



Auteur et personnage : l'impossible rencontre

COMMUNICATION DE PAUL EMOND
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 14 FÉVRIER 2015

Ce que livrent des romanciers ou des auteurs de théâtre sur le processus de création de leurs personnages est parfois fascinant. On découvre une étrange partie de doubles et d'altérité, un mélange de séduction et de combat, de projections et d'inventions. Le personnage y est rêvé, appréhendé, élaboré comme s'il s'agissait d'un individu réel qui, au fil des mots, devient de plus en plus complexe. Il arrive qu'il paraisse s'émanciper totalement de son créateur, voire qu'il s'impose à lui, au point de le mener vers des zones où l'écrivain ne s'attendait pas du tout à se retrouver.

« La position de l'auteur est une position bizarre », écrit Harold Pinter, le grand dramaturge anglais, quand il reçoit en 2005 le Nobel de littérature. Il ajoute :

Les personnages lui résistent, ils ne sont pas faciles à vivre, ils sont impossibles à définir. Vous ne pouvez certainement pas leur donner d'ordres. Dans une certaine mesure, vous vous livrez avec eux à un jeu interminable, vous jouez au chat et à la souris, à colin-maillard, à cache-cache. Mais vous découvrez finalement que vous avez sur les bras des êtres de chair et de sang (...) faits de composantes que vous n'êtes pas en mesure de changer, manipuler ou dénaturer¹.

Nombreuses sont les considérations de ce genre qui pourraient figurer dans de grosses et passionnantes anthologies, qui sans doute d'ailleurs existent déjà. Nous sommes là au plus vif de ce qui se passe dans le geste même de l'écriture d'un roman ou d'une pièce de théâtre.

¹ Harold PINTER, *Art, vérité & Politique*, [en ligne], URL : http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-f.html

Mais il est bien plus rare que l'on voie ce jeu du chat et de la souris, pour reprendre l'expression de Pinter, se dérouler au sein même d'une œuvre de fiction. Autrement dit, qu'à l'encontre de tout vraisemblable, un auteur saute allègrement par-dessus la frontière en principe infranchissable qui sépare notre monde tangible – qui est celui où il écrit son livre – et monde fictif dans lequel vivent ses personnages ; et, qu'une fois au même niveau de « réalité » que ceux-ci, il les rencontre, leur parle, les affronte en chair et en os, disons plutôt en chair et en papier...

Je vous invite à une brève promenade à travers quelques romans et nouvelles où se joue ce curieux simulacre. Elle n'aura d'autre prétention que le plaisir d'y observer comment est racontée cette impossible confrontation, impossible sauf, justement, dans le monde de la fiction. Les écrivains que nous allons rencontrer ont des esthétiques et des préoccupations radicalement différentes. Les mettre en perspective en fonction de ce thème très spécifique les marquera pourtant d'un curieux cousinage. D'autres œuvres pourraient certainement s'ajouter à celles que je vais mentionner. N'hésitez pas à les évoquer dans la conversation qui suivra cette communication.

Ceci encore : nous allons entrer ici dans le domaine de ce que la narratologie appelle aujourd'hui *la métalepse*. Gérard Genette, auquel on doit la réactualisation élargie de ce terme rhétorique ancien², entend par métalepse toute contamination, même occasionnelle, entre des niveaux de narration qui, en toute logique, devraient rester étanches (disons donc, pour aller au plus simple, toute contamination entre le monde du réel et celui de la fiction). La définition englobe donc toutes les sortes de confusion – inacceptables en termes de vraisemblance – qui peuvent se produire entre ces deux mondes. Cela ne peut concerner, par exemple, que la soudaine coïncidence des deux temporalités ; tel Scarron qui, dans *Le Roman comique*, déclare qu'il profite de ce que son personnage fait manger ses bêtes, pour, quant à lui, se reposer et réfléchir à ce qu'il va dire dans le chapitre suivant...³. Cette transgression peut être également plus importante, par exemple si le personnage – pas le narrateur, le personnage – s'adresse brusquement au lecteur, ou au spectateur s'il s'agit de théâtre ou de cinéma ; ainsi un Groucho Marx qui interrompt tout de go son dialogue avec

² Cf. Gérard GENETTE, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

³ *Romanciers du XVII^e siècle*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1958, p. 534.

d'autres personnages du film pour se tourner vers la caméra et confier au spectateur : « Vous, vous avez de la chance, vous pouvez sortir du cinéma quand vous le voulez ; moi, je dois rester jusqu'à la fin du film », puis il reprend aussitôt son rôle dans la fiction : effet burlesque garanti.

Parmi toutes les métalepses – tentons donc l'emploi de ce terme très technique – la rencontre physique de l'auteur et des personnages qu'il a inventés est certainement la plus spectaculaire. Avec, peut-être, cette autre transgression qui transforme, quant à elle, le lecteur en personnage, comme dans le roman de Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ; ou dans *Continuité des parcs*, la célèbre nouvelle de Cortázar, qui nous raconte comment un personnage est sur le point d'assassiner le lecteur ; ou, au cinéma, dans *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen, quand c'est le protagoniste d'un film qui traverse l'écran, parce qu'il est amoureux d'une spectatrice...

