

Le personnage et ses qualités

Isabelle Daunais

Le personnage de roman
Volume 41, numéro 1, 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/010842ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/010842ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daunais, I. (2005). Le personnage et ses qualités. *Études françaises*, 41 (1), 9–25.
<https://doi.org/10.7202/010842ar>

Résumé de l'article

Si le personnage de roman peut être défini comme celui qui, en quittant le monde mythique de l'épopée, a rompu avec l'idée de destin, cette idée ne s'est pour autant pas effacée de sa mémoire et continue de le guider tout au long de ses aventures, comme un repère qui à la fois entretient ses illusions et détermine, par contraste ou effet-repoussoir, le territoire d'infinies possibilités qui est le sien. Mais au fur et à mesure que l'idée de destin, à force d'appartenir à un monde révolu, s'estompe et s'amoindrit, c'est face à une autre borne que le personnage romanesque doit contenir le domaine de son action : l'apparition d'un monde indifférencié où toute entreprise et toute existence cesseraient d'être singulières devient en effet l'horizon contre lequel le personnage doit se défendre s'il veut poursuivre son aventure. C'est par ses capacités à se maintenir entre ces deux rives — du destin et d'un monde indifférencié —, qui sont aussi ses deux écueils, que le personnage romanesque peut être défini.

Le personnage et ses qualités

ISABELLE DAUNAIS

Dans *L'art du roman*, Milan Kundera écrit :

Le roman accompagne l'homme constamment et fidèlement dès le début des Temps modernes. La « passion de connaître » (celle que Husserl considère comme l'essence de la spiritualité européenne) s'est alors emparée de lui pour qu'il scrute la vie concrète de l'homme et la protège contre « l'oubli de l'être » ; pour qu'il tienne « le monde de la vie » sous un éclairage perpétuel. C'est en ce sens-là que je comprends et partage l'obstination avec laquelle Hermann Broch répétait : Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral¹.

Selon cette définition, tout personnage peut-il être un personnage de roman et servir à révéler « une portion jusqu'alors inconnue de l'existence » ? La question semble d'entrée de jeu absurde, puisque l'on pourrait dire, en observant la plus stricte logique, que le roman « fait » ses personnages, qu'un être de fiction, quel qu'il soit, par la seule force de se trouver dans un roman, devient nécessairement un personnage romanesque. Mais on peut tout aussi bien inverser l'équation et proposer que ce sont les personnages qui « font » le roman, que celui-ci n'est pas tant le lieu qui accueille les créatures inventées par le romancier que le lieu que viennent à définir ces créatures. La question, dès lors, reprend ses droits : tout personnage est-il apte à « faire » un roman, c'est-à-dire à créer l'espace de pensée et de représentation que nous nommons comme tel ? Y a-t-il une condition ou, si l'on préfère, existe-t-il des

1. Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 20.

«qualités» propres au personnage romanesque qui non seulement le distinguent de tout autre personnage, mais l'amènent aussi à délimiter le domaine spécifique du roman? Pour répondre à cette question, il peut être tentant de se donner comme point de départ quelques-unes des figures exemplaires que le roman, au cours de son histoire, a laissées sinon comme modèles, du moins comme relais, pour ensuite étendre à un ensemble plus grand les caractéristiques qui fondent leur identité. Mais on peut également partir de personnages moins assurés ou plus problématiques, qui ne semblent pas viables pour le roman mais qui pour cette raison permettent d'en tracer les limites.

Louis Lambert et Monsieur Teste

J'aimerais ainsi, afin de comprendre ce qui fonde la nature romanesque d'un personnage, partir du couple étrange que forment, au-delà des années qui les séparent, ces deux curieuses «créatures» que sont Louis Lambert et Monsieur Teste. En inventant le personnage de Louis Lambert, jeune génie qu'une crise de démence terrasse au sortir du collège, Balzac avait eu le sentiment de tenir une «œuvre de prédilection» sur laquelle il se sentait prêt à miser «toute [s]a réputation et [s]on avenir²». Personnage de puissante intellection, doué de cette capacité d'intuition et de compréhension immédiate que Balzac appelait la «seconde vue», Louis Lambert n'aura pas le loisir de voir son immense potentiel se réaliser, puisqu'il deviendra fou avant même de pouvoir entreprendre l'œuvre immense que ses capacités exceptionnelles lui promettaient pourtant. Sans mourir tout à fait, sinon symboliquement, il finira sans avoir commencé, prisonnier d'un corps malade, reclus dans sa chambre, ne sachant plus s'exprimer que par des phrases elliptiques que seule sa jeune épouse, la dévouée Pauline de Villenoix, parviendra à recueillir. Ce personnage, qui fascinait son propre auteur, a aussi longtemps captivé Flaubert («As-tu lu un livre de Balzac qui s'appelle *Louis Lambert*? écrit-il à Louise Colet. Je viens de l'achever il y a cinq minutes; il me foudroie. C'est l'histoire d'un homme qui devient fou à force de penser aux choses intangibles. Cela s'est cramponné à moi par mille hameçons³»), ainsi que Gide, qui s'en était ouvert à

2. Honoré de Balzac, lettre au D^r Prosper Ménière, 26 avril 1833, *Correspondance*, t. II, édition de Roger Pierrot, Paris, Garnier, coll. «Classiques Garnier», 1962, p. 294; lettre à sa mère, 12 ou 13 août 1832, *ibid.*, p. 91.

3. Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 27 décembre 1852, *Correspondance*, t. II, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1980, p. 218.

Valéry presque dans les mêmes termes (« As-tu lu *Louis Lambert* de Balzac ? Je le relis chaque année. Je trouve ça énorme. Je trouve même que c'est écrit. Rien ne m'a donné le vertige comme cette vision de Louis Lambert dans la chambre obscure, rien — pas même Poe, je crois — et pourtant !...⁴ »).

