

La perméabilité entre voix narrative et voix du personnage d'une part, la mise en relation des consciences séparées dans le jeu d'échos entre les monologues intérieurs de Bloom et de Stephen d'autre part, sont de nature à remettre en question les distinctions reçues entre intérieur et extérieur. Dans l'espace textuel du roman joycien, où il est par moment périlleux de vouloir rapporter les énoncés à une source identifiable, l'indétermination contrevient au tracé de contours nets isolant la sphère de pensée de tel ou tel personnage. Du reste, le lien entre parole, pensée et personnage, globalement maintenu dans un épisode comme celui des « Sirènes », sera bouleversé de fond en comble dans l'épisode 15, « Circé », où l'adoption d'un mode de présentation calqué sur le texte dramatique s'accompagne d'une libération verbale qui fait voler en éclat la notion même d'intériorité.

La construction-déconstruction à laquelle s'est livré Joyce dans *Ulysses* connaîtra de nombreux prolongements, principalement dans la littérature anglo-saxonne des années vingt et trente. La porosité au monde des personnages woolfiens, l'indistinction du dedans et du dehors du monologue faulknérien et, plus tard, l'espace mental traversé de voix de *L'Innommable* chez Beckett, peuvent être lus comme autant de déclinaisons d'une même impossibilité : celle d'assigner des contours au personnage, dès lors qu'il est essentiellement saisi comme intériorité.

### Bibliographie

- Cohn, Dolorit : *Transparent Minds*, Princeton University Press, 1978 (*La Transparence intérieure*, Seuil, « Poétique », 1981).
- Dujardin, Édouard : *Les Lauriers sont coupés* suivis de *Le Monologue intérieur*, édition de Carmen Licari, Roma, Bulzoni Editore, 1970.
- *Les Lauriers sont coupés*, édition présentée par Jean-Pierre Bertrand, GF Flammarion, 2001.
- Groden, Michael : *Ulysses in Progress*, Princeton University Press, 1977.
- Jenny, Laurent : *La Fin de l'intériorité*, PUF, « Perspectives littéraires », 2002.
- Joyce, James : *Ulysses*, The Corrected Text, Edited by Hans Walter Gabler with Wolfgang Iser and Claus Melchior, Penguin Books, Student's Edition, 1986.
- *Ulysse*, in *Œuvres II*, Bibliothèque de la pléiade, édition publiée sous la direction de Jacques Aubert, traduction par Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert, entièrement révisée par Valéry Larbaud et l'auteur, Gallimard, 1995.
- Pound, Ezra, Joyce, James : *Lettres d'Ezra Pound à James Joyce, avec les essais de Pound sur Joyce*, présentés et commentés par Forrest Read, Mercure de France, 1970.

### POÉTIQUES DU PERSONNAGE CONTEMPORAIN

Oana PANAITÉ

Indiana University – Bloomington

Ils naissent « tels des dormeurs se réveillant soudain sous l'intrusion d'un songe, ce météore du désir » dit Sylvie Germain dans un essai consacré aux personnages<sup>1</sup> ; ce sont pour elle des présences silencieuses, des suppliants muets qui jouent aux oracles, des mendiants fantasques – bref, des ombres qui « somment » le romancier de fabuler et lui promettent des possibilités de vie et de sens. Sylvie Germain n'est pas seule lorsqu'en s'intéressant aux êtres de papier, elle réfléchit aux dimensions phénoménologiques du personnage en l'envisageant en tant qu'apparition, songe ou épiphanie avant de l'aborder sous un angle constructiviste ou symbolique. Qu'il se manifeste comme sommation muette, cri de désespoir ou sourde résistance de la langue aux efforts de l'écrivain, l'appel du personnage contemporain est tout d'abord celui d'une vague présence, d'un « il quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe »<sup>2</sup>. Car si l'idée d'un être fictionnel dépourvu d'attributs personnels tels que nom, caractère, situation sociale, possessions matérielles pouvait susciter la polémique il y a un demi-siècle, elle relève aujourd'hui de l'évidence dans la théorie comme dans la pratique de la fiction.

Pour Pierre Michon, dont la poétique mémorielle recoupe celle d'autres écrivains comme Pascal Quignard, Pierre Bergounioux, Richard Millet ou François Bon, la condition du personnage est fondamentalement historique, réelle : « Je n'ai pas besoin d'inventer des vies, des personnages. Il y a suffisamment de gens qui sont morts et qui attendent que l'on parle

<sup>1</sup> *Les Personnages*, Gallimard, 2004, p. 13.

