

## LE PERSONNAGE VIDE. RÉFLEXION SUR BORIS VIAN.

María Concepción Pérez Pérez  
(Université de Séville)

Il est vrai, comme le font remarquer Ducrot-Todorov, que dans le domaine de la poétique, la catégorie du personnage rest "l'une des plus obscures"<sup>1</sup>. Cette obscurité tient sans doute au fait que l'essence constitutive du personnage se situe dans l'indéfinition de son espace ou, ce qui me paraît plus exact, dans sa définition comme forme vide. Pour développer cette notion dans sa pratique même j'ai choisi, à l'intérieur de l'étrange univers de ce grand prestidigitateur de la parole qu'était Boris Vian, le petit roman de *L'arrache-cœur*. Car ici le protagoniste qui constitue l'axe du récit - Jacquemort - définit d'emblée son rôle comme personnage vide. Il ne s'agit pourtant pas du contraire du personnage "rond", celui que, à la suite de Forster, on est convenu d'appeler personnage "plat" (car platitude n'est pas synonyme de vide). Il s'agirait plutôt d'un *personnage zéro* sans passé, sans épaisseur, sans projection d'avenir, mais espace plein creux qui se remplit et se vide tout au long du récit. En tout cas, le rond et le vide ne seraient pas si éloignés dans l'univers vianesque si l'on en croit l'un des personnages de *L'automne à Pékin*, car en réfléchissant bien, le seul numéro rond valable serait le zéro, celui qui signifie le vide. Oxymore du vide et du plein ou le paradoxe de l'existence. Jacquemort lui-même, vide qui conteste le vide.

Lorsqu'on pense à la notion de personnage dans sa théâtralité - sa véritable condition pour Aristote - un premier constat s'impose : celui de son caractère radicalement faux, s'agissant en principe d'un personnage d'existence d'emprunt, représentée par un comédien. Dépassant cette dualité, le personnage de roman serait alors une véritable prise de chair. Mais comment concilier chair et vide ? La question, dont on trouvera la réponse à la fin de cet exposé, semble pertinente, car elle soulève justement des lambeaux de chair ce que pêche La Gloire.

<sup>1</sup> O. DUCROT et T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris. Seuil. 1972.

personnage dont Jacquemort assumera les fonctions et l'identité à la fin du roman.

Les théories concernant l'actant ont entraîné une dévalorisation de la notion de personnage, ou plutôt elles seraient le résultat du soupçon jeté sur celui-ci en tant que sujet transcendantal. Or, si l'on en croit les auteurs, d'habitude dans le processus de création c'est le personnage qui surgit le premier, entraînant à sa suite le reste de l'univers romanesque<sup>2</sup>. Comme fait remarquer A. Ubersfeld, après F. Rastier, la considération sur qui fait l'action compte autant que l'action elle-même, qualité et action étant indissociables. En fait, les réflexions concernant la question actantielle, que Ubersfeld extrapole à partir des théories greimasienne, peuvent à leur tour être transposées au monde du roman, ainsi que certaines parmi celles qui visent d'une façon spécifique le personnage (théâtral). Car si "*le texte théâtral est essentiellement non linéaire, mais tabulaire*", le texte narratif n'échappe pas à cette dimension. Le besoin d'être du personnage tient au fait qu'il est "*un élément décisif de la verticalité du texte : il est ce qui permet d'unifier la dispersion des signes simultanés*"<sup>3</sup>.

Ainsi compris, le personnage n'est pas une *substance*, mais un *lieu*, et un "*un lieu proprement poétique*", en tant qu'espace qui permet l'intersection entre le paradigme et le syntagme, producteur de sens dans la mesure où "*il apparaît ce point d'ancrage où s'unifie la diversité des signes*". La notion de personnage doit donc être exploitée en considérant celui-ci non pas comme une substance ou objet d'un discours, support d'"*une vérité permettant de construire un discours ou un métadiscours organisé*", mais comme espace de rencontre, carrefour, "*lieu géométrique de structures diverses, avec une fonction dialectique de médiation*"<sup>4</sup>.

