Vader. Pour Luke Skywalker et ses alliés, il s'agit tout à la fois de vaincre et d'élucider ce personnage à l'obscurité impénétrable, de lui retirer ce masque inhumain de diptère enrôlé dans la Wehrmacht. Ce dévoilement s'effectue en trois grandes étapes : lors de la première, son oncle lui révèle l'*existence* de Darth Vader et le présente comme le meurtrier de son père (ce qui n'est vrai que métaphoriquement) ; la deuxième mène à la découverte de son *identité* (il s'appelle en réalité Anakin Skywalker, le père et Darth Vader ne font qu'un), tandis que la troisième, au terme de l'ultime affrontement, culmine avec la mise à jour de son *visage*.

Arkadi Makarovitch Dolgorouki, lui, connaît d'emblée l'identité de son vrai père, le propriétaire terrien Andreï Petrovitch Versilov. Mais, jusqu'au jour où commencent ses carnets, il ne l'a vu qu'un seule fois, dans sa première

enfance, au cours d'une rencontre qui « avait été cette chiquenaude fatale qui avait fait le début de [s]a conscience[12] ». Il se rend donc à Pétersbourg pour découvrir cet homme qui, même à l'heure où il prend la plume, demeure « pour une quantité de choses énorme, une énigme totale[13] », c'est-à-dire pour le saisir dans sa totalité, pour voir clair dans son jeu. Derrière les complexes intrigues sentimentales (et autres), son récit est obsédé par ce décryptage. Arkadi scrute les actions de son père et leurs motivations (par exemple à l'occasion du suicide d'Olia), inspecte son passé (en particulier son histoire «scandaleuse» avec Lidia Akhmakova) pour déterminer si Versilov est bon ou mauvais. Ainsi s'écrie-t-il après avoir été une fois de plus dérouté par son père : « Jamais encore je ne l'avais vu aussi mystérieux, aussi insoluble que, justement, à cet instant ; mais c'est bien sur cela que porte toute l'histoire que j'écris[14] ».

Mais revenons à la première composante de la relation spéculaire pour tenter de préciser en quoi consiste cette énigme. Je suis tenté de dire tout de suite qu'elle est creuse en grande partie, sinon tautologique : essentiellement, le double est double. Goliadkine-cadet, je l'ai indiqué, se caractérise par une « tendance satirique[15] » : il ne simule la fraternité avec son «aîné» que pour se moquer de lui avec une cruauté décuplée. Qu'en est-il de Versilov et de Darth Vader ? Sur un mode certes moins sarcastique, ils répondent à l'unidimensionnalité d'Arkadi et de Luke par la duplicité que leur confèrent deux types de pouvoir.

Au cours de son initiation de *jedi*, Luke affronte et décapite une hallucination de Darth Vader dont le masque cache son propre visage : le père est un double maléfique.

12. p. 142.
13. p. 18.
14. vol. 2, p. 254.
15. p. 180.

Dans l'œuvre manichéenne qu'est *Star Wars*, Darth Vader représente ouvertement le mal, en l'occurrence le côté obscur de la force qui régit l'univers. Mais il est double, parce qu'il incarne à la fois le père et son meurtrier symbolique : un père dénaturé, masqué, nous l'avons vu. En un retournement qui l'enveloppe de mystère comme sa longue cape noire, il est brutalement passé d'un côté à l'autre de la force, du bien au mal, refoulant du même coup sa paternité. Ainsi, l'intérêt du récent *Episode One, The Phantom Menace*, qui raconte l'enfance d'Anakin Skywalker, repose tout entier sur le mystère de ce retournement et de son *devenir Darth Vader*. L'attention et la tension (dramatique) convergent en priorité vers ce personnage qui est pourtant totalement absent. L'originalité et la réussite du film résident dès lors dans l'orchestration, par delà le temps, de ce dédoublement fantôme d'un seul et même personnage à différents stades de son évolution.

