

Le personnage inexistant

« Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans les *Mille et une nuits* ? Que Don Quichotte soit lecteur de *Don Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet* ? Je crois avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs, ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. En 1833, Carlyle a noté que l'histoire universelle est un livre sacré, infini, que tous les hommes écrivent et lisent et tâchent de comprendre, et où, aussi, on les écrit. »

J. L. Borgès, « Magies partielles du *Quichotte* »
Œuvres complètes, (La Pléiade, 1993, T1, p. 709.)

Un double mouvement d'individualisation et d'inscription du personnage dans la Société se produit à l'époque « moderne », d'abord en se préoccupant de leurs actions, des réactions aux situations, puis dans une perspective d'individuation dans le cadre d'une nouvelle anthropologie, d'inspiration biologique, voire matérialiste, au XVIII^e siècle. L'étude des personnages des textes qui nous concernent demande une définition historique, car il n'y a pas d'étude hors contexte, mais elle demande aussi un point de vue pour l'étude et c'est ce qu'on tentera de définir. Etant bien entendu qu'on ne peut se placer que dans une perspective contemporaine, et que ce que nous lisons aujourd'hui de ces personnages est très marqué par la manière dont on pense la personne à leur époque.

Parler de « personnage inexistant » ne veut pas dire que nos « héros » sont de simples silhouettes, ou des supports trop faibles pour la nécessaire identification du lecteur : nous voudrions montrer que les procédures d'écriture de ce type de roman nouveau visent à briser, d'une manière ou d'une autre, cette identification, et à déréaliser le personnage à des fins romanesques bien précises.

Le personnage hérite de l'étymologie de *persona*,¹ masque de théâtre, qui est une marque codifiée de lisibilité et de visibilité pour le public, il hérite donc d'une figure, d'une visibilité et d'une lisibilité qui sont sa marque tout en conditionnant son existence sociale sur la scène publique. Au Moyen Age, les personnages correspondent à des types définis par leur situation sociale et par des traits qui en font des caractères, ce n'est qu'à partir de la Renaissance que se développe l'idée d'un individu – on en veut pour preuve le développement du portrait et de l'auto portrait. Les noms qui leur sont donnés sont des noms choisis pour les désigner spécifiquement. Des noms du *Tiers Livre* qui sont transparents, ou moins transparents, mais désignent le personnage par des traits particuliers, on passe à Don Quichotte et Tristram Shandy, et aux noms qui doivent paraître plus ou moins vraisemblables.

L'évolution du portrait indique aussi la création d'un nouveau personnage. Les traités médiévaux de poétique avaient défini l'ordre du portrait, d'abord la physionomie, puis le corps, enfin le vêtement, et dans chaque partie une place pour chaque détail. Les romanciers pratiquent le portrait plus librement, de l'esquisse à la précision des détails, et dans les romans comme les nôtres, qui sont « satiriques », le corps grotesque prend de plus en plus

¹ Martine de Gaudemar, rentrée de l'Ecole Doctorale de Philosophie, Paris X, 5 novembre 2005.

d'importance. On renverra aux analyses toujours passionnantes de M. Bakhtine sur la question.² Le portrait détaillé relevait du « blâme » et donnait des détails à la limite de la caricature, on le voit à l'œuvre dans le *Tiers Livre* et dans *Don Quichotte*. Pour *Tristram Shandy*,³ on est témoin d'un mouvement à la fois d'individualisation et d'inscription du personnage dans la société contemporaine, et l'inscription du corps relève d'une nouvelle anthropologie. Le personnage est alors une individualité complexe, voire contradictoire.

Y a-t-il opposition entre personnes réelles et personnages de fiction ? Le lecteur est dans la position de voir ces personnages et le personnage est un agent qui perçoit le monde qui l'entoure et agit sur lui. Il faut étudier aussi les « monde possible », grâce auquel ils prennent corps. Un monde possible se définit comme un ensemble complet et non contradictoire de façons dont le monde aurait pu être. Une entité fictionnelle possède un référent, selon le logicien David Lewis, dans un monde possible, qui est aussi réel que le nôtre, il lui manque seulement l'actualisation. Les personnages exhibent une conception de l'existence, un choix de vie très particulier, ils annoncent un « monde possible ». Ils montrent l'inventivité de trajectoires d'existence, tentatives d'exister à travers la production d'écart ou de différences : puissance d'agir et d'infléchir le destin, ou *exploration du scepticisme inhérent à la pensée*. (voir plus loin). Deleuze appelle ces personnages : « personnages conceptuels », qui unissent un élément d'expérience et un élément d'essence. Les personnages, selon le philosophe américain Stanley Cavell, affirment (*claim*) un droit à exister dans cette forme de vie qu'ils indiquent, comme Leibniz parlant d'un *existentiable*, individu muni de ses relations dans un monde possible. Le personnage propose un choix de vie « préférable » qu'il s'agit d'évaluer.