Ce foudroiement et ce vertige, auxquels Valéry ne succombera pas, voyant plutôt dans le roman de Balzac un « trucage⁵ », s'expliquent certes par le caractère absolu et proprement terrifiant de la folie qui s'abat sur le jeune héros tel le plus cruel des accidents, tant elle est subite et sans rémission. Mais cet accident, ou ce ratage, a ceci de particulier qu'il n'est pas seulement celui que subit un jeune homme plein d'avenir, il est également celui qui frappe le *personnage*. À la différence des héros morts trop jeunes ou fauchés en pleine gloire et qui puisaient dans cette fin une valeur exemplaire, Louis Lambert n'a rien à léguer, ni d'exemple à offrir : même s'il est possible d'y voir un débordement de son génie ou la conséquence d'une jeunesse trop studieuse, sa folie n'en survient pas moins comme un simple et curieux « arrêt » de sa personne, comme la interruption inopinée de la trajectoire qui se présentait à lui. Or, cette interruption ne le sauve de rien, pas plus qu'elle ne permet de révéler ou d'éclairer quoi que ce soit. Si elle peut se lire comme l'aventure romanesque d'un génie qui s'est hasardé trop loin du côté de la pensée, si elle constitue, humainement, une tragédie, la mort « cérébrale » du jeune homme a aussi une nature erratique, survenant sans qu'aucune cause exacte ne soit identifiée, dans une sorte de démesure qui tient certes à l'économie très dense du récit mais également à la « nature » de Louis Lambert comme personnage de roman. Cette nature, hasarderai-je, est au cœur de la fascination exercée par la figure de ce héros « interrompu », car si la folie qui s'empare de lui est si troublante, ce n'est pas seulement parce que l'auteur y a mis quelques « effets », notamment dans la scène évoquée par Gide où Lambert apparaît comme un spectre dans la pénombre de sa chambre, c'est aussi parce que ce héros de l'« intangible », pour reprendre le terme de Flaubert, est un personnage mort-né, qui n'accède à la vie romanesque que pour en

4. André Gide, lettre à Paul Valéry, 3 novembre 1891, André Gide et Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 1955, p. 134.

5. « J'ai relu *Le discours de la méthode* tantôt, c'est bien le roman moderne, comme il pourrait être fait. À remarquer que la philosophie postérieure a rejeté la part autobiographique. Cependant, c'est le point à reprendre et il faudra donc écrire la vie d'une théorie comme on a trop écrit celle d'une passion (couchage). Mais c'est un peu moins commode — car, puritain que je suis, je demande que la théorie soit mieux que du trucage comme dans *Louis Lambert...* » (Paul Valéry, lettre à André Gide, 25 août 1894, *ibid.*, p. 213).

être pratiquement aussitôt dépossédé, dans une fulgurance où se confondent la part d'aventure (d'un jeune homme emporté par le travail trop intense de son esprit) et la part d'impasse (d'un héros de roman qui littéralement se perd). Le coup qui frappe ce jeune génie a toute la démesure de la fatalité (comme s'il payait le prix de son « son habitude de l'extase⁶ »), mais elle agit aussi dans le roman comme une perte pure, sans résidu. De sorte que si on peut voir en Louis Lambert une figure tragique, proche encore des grands destins romantiques — Balzac, d'ailleurs, considérerait son héros comme un nouveau Faust ou un nouveau Manfred⁷ —, on peut aussi voir en lui la représentation plus « moderne » d'une simple fin, d'une erreur ou encore une fois d'une impasse, qui touche tant le héros que le roman, ambivalence contenue dans la discrétion souhaitée par l'auteur pour la présentation de son livre, comme si ce dernier se trouvait renvoyé à lui-même : « Le tirage de *L(ouis) Lambert*, sera terminé samedi soir, il faudrait dès aujourd'hui, voir au papier de couverture, je désirerais bien qu'il fût grisâtre, et que la couverture n'eût rien autre chose en fait d'imprimés que *Louis Lambert*⁸. » Saisi depuis ce point de vue plus moderne, c'est-à-dire en dehors de la clôture tragique ou simplement romantique d'un destin funeste, Louis Lambert est-il un personnage de roman ? Car si l'aventure de sa folie peut être vue comme une aventure romanesque, cette même folie, dans le même temps, marque la fin de cette aventure ou plus exactement sa dissolution ou son abolition dans le non-lieu.

C'est bien cette fin, si fascinante soit-elle, que Valéry épargnera à Monsieur Teste, dont la force mentale ne fait l'objet d'aucun dérèglement ni d'aucune dérive, et qui n'est dévoyé de quoi que ce soit. Pour autant, un problème « technique » pose ici aussi la question de la nature romanesque de ce personnage. Ainsi que le relève Jean Starobinski, Teste se distingue de Louis Lambert en ce qu'il ne cherche pas, contrairement au jeune génie de Balzac, à s'élancer dans le monde : « Du programme en deux points qu'avait formulé le Louis Lambert de Balzac : devenir célèbre, devenir un "chimiste de la volonté", Teste (et son témoin) ont résolument sacrifié le premier point, parce que la célébrité

6. Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980, p. 152.

7. « Cette Notice biographique sur Louis Lambert est une œuvre où j'ai voulu lutter avec Goethe et Byron, avec Faust et Manfred et, c'est une joute qui n'est pas encore finie, car les épreuves ne sont pas encore corrigées » (Honoré de Balzac, lettre à Laure Surville, 20 juillet 1832, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 62).