Le pouvoir troublant de Darth Vader réside d'abord dans sa capacité d'*anticipation*. Il prévoit les réactions affectives de Luke et s'en sert pour lui tendre des pièges destinés à l'entraîner du côté obscur de la force. Le père veut attirer le fils auprès de lui afin de réaliser un fantasme de toute-puissance : renverser l'empereur et dominer la galaxie. Pour parvenir à ses fins, il exploite l'autre facette de son pouvoir, que j'appellerai le *mimétisme* : jouant de leur parenté pour faire ressortir ce qu'ils ont en commun, Darth Vader déroute Luke en lui tendant le miroir de ses propres pulsions maléfiques. La relation spéculaire culmine alors dans la symétrie unissant leurs deux affrontements réels, qui aboutissent chacun à l'amputation de la main droite d'un des combattants.

Dans *L'Adolescent*, naturellement, Versilov n'est pas aussi explicitement identifié au mal, lui-même plus difficile à discerner. Le père est double, doublement double. Divisé d'abord entre paternité naturelle et légale, à la fois Versilov l'intrigant passionné et Makar Dolgorouki l'er-

rant mystique, sorte de figure idéalisée, mais également absente. Quant à Versilov lui-même, c'est un maître de l'équivoque, du moins dans le regard que porte sur lui Arkadi Makarovitch. Alors que la vie de Darth Vader est nettement scindée en deux périodes, Versilov oscille sans cesse du bien au mal et son fils, de l'admiration au mépris. Voyons selon quelles modalités se déroule ce perpétuel chassé-croisé.

Cherchant un père à son image, Arkadi voudrait un Versilov simple, tout bon ou tout mauvais : « donnez-moi, n'est-ce pas, Versilvov tout entier, donnez-moi un père... voilà ce que j'exige[16] ». Il aborde toujours son père avec une extrême méfiance, flairant la manœuvre, à l'affût de ses véritables intentions, au point de susciter chez lui un étonnement réprobateur : « Vraiment ? Tu me prends pour un caméléon pareil ?[17] » À l'instar de Darth Vader, mais d'une manière moins brutale, Versilov essaie d'attirer son fils et de se concilier ses bonnes grâces : il lui veut « tout le bien du monde » et déplore ne pas pouvoir « se faire aimer de force »[18].

À chaque étape de sa tentative d'élucidation (il faudrait parler de réduction), Arkadi accumule d'abord les présomptions de la culpabilité et de l'ignominie de Versilov, pour conquérir sur lui « un regard moral supérieur[19] ». Mais Versilov *anticipe* et déjoue systématiquement la stratégie d'Arkadi qui, enthousiaste, finit par l'élever « au-dessus de [lui] à une hauteur infinie[20] » non sans, plus tard, tenter de définir cet étrange pouvoir : « Par instants, j'avais l'impression qu'il se passait quelque chose de fantastique, qu'il s'était trouvé là, quelque part, derrière les portes, à

16. p. 229.
17. p. 242 ; ou encore, p. 250 : « Oh, comme tu es soupçonneux ! »
18. p. 251.
19. p. 267.
20. p. 346.

chaque fois, pendant tous ces deux mois ; *il savait à l'avance le moindre de mes gestes, le moindre de mes sentiments.*[21] »

Outre des traits de caractère communs (élans de noblesse et gestes grossiers), Arkadi et Versilov partagent surtout une passion pour la même femme, Katérina Nikolaevna Akhmakova, aussi inaccessible pour l'un que pour l'autre : exemple éloquent de désir *mimétique*, pour parler comme René Girard. La relation spéculaire qui les unit culmine lorsque, à plusieurs reprises, un des personnages développe les mêmes pensées que l'autre, tient les mêmes discours, parfois textuellement, ce qui ne manque pas de déstabiliser Arkadi : « encore une fois il avait répété ma pensée [...], surtout avec mes propres mots[22] ».

**Parousie la sortie !**

Pendant cette interminable tirade, j'avais fait semblant de roupiller un peu, assommé par les doubles whiskies, tandis que j'essayais discrètement de me libérer. Encore une conclusion bien verbeuse et j'aurais achevé de déboulonner le radiateur avec mon couteau suisse. Je le relançai : Bon, Superméneute, t'es gentil, tu me résumes les temps forts, parce que j'en ai manqué des bouts.

