

## **Ne pas s’attarder : personnages furtifs de la fiction contemporaine**

- 1 La littérature contemporaine produit-elle des personnages dont nous nous souviendrons ? Qui, parmi tous les êtres créés au cours des trente ou quarante dernières années, ira rejoindre dans les mémoires Julien Sorel, Emma Bovary, Raskolnikov, Anna Karénine, Joseph K., Mrs. Dalloway, Meursault ou Roquentin ? La question n’en est pas une de type, selon l’idée qu’un héros faisant son “éducation”, “découvrant” telle ou telle vérité ou affrontant un grand nombre de péripéties serait plus saisissant. Elle n’en est pas une non plus de valeur. Même si, par définition, un personnage mémorable a une portée plus longue et donc plus grande qu’un personnage éphémère, il n’est pas en soi supérieur ou préférable à ce dernier. Du reste, il ne s’agit pas de déterminer quelles œuvres de la fiction contemporaine méritent de passer à la postérité. La question en est plutôt une de vocation et d’usage : les personnages de la littérature contemporaine sont-ils conçus pour être mémorables ? Ou encore : la fiction contemporaine souhaite-t-elle produire des personnages dont nous nous souviendrons ?
  
- 2 Si la question se pose, sous quelque forme qu’on la retienne, c’est parce que la réponse ne va pas de soi. Il est effectivement difficile de trouver au sein de la production littéraire française et francophone du dernier demi-siècle un personnage qui aurait rejoint le rang des références culturelles communes. Sans doute la période précédente, celle des années 1960 et 1970, n’a-t-elle pas, elle non plus, laissé des figures qu’on puisse spontanément évoquer comme repères ou comme exemples connus de tous. Mais il s’agissait précisément, à cette époque, de tordre le cou au personnage et à l’intrigue, comme à l’éloquence un siècle plus tôt, et l’absence de figure marquante était, si l’on peut dire, programmée, ou à tout le moins revendiquée. Le “retour”, il y a une quarantaine d’années, au récit, au réel et au personnage, qu’avait tenus à distance la parenthèse formaliste, aurait donc pu s’accompagner, dans un même mouvement de renouement et à partir, justement, du récit, du réel et du personnage, d’une reprise du mémorable. Mais ce n’est pas ce qui s’est passé. Le personnage est revenu, certes, avec son récit et son inscription dans la réalité, mais sans la dimension exemplaire ou la résonance qui avaient permis à ses prédécesseurs de poursuivre leur existence au-delà des pages qui les contenaient. Il est vrai qu’au moment de tous ces “retours” d’autres personnages – ceux du cinéma et de la télévision notamment – avaient pris le relais pour s’inscrire dans les esprits et y jouer le rôle de références, et que l’exclusivité qui avait permis pendant des siècles aux personnages de la littérature d’occuper une place de premier plan dans la mémoire collective est aujourd’hui révolue. Mais cette concurrence, si forte soit-elle, ne saurait justifier à elle seule le peu de mémorabilité des personnages littéraires contemporains, et pour tâcher de l’expliquer il faut se tourner vers ce que la fiction qui les accueille cherche à représenter et peut-être plus encore vers ce qu’elle cherche à faire.

### **Une présence à durée déterminée**

- 3 Il importe pour réfléchir à cette question de distinguer le personnage dans sa dimension thématique – c’est-à-dire comme celui à qui quelque chose arrive, qui a une histoire, qui représente un aspect du monde et de l’existence, auquel nous nous identifions ou non – du personnage comme instance, dont l’usage, le déploiement et la durée sont décidés par

l'écrivain. Dans *Désirs de disparaître*, Dominique Rabaté a montré avec quelle constance le roman français contemporain met en scène, comme objet de récit et d'interrogation, la tentative d'échapper aux diverses formes de surveillance créées par notre époque d'"omnivisibilité"<sup>1</sup> et de constante traçabilité. Que ce soit en partant sans laisser d'adresse, en s'efforçant d'être les plus discrets ou les plus anonymes possible, en se taisant ou se terrant, les personnages, chez Jean Echenoz, Patrick Modiano, Marie NDiaye, Emmanuel Carrère, Jean-Benoît Puech, Sylvie Germain ou Christian Garcin, feraient, "par une stratégie de soustraction, de retrait ou d'effacement"<sup>2</sup>, acte "de résistance face à la normalisation sociale, aux dispositifs toujours grandissants de contrôle et d'assignation"<sup>3</sup> de notre société. Si le personnage qui "résiste" ou s'oppose à la société s'inscrit dans une longue tradition romanesque, le moyen d'y parvenir se renverserait : alors que dans le roman classique et moderne le héros souhaitait apparaître au monde, le conquérir ou simplement y trouver sa juste place, le personnage de la fiction contemporaine chercherait, dans un mouvement contraire, à passer inaperçu, à ne pas trop s'installer, à fuir avant qu'on ne le trouve, à gagner les marges, promues au rang de destination et d'abri. Thématiquement, ce désir de soustraction peut expliquer que les personnages de la fiction contemporaine soient peu mémorables. Pourquoi en effet garderions-nous en mémoire et consulterions-nous, en guise de modèle ou de contre-modèle, ce qui cherche à s'effacer ? Même en supposant que le désir d'esquive soit aussi le nôtre, la logique du personnage nous conduit à l'oublier, voire nous demande de l'oublier. Nous pouvons le suivre jusqu'à ce qu'il disparaisse, nous sentir solidaires de son entreprise le temps qu'elle dure, mais nous pouvons difficilement imaginer la suite de sa quête, la garder vivante dans notre esprit sans nous trouver à l'annuler ou à la nier. De sorte que même s'il témoigne hautement de l'état actuel du monde, un tel personnage serait en quelque sorte voué à se dérober.