<sup>2</sup> Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *Pour un Nouveau Roman*, Seuil, 1956, p. 31.

d'eux<sup>3</sup>. » Toutefois le refus d'augmenter l'inventaire ontologique comme le choix de puiser l'inspiration dans les profondeurs du vécu n'aboutit pas à une poétique de l'évocation voulant faire revivre les ombres du passé grâce à la recherche documentaire ou à la caractérisation réaliste. Car créer des êtres fictionnels signifie ici « transformer la douleur passée en jouissance présente, faire de l'art avec la mort ». L'écriture biographisante et le récit de soi reposant sur la relation bi-univoque entre remémoration biographique et transfiguration artistique, leur fabrique du personnage consiste en la sublimation du fait vécu en substance artistique, en énergie de l'écriture.

Cependant pour l'écriture métafictionnelle de Jean Echenoz, Éric Chevillard ou Jean-Philippe Toussaint, les personnages naissent de la rencontre entre le vertige de l'invention verbale, le « plaisir du nom »<sup>4</sup>, et l'exploration des formes narratives, le plaisir du récit. Chez eux, le double jeu du récit et de sa fabrication dévoilée exhibe le caractère chimérique des existences fictionnelles, tout en mobilisant les moyens propres à la fiction littéraire afin de construire des personnages mémorables pour leur facticité même. Nés de la rencontre du spectaculaire et de l'insignifiant, entraînés dans les péripéties les plus invraisemblables et prisonniers des situations les plus anodines, les êtres qui peuplent les versions contemporaines du roman d'aventures ou du récit existentialiste reprennent, métonymiquement, le mode de fabrication des textes auxquels ils appartiennent. S'empressant de relever le défi moderne de la « vie hypothétique »<sup>5</sup>, leur nature composite, cumulative ou sérielle transgresse les lois logiques ou psychologiques et excite la curiosité du lecteur par la promesse d'une fiction multiforme, inépuisable.

Entre ces deux conceptions du personnage, l'une ancrée dans la substance du réel, l'autre projetée vers l'infini des possibles, c'est une voie médiane que propose Antoine Volodine. Dans des textes qui reprennent, obstinément, la même histoire fantastique et abstraite d'un terrifiant récit d'anticipation, l'écrivain imagine un univers concentration-

naire hanté par la figure du narrateur-résistant. Individualisés par une nomination diverse qui ouvre le texte à l'imaginaire des langues et des cultures, les personnages de Volodine sont pourtant inséparables de l'expérience collective de la terreur et du témoignage. Ils offrent un exemple de caractérisation multiple, relationnelle, réticulaire, chaque être ne pouvant se comprendre que dans la pluralité des rapports qui le relient doublement aux autres. Diégétiquement, l'univers clos du récit confère une valeur exemplaire à la vie des prisonniers, les destins individuels étant les reflets vivants d'un archétype lointain, éthiquement, le fait d'opposer à la logique unique, totalitaire la logique innombrable de la narration, fait de chaque personnage un créateur de mondes possibles et un générateur de sens.

Sans prétendre donner ici un examen complet des modalités contemporaines de la caractérisation, dans ce qui suit nous examinerons d'abord ces trois tendances de la poétique du personnage, nous aborderons ensuite les stratégies d'écriture propres à chacune et nous terminerons par quelques réflexions sur le processus de nomination.

### Poétiques contemporaines

Des récits comme *Vies minuscules* de Pierre Michon, *Miette* de Pierre Bergounioux, *Les Amours des trois sœurs Piale* de Richard Millet<sup>6</sup> soulèvent d'emblée des questions d'ordre générique dont la complexité se reflète dans la variété des termes critiques correspondants : biographie oblique, fiction critique, autofiction, récits d'autogenèse, récits poétiques, romans. Ces textes incorporent les modalités narratives et discursives de l'autobiographie, de la biographie réelle et imaginaire, de la chronique familiale et du récit historique. La poétique explicite des écrivains affirme de surcroît le lien nécessaire entre la valeur testimoniale de leurs textes étayée par la concentration sur la thématique filiale, familiale et mémorielle, et l'exigence esthétique d'une prose noire, poétique, voire d'une écriture absolue. Chez Pierre Michon, ce sont des souvenirs d'enfance ou la lecture des documents d'archives, textes ou images, qui mettent en marche la « machine littérature » ; pourtant le document reste en deçà de

<sup>3</sup> Catherine Argand, « Entretien avec Pierre Michon », *Lire*, n° 271, déc.-jan. 1998-1999, p. 38.