Excuse-moi, j'ai oublié de prendre en compte la lenteur de tes rouages et tes absences éthyliques. Voici : à la fois énigme et envers ironique, le double est l'indispensable complément d'un personnage principal désespérément terne, monolithique, naïf, bref unidimensionnel. À l'intégrité, au besoin de compréhension, de totalisation, de lumière, il oppose l'obscurité, le mystère et le double jeu. Il est insaisissable, inassignable, il se dérobe sans cesse, il excède toute tentative de *sommation*. Il ne peut être réduit que dans la mort, réelle ou symbolique. En tuant l'empe-

21. p. 508, c'est moi qui souligne ; voir également vol. 2, p. 380 : « cet homme, de toute façon, je le considérais comme un oracle. »
22. p. 255.

reur au péril de sa vie, Darth Vader redevient Anakin Skywalker et entre au panthéon des *jedis*, du bon côté de la force. Dans la scène finale de *L'Adolescent*, au cours de laquelle un personnage le désigne comme « *cet homme noir* »[23], Versilov renonce de justesse à tuer la générale Akhmakova et tente de se suicider : il ne meurt pas, mais il élimine ce démon en lui qu'Arkadi appelle « le double »[24]. Dès lors, dans la conclusion, « ce n'est plus que la moitié du Versilov d'avant ; [...] à présent, il est totalement simple et sincère.[25] »

Qu'est-ce que tout ça apporte à la question du héros ? Tout d'abord que, si le héros n'est pas simplement *un* double, il *est* double dès l'origine, *de par* ses origines : il est scindé en deux personnages[26] qui se font face dans le cadre d'une relation spéculaire fondée sur la paternité. Leur affrontement constitue pour le fils un apprentissage de sa propre duplicité dans le miroir déformant qu'est son père : « le père, être double, transmet à son fils son dédoublement[27] ». Ainsi, pour vaincre Darth Vader, Luke doit reconnaître en lui, puis maîtriser la peur, la haine et la colère qui mènent au côté obscur de la force. Le double paternel incarne alors une forme particulière d'altérité et d'autorité. Maître des apparences et de l'ambiguïté, usant de son pouvoir d'anticipation et de l'effet de choc induit par le mimétisme, le père essaie d'attirer à lui le fils par un véritable jeu de *séduction*, alternant voilement et dévoilement, révélation et mystère. Le pouvoir du père n'est plus absolu, univoque, de droit divin, il s'impose par des ruses et des faux-semblants. En ce sens, la déliquescence de l'auto-

23. vol. 2, p. 499.
24. vol. 2, p. 501, 504, 511.
25. vol. 2, p. 513.
26. Les notes préparatoires de Dostoïevski révèlent ainsi qu'il a longtemps hésité à donner le rôle principal à Arkadi ou à Versilov ; voir à ce sujet l'introduction de Pierre Pascal dans l'édition de 1956 dans la Pléiade.
27. René Girard, *Dostoïevski, du double à l'unité*, Paris, Plon, 1963, p. 130.

rité paternelle au milieu du XIX[e] siècle chez Dostoïevski traduit celle, contemporaine, de l'autorité transcendantale. J'ai dit plus haut que l'avènement du double consacrait l'individualisation du rapport qu'une société entretenait avec ses héros. De père d'une collectivité, le héros est devenu père de famille. En d'autres termes, avec la modernité, *la fracture métaphysique qui hissait le héros classique pratiquement au niveau de l'Olympe est devenue fracture psychologique* au sein d'un être profondément divisé.

Il faut alors envisager *Star Wars* comme la projection à l'échelle d'une galaxie du conflit intérieur d'un individu. Les scènes d'action (qui recourent fréquemment aux ressorts les plus éculés) ne sont que la spatialisation, le déploiement sur le terrain (exotique, dépaysant, support à d'infinies prouesses techniques et visuelles), des enjeux qui prévalent sur la scène psychologique entre Luke et Darth Vader. De la même manière, *L'Adolescent* peut être lu comme une projection du conflit psychologique entre Versilov et Arkadi à l'échelle d'une société ravagée par l'irruption du capitalisme. L'intrigue sentimentale, comme dilatation de ce chassé-croisé spéculaire, est en effet tissée par les rapports complexes des personnages qui sont presque tous médiatisés par l'argent (symbolisé notamment par deux lettres que détient Arkadi).