Étant l'un des éléments clé de la verticalité du texte, le personnage, sujet de discours, sujet d'énonciation, doit être compris comme *production* de sens, dans la double et totale signification du terme, c'est-à-dire comme processus et donc dialectique, et comme résultat.

Boris Vian, chacun sait, refuse tout asservissement de l'œuvre d'art à n'importe quel credo, soit idéologique, soit esthétique. Le sens de l'œuvre, s'il en est un, ne serait-il pas préexistence, mais résultat. En réalité, dans la direction de l'asservissement idéologique se situerait pleinement le personnage "rond", doué d'un passé, d'une histoire, bien placé dans le temps et dans l'espace. Les créatures de

Vian, par contre, se posent en contestation de tout ordre, mental d'abord. Cette contestation me semble être l'essence constitutive même du personnage de Jacquemort, ou l'immanence absolue de l'existence, qui se dresse comme un grand point d'interrogation, une grande béance. A cet égard, et bien que les personnages de Vian n'aient pas d'histoire, Jacquemort, lui, commence à exister en même temps que le roman, la petite année d'existence préalable étant une période de temps mort narratif, de pure attente.

Avant de continuer cet exposé, et puisque les éléments qui sont en train de s'y dessiner le montrent déjà, il faut préciser que mon intervention va consister à développer la notion de vide dans *L'arrache-cœur* à un double niveau :

- comme concept narratologique, qui définit le statut structural du personnage.

- comme élément thématique, qui organise le niveau imaginaire et interprétatif du texte.

Dans cette double direction, le vide total est ce qui caractérise la définition ontologique de Jacquemort vis-à-vis du monde (ainsi, sa carte d'identité porte l'indication "*Psychiatre. Vide. A remplir*"). Mais le roman entier se construit sur une redondance métonymique du vide qui provoque tout un jeu de correspondances décalées entre les différents personnages à partir de certains signes. Jacquemort se présente alors comme le paradoxe du vide, ou le vide oxymoronique ("*Je n'assimile pas. Ou j'assimile trop bien..., c'est la même chose*", avouera-t-il à Angel<sup>5</sup>). Remarquons que c'est le fait d'assimiler, ou de ne pas assimiler, mais en tout cas le procès indiqué dans cette action, ce qui caractérise Jacquemort. Il s'agit donc d'un vide actif, qui n'est pas néant mais appel. En réalité le nom de Jacquemort est paradoxal, car le personnage apparaît toujours associé au monde sensoriel, visuel, sonore et odorant, métonymie de vie. La *mort* indiquée dans le nom ne serait que la conséquence d'un excès d'exigence de vie, et donc, d'une quête d'absolu. Le vide est alors l'élément actantiel clé, étant le destinateur qui pousse Jacquemort à l'action dans un projet de remplissage intégral<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> BORIS VIAN, *L'arrache-cœur*, Le livre de poche, 1975, p. 27.

<sup>6</sup> "Celui que je psychanalyserai comme ça, il faudra qu'il me dise tout. Tout. Ses pensées les plus intimes. Ses secrets les plus poignants, ses idées cachées, ce qu'il n'ose pas s'avouer à lui-même, tout, tout et le reste, et encore ce qu'il y a par derrière. Aucun analyste ne l'a fait. Je veux voir jusqu'où on peut aller. Je veux des envies et des désirs et je prendrai ceux des autres. Je suppose que s'il ne m'en est rien resté jusqu'ici, c'est que je n'ai pas été assez loin. Je veux réaliser une espèce d'identification. Savoir qu'il existe des passions et ne pas les ressentir, c'est affreux". *L'arrache-cœur*, p. 27.

<sup>2</sup> Voir le petit livre publié en Espagne par M. MAYORAL, *El personaje novelasco*, Madrid, Ediciones Cátedra, Ministerio de Cultura, 1993.