<sup>4</sup> Entretien de Jean Echenoz avec Jean-Baptiste Harang, « La réalité en fait trop », *Libération*, 16 sep. 1999.

<sup>5</sup> On pense évidemment à l'expression « vivre hypothétiquement » que Robert Musil attribue à son personnage Ulrich dans *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jacottet, Gallimard, « Folio », 1973, t. I, p. 390.

<sup>6</sup> Les deux premiers sont publiés chez Gallimard en 1984 et 1994, le troisième, chez P.O.L. en 1997.

l'écriture, dont la vocation d'adresse<sup>7</sup>, loin d'être simplement biographique ou historique, permet au récit de transfigurer aussi bien son sujet – la province, les drames familiaux, les vies d'artistes racontées du point de vue des témoins anonymes, sous l'espèce du ratage, de la honte ou du péché – que ses humbles sujets – des minuscules, dont la vie est « de peu de profit lorsqu'on se mêle d'écrire » (Argand). Le Moi narrateur s'y livre soit à travers la vie des autres – pères charnels et spirituels, pères du texte ou êtres minuscules – soit à travers l'artifice d'un modèle littéraire tel que *Vies imaginaires* de Marcel Schwob. L'écriture convoque le « musée familial », le « caveau familial » ou le « tombeau littéraire »<sup>8</sup> pour suppléer à une béance de la filiation, représentée par le topos du père absent, et pour combler l'absence de la Grâce, jadis octroyée aux précurseurs. Reposant sur l'idée d'une efficace artistique qui révèle le miracle sous la gangue du trivial et met les vérités de la littérature à l'épreuve de la vie, elle recourt à l'héroïsation des existences insignifiantes.

Par le télescopage de l'expérience individuelle, quasi-anonyme, parasite et marginale, d'une part, et de la conscience objectale des lieux et des choses, de l'autre, des romans comme *Je m'en vais* de Jean Echenoz, *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint, *Nuage rouge* de Christian Gailly ou *La Nébuleuse du Crabe* d'Éric Chevillard, observent et décrivent sur le mode fictionnel la pulvérisation du collectif dans l'infini petit des êtres solitaires qui ne reçoivent en partage que la mémoire de leur isolement. Qu'ils consacrent leur temps à faire le tour du monde ou à contempler, immobiles, les mêmes intérieurs familiaux, les personnages oscillent entre le micro-drame individuel ou le « coma social prolongé », et la tragi-comédie planétaire. Membres d'une humanité imaginaire, migrants d'un autre monde de référence – littéraire, musical, historique –, créatures parfois fantastiques, à identité hybride, les habitants de ces univers fictionnels sont soumis à un travail systématique de *décaractérisation* qui accumule détails techniques et digressions psychologiques pour figurer

<sup>7</sup> L'expression appartient à Dominique Viart qui dans un essai intitulé « Filiations littéraires », salue cette dimension retrouvée de l'écriture contemporaine. V. *La Revue des Lettres Modernes*, « Écritures contemporaines 2, États du roman contemporain », Minard, 1999, p. 137.

<sup>8</sup> Ces termes appartiennent respectivement à Pierre Bergounioux, à Jean Rouaud, et à François Bon.

l'évidement d'une intériorité se laissant envahir par un dehors allogène, composé de mots, d'objets et de fantasmes.

C'est le triomphe de l'extériorité que décrivent les univers hétérotopiques imaginés par Antoine Volodine. De *La Biographie comparée de Jorian Murgrave aux Anges mineurs*, en passant par *Port intérieur* et *Vue sur l'ossuaire*<sup>9</sup>, l'œuvre offre comme forme de résistance à la menace de l'incarcération et de la mort, la persistance des communautés narratives. Aussi derrière les apparences aliénantes de la « xénolittérature » qui se veut une écriture « étrangère », « partie de l'ailleurs et allant vers l'ailleurs »<sup>10</sup>, se manifeste un art de la fiction qui tente de réinvestir la dimension agissante de l'acte littéraire. Réunis par la même situation claustrale, les personnages, seuls repères forts d'une intrigue ténue, le sont aussi par la solidarité dans l'écriture dont la transmission institue une tradition. Porte-parole de la vérité littéraire s'opposant au mensonge politique, chaque membre de cette généalogie littéraire est témoin, martyr et fragment de mémoire vive dont la singularité ne peut se comprendre que par sa mise en relation avec celle des autres. C'est une poétique de la *typification* que propose l'œuvre de Volodine dont les personnages naissent de la rencontre entre le jeu divers de la nomination et la compacité des voix narratrices.