- 4 Mais la thématique n'explique pas tout. Car outre qu'il n'est pas impossible pour un personnage d'être mémorable par son désir même de disparition – pensons aux héros de Beckett ou à l'"homme qui dort" de Perec –, on observe aussi, dans la fiction contemporaine, nombre de personnages qui ne visent aucunement à se cacher, qui ont potentiellement beaucoup à faire ou à dire, dont on imagine toutes les histoires qu'ils ont en réserve, mais que leur auteur se garde de développer, qu'il soumet, sur le plan de la composition, à un principe de retrait et de soustraction. C'est le cas, par exemple, dans *14* de Jean Echenoz, dont la quatrième de couverture met sur la piste d'un drame à trois personnages : "Cinq hommes sont partis à la guerre, une femme attend le retour de deux d'entre eux. Reste à savoir s'ils vont revenir. Quand. Et dans quel état"<sup>4</sup>. Qu'un seul de ces deux hommes revienne du front n'a rien qui puisse surprendre ; il s'agit d'un scénario réaliste, que le texte de la quatrième n'interdit aucunement d'imaginer. Mais que le second personnage disparaisse avant que ne soit atteinte la première moitié d'un aussi court roman n'est pas ce que le résumé laisse deviner. Si Charles est un des deux soldats dont le retour est attendu et si cette attente est au cœur du récit, ce personnage ne devrait-il pas, à l'égal d'Anthime, être un protagoniste ? Ne devrait-il pas avoir lui aussi son histoire ? Et si Blanche apprend d'entrée de jeu sa disparition, autrement dit s'il ne continue pas d'exister par le moyen d'une attente illusoire, qu'en est-il alors du triangle amoureux sous-entendu en quatrième de couverture et confirmé dans les premières pages du livre ? On peut répondre qu'il s'agit là d'un jeu du roman en même temps que d'un rappel que la guerre fauche les vies à tout moment, aux premières heures comme aux dernières, sans que cet ordre change quoi que ce soit au destin de chacun. Mais il est

également possible de voir la courte existence de Charles comme l'illustration d'un mode de composition récurrent au sein de la fiction contemporaine et qui consiste à n'exposer les personnages que minimalement, à les soustraire de la scène dès leur rôle accompli et avant que le lecteur puisse tirer d'eux assez de matière pour retenir trop longtemps son attention.