Le roman réaliste crée une illusion romanesque permettant une identification non-critique du lecteur aux personnages. Dans ce type de roman, le lecteur tend à vivre avec les personnages et à choisir pour ou contre leur proposition de vie. Le roman autoréflexif, au contraire, empêche cette identification et *déréalise* les personnages. On ne peut guère s'identifier aux personnages du TL et on reste aussi à distance des personnages de *DQ* et *TS*, même s'ils ont beaucoup plus d'épaisseur psychologique. Il est certain que leur aspect caricatural et satirique joue sur cette identification, mais dans nos romans, le moyen principalement utilisé est la métalepse, qu'il faut examiner maintenant.

Métalepse

Entorse au pacte de la représentation, la *métalepse* apparaît comme le procédé qui met au clair l'entrée dans la fiction, la conscience partagée de l'artifice littéraire, et cet artifice, selon Calvino⁵ dans *Leçons américaines* (parlant de Cyrano, il écrit «Cyrano traduit des choses la précarité des procès qui les ont fait naître, en montrant qu'il s'en est fallu de bien peu que l'homme ne fût pas homme, ni la vie la vie, ni le monde un monde ») pose le problème de l'existence ou de l'inexistence des personnages, en terme de l'intention rectrice du sujet, narrateur, auteur.

Le topos du personnage qui échappe à son lecteur est aujourd'hui banal, mais dans le cas de nos textes, au moins pour *TS* et *DQ*, l'autonomie des êtres de fiction semble dériver du procédé et a pour contre partie leur *disparition*. Les développements de la métalepse - constante chez Cervantès et Sterne - sont liés à une nouvelle conscience sceptique et à un

² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, tel Gallimard, traduction française, 1970.

³ On désignera les ouvrages par les initiales du titre.

⁴ *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, Ed. de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

⁵ Italo Calvino, *Leçons américaines* [1988], Paris, Gallimard, 1989, rééd. Seuil, « Points » n° 873, 2001, pp.302 et sqq.

nouvel esprit anti-allégorique.

Chez Rabelais déjà, *Laus* la narration abandonne la figure du narrateur rhétoriqueur, Rabelais signe de son nom. Terence Cave analyse les instances de la 1^o personne dans le *TL*⁶, le récit des réactions de Diogène annonce l'entrée en jeu d'un auteur qui affronte une réalité extérieure, la guerre : jusque là jamais le « je » n'avait été sujet d'actions extérieures au livre. Et le moi qui apparaît ici est troublé. Le rhétoriqueur, évacué de l'instance narrative, se réfugie dans la fiction, c'est Raminagrobis, personnage composite pour ce qui est de sa source réelle. Les trois personnes qui l'ont inspiré sont mortes, il est une sorte d'éloge funèbre et la vieille rhétorique, qui a vécu, laisse sa place à une autre forme de narration.

Le personnage de Panurge est topiqueur et rompu à l'art de la dissertation, la Parole de Panurge est au centre : il rompt la monotonie de la parole et oblige la locution à se dégénéraliser. Par « La pusse en l'aureille » en bijou (*TL* ch 7), il traduit la réalité de ses tourments charnels en ranimant la formule qui préfigure le dilemme de Panurge, désir et peur de l'engagement de l'être, de la résignation à la servitude, et aussi peut-être d'être pris dans la sphère du privé. Panurge a des « états d'âme », il peut être drôle, violent, borné, troublé, on a souligné sa « philautie ». Il est dépourvu d'humour, il est un « agelaste ». Est-il pour autant un personnage au sens où nous l'entendons aujourd'hui ? Tous les personnages du *TL* sont présentés – ne serait-ce que par leur nom – comme signifiant quelque chose de précis, présentant une caractéristique essentielle. Les récits secondaires servent à introduire d'autres personnages⁷ qui consolident la forme du roman, c'est par exemple dans les récits enchâssés qu'apparaissent les femmes. Il en résulte cette impression de foisonnement et de réalisme qui aurait fait défaut si on s'en tenait aux personnages qui dialoguent. Les personnages principaux du *TL* restent très clairement des types plus que des individus.