### La vacance du personnage

Le système des personnages dans les récits biographisants inclut d'abord les « reliques », précieuses et dérisoires à la fois, hommes, femmes et enfants formant un cortège de fantômes qui hantent l'enfance, l'adolescence et l'âge mûr du narrateur. Leur fonction est indicielle, signifiant les liens de sang ou le rapprochement communautaire. La chair de ce monde où les hommes, réduits à leur fonction biologique, tiennent le rôle de figurants, appartient exclusivement aux femmes, colporteuses des « mots prestigieux et incompréhensibles – Dieu, le destin, l'avenir ». Le portrait d'un couple ou d'une génération, obéissant à une logique réduplicative, se reflète dans celui de leurs contemporains ou de leurs

<sup>9</sup> Denoël, « Présence du futur », 1985 ; Minuit, 1996 ; Gallimard, 1998 ; Seuil, 1999.

<sup>10</sup> La définition du terme, de ses enjeux éthiques et esthétiques font l'objet de l'essai fictionnel *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Gallimard, 1998.

descendants : « la disparité de Clara et d'Eugène se répétait en Élise et Félix » (*Vies minuscules*, 59).

Viennent ensuite les « aïeux » lointains dont la mémoire meurtrie, perpétuée par les histoires matriarcales, remonte à plusieurs générations dans le passé. On pourrait les appeler « les pères des pères », images figées dans un cadre mémorable : le départ pour les colonies d'un pauvre orphelin, le jugement paternel, le retour du fils prodigue. Ils ne vivent que pour asseoir la vérité de ces scènes exemplaires qui transcendent leur humble condition. Il en est ainsi du paysan ignorant Toussaint Peluchet qui retrouve « de la vieille arrogance patriarcale » « le vieux geste définitif » lorsqu'il ressuscite le spectacle immémorial « la droite du père se tend vers la porte, la chandelle fléchit, le fils est debout [...], s'encadre sur le seuil, sombre dans le contre-jour ». Le père se fait alors porteur des « seules vérités », des « vérités niaises, terrifiées et hagardes qui parlent d'aïeux, de morts vaines et de permanence du malheur ».

L'image vacante et fantasmée du père absent ouvre à la progéniture l'horizon des possibles, de la différence signifiante, tout en l'attachant à la condition anonyme de ses prédécesseurs, représentée par l'image du caveau familial dont il sera l'ultime gisant (*Vies minuscules*, 55). Le personnage du narrateur se définit à l'articulation de deux formes d'existence : le scribe et le bâtard. Puisque le devoir du narrateur ne s'épuise guère dans le fait de raconter, car il faut écrire les vies pour les arracher à leur médiocre condition, le scribe est une figure récurrente chez Pierre Michon, Richard Millet ou Gérard Macé<sup>11</sup>, comme l'artisan chez Pierre Bergounioux. Ces « proses du fils »<sup>12</sup>, marquées du sceau de l'illégitimité, de la honte et de l'imposture, sont doublement nourries par la mélancolie des origines : absence du père et conscience malheureuse du provincial. Chez Michon, le rêve du « Grand Auteur » vient racheter la bâtardise familiale et littéraire ; à l'image du père absent se juxtapose d'abord et ensuite se substitue l'icône du poète moderne, Rimbaud ou « la littérature en personne »<sup>13</sup>. La désertion de la mémoire proche – ou de la « situation » dans les termes de Bergounioux – qui fait éprouver à l'écrivain « la joie du scribe devant la langue »<sup>14</sup> s'accompagne d'un

<sup>11</sup> *Vies antérieures*, Gallimard, 1991.

<sup>12</sup> Yves Charnet, *Proses du fils*, La Table ronde, 1993.

<sup>13</sup> P. Michon, *Rimbaud le fils*, Gallimard, « L'un et l'autre », 1991.