- 5 On peut multiplier les exemples. Maylis de Kerangal, notamment, a fait de ce modèle d'existence à courte durée la structure très dynamique de *Réparer les vivants*, qui fonctionne à l'image d'une course de relais, chaque personnage "effectuant" un segment de l'intrigue avant d'en remettre la suite à un autre. Le roman, qui raconte dans toutes ses séquences étanches l'histoire d'un don d'organes, se prête bien sûr logiquement à une telle structure. Sauf qu'un récit n'est pas la réalité et rien n'aurait empêché la romancière de développer jusqu'à la fin des personnages dont l'"action" essentielle se situe dans les premiers moments de l'opération, ou de faire entrevoir, avant qu'ils n'entrent pleinement en jeu, ceux dont l'intervention est à venir. Or si quelques-uns d'entre eux reviennent, la plupart n'existent que le temps de leur partition. Techniquement, il y a dans cette segmentation une forme de dramaturgie très efficace, puisqu'elle permet de renvoyer chaque acteur à la solitude qu'on peut éprouver face au drame que constitue une vie trop tôt arrêtée ou menacée de s'arrêter à tout moment. Il y a aussi une forme d'économie, qui permet de multiplier les points de vue tout en rendant sensible la course contre la montre à laquelle est confronté chacun des personnages.
- 6 Mais il y a également dans *Réparer les vivants* comme dans *14* une modalité d'existence qui définit le personnage contemporain par-delà l'intrigue qui est la sienne. Cette modalité est celle de la brièveté et il est permis de se demander si elle n'a pas été, au moins sur certains plans, l'une des conditions qui ont présidé au "retour" des personnages (et du réel, et de l'intrigue) qui caractérise en bonne partie la fiction contemporaine. On peut en donner comme figure tutélaire l'œuvre pivot qu'a été *Vies minuscules* de Pierre Michon. On a beaucoup parlé des modèles anciens que Michon a fait revivre avec ces récits retenus et contenus de vies anonymes, mais un regard rétrospectif permet de voir ce qu'il a aussi offert comme modèle pour les narrations à venir. Dans des genres très différents, on pense à *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrère ou à *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq, non seulement en raison du personnage de "Houellebecq" lui-même et de celui de l'inspecteur qui enquête sur son assassinat, épisode sans suite qui pourrait rappeler les romans à tiroir s'il n'était parfaitement intégré à l'intrigue principale, mais aussi en raison du très évolutif Jed Martin, dont la présence continue s'oppose a priori à toute idée de fugacité, mais dont les phases, en tant qu'artiste et dans ses manières de vivre, se succèdent à un point tel qu'il illustre une autre forme de furtivité. On peut également citer la romancière québécoise Dominique Fortier, qui dans *Les larmes de saint Laurent* raconte l'une à la suite de l'autre trois histoires distinctes dont le nœud n'apparaît, et encore bien légèrement, presque par principe, que dans les toutes dernières pages du roman. Chaque fois, dans ces œuvres, des personnages qui ne sont pas des figurants ou des adjuvants, dont l'histoire est significative et même centrale, apparaissent et disparaissent comme le feraient des personnages secondaires. Ils peuvent, quand vient leur tour d'être en scène, occuper seuls l'avant-plan, voir défiler une longue partie de leur vie ou en changer, trouver ou non le sens de leur existence, naître ou mourir, peu importe ce qu'il leur advient, peu importe leur rôle et leur importance, leur temps reste compté ou, plus exactement, mesuré. Une fois leur tour passé, leur heure écoulée, ils quittent les lieux et ne reviennent pas, ou relativement peu. Le procédé a quelque chose d'à la fois

démocratique et courtois, comme si chacun avait le droit d'être entendu, de recevoir sa part d'existence et de lumière, mais devait également savoir céder sa place au suivant. On trouve ce procédé, quoiqu'avec plus d'allers-retours, dans le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais, dont les dix volumes se lisent comme une seule longue phrase introspective où s'enchaînent les perspectives de près de deux cents personnages<sup>5</sup>. On le trouve aussi, sous une forme à la fois ludique et noire, dans *Les grandes blondes* de Jean Echenoz, où les personnages trucidés par la très disparaissante Gloire se succèdent presque au même rythme que défilent les idées de scénarios pour la série documentaire que le réalisateur de télévision Paul Salvador souhaite consacrer au type des dites grandes blondes.