Alors là, bravo, je m'incline. Et je me redressai en brandissant le radiateur descellé. Bing. Mais tu retardes un peu, cher Superméneute de mes deux. Ton double, là, il commence à dater. Bing. Parce que figure-toi qu'on me réutilise de plus en plus dans la science-fiction, depuis quelques années. Bing. Le futur, j'en ai vu pas mal d'instantanés et j'en ai incarné de nombreux clichés. Alors j'ai ma petite idée sur ce qui s'en vient. Et bing, je t'en prie, allonge-toi un peu et regarde.

Qu'observe-t-on de nos jours ? Les cerveaux sont en passe d'être connectés en permanence les uns aux autres par diverses prothèses technologiques. Simultanément, les

esprits sont de plus en plus coordonnés par le matraquage informatif-publicitaire qui uniformise désirs et comportements. Ce faisant, le recul s'amenuise un peu plus, qui permettait la *réflexion* et donc la relation spéculaire. L'autorité paternelle déjà sérieusement mise à mal s'abîme dans le fantasme d'une fraternité planétaire. Conjointement, le territoire du héros coïncide tangentiellement avec la réalité, et son altérité frise la tautologie. Une des œuvres charnières dans cette évolution est sans conteste *Blade Runner*, où j'occupe, soit dit en passant, un rôle de premier plan : un policier renégat, contraint de traquer un double qui n'est plus un père, mais un *frère artificiel*.

Dès lors, la figure émergente du héros, c'est le clone, sous ses différentes formes. Le clone génétique d'abord, funeste suture de toute fracture, de toute séparation, monstrueuse matérialisation du double qui débouche sur la mort : il n'est pas étonnant que les premiers animaux clonés soient atteints de vieillissement prématuré. Le clone numérique ou virtuel ensuite, qui semble paradoxalement plus viable et plus riche : c'est mon drame retransmis en direct à la télévision ; c'est moi, mes maladresses et mes chutes magiquement transfigurées dans une drôle de vidéo ; ou, plus plat encore, c'est la banalité sans histoire de ma vie quotidienne livrée en pâture par le biais d'une webcam ; c'est aussi ma réduction aux paramètres d'un univers virtuel, un jeu vidéo par exemple, dont je manipule les commandes. Ce nouveau type de héros, je le qualifierai de *spectaculaire*. En réponse à l'immédiateté imposée par le développement des moyens de communication, le héros est devenu personnalité de la semaine, héros du jour, voire vedette de l'heure. Bref, il a de moins en moins de temps.

Ainsi, tandis que le héros classique était le double d'une société et le héros moderne ou spéculaire, le double d'un individu, le héros spectaculaire est le clone d'un corps. Autrement dit, et pour reprendre tes termes, la fracture

métaphysique, devenue fracture psychologique, est sur le point de devenir biologique ou, plus exactement, biotechnologique. Tu me diras que cette ultime mutation n'est rien d'autre qu'un retour à la fracture métaphysique, puisque le héros spectaculaire évolue dans un monde éthéré, presque surnaturel, et tu n'auras pas complètement tort. À cette nuance près que le surnaturel est ici un artifice technologique et que cet artifice se présente comme une *seconde nature* qui pourrait bien supplanter la première. Car quel est le statut de ce nouvel ailleurs héroïque, dès lors que la communauté qui s'y projette est elle-même virtuelle, littéralement utopique, c'est-à-dire dépourvue d'ancrage dans le monde, de terrain de rencontre, de lieu commun ? Il s'est produit une sorte de réversion, une synthèse dialectique des deux scènes, réelle et imaginaire, dans le virtuel, à la fois matériel et immatériel, puisqu'on laisse une trace derrière soi, même dans le cyberespace.

Allons, Superméneute, ne fais pas cette tête. On va descendre s'enfiler un remontant avant de rédiger notre rapport, faute de pouvoir démêler les nôtres...