8. Honoré de Balzac, lettre à Charles Gosselin, 24 janvier 1833, *ibid.*, p. 231.

est une soumission, où l'individu s'en remet à la discrétion des autres⁹. » Si ce sacrifice de la célébrité marque un refus de la soumission, il constitue aussi, et de façon plus fondamentale encore, un refus de l'erreur par laquelle l'homme digne de mémoire à la fois naît et meurt :

[C]haque grand homme est taché d'une erreur. Chaque esprit qu'on trouve puissant, commence par la faute qui le fait connaître. En échange du pourboire public, il donne le temps qu'il faut pour se rendre perceptible, l'énergie dissipée à se transmettre et à préparer la satisfaction étrangère. [...] J'ai rêvé alors que les têtes les plus fortes, les inventeurs les plus sagaces, les connaisseurs le plus exactement de la pensée devraient être des inconnus, des avarés, des hommes qui meurent sans avouer¹⁰.

Mettre Teste à l'abri de la célébrité, c'est certes le rendre plus pur et moins soumis, mais c'est aussi le tenir au seuil de toute existence mémorable, celle-là même dans laquelle se consume totalement et instantanément Louis Lambert lorsqu'il passe sans transition des chances infinies qui s'ouvraient à lui à un effrayant coup du sort, sans avoir pu réaliser quoi que ce soit sinon cette définitive ironie. Teste, à l'inverse, n'opère aucune transition, résiste aux possibilités, veille à ne pas les entamer, à n'en privilégier aucune. C'est du fait de cette résistance que l'on peut hésiter à voir en lui un personnage romanesque, car si Teste évite le sort « truqué » de Louis Lambert, soit celui de la perte (encore qu'il connaîtra celui de la fin), c'est parce qu'il évite également tout « commencement », c'est-à-dire toute « faute », toute compromission au sein d'une vie ouverte aux hasards et aux suppositions. Le prix de cette retenue, de cette vie sans faille, des possibilités gardées intactes est évidemment très élevé, puisqu'il est celui de l'existence même, ou si l'on préfère de l'incarnation. Dans la préface rédigée quelque 30 ans plus tard, en 1926, Valéry confessera qu'un être comme Teste ne pourrait « se prolonger dans le réel pendant plus de quelques quarts d'heure¹¹ ». C'est que l'inventeur de ce personnage « impossible » sait bien « que seules les décisions arbitraires permettent à l'homme de fonder quoi que ce soit¹² ». De fait, Teste, qui refuse toute forme d'arbitraire, qui ne choisit aucune possibilité même s'il en est le « démon¹³ », ne peut rien fonder, pas plus qu'il n'existe très longtemps — la fiction,

9. Jean Starobinski, « Monsieur Teste face à la douleur », dans *Valéry, pour quoi ?*, Paris, Les impressions nouvelles, 1987, p. 97-98.

10. Paul Valéry, *La soirée avec Monsieur Teste*, dans *Œuvres*, t. II, édition de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 16.

11. Paul Valéry, « Préface » à *Monsieur Teste*, dans *ibid.*, p. 13.

12. *Ibid.*, p. 12.

13. *Ibid.*, p. 14.

à cet égard, ne lui donne pas plus de chance que ne le ferait la réalité. Sa mort n'est pas, comme pour la folie de Louis Lambert, l'événement totalisant où l'existence romanesque du personnage à la fois se résume et disparaît de façon tout entière. Elle est la seule conclusion possible pour ce personnage qui, s'il se prolongeait plus longtemps, serait bien forcé de « commencer », de se confronter à la faute, de glisser dans l'erreur, bref de tendre vers *une* possibilité, ce qui l'empêcherait de tenir toutes les autres à égalité devant lui. Et si Teste est mémorable, ce n'est pas en tant que personnage, mais en tant qu'*idée*, car si l'idée qu'il constitue peut ne jamais cesser d'être proposée, le personnage ne peut maintenir cette idée indéfiniment.

Entre la perte de toutes les possibilités que constitue la folie de Louis Lambert et la mise à l'abri de ces mêmes possibilités que représente la fin de Monsieur Teste, s'ouvre l'espace même du roman, qui est l'espace de la « faute », ou de la faille par lesquelles les personnages non seulement partent à l'aventure, ou se trouvent à en avoir une, mais viennent aussi à dévier de ce qui jusque-là était leur vie, à quitter le cours prévu des choses où le « monde des possibles¹⁴ », ainsi que Proust désignait l'ensemble de tout ce qui existait parallèlement à la réalité, était encore intact et inexploré. Si le personnage de roman « commence », à l'instar du grand homme de Valéry, par la faute qui le fait connaître, c'est-à-dire qui le force à devenir singulier, c'est parce que cette faute l'oblige à laisser derrière lui aussi bien cette possibilité unique et inattaquable qui a pour nom destin que l'égalité ou l'indifférenciation de toutes les possibilités. Ce passage aux *possibilités singulières* (ou aux « vérités relatives¹⁵ » pour utiliser l'expression de Milan Kundera) n'est bien sûr pas vécu de la même façon par tous les personnages. Il peut représenter une épreuve ou une malédiction dès lors que le héros rêve d'un sort unique, c'est-à-dire d'un monde *débarrassé* de l'idée même de possibilité, et qu'il se heurte à d'incessantes déclinaisons entre lesquelles il est — comble d'ironie — forcé de choisir. Emma Bovary représente sans doute au mieux ce cas du personnage dont l'appartenance au monde des possibilités singulières se définit comme un malheur. Pour la jeune femme qui rêve à l'existence fastueuse des chevaliers et des vicomtes, la « condition romanesque » est à proprement parler une malchance ou un malentendu à toutes forces regrettables. D'autres personnages, tel

14. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome 3, *Le côté de Guermantes*, édition de Thierry Laget et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 107.

15. Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 21.

le narrateur proustien, qui multiplie en d'infinies ramifications la formulation de sa personne et de tous ceux qui l'entourent, embrassent au contraire dans la ferveur et la fascination le fait de n'être assujettis à aucune prévision et de pouvoir expérimenter, sous forme d'accidents ou simplement d'*hypothèses*, la variation de leur propre existence.

Mais quels que soient ses désirs, il ne suffit pas au personnage de s'élancer dans le monde des possibilités singulières ; il faut également qu'il ne perde pas, par un tout autre type de faute, les voies dans lesquelles, par curiosité, par accident ou simplement par erreur, il s'est engagé. Quelle que soit sa disposition à l'égard de l'aventure qui lui est proposée, le personnage de roman se définit aussi par ce qui lui permet de *rester* dans le monde des possibles, par les « qualités » qui lui évitent, même lorsqu'il en rêve, de quitter cet espace où il ne peut répondre d'aucun sort prédéterminé. Autrement dit, la définition ou la condition du personnage romanesque ne serait jamais ontologiquement assurée, comme pour une identité fixe et immuable ; elle ne peut que survenir et par la suite se maintenir. Le personnage de roman a cela de spécifique qu'il porte en lui de pouvoir à tout moment cesser d'en être un, que sa condition doit être constamment ou gagnée ou préservée. Elle ne lui est pas donnée une fois pour toutes, comme un état natif auquel il ne pourrait échapper. Au contraire, le propre du personnage de roman étant justement de *pouvoir s'échapper* (de ce qui est prévu, de ce qui fixé), la liberté même qui est la sienne comporte aussi sa propre faiblesse, sa propre possibilité de retournement. Or, deux situations, notamment, menacent le personnage dans son identité, en même temps qu'elles contribuent, par la lutte qu'elles le forcent à engager, à définir cette identité. Si l'on reprend l'idée du départ à l'aventure et de l'exploration, ces deux situations pourraient être décrites non pas comme des haltes ou des pauses, mais plutôt comme des retraits définitifs ou comme des impasses qui marqueraient la fin du voyage. Parce que ces situations ne sont pas de l'ordre de l'événement et de l'action, mais du « repos » ou de l'abandon, parce qu'elles sont le moment où le personnage se retire de l'aventure, nous pouvons les considérer, pour poursuivre la métaphore, comme les « rives » du roman, des rives où le personnage viendrait s'échouer.

La rive ancestrale du destin

La première de ces rives, ou la première de ces situations où le roman, par la force des choses, ne peut avoir lieu, est le monde dont il s'est

éloigné, ou plus exactement avec lequel il a rompu lorsque ceux qui allaient devenir ses héros ont entrepris, ainsi que l'écrit Lakis Proguidis à propos des personnages du *Décameron*, « le long et périlleux voyage du monde mythique vers le monde prosaïque¹⁶ », lorsque, renonçant à leur destin, ils se sont lancés de tout leur être dans la voie des possibilités singulières. Pour autant, cette rive mythique et ancestrale — rive des épopées, des légendes, des contes, de la tragédie — où tout événement trouvait sa résolution dans l'ordre immuable des choses et des canevas séculaires, où le héros était axiologiquement assuré du sens de ses actions, n'a jamais cessé d'agir sur le roman, d'abord comme repoussoir, c'est-à-dire par opposition ou par contraste, mais aussi par effet d'attraction. Car même s'il a depuis longtemps abandonné cette rive et qu'il en incarne même le détachement, le personnage romanesque ne l'a pas entièrement effacée de sa mémoire. En quittant l'espace clos et autotélique du monde mythique pour les hypothèses illimitées du monde prosaïque, il n'a pas tout laissé derrière lui. Il a emporté les *histoires* ou à tout le moins le canevas des histoires qui peuplaient ce monde mythique et, tout en entreprenant pour lui-même une nouvelle aventure, a continué de se les raconter. De ce départ qui n'a pas tout rompu, Don Quichotte, bien sûr, est l'une des figures les plus emblématiques, sans doute parce qu'elle est aussi l'une des plus littérales : en s'élançant sur les routes de Castille chargé de ses souvenirs de lecture, le héros de Cervantès donne le récit du départ vers le roman en même temps qu'il habite déjà le roman, soit un monde où le destin n'a plus valeur de réalité mais de souvenir, de sorte que par cette mémoire le monde se trouve désormais partagé entre ce qui n'est plus et l'espace, ouvert à perte de vue, de l'aléatoire.

Cette mémoire par laquelle le personnage romanesque à la fois comprend et expérimente le fait qu'il n'habite plus dans un monde réglé par le destin et des valeurs immuables, c'est-à-dire dans un monde où toute mémoire, justement, est parfaitement inutile puisque rien ne saurait y disparaître, contribue à l'idéalisme dont Thomas Pavel a montré, dans *La pensée du roman*, le rôle fondamental pour le roman. La présence de l'idéal dans la conscience des personnages serait, selon Thomas Pavel, le trait constitutif du roman, dont le rôle en tant que forme de « pensée » serait de s'élever contre le monde ambiant, perçu comme territoire hostile ou décevant.

16. Lakis Proguidis, *La conquête du roman. De Papadiamantis à Boccace*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 185.

[Le roman] pose surtout, et avec une acuité inégalée, la question axiologique qui consiste à savoir si l'idéal moral fait partie de l'ordre du monde : car s'il en fait partie, comment se fait-il que le monde soit, au moins en apparence, si éloigné de lui, et s'il est étranger au monde, d'où vient que sa valeur normative s'impose avec une telle évidence à l'individu ? Dans le roman, genre qui considère l'homme par le biais de son adhésion à l'idéal, poser la question axiologique revient à se demander si, pour défendre l'idéal, l'homme doit résister au monde, s'y plonger pour rétablir l'ordre moral ou enfin s'efforcer de remédier à sa propre fragilité, si, en d'autres termes, l'individu peut *habiter* le monde où il voit le jour¹⁷.