- 7 Certes, les romans par épisodes et les récits par "recueil" existent depuis très longtemps. On trouve par ailleurs le récit de figures passagères dans nombre de romans longs de la modernité – chez Balzac ou chez Proust par exemple – ou dans les œuvres "pluralistes"<sup>6</sup> étudiées par Vincent Message (Musil, Fuentes, Pynchon, Rushdie, Glissant), qui accueillent une grande quantité de personnages et de points de vue. En ce sens, on pourrait poser l'hypothèse que la fiction contemporaine, qui de façon générale privilégie les récits courts, ne fait qu'accélérer la vitesse de défilement ou, par cette condensation, qu'accentuer ce dernier : un personnage qui ne s'attarde pas dans un roman de deux cents pages paraît plus fuyant que si son esquisse intervient dans une œuvre longue, où elle est quelque peu gommée par la continuité qui l'entoure. Mais la distinction tient peut-être davantage à la façon moins enchâssée et plus syncopée qu'ont les personnages, dans la fiction contemporaine, d'apparaître et de s'en aller. Les romans par épisodes, par recueils ou pluralistes sont souvent structurés autour d'un foyer narratif ou thématique à partir duquel la matière s'organise et les vies évoquées trouvent leur sens et leur direction, se voient portées au-delà de leur récit par les échos et les analogies qui les prolongent. Si les personnages furtifs de la fiction contemporaine n'échappent pas complètement à de tels relais, ils restent davantage à distance du récit qui est fait de leur vie, récit dont la brièveté ou la nature partielle agit comme foyer ou comme mode d'organisation. Le narrateur des *Vies minuscules*, par exemple, a beau être lié aux individus modestes dont il livre le souvenir, et ce souvenir a beau les réunir dans un même affect et une même durée, chacun d'eux reste seul en lui-même, le récit de l'un n'augmentant ni ne prolongeant le récit des autres. De même, les vies "autres" que la sienne dont Emmanuel Carrère fait le récit ne tirent pas seulement leur altérité de la différence d'expérience et de destin dont elles témoignent, mais aussi de leur souveraineté, l'auteur n'étant en mesure que de les observer et l'hommage qu'il leur rend ne leur octroyant pas plus de sens ou de valeur que si personne n'était là pour dire leur existence. Non que rien, chez Michon ou chez Carrère, ne relie les unes aux autres les vies qu'ils mettent en lumière, que ce soit thématiquement ou moralement, mais cette unité reste secondaire et d'une certaine manière aléatoire tant les personnages qui sont les "propriétaires" de ces vies reprennent leur bien sitôt l'exposition de celui-ci terminée.
- 8 *Réparer les vivants* illustre de façon particulièrement saisissante, dans son sujet même, cette secondarité. Alors que tout, dans un don d'organes, repose sur le lien, le récit est composé de telle sorte que chaque maillon de la chaîne existe essentiellement au sein de son instant et de son segment, qu'il s'agisse de Simon Limbres, le jeune accidenté de la route qui revenait d'une si belle séance de surf avec ses amis, de ses parents, qui doivent décider ou non du don, de l'infirmier chargé de coordonner les opérations, de la responsable du choix des receveurs, du chirurgien qui effectuera la transplantation du cœur, de la femme qui l'attend depuis plus d'un an. Car si le lien qui unit les personnages

est bien réel, il n'est visible pour aucun d'entre eux, à l'exception de Thomas Rémige (mais se souvient-on de son nom ?), l'infirmier coordonnateur, qui n'est cependant pas moins passager que les autres acteurs du drame, pas moins appelé qu'eux à s'effacer, une fois sa tâche accomplie – et cela même s'il est le seul, à l'instant de céder sa place, à tâcher de retenir le souvenir du jeune homme mort quelques heures plus tôt. La scène où, lavant le corps recousu de Simon Limbres, il le rend par l'imagination à la vie n'est pas sans faire penser à la fin de *Vies minuscules*. "Qu'à Marsac une enfant toujours naisse. Que la mort de Dufourneau soit moins définitive parce qu'Élise s'en souvint ou l'inventa ; et que celle d'Élise soit allégée par ces lignes"<sup>7</sup>, écrit Michon en forme de prière ; "[Thomas Rémige] reconstruit la singularité de Simon Limbres. Il fait surgir le jeune homme de la dune un surf sous le bras, il le fait courir au-devant du rivage avec d'autres que lui, il le fait se battre pour une insulte, sautillant les poings à hauteur du visage et la garde serrée, il le fait bondir dans la fosse d'une salle de concert [...], il le propulse dans l'espace post-mortem que la mort n'atteint plus"<sup>8</sup>, écrit dans une semblable incantation Maylis de Kerangal pour donner à son personnage une "gloire immortelle"<sup>9</sup>. Mais ces efforts témoignent peut-être davantage de l'oubli que du souvenir, car le fait même que le narrateur ou qu'un personnage doive ainsi intervenir pour tenter de contrer l'effacement probable, et sans doute déjà réalisé, suggère que le mode de composition par défilement ne conduit pas en soi à la mémoire. Plus encore, le fait que cette intervention survienne à la fin, alors que tout est joué et comme un souhait, laisse entendre que le récit n'est justement pas conçu pour qu'on s'en souvienne.