Dans *DQ* le jeu de la métalepse est constant : la première métalepse est au chapitre 8 de la première partie⁸ Tout se fige pendant le combat que livre Don Quichotte, et il est écrit que l'auteur laisse la bataille indécise et pendante, et de plus on renvoie au second auteur qui va essayer de trouver la fin de l'histoire ; le chapitre 9 s'ouvre sur la découverte au marché de Tolède des papiers qui contiennent la suite de l'histoire. Cette métalepse a les fonctions que souligne G.Genette : explicative, distractive, ludique, de retardement. Mais elle est aussi l'occasion d'une réflexion sur la traduction, et aussi la métalepse implique que le récit ne dépend que de la narration, tout ceci est lié à un nouvel esprit sceptique et anti allégorique. Le personnage, dès lors, commence à vaciller.

Don Quichotte lit un roman dont lui-même est le héros, et de ce fait, se sent un personnage réel, mais du coup, son caractère de personnage est, pour le lecteur, d'autant plus marqué et l'identification problématique, Dorrit Cohn, par exemple, rappelle le vertige que provoque ce genre de procédure chez le lecteur, et renvoie à Borgès dans son article « Magie partielle de *DQ* » où celui-ci souligne l'impression que le lecteur peut éprouver à son tour d'être un personnage fictif.⁹ Dans la seconde partie de *DQ*, Don Quichotte et Sancho se voient confrontés au fait que leur histoire a été déjà imprimée, le second auteur fait entendre que lui-même existe dans le livre qu'il est en train de raconter, la métalepse d'énoncé est doublée d'une métalepse d'énonciation qui révèle le statut fictionnel de chaque auteur. L'auto-

⁶ Terence Cave, « Je pareillement... » in *Rabelais*, cahiers textuels, Paris VII Denis Diderot, n°15

⁷ Monique Leonard, « Anecdotes, exemples et récits secondaires dans le *Tiers Livre* », in *Rabelais*, J. et D. Editions, 1995.

⁸ *Op.cit.* Philippe Roussin, « Rhétorique de la métalepse », p.p.37 et sqq.

⁹ *Op.cit.* Dorrit Cohn, « Métalepse et mise en abyme », p.p.120 et sqq.

enchâssement narratif est une mise en abyme et la transgression de l'ordre spatio-temporel, les personnages ne peuvent pas avoir lu le second livre du second auteur.¹⁰ On représente le monde de l'auteur et celui des personnages en même temps, le monde réel se superpose au monde fictif : l'interprétation, l'identification aux personnages présuppose toujours un dialogue entre auteur, lecteur et personnages, dans un monde hors du temps, l'identification repose sur l'opération que le lecteur fait subir à l'œuvre en créant un monde où il peut rejoindre les personnages et l'auteur. Mais les personnages sont du coup sortis de leur monde fictif et perdent de leur épaisseur, s'arrêtent, se figent, se transforment en images ou en statues.

Chez Sterne¹¹, le jeu est « la meilleure manière de raconter une vie avant la naissance », de dire ce qui n'est pas dit, de parler d'un enfant qui n'est pas né, dire que quelque chose existe qui n'existe pas, la valorisation de la notion de fiction est dans la tradition empirique et pragmatique de la philosophie anglaise de Hume, et renvoie à l'associationnisme de Locke. De plus il critique la causalité, valorisant ainsi la notion de fiction.

« Les jeux sur les traditions textuelles (la traduction de l'arabe en castillan, l'intertextualité de Sterne qui cite Cervantès {...} sur la succession, l'avant et l'après du récit et sur la substitution de la cause et de l'effet remettent logiquement en question l'idée de l'histoire comme cours continu et linéaire, totalité récapitulant un passé annonçant un avenir et un avenir mis à jour par le passé... »¹² Sterne implique le lecteur et confronte le personnage à son propre statut lorsqu'il le laisse dans une position – parfois inconfortable ! – pour parler d'autre chose : « *Mais j'oublie mon oncle Toby que nous avons laissé tout ce temps faisant tomber les cendres de sa pipe* » Pendant toute la durée de la digression, au cours de laquelle le narrateur parle, le personnage est condamné à une sorte de « pause » qui le contraint à rester figé dans la dernière action qu'il faisait. De même, la mère du narrateur est laissée dans une pose rigide, elle écoute aux portes. Sterne, non seulement dénuce le temps de l'histoire et le temps du récit, mais montre le caractère inessentiel de ses personnages. Le narrateur profite pour écrire la Préface, du fait qu'il n'a plus ses héros « sur les bras » ! « Le lecteur suspend non plus son incrédulité, mais sa crédulité, la métalepse revêt alors une fonction ironique dans la mesure où elle instaure un contrat de lecture particulier fondé non plus sur la vraisemblance mais sur un savoir partagé de l'illusion »¹³ Le personnage, dès lors, expérimente des possibles, et le narrateur de *TS* change des données, rature et modifie la vie de son personnage.