<sup>14</sup> R. Millet, « L'écrivain Sirieux » (1992) in *L'angélus, La chambre d'ivoire, L'écrivain Sirieux*, Gallimard, « Folio », 2001, p. 239.

sentiment d'imposture aboutissant au « désœuvrement » : « À voir mon nom imprimé, il me semblait que j'étais un imposteur ou que j'eusse craché à la figure de ma mère » dit l'écrivain Sirieux dans le récit éponyme de Millet (*L'Écrivain Sirieux*, 247). Aussi le personnage de l'écrivain représente le foyer d'une constellation de rôles : l'artiste abject, l'idiot dans ses hypostases rustiques (Pierre, Marie) et carnavalesques (Pierrot ou Gilles), l'enfant maudit... La scène primitive décrit les circonstances de la reconnaissance potentielle du héros par le biographe, jamais actualisée : « Le héros et son biographe se rencontrent sous le marronnier, mais, comme il arrive toujours, l'entrevue est un fiasco : le biographe est au berceau et ne conservera aucun souvenir du héros ; le héros ne voit dans l'enfant qu'une image de son propre passé » (*Vies minuscules*, 20). S'interdisant d'être entièrement fictionnelle et reculant devant le savoir documentaire, l'écriture infrascopique se penche sur « l'existence de ceux qui ne sont ni tout à fait personne, ni tout à fait quelqu'un, ou les deux peut-être à la fois »<sup>15</sup> et, par un juste retour du balancier, elle transfigure, d'une part, les « vies obscures, effondrées, oubliées »<sup>16</sup> des anonymes provinciaux tandis que de l'autre elle ramène le Panthéon artistique à la dimension de la trivialité humaine. Dans le premier cas, on assiste à une héroïsation des êtres communs surpris dans le moment extatique de l'« écart prodigieux », lorsque la conscience obscure de leur faillite coïncide avec leur apothéose, dans le second, à une anamorphose d'une figure emblématique (Rimbaud, Faulkner, Champollion), celle d'un être dont la mort fera un auteur, mais qui n'est de son vivant que contingence et hypothèse d'avenir.

Le maître mot pour définir le personnage de fiction dans l'écriture impassible est l'abstraction représentée par le brouillage des identités et par la totale invraisemblance des comportements. Le dehors remplaçant le dedans, le portrait psychologique brille par son absence, mais les affects apparaissent dans la description behavioriste parodiée, qui détaillent les réflexes de survie (peur, tension, soulagement, détente) et les réactions épidermiques (désir, dégoût, irritation, colère), ou pour signaler l'interpénétration des consciences<sup>17</sup>. Dans *Lac*, l'entomologiste Franck Chopin aura fait le mouchard pour d'obscurs services secrets, sera tombé

<sup>15</sup> J.-P. Richard, *L'État des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Gallimard, « Essais », 1990, p. 106.

<sup>16</sup> R. Millet, *Le Sentiment de la langue I, II, III*, La Table Ronde, 1993, p. 242.

<sup>17</sup> V. *Bref séjour chez les vivants* de M. Dariesussecq, P.O.L., 2001.

amoureux, aura été drogué, enlevé, ballotté, tabassé par des gorilles postiches, et son identité aura été brouillée, changée, modifiée à plusieurs reprises, avant de devenir son propre fantôme, à l'instar de l'épisodique Flétan, « personnage pâle et sans apprêt », à la « physionomie imprécise comme si la nature l'avait dispensé d'aspect particulier »<sup>18</sup>.

Lorsque, insignifiants, mineurs, délestés de leur humanité, les personnages n'aspirent pas à disparaître ou à s'abstraire du récit, la fiction se déroule autour d'un être à identité inqualifiable, versatile tel que *Palafox*, le héros du roman éponyme d'Éric Chevillard. Ses textes se distinguent d'ailleurs par l'attention extrême qu'ils portent à la fabrication des êtres fictionnels ; si l'on peut parler d'un roman du personnage aujourd'hui, cela est dû en majeure partie à l'art de la composition minutieuse, procédant par assemblage descriptif et exemplification narrative, de Chevillard. Cependant à quelques exceptions près, comme, par exemple, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* (Minuit, 1999), une biographie littéraire fictive parasitée, en bonne tradition nabokovienne, par la spéculation et la digression, des romans tels que *Palafox*, *La Nébuleuse du Crabe* et *Un fantôme*<sup>19</sup>, dont les titres indiquent la prééminence des protagonistes par rapport aux autres aspects du récit, campent des héros fantastiques, dont l'identité biologique relève de l'hybride humain et animal et dont le caractère composite rassemble anomalies et contradictions. La poétique accumulative et excessive de Chevillard écrase le personnage sous le poids des déterminations ; l'épaisseur réaliste et psychologique engendre des effets monstrueux, et le tout devient la somme des parties barrant au lecteur la voie de l'identification voire de la compréhension.