- 9 Il y a d'autres procédés que la segmentation pour faire en sorte que les personnages ne s'attardent pas, ni dans leur récit, ni dans les mémoires. L'un d'entre eux, dont use beaucoup la fiction contemporaine, consiste à les présenter comme s'ils pouvaient à tout moment, sans que le récit en soit bouleversé, être renvoyés en dehors de la scène. C'est le cas chez Echenoz, par exemple dans *14* évoqué plus haut, où les données sur les personnages sont si minimales qu'il est en quelque sorte indifférent que Charles meure et qu'Anthime revienne du front plutôt que l'inverse, ou dans *Je m'en vais*, où le personnage éternellement en fuite de Ferrer est si variable dans ses entreprises, ses occupations et ses destinations qu'il en perd toute identité particulière, si même il en a une au départ. C'est également le cas chez Marie NDiaye, par exemple dans *Rosie Carpe*, où la mère de Rosie, Danielle, décide sans que cela pose la moindre difficulté, ni pour elle-même ni pour la logique du récit, de changer de prénom et de devenir Diane. S'il s'agit pour elle, ainsi qu'elle l'explique, de s'offrir une nouvelle vie, cette vie ne renie en rien l'ancienne et même la poursuit, sans cependant le moindre lien de nécessité. En cela, la mère de Rosie pourrait être une figure étonnante, mais tous les personnages du roman sont changeants, mobiles et par là insaisissables.
- 10 C'est sans doute chez Patrick Modiano que les personnages retenus dans leur développement sont les plus nombreux. Ici encore, technique et thématique se superposent, puisque cette retenue s'allie souvent à ce qu'on peut appeler, en référence au "désir de disparaître" relevé par Dominique Rabaté, une *hésitation à apparaître*. Les personnages de Modiano, dont la plupart ne se livrent qu'avec réserve, presque à reculons, obligeant le romancier à jouer de moyens pour honorer leur pudeur et leur discrétion, sont hautement représentatifs de cette hésitation. On pourrait multiplier les exemples, mais celui de Margaret Le Coz, dans *L'horizon*, est particulièrement frappant. Cette jeune femme en fuite d'un passé que nous ne connaissons jamais tout à fait, à la conscience de qui nous n'accédons que minimalement et qui ne connaît pas d'"évolution" sauf

incertaine, a la même évanescence qu'Ingrid Teyrsen dans *Voyage de noces*, publié vingt ans plus tôt. Mais cette évanescence, dans *L'horizon*, est poussée encore plus loin, elle est plus complète, en quelque sorte, puisqu'aucune recherche n'est menée au sujet de la jeune femme, son secret (ce qu'elle fuit, celui qui la poursuit) se présentant alors encore plus fortement comme une forme discrète d'existence, même s'il constitue un objet de l'intrigue. Au terme du roman, nous possédons peu d'éléments pour nous souvenir de Margaret Le Coz, si ce n'est un mystère très général et plus ou moins résolu. Ce qui domine, c'est l'hésitation à apparaître de la jeune femme et un certain seuil d'existence que l'auteur ne lui fait jamais traverser. Mais cette hésitation ne reste comme souvenir que parce que Modiano la reconduit d'une œuvre à l'autre et qu'elle devient ce que l'on retrouve et même recherche chez lui.

- 11 Un autre exemple de retenue nous est donné dans *La disparition de Jim Sullivan*, de Tanguy Viel. L'intention du narrateur très français imaginé par Viel est d'écrire un roman "américain", c'est-à-dire rempli de tout ce qu'on trouve habituellement, clichés inclus, dans ce type d'œuvre longue et détaillée, et dont le livre que nous tenons entre nos mains constitue en quelque sorte le synopsis. Ainsi conçu comme un scénario ou une stylisation, *La disparition de Jim Sullivan* conduit à une présence minimaliste des personnages, à commencer par celle du protagoniste, Dwayne Koster, qui accomplit, comme une sorte d'*homme pressé* nouveau genre et en moins de 150 pages, tout ce que ferait le héros d'un gros polar, jusqu'à celle du très insaisissable Jim Sullivan, qu'on attendrait comme Godot s'il n'apparaissait à la dernière page du livre pour aussitôt s'évanouir "au milieu des cactus, loin vers là-bas où la terre se durcit"<sup>10</sup>. Mais s'il y a un homme pressé, c'est surtout le narrateur (et derrière lui l'auteur), qui n'écrit que conceptuellement son roman américain et n'en livre dans les faits que le condensé. On pourrait comparer l'entreprise à *Paludes*, mais Gide cherchait à écrire un roman sur rien, ou sur aussi peu que ce soit, tandis que Viel imagine un roman sur tout (ce que doit contenir un roman américain), mais un tout qui refuse de se donner à voir autrement que sous un mode élusif et elliptique.

### **Le réel, la fiction, le soupçon**

- 12 À quoi tiennent cette furtivité et cette hésitation, si ce n'est cette réticence à apparaître ? Pourquoi trouve-t-on dans la fiction contemporaine tant de personnages qui ne semblent exister qu'avec parcimonie ou n'être créés que dans la retenue ? Parmi les réponses qu'on peut proposer, la plus simple, sans doute, ou la plus immédiate est qu'il s'agit là d'une forme de réalisme. Nos vies sont peuplées d'individus qui nous accompagnent pendant quelque temps puis disparaissent, que nous ne revoyons plus même après les avoir beaucoup fréquentés et à l'existence desquels, pour cette raison, il nous est impossible d'ajouter quoi que ce soit. Ainsi en est-il de Bosmans, le héros de Modiano, et de Margaret Le Coz : "Au fond, leurs chemins s'étaient croisés un laps de temps très court"<sup>11</sup>. En mettant en scène ce rapport instable à autrui et à la durée, la fiction contemporaine explorerait une dimension du réel qui ne se définit pas tant par ce qui est secondaire ou subordonné (des êtres occasionnels plutôt que permanents, des liens faibles plutôt que forts, une vue partielle plutôt qu'étendue) que par une certaine manière d'exister dans le temps. Ainsi que l'écrit Bruno Blanckeman en donnant l'exemple des romans de Jean Echenoz et de Marie NDiaye, une part de la littérature narrative contemporaine "s'illustre par un souci de représenter l'humain en temps réel, dans des formes qui soient