Si l'on peut, suivant l'autre grande thèse de Thomas Pavel, faire de cet idéal le fil qui relie, sans aucun hiatus et sans aucune rupture, le roman même le plus moderne aux récits épiques et tragiques les plus anciens, on peut également considérer l'idéal — ou plus exactement son souvenir — non pas comme une façon de déterminer si le monde concret est digne d'être habité, mais plus simplement comme le moyen de prendre la mesure de ce monde, comme le moyen de révéler ce qui, en lui, est justement concret. Les récits idéaux dont les personnages ont conservé la mémoire ne sont pas ceux de leur propre vie, mais ceux qui, précisément parce qu'ils leur sont extérieurs, leur permettent d'éprouver les contingences où ils sont plongés et d'ainsi habiter le monde. Ces récits qu'ils transportent avec eux comme un viatique ont certes une valeur morale en soi qui souvent les guide, comme elle guide tout un chacun, mais ils ont aussi pour fonction de leur donner à voir et à connaître dans leur nature même de variantes et de propositions, comme aussi dans leur nouveauté, les possibilités singulières dans lesquelles ils sont engagés. Le monde romanesque n'est pas un monde chaotique et anarchique livré à la pure présence des êtres et des choses ; tout au contraire, c'est un monde constamment comparatif où tout événement et toute action n'a de sens qu'en regard de ce à quoi elle s'oppose ou se distingue. Par exemple, l'univers incompréhensible dans lequel les personnages de Kafka s'éveillent un jour ne constitue une hypothèse effrayante — et même une hypothèse tout court — que parce qu'ils ont le souvenir d'une autre proposition qui pourrait s'y substituer. Le fait qu'elle *devrait* s'y substituer est accessoire. L'attachement des personnages à l'ordre perdu peut certes être considéré comme sa valorisation, mais il est aussi le moyen pour le héros de poursuivre son aventure et de découvrir ce que représente un monde privé de ce

17. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf Essais », 2003, p. 47. Souligné par l'auteur.

qu'il voudrait y reconnaître. Sans la mémoire ou la conscience qui fait croire à l'arpenteur qu'il a sa place au château, ou à Joseph K. que l'erreur judiciaire dont il est victime sera ultimement résolue, l'univers kafkaïen ne saurait exister comme possibilité existentielle, de la même façon que le monde d'ennui qui attend Emma Bovary à Yonville n'a de sens et de valeur qu'en regard des rêves que la jeune femme a conservés de son couvent. Quels que soient l'objet, l'intensité et l'éloignement de ce qu'il considère comme une norme à sauver ou à établir, quel que soit le sens auquel il n'aurait pas entièrement renoncé et qui lui permet de mesurer la nature incomplète et dégradée des possibilités qui s'offrent à lui, le personnage romanesque ne peut exister et fonctionner que dans le régime de la comparaison qui est essentiellement le régime de l'*anachronisme*. Le personnage de roman, si l'on peut dire, est toujours en « retard » sur le monde où il se trouve, monde où les histoires dont il a gardé la mémoire n'ont plus cours et qui pour cette raison se présente à lui comme un lieu de disparition. Certes, on pourrait voir là une contradiction avec la définition que donne Mikhaïl Bakhtine du personnage de roman comme un être en « contact » avec l'espace-temps du lecteur, c'est-à-dire comme un être qui n'habite plus les zones éloignées et séparées du mythe et qui devrait au caractère inachevé de cet espace-temps, au présent toujours ouvert dont il relève, une contemporanéité fondamentale :

Le présent dans son « ensemble », si l'on peut dire (bien que, justement, il ne soit pas un « ensemble ») est, par son principe et son essence, inachevé ; de tout son être, il exige une suite. Il marche vers l'avenir, et plus il avance activement, consciemment, plus est sensible et notable son inachèvement. Aussi, quand le présent devient le centre d'orientation de l'homme dans le temps et dans le monde, ceux-ci perdent le « fini » de leur entité et de chacune de leurs parties¹⁸.

Mais c'est précisément du fait que le roman a affaire au présent que le personnage tire son anachronisme ou, faudrait-il dire plutôt, la possibilité de son anachronisme. C'est parce que le personnage romanesque est un être chargé de mémoire, alors que le temps « avance activement », qu'il peut découvrir ce que le monde offre d'inédit. Son retard est une véritable chance, le moyen par lequel il échappe à la synchronie par où rien ne pourrait se qualifier comme une variation de l'expérience. Le personnage romanesque, tout aussi contemporain et sociologiquement

18. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 464.

ancré dans son époque soit-il, ne peut pas émaner du présent, il ne peut guère que le découvrir, ou, si l'on préfère, il ne peut qu'y *survenir*, comme survient un revenant ou quelqu'un qui se serait absenté, ou encore comme demeure quelqu'un qui choisirait de s'absenter ou de devenir étranger au monde qui l'entoure (on pense aux héros déserteurs de Huysmans). Le personnage romanesque n'existe pas dans l'absolu comme le héros tragique, par exemple, ou le personnage de légende ; il existe de ce qu'il a quitté, il y a très longtemps — mais ce départ, en quelque sorte, est toujours réactivé, et l'incident le plus banal, la *faute* la plus légère, l'abandon le plus minime permettent de créer un décalage —, un lieu où il ne peut plus retourner, qui est pour toujours derrière lui mais dont le souvenir précieusement conservé lui permet de saisir l'étrangeté et la nouveauté du monde. La capacité d'action du personnage romanesque tient à ce qu'il provient du passé, à ce qu'il impose au présent la vision discordante du passé, à ce qu'il refuse que le présent soit victorieux et abolisse toute chose qu'il n'est pas. L'expérience qu'a du monde le personnage romanesque ne peut se définir en dehors de sa conscience que quelque chose s'est perdu et relève désormais de l'achevé et du fini. La découverte romanesque de l'inconnu dont parle Milan Kundera serait en ce sens indissociable de la découverte concurrente d'une disparition, c'est-à-dire de ce qui ne peut plus revenir, de ce qui se trouve chassé par le présent lui-même, disparition que le roman, à travers ses personnages, aurait pour fonction, ou pour spécificité, de révéler. À cet égard, si l'un des échecs, ou des écueils, du personnage serait d'être à ce point enfermé dans une vision unique du monde qu'il ne puisse plus rien découvrir de neuf — comme ce à quoi sa folie condamne le pauvre Louis Lambert, dont le drame est de se retrouver figé dans une existence où le temps s'est arrêté et où plus rien de nouveau ne peut survenir —, un autre risque serait qu'il perde la mémoire par laquelle le monde dévoile son étrangeté.