Penché sur le « vide redondant » du monde qui s'offre en spectacle<sup>20</sup>, l'individu s'absente à soi-même. En adoptant ce « regard en négatif »<sup>21</sup>, les personnages se changent en observateurs dont l'œil déshumanisé, objectif sert à découper une parcelle de réalité sur un fond chaotique : figure humaine, objet ou ensemble d'objets. Cependant, l'écart entre la

<sup>18</sup> J. Echenoz, *Je m'en vais*, Minuit, 1999, p. 89.

<sup>19</sup> Parus aux éditions de Minuit en 1990, 1993, 1995.

<sup>20</sup> C'est le dénominateur commun des personnages qui sacrifient à la *divine* télévisuelle, vivant par procuration « une vie entière en version ordinaire sous-titrée ! » comme dans *Les Figurants* de Didier Daeninckx, Lagrasse, Verdier, 1995.

<sup>21</sup> L'expression appartient à un personnage anonyme de peintre prêchant les *qualités* artistiques du bain acide dans le roman de J. Echenoz, *Je m'en vais*.

pose savante de l'observateur et son manque de savoir-faire, entre ce que le personnage croit voir ou prévoir et ce qu'il découvre au contact de la réalité est une constante de la fiction. La relation métonymique entre l'œil et le regard souvent se dégrade jusqu'à la simple élimination de celui-ci par celui-là. Le personnage de *La Télévision* de Toussaint se condamne à l'immobilisme en confondant son existence avec celle du tube cathodique. De l'autre côté, permettant au sujet de mimer la compréhension et, par là, d'occulter toute manifestation psychique provoquée par la présence de l'objet, le regard conserve l'intégrité du sujet dans son isolement spéculatif. Mais dans les deux cas le regard abdique sa valeur intersubjective, relationnelle, limité qu'il est à la connaissance technique et à sa mise en scène.

Bien des personnages catatoniques succombent aisément à l'indifférence, la léthargie ou la monomanie. Il en est ainsi du narrateur sans nom du roman *La Réticence* (Minuit, 1991) de Jean-Philippe Toussaint qui, incapable de prendre une décision triviale, s'enfonce chaque jour davantage dans le paradoxe de la réticence. Factuellement stérile, son obstination à tisser des hypothèses pour mieux les défaire amène sa propre disparition au sein du récit où « par je ne sais quel jeu de perspectives et d'angle mort, il n'y avait aucune trace de [sa] présence » (*La Réticence*, 35).

Le personnage qui s'absente à soi-même et qui n'existe qu'en tant qu'imitation, copie ou double d'un modèle (souvent célèbre) pourrait aisément se confondre avec le scribe entièrement absorbé dans un projet dont la parfaite réalisation technique peut seule fournir un sens à la vie de l'imitateur. *Be-bop* et *K. 662* de Christian Gailly (Minuit, 1995 et 1989), mettent en scène des artistes qui ne recherchent pas l'originalité mais la reproduction à l'identique, reconnaissant sans mélancolie dans la condition secondaire la seule modalité d'être du personnage de fiction.

Ce n'est pas de leur propre gré que les personnages-narrateurs s'abstraient du monde dans les romans de Volodine. Confrontés à un régime d'oppression, leur comportement est surtout réactif, mais leur résistance ne peut être qualifiée d'impassibilité ou de passivité. Les stratégies métatextuelles et paratextuelles telles que la démultiplication des instances auctoriales et leur juxtaposition aux noms des narrateurs, ainsi que la porosité des frontières textuelles permettant aux concepts de circuler librement du texte au péri-texte, installent dans un premier temps les personnages en tant que double pluriel de l'auteur. Tout en renforçant le continuum de l'histoire et du récit, la mise en abyme permet dans un second temps de distinguer entre littérateurs perpétuant le mensonge

littéraire, et conteurs dont le sacrifice – vécu et raconté – rappelle la friabilité de l'homme.

### La trahison du nom propre

Parce qu'il trahit l'indigence de celui qui le porte, banal ou précieux à l'excès, le nom propre déjoue dans l'écriture biographisante le projet de rédemption ou de glorification esthétique des destinées minuscules. Ainsi dans les récits de Pierre Bergounioux, les noms propres instituent ou conservent paradoxalement l'anonymat des personnages. Par leur simplicité – à la fois patronymique et sociale – des noms comme Pierre ou Marie, souvent sujets à reduplication, servent à inclure le personnage ainsi désigné dans une série – lignage familial ou collectivité rurale. Le narrateur de *Miette* glose ainsi la coutume d'appeler les filles Marie : « Le mot contenait sans doute une allusion à la mère du Sauveur [...] mais il ressemblait un peu, aussi, à des vocables comme Truc, Machin, avec son féminin Machine, et l'acception que prend ce dernier lorsqu'il est commun – machine<sup>22</sup>. » On hésitera pourtant à souscrire à l'interprétation de Sylviane Coyault-Dublanche selon laquelle ce procédé narratif témoignerait du « zéro que sont les existences, annulées dès la naissance »<sup>23</sup>, préférant l'idée d'une communauté dont le principe d'existence est précisément l'intégration des individus à une longue mémoire commune.