analogiques à leur objet”<sup>12</sup>. Dans ce “temps réel”, l’existence de chacun non seulement échappe en soi à toute synthèse mais elle empêche également toute synthèse de ce qui l’entoure : “Chaque personnage, détenteur d’une fraction d’humanité, est intégré dans des circuits d’événements dont le télescopage, les chocs immédiats et les contrecoups différés valent pour seule histoire collective”<sup>13</sup>. Ces télescopages, chocs et contrecoups ou, si l’on préfère, ces temps découpés et ces actions segmentées, ces apparitions et ces disparitions sont en effet la seule histoire qui finisse par constituer un objet en propre. Car celle des personnages a beau être à l’avant-plan, elle n’est pas, en elle-même, singulière : les vies minuscules de Michon sont légion, nous sommes tous exposés d’une façon ou d’une autre aux drames de la maladie et des accidents, les soldats morts au front sont innombrables, les romans “américains” existent en une multitude d’exemplaires. Les personnages furtifs de la fiction contemporaine ne découvrent pas un pan jamais observé à ce jour du réel et de l’existence. Ils proviennent d’une réalité connue, pour ne pas dire familière, et c’est d’ailleurs pourquoi ils peuvent être brefs : ils sont, pour la plupart, assurés d’être reconnus par le lecteur. Mais par cette brièveté ils explorent une durée sur laquelle la littérature, jusqu’ici, s’est peu attardée et dont est faite, sans qu’on en ait toujours conscience, la réalité – une durée qui n’est ni la longueur de temps, avec son cortège de souvenirs, de leçons apprises, d’ironies et de paradoxes, ni l’immédiateté, qui donne lieu aux saisissements, aux épiphanies et au lyrisme –, mais le temps segmentaire et intermédiaire, que chacun habite – ou finit par habiter – à au moins un moment de sa vie (et que le rythme actuel du monde nous fait de plus en plus souvent habiter).

- 13 Si la furtivité peut être une marque de réel, elle peut aussi être une marque de fiction. Les êtres furtifs de la littérature contemporaine s’opposent en effet, par leur évanescence et dans leur économie, à un autre type de figure lui aussi très courant dans la production de la même période, qu’il contribue d’ailleurs en grande partie à définir : celui de la matière autobiographique et du témoignage. Face aux personnages et aux narrateurs qui s’étalent et se déploient, dont la présence est insistante, dont la tâche est de faire valoir une expérience ou une vérité personnelles et qui brouillent la frontière entre réalité et fiction, la création de personnages discrets et elliptiques serait un moyen d’investir et d’annoncer un autre territoire que celui des récits autobiographiques et identitaires, d’édicter, en quelque sorte, d’autres règles du jeu ou de prévenir une lecture en partie programmée par la prégnance du biographisme. Autrement dit, en se situant au plus loin des confessions et des revendications, le personnage furtif serait le signe, voire le code, d’une fiction libre d’inventer des histoires et d’en jouer à sa guise ; comme le loup de la fable, ce personnage serait celui qui *court encor*, s’échappant juste à temps, restant hors de portée de qui voudrait le rabattre du côté d’une mission ou d’une cause, s’opposant à son assignation à une identité dont il deviendrait le représentant. Les marques de distance agissent d’ailleurs comme des avertissements, et cela dès les premières pages. “Vous êtes Paul Salvador et vous cherchez quelqu’un. L’hiver touche à sa fin. Mais vous n’aimez pas chercher seul, vous n’avez pas beaucoup de temps, donc vous prenez contact avec Jouve. Vous pourriez, comme à l’accoutumée, lui donner rendez-vous sur un banc, dans un bar ou dans un bureau [...]. Vous, le jour dit, seriez présent à l’heure dite au lieu convenu. Mais vous n’êtes pas Paul Salvador qui arrive très en avance à tous ses rendez-vous”<sup>14</sup> : ainsi commence *Les grandes blondes*. “Depuis quelque temps Bosmans pensait à certains épisodes de sa jeunesse, des épisodes sans suite, coupés net, des visages sans noms, des rencontres fugitives. Tout cela appartenait à un passé lointain, mais comme ces courtes séquences n’étaient pas liées au reste de sa vie, elles demeuraient en suspens, dans un

présent éternel”<sup>15</sup>, écrit pour sa part Modiano en ouverture de *L’horizon*. Quant à Dwayne Koster, le soin pris par Tanguy Viel pour nous dire qu’il est un personnage de fiction est si grand que ce soin devient l’objet même de *La disparition de Jim Sullivan*.