Le personnage inexistant est-il « romanesque » ?

Pour la question du « romanesque », je renvoie à J-L Schaeffer¹⁴, qui pose la question de façon très intéressante : il y a corrélation entre l'idée d'être « romanesque » dans la vie et l'adjectif « romanesque » lorsqu'on parle du roman. « Est-ce la vie qui imite sa représentation en s'en servant comme modélisation ? »¹⁵ La catégorie du romanesque repose-t-elle sur l'analyse d'un type d'ethos existentiel ? Ou faut-il concevoir une relation causale allant dans

¹⁰ *Op. cit.* Sabine Schlickers, « La métalepse dans les littératures espagnoles et françaises », p.p. 151 et sqq.

¹¹ *Op. cit.* Philippe Roussin.

¹² *Op. cit.* Philippe Roussin.

¹³ *Op. cit.* Christine Baron, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », p.298.

¹⁴ *Romanesque*, sous la direction de Gilles Declercq et Michel Murat, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp.291 et sqq.

¹⁵ Ce qui renvoie aux réflexions de Martine de Gaudemar.

les deux sens... ? »¹⁶ Des traits qu'il dégage, deux d'entre eux concernent le personnage : l'importance, d'abord, accordée dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leur mode de manifestation les plus extrêmes. L'action semble dirigée par les affects et leur vie intérieure, et l'attachement à la vie intérieure semble caractériser le romanesque (voir N.Frye). Mais quand il y a dissonance, que le narrateur se désolidarise du point de vue de son personnage, la représentation *du* romanesque, souvent ironique, modifie le point de vue du lecteur. Or c'est exactement le cas dans nos textes. Jean-Marie Scheffer dit qu'il ne sait pas pourquoi les choses en sont ainsi : une réponse se trouve peut-être dans les débuts du roman autoréférentiel.

La représentation, ensuite, des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes du côté du pôle positif et du côté du pôle négatif. Le monde romanesque est le lieu de tous les excès, Thomas Pavel insiste sur les vecteurs axiologiques polarisés à l'extrême, et les passions également. Ce peut être positivement ou négativement, mais en tous cas cela montre que le romanesque est « manichéen » : « Comment le monde serait-il si le bien et le mal étaient nettement séparés et si le bien pouvait vaincre ? Mais aussi : comment serait le monde si je pouvais y exercer de la manière la plus « pure » ma propre volonté de puissance ? »¹⁷ C'est justement ce que les personnages « inexistantes » ne permettent pas de se demander. Parce qu'ils ne sont pas « romanesques ». La question de l'identification aux personnages chez Cervantès est partiellement analysée par Marc Fumaroli¹⁸, qui souligne que dans le *Persilès*, Cervantès donne satisfaction aux vœux de la Réforme catholique en faisant un roman qui soit plein de suspens et aussi mené par des personnages qui favorisent l'identification. Les lecteurs attendent la récompense des bons personnages auxquels ils se sont identifiés, et ces romans sont complètement « romanesques ». Pour *Don Quichotte*, la chose est plus complexe, il y a du romanesque et de la distance, ce qui rend le personnage beaucoup plus complexe, et le rapport du lecteur à son personnage plus aléatoire.

Dans tous les cas, et dans les trois textes, le lecteur n'est pas en position de s'identifier directement et sans hésitation, aux personnages, qui, même s'ils sont dotés de traits de caractère, et d'épaisseur « psychologique » - ce qui est indéniable – se déréalisent dans des procédés très particuliers et très efficaces. Le personnage est « inexistant », non pas parce qu'il cesse d'être présent pour le lecteur, on inintéressant, ou ne suscitant pas d'affects, mais parce qu'il est désigné comme « personnage », (et même par lui-même), parce que la distance du lecteur est de ce fait plus grande, et que ce qu'il a à lui dire n'est plus de l'ordre de l'identification, du « transport affectif », mais plutôt de l'ordre de la remise en question. Ce qui se voit ainsi remis en question est l'idée de *certitude*, dans tous les cas. Les stratégies autoriales délèguent aux personnages, et à leur caractère à la fois énigmatique et fragile la fonction du guidage vers l'incertitude.

¹⁶ Schaeffer, *op.cit.* p.291.

¹⁷ *ibid.*, p.302

¹⁸ « L'héritage d'Amyot », in *Exercices de Lecture*, Gallimard 2000.