La rive moderne de l'indifférenciation

La question se pose en effet : peut-on imaginer que le personnage romanesque en vienne à oublier son origine, que la rive qu'il a quittée devienne si lointaine et si dépassée par le temps qui avance, qu'elle ne lui permette plus d'éprouver la singularité de ses aventures ? Le danger qui le guetterait alors, peut-on supposer, serait de ne plus pouvoir reconnaître *comme telles* les infinies possibilités qui s'ouvrent à lui, de considérer le monde où il se trouve non plus comme un territoire plein

d'imprévu et à tout moment porteur d'étrangeté, mais comme un espace sans relief où toutes choses seraient égales et indifférentes. Sans doute suffit-il de peu, même d'un idéal dégradé, pour que la réalité se dresse devant la conscience comme une variante ou une dérive de ce qu'on souhaiterait voir à sa place et qu'opère ainsi un écart (c'est par exemple successivement à l'aune du vicomte de La Vaubyessard, du hobereau Rodolphe et du clerc de notaire Léon qu'Emma Bovary mesure la médiocrité de son mariage, mais si le décalage se fait chaque fois moins grand, il n'en demeure pas moins opératoire). Mais le risque existe que l'indifférenciation devienne en elle-même un objet de fascination ou de captation pour le personnage, qui se retrouverait en quelque sorte piégé par une nouvelle forme d'unicité.

Le personnage de Louis Lambert, à cet égard, est peut-être une réaction à cette menace nouvelle dont *La comédie humaine* porte en maints endroits, si ce n'est dans son projet même, l'appréhension. Avec Balzac en effet, ou plus exactement juste après lui, juste après l'extraordinaire travail de résistance à la modernité que constitue son œuvre où tous les personnages, « même les portières », selon le mot de Baudelaire, « ont du génie¹⁹ », s'ouvre pour le héros romanesque une ère générale d'indifférenciation — des objets, des entreprises, des individus, de la morale — qui l'obligera peu à peu à puiser ailleurs que dans sa seule mémoire, ailleurs que dans le souvenir reconduit de la rive ancestrale du roman, les moyens de poursuivre son aventure. Si les héros de Balzac peuvent encore compter sur leur croyance forte en un salut ou en un dépassement pour faire dans l'étonnement l'expérience des possibilités singulières, ceux de Flaubert, de Zola, de Proust, qui jouissent d'une résistance morale moindre ou d'une mémoire plus diffuse, doivent leur expérimentation du monde des possibles non tant à la force préalable de leurs illusions qu'à leur *désir* d'illusion et de variation, c'est-à-dire au combat qu'ils mènent contre la menace de voir toutes choses se confondre devant eux. Pour ces personnages, et de très nombreux qui les suivront, la mémoire de l'idéal et l'anachronisme de leur être ne sont pas assez puissants pour assurer seuls l'expérience de la divergence, pour donner à saisir les infinies variantes du monde et faire « découvrir ce que seul un roman peut découvrir ». Pour ces personnages, il ne suffit plus (seulement) de s'opposer à l'hypothèse unique du destin d'où ils sont partis, ils doivent aussi s'opposer à la parfaite égalité de

19. Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », dans *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990, p. 659.

toutes les hypothèses, égalité qui, dans ce monde moderne où ils habitent désormais, les appelle de partout.

C'est sans doute Proust qui a le mieux capté — et magnifié — cette nouvelle nécessité, qui a compris que dans un monde où les idéaux ont perdu de leur pouvoir différenciateur le personnage devait *lutter* pour demeurer anachronique et ne pas venir s'échouer sur la rive, moderne celle-là, de l'indifférenciation. C'est pourquoi chez Proust le moindre détail susceptible d'ouvrir une brèche sur la plaine étale du monde est soupesé avec le plus grand soin à l'aide du plus grand nombre de propositions possible, et déployé encore à travers un long réseau d'analogies. Le héros ne peut plus se contenter d'être jeté dans le monde, comme au temps des illusions perdues de Balzac, pour découvrir que celui-ci n'est pas tel qu'il voudrait se le formuler (ce qui supposait incidemment qu'il sache comment il voulait le formuler); il lui faut au contraire fournir un incroyable effort de distinction, passer par les secours de la mémoire involontaire et des scrutations infinies, étudier jusque dans leurs moindres replis les intermittences du cœur. Or Proust avait compris qu'il fallait pour cela infuser ou introduire suffisamment de temps dans ce monde d'où le temps semblait s'être absenté afin que son héros, qui n'a pas l'avantage d'appartenir à la race déclinante des Guermantes, devienne un être anachronique.