- 14 Il est également possible de voir les choses de façon moins oppositionnelle en abordant la furtivité comme un mode intermédiaire de description des individus. Dans un essai récent sur l’adéquation que chacun espère connaître entre la personne qu’il estime être et l’existence (éducation, carrière, famille, événements, époque) qu’il lui est donné de vivre, Judith Schlanger souligne que le récit de vie n’a pas toujours été la forme première de présentation de soi ou d’autrui. L’idée que notre identité soit tributaire de tout ce que nous avons vécu et que seule notre histoire puisse l’expliquer n’a guère, rappelle-t-elle, plus de deux siècles et demi. Avant que le romantisme et la modernité ne fassent du récit de vie la voie royale pour témoigner de la singularité de chacun, c’est le portrait de l’individu saisi dans le présent qui permettait de le présenter. Ce portrait ou ces “caractères” avaient comme caractéristique de reposer sur “un regard synchronique, direct, actuel”<sup>16</sup>, captant dans son achèvement la personne à décrire, dont la réalité ou la vérité étaient une matière stable, complète et entièrement offerte à l’entendement. “Le regard direct de l’analyse, poursuit Schlanger, n’a[vait] pas besoin de regarder en arrière pour saisir le tempérament en propre. Le caractère de l’adulte [était] une donnée actuelle susceptible d’une radiographie instantanée”<sup>17</sup>. Il ne s’agit pas de dire que les personnages furtifs de la fiction contemporaine opèrent la synthèse des deux modes de présentation d’un individu que sont le récit de vie et le portrait direct en pied, la diachronie et la synchronie, encore moins de suggérer que nous assisterions au retour à une vue directe sur les êtres et sur leurs vies. Mais on peut peut-être mieux voir, à partir de ce rappel qu’a longtemps existé une autre façon d’établir les identités, comment, dans un pan important de la fiction contemporaine, le temps ou l’empan du récit de vie raccourcit et se concentre sur une part plus contenue ou plus découpée des êtres représentés. Le parcours et les expériences qui président à l’identité d’un individu demeurent, mais dans un monde où la transformation des idées et des manières de vivre ne cesse de s’accélérer, où chacun est appelé à connaître plusieurs vies, ou tout au moins plusieurs segments de vie, où il faut savoir à tout moment se synchroniser et s’ajuster, les longs récits de vie ne sont peut-être plus aussi pertinents qu’ils ont pu l’être jusqu’à encore récemment. Plus bref et plus délimité, le récit de vie contemporain tiendrait compte des durées plus courtes – des “épisodes sans suite, coupés net”, pour le dire comme le narrateur de Modiano – qui structurent nos existences. Ce serait toujours à partir d’une histoire que nous aborderions les vies d’autrui, mais une histoire syncopée, moins durable – et donc par là aussi moins mémorable.

- 15 Il existe enfin une autre explication possible à la furtivité de tant de personnages des dernières décennies : le soupçon qui continue de peser sur eux par-delà tous les “retours” qui caractérisent la fiction contemporaine. Les personnages sont revenus, certes, mais non sans qu’une certaine forme de méfiance ou de distance continue de les entourer. Tout en retrouvant une histoire, un état civil, une référentialité, des traits physiques, un métier, des occupations, un nom propre et tout ce par quoi, dans la réalité, chacun se présente matériellement à autrui, ils resteraient sujets à caution et ne pourraient afficher ces possessions qu’à la condition de ne pas le faire trop longtemps, ne pas dépasser un certain point ou ne pas être entiers. À l’image des souvenirs que Bosmans, dans *L’horizon*, essaie de retrouver, et dont les “bribes seraient toujours pour lui énigmatiques”<sup>18</sup>, l’instance qu’est le personnage resterait toujours plus ou moins interrogée et mise à distance, prête à retourner à son amincissement. Le soupçon trouverait à s’exprimer en cela sous une