<sup>3</sup> A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1992, p. 113.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 113 et 114.

Dans la structure actantielle et thématique du roman, le vide, intégré au jeu de correspondances et décalages auquel je viens de faire allusion, donnera lieu à une espèce de "fonctionnement différencié". Ainsi, ce qui pousse Jacquemort ce n'est pas le désir, mais le désir du désir. Ou, ce qui revient au même, le désir à l'absolu. Ce jeu du décalage va générer une série de rebondissements spéculaires qui marquent la distance de Jacquemort face aux autres et donc la distance de l'être face au monde. Les éléments spatiaux fonctionnent comme signes métonymiques à cet égard.

En effet, la fonction métonymique (dans laquelle j'intègre la synecdoque comme une sous-espèce) est essentiellement pertinente au moment d'aborder l'analyse du personnage, car c'est à travers elle que celui-là devient construction, soit dans l'espace physique, soit dans l'espace imaginaire. Analysons donc à travers quels signes le personnage devient fonction métonymique dans *L'arrache-cœur*.

Construction oxymoronique, déjà l'apparition du psychiatre est ambivalente, car d'une part il est associé à la falaise, qui signifie le vide d'une façon bien évidente (falaise qui, d'ailleurs, est rouge, comme la barbe de Jacquemort). Tout indique à ce moment l'Absence, et notamment, par dérision, les crottes de biques inexistantes, l'excrément étant d'habitude une preuve physique incontestable qui témoigne d'une existence. Mais, en même temps, cette solitude est peuplée d'éléments qui connotent la vie (ainsi de l'élément floral, ces bizarres calamines -oxymore parfait du minéral végétal - qui ont un cœur fécondant, battant au soleil). Si l'on réfléchit sur la métonymie du rouge associée à Jacquemort, les calamines, premier végétal ornant le paysage, seraient spécialement signifiantes. Car le cœur rouge sombre des fleurs serait à rapprocher de cet *Arrache-cœur* qui donne son titre au roman. Les fleurs des calamines, d'ailleurs, se transforment en "ruban de feu continu" devant les yeux de Jacquemort à mesure que celui-ci se rapproche de la Maison. Le décalage métaphorique à partir de la redondance s'élargit, car c'est justement un ruban, de soie rouge cette fois, ce qui guide Jacquemort vers la chambre où vont naître les trois enfants, permettant d'ailleurs un rapprochement avec le ruisseau (rouge) qui longe le village et qui décidera du destin final du personnage.

En ce qui concerne les différents personnages du roman, et à partir des signes spatiaux, la projection métonymique permet d'établir des rapports entre eux lorsque, à un niveau apparent, cette syntaxe n'existe pas. C'est ainsi que, et toujours dans la direction de la métonymie du rouge, l'espace de la Maison mérite une attention particulière. Dans sa configuration descriptive, il y a une spéciale insistance sur le sol à carreaux rouges. Or ce sol, dans la chambre de Jacquemort et s'inscrivant dans la constellation du vide, est poreux, tout comme le terrain où naissent les calamines du début du roman

est creusé "de mille petits trous". La maison, d'autre part, est le vide, marqué par la blanche nudité des murs et la presque absence de meubles. Elle permet tout un jeu de transferts spatiaux, qui établissent une série de correspondances entre les personnages. A cet égard, la Maison se construit comme structure redondante du vide, où les différentes chambres en sont autant de manifestations, où le sol à carreaux rouges en serait la substance conductrice. L'incommunication entre les personnages se traduit spatialement dans la juxtaposition entre les pièces isolées où nous pouvons voir parfois d'une façon simultanée les différentes solitudes. Mais cela ne se borne pas seulement à la Maison, car la chambre de la bonne, Nèzrouge, reproduit et transpose dans le village le même vide.