Dans les textes de Pierre Michon, il arrive souvent que le récit naisse de la semence verbale, le mystère d'un mot incitant les petites gens à imaginer, « sur de vagues indices », un parcours de vie qui n'est qu'« une fiction plus conforme à ce qu'ils tenaient pour le vrai » (*Vies minuscules*, 11). Car les personnages ont recours instinctivement au même procédé dont l'écrivain use pour « restituer la trame charnelle des jours rythmés par l'aigreur de la sueur », en ressuscitant « la tresse des mots enfouis » qui constituent l'héritage familial et artistique et en essayant à leur tour de forger « l'alliage étrange des mots qui auraient l'énergie insensée de faire parler l'intensité des choses »<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> P. Bergounioux, *Miette*, Gallimard, « Folio », 1995, p. 60.

<sup>23</sup> S. Coyault-Dublanche, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002, p. 178.

<sup>24</sup> J.-Y. Pouilloux, « "Trouver une phrase" », in Pierre Michon, *l'écriture absolue*, op. cit., p. 221-222.

Le narrateur de *L'Écrivain Sirieix* de Richard Millet se souvient d'un jour où à l'école il fut sujet d'une réprimande ; dans la remémoration de cette scène, la punition physique s'efface devant la souillure du nom (*L'Écrivain Sirieix*, 215). La défiguration du nom propre marque ainsi dans le parcours de l'écrivain une mort symbolique qui équivaut à la découverte de l'immortalité octroyée par la publication, l'inscription du nom sur le papier imprimé : « Nom, visage, corps : enfin ils étaient miens, et j'en tirais une vanité simple qui me tenait lieu de vérité ; ils étaient ma vanité – me disaient tout à la fois mon néant et mon immortalité (*L'Écrivain Sirieix*, 218). » En révélant la relation de parenté entre l'écrivain et ses créatures, la photographie mythique qui se trouve à l'origine du bref récit *L'Éléphant*<sup>25</sup> aligne les fictionnels Sartoris, Compson, Sutpen et Snopes à côté de Faulkner, tous empêtrés dans la même pose dérisoire. Dans la déflagration des mots s'exprime la rage colossale de l'iniquité réservée aux petites gens qu'éprouvent douloureusement le prédicateur sans grâce comme l'écrivain qui n'en est pas un, tous deux artistes en puissance ; la colère du premier, ses invectives et son poing levé contre « les fossoyeurs dévoyés », les « profanateurs fieffés, faux gendarmes et faux voisins, tous étranges croque-morts, tous sectateurs de la tombe » (*Vies minuscules*, 160) fait pendant à la violence impuissante du second s'en prenant au monde entier, à l'universel « fauteur de page blanche » pour son manque d'inspiration. Ce qu'invoque et abhorre à la fois l'amant malmené de la langue se concentre dans les noyaux métaphoriques dont la force irruptive est l'écho et l'effectuation stylistique de la souillure littéraire qui s'attache à contaminer jusqu'aux moindres éléments de l'idiome commun.

L'invention onomastique dans les récits métafictionnels renforce le travail de décaractérisation et affermit l'autonomie de l'univers imaginé par l'ancrage dans un cadre de référence fort (langues nationales, culture populaire, nomenclature technique). Tout se passe comme si, le monde étant vidé de contenu propre et livré au pur jeu des possibles ontologiques engendrés par les médias, les voyages autour du monde et la navigation interplanétaire ainsi que par les troubles identitaires et le dédoublement des sujets, la langue se chargeait de suppléer à l'indigence de la réalité en lui fournissant une surface décrite en termes techniques et scientifiques. Par le brassage des anthroponymes motivés et immotivés, recherchés et vulgaires, banals et insolites, comiques et délicats, les romans d'Echenoz