forme renouvelée de l'“épuisement” dont Dominique Rabaté a montré la force d'attraction au sein de la littérature narrative française du XX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Sans doute le personnage contemporain n'est-il pas anonyme ou défait comme chez Samuel Beckett, Louis-René des Forêts ou Henri Thomas, mais il n'en tend pas moins à l'épuisement d'une autre façon et peut-être même y tend-il davantage, car si les protagonistes de Beckett, des Forêts et Thomas s'épuisent, non seulement ils ne quittent pas la scène – au contraire, leur persistance à se maintenir en place en dépit de tout ce qui les efface constitue une part non négligeable de leur histoire –, mais ils occupent tout l'espace de la narration au point de le saturer. L'épuisement contemporain, si l'on peut utiliser cette expression, est d'ordre matériel, presque pratique. Une fois revenu du front un bras en moins, Anthime, dans *14*, n'est pas seulement désœuvré dans sa nouvelle vie de mutilé de guerre inapte au travail, il l'est également au sein d'un récit qui, une fois ce retour accompli, n'a guère beaucoup plus d'emploi à lui donner. Le roman le suit encore une vingtaine de pages au bout desquelles il le laisse aller en lui confiant un dernier mais très bref rôle, celui de faire à Blanche un enfant qui naîtra “l'automne suivant, précisément au cours de la bataille de Mons”, et qu'on “prénomme[ra] Charles”<sup>20</sup>. On trouve déjà une forme semblable d'épuisement dans *Vies minuscules*, où elle est à la fois le contrecoup de l'intensité avec laquelle Pierre Michon s'efforce de donner une dignité à chacune de ces vies. Trop tôt emportés, partis sans jamais revenir, perdus dans l'anonymat des travaux et des jours, n'existant plus que dans les souvenirs incomplets laissés par quelques pauvres objets, les personnages de Michon s'épuisent certes au sein de leur vie, mais ils s'épuisent aussi dans les mains de l'écrivain une fois consommée et retombée la charge existentielle dont il les dote et qui est d'autant plus forte et saisissante qu'elle est justement suivie par cet épuisement qu'elle laisse comme résultat. Dans *Rosie Carpe* – comme ailleurs chez Marie NDiaye –, les personnages s'épuisent aussi des deux façons, c'est-à-dire au sein de la fiction, où ils finissent par se laisser porter par les événements, perdre en énergie et en direction, et comme instance, leur histoire s'embrouillant de plus en plus, s'éloignant du monde de la réalité pour entrer dans celui du songe ou du fantastique.

- 16 Dominique Rabaté parle d'une “expérience d'inquiétante étrangeté”<sup>21</sup> à propos de ce passage fréquent, dans les romans de Marie NDiaye (notamment *Un temps de saison*), d'un monde rationnel à un autre qui ne l'est pas ou qui l'est moins. À bien des égards, tous les romans de la furtivité portent en eux, à des degrés divers, même les plus réalistes, cette étrangeté et cette inquiétude. Non seulement parce qu'une forme de mystère entoure ces personnages créés pour ne pas rester – sont-ils réels ? l'objet d'un jeu ? quelle relation entretenir avec eux s'ils durent trop peu pour qu'on puisse s'attacher à eux ? – mais aussi parce qu'il est difficile de ne pas reconnaître dans leur furtivité et leur fragilité notre propre évanescence et notre propre précarité.

Isabelle Daunais  
Université McGill

#### NOTES

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence éditeur, 2015, <Confluences>, p. 24.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>4</sup> Jean Echenoz, *14*, Paris, Minuit, 2012.

- 
- <sup>5</sup> Marie-Claire Blais, *Soifs*, 10 volumes, Montréal, Boréal, 1995-2018.
- <sup>6</sup> Vincent Message, *Romanciers pluralistes*, Paris, Seuil, 2013, <Le don des langues>.
- <sup>7</sup> Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1996 [1984], <Folio>, p. 248-249.
- <sup>8</sup> Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, Paris, Gallimard, 2015, <Folio>, p. 288.
- <sup>9</sup> *Ibid.*
- <sup>10</sup> Tanguy Viel, *La disparition de Jim Sullivan*, Paris, Minuit, 2017 [2013], <Double>, p. 140.
- <sup>11</sup> Patrick Modiano, *L'horizon*, Paris, Gallimard, 2010, p. 171.
- <sup>12</sup> Bruno Blanckeman, "Storytelling/storyfailing? avatars du personnage dans le récit de fiction contemporain", *L'Esprit créateur*, vol. 54, n° 1, 2014, p. 11.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 12.
- <sup>14</sup> Jean Echenoz, *Les grandes blondes*, Paris, Minuit, 2006 [1995], <Double>, p. 7.
- <sup>15</sup> Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 11.
- <sup>16</sup> Judith Schlanger, *Ma vie et moi*, Paris, Hermann, 2019, p. 86.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 89.
- <sup>18</sup> Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 11.
- <sup>19</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1993.
- <sup>20</sup> Jean Echenoz, *14, op. cit.*, p. 124.
- <sup>21</sup> Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître, op. cit.*, p. 48.