C'est dans ce contexte où, ainsi que l'écrit Thomas Pavel à propos des romans du début du xx^e siècle, « au lieu d'un être produit et gouverné par son milieu naturel, historique et social, l'individu est [...] conçu indépendamment de tout ce qui l'entoure²⁰ » que *Monsieur Teste* apparaît dans toute sa radicale proposition. Teste pose en effet l'hypothèse d'un individu à ce point indépendant du monde qu'il devient parfaitement indifférent et parfaitement atemporel. Le temps dans lequel le personnage de Valéry évolue n'est certes pas figé et possède même, comme en témoigne l'épisode au théâtre, sa vie propre : « J'avais, relate le témoin de Teste, la sensation délicieuse que tout ce qui respirait dans ce cube, allait suivre ses lois, flamber de rires par grands cercles, s'émouvoir par plaques, ressentir par masses des choses intimes, — *uniques*, — des remuements secrets, s'élever à l'inavouable²¹ ! » Mais en se soustrayant à toute intrusion dans ce temps, Monsieur Teste n'a aucun moyen d'y être un étranger. Il est, à tout moment, un être d'absolue synchronie et ce, d'autant qu'en refusant toute part à l'arbitraire,

20. Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 357.

21. Paul Valéry, *La soirée avec Monsieur Teste*, *op. cit.*, p. 20. Souligné par l'auteur.

il refuse aussi toute part à l'inégalité. Un tel personnage, comme celui de Louis Lambert, constitue bien sûr une proposition *littéralement* extrême qui, pour cette raison, nous conduit en dehors du roman. Le problème représenté par ces deux personnages — ou inclus en eux — demeure toutefois : si le personnage romanesque se définit par le monde mythique ou épique qu'il a quitté, pour reprendre les analyses de Lukács et Bakhtine, il se définit aussi par la fin que serait pour lui un monde qui soit transforme les fautes en fins de non-recevoir, soit n'a plus les moyens de les reconnaître. Même des personnages aussi solidement appuyés sur ce qu'ils estiment être la vérité et la justice — et en quelque sorte aussi incroyablement anciens (par contraste avec le monde où ils surgissent ou qui surgit devant eux) — que l'arpenteur du château et Joseph K., devront fournir un effort de tous les instants pour ne pas se laisser couler dans l'implacable unicité du monde de l'indifférenciation.

Il est sans doute aléatoire de chercher à dater le moment où cette nouvelle forme d'unicité devient une force d'opposition aussi grande sinon plus grande encore que celle de l'idéal, du destin ou du mythe. La menace de l'indifférenciation est en fait indissociable d'un monde sans destin ; elle est, si l'on peut dire, son corollaire, même si cette menace peut ne pas se manifester dans un premier temps et se trouver contrée par la croyance du héros en de grandes actions ou de grandes œuvres (à l'instar de Louis Lambert avant le couperet de sa folie) ou par la tonalité joyeuse avec laquelle il s'affranchit ou se joue de tout déterminisme, comme chez Diderot. Il me semble cependant possible d'établir une frontière avec les débuts de ce qu'on appelle communément le roman « moderne », c'est-à-dire le roman du monde lui-même moderne (celui de Flaubert, Proust, Gide et Joyce, pour recourir aux auteurs « descendants » que Lukács opposait à la triade « ascendante » de Balzac, Stendhal et Tolstoï, chez qui l'opposition entre l'idéal et la réalité ne souffrait, selon le critique, aucun compromis esthétique ni aucun « obscurcissement²² »). Les personnages de ce roman continuent

22. Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, traduction de Paul Laveau, Paris, La Découverte, 1999, p. 6. Lukács relève une ligne de faille qui sépare Balzac de Flaubert autour de la question de l'idéal, dont il fait un critère déterminant de la grandeur romanesque : « Si nous formulons la question en rapport avec l'histoire de la littérature, elle se pose à peu près ainsi : est-ce Balzac ou Flaubert la figure principale, l'écrivain classique typique du XIX^e siècle ? [...] On peut se demander si c'est la cohérence ou bien la divergence du monde extérieur et du monde intérieur qui est le fondement social de la grandeur historique, de la force universelle du roman ; on peut se demander si le roman bourgeois culmine avec Gide, Proust et Joyce, ou bien s'il atteint son sommet idéologique et artistique beaucoup plus tôt, avec Balzac, Stendhal et Tolstoï [...]. Derrière ces deux

d'entretenir des idéaux et d'éprouver le monde à travers eux, mais à la différence de leurs prédécesseurs, ils n'ont pas l'insouciance de ceux qui peuvent compter, pour leur propre liberté, sur un monde s'offrant lui-même comme inégal, c'est-à-dire plein d'accidents. Il leur faut à toute force révéler, si ce n'est trouver cette inégalité et l'opposer non pas au destin, mais à l'espèce de vide, ou d'infinie interchangeabilité qui en tient lieu, d'un monde aplani.

Si la lutte que mène le personnage romanesque contre la perspective d'un monde indifférencié n'est pas la même que celle qui l'oppose au monde fermé des destins, si ces combats ne partent pas de la même question, ni des mêmes conditions historiques, si le premier affrontement procède d'un arrachement et le second d'une résistance, ils se recourent néanmoins en ce qu'ils sont tous deux livrés avec les mêmes moyens. Contre la résorption de la réalité au sein d'une seule hypothèse ou contre la suspension de toutes les hypothèses, bref contre l'idée d'un monde que rien n'entamerait, le personnage romanesque a pour seule arme d'opposer, sans savoir où elle le conduira, l'aventure des possibilités singulières, que de parcourir hypothèse par hypothèse, variante par variante, l'étendue qui s'offre à lui. C'est l'écart vertigineux qui sépare cette entreprise insensée, dérisoire par son échelle, et condamnée à un éternel recommencement, de la magnitude de ce qu'elle cherche à combattre qui définit le personnage romanesque ; c'est le contraste entre, d'un côté, l'absolu d'un monde tourné tout entier soit vers l'idéal soit vers l'abolition de la moindre faute et, de l'autre, la pauvreté des moyens dont il dispose pour se garder de ce double absolu qui fonde ses qualités. Encore ici, Proust est exemplaire, car on sait combien chez lui l'art de l'hypothèse — que Robert de Saint-Loup compare à l'art du médecin diagnostiquant une maladie ou à l'art du militaire prévoyant le cours d'une bataille²³ — investit tout le roman. C'est que Proust se situe sur une ligne de crête où se rejoignent presque dans une égale mesure le retard du personnage sur le monde ambiant (la petite société à laquelle appartient le narrateur est complètement