La métonymie spatiale permet donc un enrichissement du sens, sous des signes divers, par redondance. Et ainsi, toutes les maisons du village sont sombres et vides. Celle du maréchal-ferrant, en plus, est dominée par le rouge<sup>7</sup>.

Il faut signaler que dans la métonymisation de Jacquemort à travers la couleur ce n'est pas seulement le rouge, mais aussi le noir, l'autre couleur associée. L'habit du personnage, son costume de psychiatre est, très précisément, noir. Or, les gens du village s'habillent, pareillement, en noir: autant de vides, donc, multipliés dans l'espace. Curieusement, le chat "psychanalysé" par Jacquemort est noir à son tour et, redondance du vide, il deviendra "vide du vide parfait du végétal sec".

Pourtant ce sont les autres l'objet de la quête inlassable de Jacquemort, devenant en même temps les opposants. Ainsi, la prétendue psychanalyse se retourne contre son agent, déjà dès le début du roman. A cet effet, Angel devient surface spéculaire qui renvoie à Jacquemort le rôle que celui-ci prétend tenir, au point que le psychiatre se sent gêné. C'est lui d'ailleurs qui argumente le caractère sophistiqué du vide de Jacquemort, en prouvant que le désir du désir en est déjà un. Angel est non seulement un personnage vide mais un actant vide, personnifiant l'ennui absolu, d'où la fuite comme le seul geste possible, dans une parfaite cohérence. Paradoxalement, c'est Jacquemort, personnage vide, l'agent involontaire de cette fuite, en suggérant à Angel la construction du bateau. Vide dans la structure de surface, Jacquemort présente une consistance actantielle pleine dans la structure profonde.

Le thème du bateau constitue une projection métonymique, un dédoublement thématique de Jacquemort lui-même, étant donné que le destin final de celui-ci se définira, précisément, dans le bateau de La Gloire. En réalité tout conduit Jacquemort vers ce destin, dans

<sup>7</sup> Laissant à part d'autres significations, la couleur est un des signes qui permettent la configuration du triangle Clémentine - Jacquemort - maréchal-ferrant.

l'impossibilité d'établir un échange dialectique avec les autres. A cet égard si, comme nous venons de voir, la communication avec Angel est impossible, Clémentine, elle, serait la névrose intransitive. Clémentine n'est pas seulement la métonymie du vide<sup>8</sup>, elle est en plus génératrice de vide, car c'est elle finalement qui va disposer le vide au sens pur autour de la maison. Mais l'image de la femme se multiplie par dédoublement dans la figure mécanique et sexuelle de l'androïde et dans le motif des robes copiées par la couturière. Ainsi donc, la métonymie permet d'opérer un échange du vide entre deux espaces appartenant en principe à des domaines incommunicables (Clémentine et le village). Un deuxième échange viendrait fourni à travers la figure médiatrice de Jacquemort lui-même qui devient le messenger de Clémentine (dans un schéma actantiel elle remplirait la case du destinataire, celui-ci étant à nouveau le vide). Et c'est justement messenger de vide ce que Jacquemort devient, car c'est lui qui est chargé d'apporter du village "*les hommes*" (ces hommes sans nom venus d'un lieu sans nom) dont la mission n'est autre que celle d'être bâtisseurs de vide.

Mais le psychiatre s'entête à son projet de remplissage existentiel, et à jouer un rôle auquel les autres ne croient pas.

En réalité, en tant que personnage, Jacquemort ne trouve jamais son rôle parmi les autres. Comme matérialisation du vide il serait personnage au sens le plus théâtral du terme, doué d'une existence empruntée. Ses habits d'acteur sont justement ses habits de psychanalyste, avec lesquels il se sent, paradoxalement, "*géné comme un acteur en costume sur une scène vide*". Au fond ce n'est pas à soi de se donner un rôle, il est absolument nécessaire que cette définition soit octroyée par les autres. Car les acteurs seraient plutôt les gens du village du point de vue de Jacquemort, le quotidien étant spectacle dans cet étrange pays, le spectateur restant toujours dans le statut de l'étranger.