<sup>25</sup> P. Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

juxtaposent noms célèbres (Vito Piranese, Franck Chopin, Degas) et dénominations bouffonnes (le colonel Seck, le docteur Péronée, le roi Zog Ier, les détectives Réparaz, Personnettaz et Crocognan, le couple beckettien Bock et Ripert) dans une véritable Babel romanesque. Les noms réifient – ainsi une belle inconnue rencontrée au bord d'une route, est appelée Mercedes par assimilation du possesseur à l'objet possédé<sup>26</sup>, ou, monosyllabiques, mettent en évidence la sérialité des personnages, ni tout à fait identiques, ni entièrement différents, mais interchangeable, doublures d'un original perdu : Roc, Soc, Core, Tore, Lore, Dore...<sup>27</sup>

L'écriture d'Antoine Volodine est dominée, elle, par une invention onomastique polyphonique et multiforme. Dans un monde en voie d'extinction, la grande variété lexicale et phonétique des noms travaille le texte d'abord dans le sens contraire à la poétique de typification. Jean Vlassenko, Maria Samarkande, Khrilli Gompo, Izmaïl Rorschach, Evon Zwogg, Yasar Dondong, Clara Gützül, Julie Rorschach, Bella Mardirosian, Wiel Scheidmann sont autant de noms empruntés à des univers linguistiques très divers qui individualisent les personnages, les détachant de la communauté scripturale à laquelle les confinent les situations diégétiques. Alors que la plupart des personnages se partagent le même rôle, celui du narrateur, leurs noms peuvent évoquer des connotations géographiques et culturelles qui brisent l'enfermement de la fiction en y introduisant l'étrange, l'ailleurs, la différence. L'invention et la combinatoire anthroponymiques créent néanmoins un effet de liste qui efface le pouvoir distinctif des noms ; la promesse des horizons lointains ne se réalise jamais car la fiction, dévorant l'un après l'autre les vocables qui désignent une humanité en puissance, en produit aussitôt d'autres voués au même sacrifice.

Mémoire du sujet se prolongeant indéfiniment dans le présent de l'écriture, figure du vertige identitaire dans un monde de simulacres ou porte-parole d'une vérité partagée contre la fiction mensongère, le personnage contemporain exhibe, sans mélancolie, sa condition secondaire, et offre aux écrivains un lieu de réflexion pratique autour des questions qui hantent la littérature, de ses fausses vérités et de ses espaces d'ombre.

## DU PERSONNAGE À LA FIGURE

Anita LEANDRO

Le personnage de cinéma, aussi bien dans le domaine de la fiction que dans celui du documentaire, semble être bel et bien ce qui échappe à la théorie. Le fait même de vouloir l'inscrire dans un cadre théorique plus précis et de cerner les processus empiriques de sa « fabrication » est symptomatique du glissement de sens que subit la notion. En surmontant le débat structuraliste qui définissait le personnage de film par ses actions à l'intérieur d'un parcours narratif, la théorie contemporaine du cinéma tente depuis quelques années de le cerner autrement, en lui bâtissant un champ d'immanence plus élargi. Là où l'on voyait traditionnellement une fonction narrative ou un rôle, se dresse maintenant un « corps », une « figure », des notions bien plus abstraites et d'habitude plus fréquentées par les esthéticiens que par les théoriciens du récit.

Dans les années 1970, Serge Daney attirait déjà notre attention sur l'importance que prenait alors l'idée de « corps » au cinéma. Avec la crise du politique et la critique du discours militant dans les œuvres engagées, l'épiderme, c'est-à-dire, le corps, devient selon Daney le dernier bastion de profondeur de sens dans les films : les slogans sonnent faux et c'est le mot « corps » qui va permettre à la critique et aux cinéastes « de se désengager à temps de la langue de bois politique ». On compte produire ainsi un cinéma plus direct qui échapperait un tant soit peu aux représentations et à leur immense pouvoir discursif. Ce sera à Gilles Deleuze d'évaluer toutes les conséquences de cette réflexion sur le militantisme des gestes et des attitudes corporelles dans la modernité cinématographique, en se penchant sur des œuvres qui inventent de nouveaux mouvements et positions de caméra capables de traduire ce qu'il a appelé la « genèse des corps ». Le politique quitte ainsi les institutions – politiques, syndicales mais aussi narratives (le scénario modèle, le mythe, le personnage, le *star system*) – pour réapparaître dans l'espace indéfini du singulier et dans la temporalité insaisissable du présent immédiat. La

<sup>26</sup> J. Echenoz, *Nous trois*, Minuit, 1992.

<sup>27</sup> Marie Redonnet, *Doublures*, P.O.L., 1996.