conceptions esthétiques, il y a l'utilisation de deux conceptions différentes de l'histoire quant à la nature et à l'évolution historique du roman. [...] La question historique se pose aussi en ces termes : le chemin de la culture est-il ascendant ou descendant ? » (*Ibid.*, p. 5).

23. Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 106-108. (« Mais même pour l'interprétation de ce que *peut* faire l'adversaire, ce qu'il fait n'est qu'un symptôme qui peut signifier beaucoup de choses différentes. Chacune de ces choses a autant de chance d'être la vraie, si on s'en tient au raisonnement et à la science, de même que, dans certains cas complexes, toute la science médicale du monde ne suffira pas à décider si la tumeur invisible est fibreuse ou non, si l'opération doit être faite ou pas » [p. 106. Souligné par l'auteur]).

désuète en regard des mutations dont elle est le témoin) et la nécessité *en même temps*, pour le héros, d'extraire ce monde de l'indifférenciation. Cette position mitoyenne du personnage, par laquelle l'œuvre de Proust s'inscrit bel et bien « entre deux siècles » pour reprendre l'expression d'Antoine Compagnon²⁴, augmente la tâche du personnage. Car il ne suffit pas au narrateur de regarder dans l'étonnement le monde nouveau où lui et ses semblables n'auront bientôt plus rien à faire, il lui faut de plus y chercher des failles et des fautes, d'innombrables glissements, bref le découvrir non pas seulement depuis sa propre présence anachronique et mésadaptée, mais aussi depuis le danger d'indistinction qui guette à l'horizon, danger fascinant et très certainement grisant ainsi qu'en témoigne l'invention de Monsieur Teste, imaginé par Valéry à une époque où il « ne pouva[i]t songer qu'avec dégoût à toutes les idées et à tous les sentiments qui ne sont engendrés ou remués dans l'homme que par ses maux et par ses craintes, ses espoirs et ses terreurs ; et non librement par ses pures observations sur les choses et en soi-même²⁵ ».

Contre ce danger, le héros proustien peut compter sur son sens infini du détail, bien sûr, mais de façon peut-être plus fondamentale encore sur sa conviction qu'une expérience ne vaut que si elle peut être répétée, c'est-à-dire dédoublée. Toute l'entreprise du narrateur consiste à arracher les êtres et les événements autour de lui à l'inexistence à laquelle les renverrait toute vue unique ou toute continuité du monde. En cela, il est proche du personnage de Tomas, dans *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera, pour qui, selon le proverbe allemand, « *einmal ist keinmal*, une fois ne compte pas, une fois c'est jamais. Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout²⁶. » Car « la vie humaine n'a lieu qu'une seule fois et nous ne pourrions jamais vérifier quelle était la bonne et quelle était la mauvaise décision, parce que, dans toute situation, nous ne pouvons décider qu'une seule fois. Il ne nous est pas donné une deuxième, une troisième, une quatrième vie pour que nous puissions comparer différentes décisions²⁷. » Vouloir vivre plus d'une vie est certes un rêve tout aussi commun qu'irréalisable, mais pour le personnage de roman ce rêve est constitutif de l'existence même, ou plus exactement il est constitutif de *son* existence. En cherchant ou en se trouvant à dédoubler l'occurrence de chaque chose, en

24. Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

25. Paul Valéry, « Préface » à *Monsieur Teste*, *op. cit.*, p. 12.

26. Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, traduction de François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1989], p. 20.

27. *Ibid.*, p. 320-321.

proposant ou en constituant, pour une situation donnée, une proposition aléatoire, libre ou déviée de toute prévision, le personnage de roman est l'outil même par lequel la vie échappe à ce que Proust appelle, dans la scène où le narrateur, qui vient d'apprendre la mort de Saint-Loup, se remémore toutes les identités de son ami, la « vague moyenne » :

Et l'avoir vu si peu en somme, en des sites si variés, dans des circonstances si diverses et si séparées par tant d'intervalles, dans ce hall de Balbec, au café de Rivebelle, au quartier de cavalerie et aux dîners militaires de Doncières, au théâtre où il avait giflé un journaliste, chez la princesse de Guermantes, ne faisait que me donner de sa vie des tableaux plus frappants, plus nets, de sa mort un chagrin plus lucide, que l'on n'en a souvent pour des personnes aimées davantage mais fréquentées si continuellement que l'image que nous gardons d'elles n'est plus qu'une espèce de vague moyenne entre une infinité d'images insensiblement différentes²⁸.

On pourrait définir ou reconnaître le personnage romanesque par sa capacité à habiter les intervalles, ou plus exactement à les créer, soit parce qu'il s'insère de façon surnuméraire dans un présent d'où a disparu la norme dont il est issu, révélant ainsi l'étrangeté et la nouveauté du monde où il se trouve plongé, soit parce qu'il travaille pour qu'*advienne* l'étrangeté et la nouveauté. Dans les deux cas, le personnage de roman est toujours celui par qui le temps arrive.

28. Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, édition de Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 154.