La route médiatrice qui mène au village prend alors un sens pleinement métaphorique comme signifiante de l'existence. A cet égard il y a toute une évolution qui marque la dynamique du texte et la dynamique existentielle de Jacquemort. La route devient géométrie plate qui finalement n'a plus rien à apprendre à celui qui la parcourt. Or, cette platitude alourdit paradoxalement les jambes de Jacquemort : le temps aurait-il introduit finalement dans son épaisseur une petite imprégnation d'expérience ? Car nous observons une certaine superposition temporelle, apportée par la mémoire<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> "*Assise à sa fenêtre, elle se regardait dans le vide*". *L'arrache-cœur*, p. 144.

<sup>9</sup> "*il revoyait un autre jour où dansaient en l'air des maliettes -et tous les pas qu'il avait faits sur ce chemin trop bien connu, tous ces pas pesaient à ses jambes, et il se sentait soudain si lourd, trajet parcouru tant de fois, pourquoi donc met-on*

Ce qui est incontestable dans le texte c'est que, au fur et à mesure que celui-ci progresse, Jacquemort devient conscience du temps. Ainsi, chaque retour au moment zéro s'accompagne d'une récapitulation temporelle du temps écoulé, avec une précision surprenante, dans un texte qui fait un brouillage manifeste de la coordonnée temporelle.

La thématization de la quête d'autrui à travers la psychanalyse rapproche peu à peu Jacquemort de La Gloire, celui-ci étant en fait le seul au village qui se laisse psychanalyser. Comme Jacquemort, La Gloire est un étranger, venu d'ailleurs. Personnage vide, uniquement identifiable par les signes extérieurs qui configurent son aspect (habits, barbe...) ainsi que Jacquemort, La Gloire, en plus n'a pas de nom, adoptant, par métonymie, celui du bateau. Psychanalyse impossible donc, car la seule absorption réelle est celle du vide. Jacquemort, la couleur de la barbe exceptée, devient alors La Gloire, identifié par les mêmes signes, par la même fonction et par le même nom.

Mais, et cela prouve que la construction du personnage comme thématization du vide a abouti à une certaine consistance, l'assomption d'une nouvelle identité par le personnage marque sa volonté dernière d'un refus -volontaire et conscient cette fois- d'être assimilé au système. S'embarquer sur La Gloire n'est pas un geste de résignation, mais un mouvement de révolte contre l'entité collective du village.

Jacquemort reste donc le principe même de la transgression. C'est lui qui viole le tabou, en prononçant le mot interdit, en projetant vers les autres l'espace de la conscience que ceux-ci refusent. D'où le statut symbolique qu'il acquiert comme batelier, et qui le fait assimiler à Caron ou au Christ. Dans les deux cas la fonction remplie est celle de la médiation, le Christ prenant sur lui les péchés des hommes en intermédiaire par rapport à Dieu, Caron les transportant vers l'autre rivage. Ceci présenterait une autre lecture du point de vue idéologique, car, par contamination métonymique à l'inverse, Caron et le Christ peuvent être à leur tour associés au vide, devenant médiateurs de vide.

Parvenus à ce point, il est important de faire quelques remarques qui vont poser en même temps les conclusions à toute cette réflexion. Retenons tout d'abord comme aspect primordial que c'est en tant que personnage vide que Jacquemort se construit comme espace de médiation par excellence. De ce point de vue, le fait que son rapport avec les autres ait lieu à travers la psychanalyse est tout

*tout ce temps à se dégager du départ, pourquoi donc suis-je resté dans la maison et la falaise - il fallait la quitter demain pour vivre dans l'or de La Gloire*". *L'arrache-cœur*, p. 245.

fait cohérent, car le psychanalyste est précisément un médiateur (cette dimension me semble être plus intéressante que celle de la dérision de la psychanalyse sur laquelle on a toujours insisté). Médiateur de vide, voilà le paradoxe. Et, paradoxalement, le destin final de Jacquemort a lieu dans un espace d'assimilation - ce ruisseau rouge qui coule tel un ruisseau intestinal - et qui rassemble tous les lambeaux de chair dispersés dans le texte, convergeant alors dans le personnage vide, qui devient par là prise de chair absolue.

En tant que personnage vide, Jacquemort est un espace essentiellement ouvert, en perpétuelle disponibilité de remplissage. Son rôle médiateur permet un dépassement vers une fonction de transgression, qui rend possible tout un jeu expérimental avec le personnage. Ainsi, à un moment donné, Jacquemort se parle de lui-même et à lui-même à la troisième personne<sup>10</sup>, procédé qui permet d'autre part la superposition de la voix du narrateur extradiégétique. Par le même biais, Jacquemort est susceptible de devenir parodie de personnage d'apologue<sup>11</sup>. Mais encore il devient poète, ce qui permet d'introduire toute la virtualité de création du langage<sup>12</sup>, ainsi qu'une lecture subjective du monde indicatrice, en fait, d'un acheminement vers une consistance en tant que sujet. D'autre part, la définition vide

---

<sup>10</sup> Voyons un exemple :

*"Mélancolique, Jacquemort,  
Se dirigeait vers le village.  
Il pensait qu'il prenait de l'âge,  
Il s'enfermait de ses remords.  
Il était vide, c'est un fêt, etc.*

(*L'arrache-cœur*, p. 155)

<sup>11</sup> *"Ainsi trouvait Jacquemort  
Tout en marchant à pas vifs  
Des arguments positifs  
Sur la vraie valeur de l'or".*

(*L'arrache-cœur*, p. 158)

Jacquemort devient de cette façon personnage exemplaire, qui permet la démonstration d'une thèse où il y aurait aussi une composante morale. Mais cette démonstration et la moralité subséquente sont le résultat d'une logique de l'absurde... Toute la construction de *L'arrache-cœur* aboutit à la construction d'un anti-roman.

<sup>12</sup> *"Il chantait aussi.*

*Le chant du canon,  
Le chant du départ,  
Le chancre moule,  
Le chancre mouille,  
La chambre mousse.*

*Et tous les chant connus, à naître, à venir [...]"*

*L'arrache-cœur*, p. 129.

du personnage en fait une hypothèse existentielle, ouverte à tous les possibles<sup>13</sup>.

Nous voilà donc arrivés au point de croisement entre les deux axes dont je parlais tout au début de mon exposé, syntagme et paradigme. Car l'utilisation du personnage comme un réceptacle sans contenu mais en pulsion continuelle de remplissage, en faisant de lui cet espace médiateur, ouvre tout un éventail de possibilités, même contradictoires, esquissées et jamais résolues. A cet égard, la métonymie se révèle être fonction médiatrice par excellence, car non seulement elle établit des rapports entre les différents éléments du texte, en construisant un niveau interprétatif de lecture à caractère existentiel, basé sur la redondance du vide, mais encore elle construit ou détruit l'espace en fonction du personnage<sup>14</sup>. L'emploi narratologique de celui-ci permet l'introduction progressive de nouvelles définitions. Lieu de croisement et de médiation, le personnage vide devient support d'une virtualité d'exploitation qui, en tant que telle nous est offerte comme un élan créateur et permet, par conséquent la construction d'un sens pluriel vis-à-vis du lecteur.

---

<sup>13</sup> Ainsi la "simplicité monacale" de la chambre de Nézrouge "titillait e Jacquemort l'athée lubrique épris de chair brute qu'il aurait pu être en réfléchissant bien". *L'arrache-cœur*, p. 135.

<sup>14</sup> De cette façon, au fur et à mesure que le personnage se vide, pour changer d'identité, l'espace, qui apparaît et donc se crée, à partir et en fonction de lui, se vide aux yeux du lecteur.