Mais restons-en à la confrontation auteur-personnage, elle nous suffira amplement pour aujourd'hui. Et allons voir, tout d'abord, ce qui se passe à Rome, au Théâtre Valle, le 9 mai 1921. Le spectacle vient à peine de commencer mais déjà les cris et les sifflements se multiplient en provenance des loges et des places les plus chères, tandis que la plus jeune partie du public applaudit à tout rompre. Bientôt, c'est une bataille de coups de poing entre admirateurs et pourfendeurs de ce qui se déroule sur la scène et que l'on entend de moins en moins, même si la pièce continue à être vaillamment jouée par les comédiens. Quand, la représentation terminée, l'auteur, accompagné de sa fille, sort du théâtre, une masse de spectateurs qui l'ont attendu de pied ferme hurlent qu'il n'est qu'un bouffon, scandent « à l'asile ! à l'asile ! ». Ils se pressent autour de lui en le menaçant, tandis que ses défenseurs s'efforcent de les repousser. « Le salut arriva, dit un chroniqueur, sous la forme d'un taxi qu'un colonel était allé chercher (...) et qu'il dirigeait à travers la foule comme un tank⁴. » On y pousse Pirandello et sa fille Lietta et le taxi s'en va tandis que la bataille et les clameurs se poursuivent longtemps encore dans la rue.

Car, vous l'aviez deviné, il s'agissait de la première représentation des *Six personnages en quête d'auteur*. Pourquoi pareil déchaînement ?

Eh bien, tout compte fait, juste pour une métalepse...

⁴ Paul RENUCCI, *Notice sur Six personnages en quête d'auteur*, PIRANDELLO, *Théâtre complet*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1991, p. 1333.

Rappelez-vous : six personnages, abandonnés par l'écrivain qui les a créés, sont à la recherche d'un autre écrivain qui puisse s'occuper d'eux ; ils débarquent sur la scène d'un théâtre où des acteurs sont en train de répéter. Pareille rencontre, qui mélange deux niveaux de réalité, était manifestement inacceptable pour le pauvre public qui devait y assister...

Ceci dit, vous savez aussi que la pièce de Pirandello porte « un titre en faux-semblant⁵ », puisqu'au lieu de découvrir l'écrivain qui les prenne en charge, les six personnages n'ont affaire qu'à des comédiens. Très vite, alors, le thème initial s'estompe au profit de la question de savoir si le drame que les personnages portent en eux est véritablement représentable.

Nous ne sommes donc pas encore tout à fait en présence du motif précis que je vous annonçais. Mais il suffit pour le trouver de nous déplacer vers deux courtes nouvelles écrites un peu plus tôt et qui, comme cela s'est passé souvent chez Pirandello, ont servi de rampe de lancement à la pièce. La plus intéressante des deux, pour ce qui nous concerne, s'appelle *La Tragédie d'un personnage*. À l'instar de la pièce, elle commence d'emblée par une transgression frontale des niveaux de réalité :

J'ai la vieille habitude de donner audience, chaque dimanche matin, aux personnages de mes futures nouvelles.

Pendant cinq heures, de huit à treize.

Il m'arrive presque toujours de me trouver en mauvaise compagnie⁶.

Ne se présentent, en effet, à l'écrivain que des gens mécontents ou empêtrés dans des histoires compliquées. Surgit ainsi un beau dimanche un nommé Fileno, personnage qui s'est échappé d'un roman que vient de publier un autre auteur. Ce Fileno estime qu'il n'y est pas bien traité et exige avec véhémence de devenir personnage de Pirandello. Car seul Pirandello, proclame-t-il, sera capable de lui donner la dimension d'éternité à laquelle il a droit, cette éternité que Sancho Pança a jadis reçue de Cervantès. La même revendication reviendra, d'ailleurs, dans la bouche d'un des *Six personnages* : « Lorsque quelqu'un a la chance d'être né personnage vivant, ce

⁵ *Idem*, p. 1347

⁶ Luigi PIRANDELLO, *Nouvelles complètes*, traduites de l'italien par Georges Piroué, Henriette Valot et Hélène Leroy, Gallimard, coll. Quarto, 2000, p. 564.

quelqu'un peut se moquer même de la mort. Il ne mourra jamais ! L'homme, l'écrivain, instrument de sa création, mourra, mais sa créature ne mourra jamais⁷ ! »

Nous savons aussi que, plus tard, Borges brodera volontiers sur un thème semblable : Don Quichotte et Sancho, plus réels, en somme que Cervantès ; Hamlet aujourd'hui plus vivant que Shakespeare...

Pas de chance, pourtant, pour le pauvre Fileno. Pirandello le renvoie. Utiliser le personnage d'un confrère ? Non, non, pas question, il ne se le permettrait pas !

Tournons-nous à présent du côté d'un contemporain de Pirandello, l'espagnol Miguel de Unamuno, romancier, poète, philosophe, auteur du célèbre *Sentiment tragique de la vie*. En 1914, Unamuno publie un roman intitulé *Niebla (Brouillard)*. Un siècle plus tard, ce très curieux roman est toujours d'une étonnante jeunesse. Il mélange allègrement le dramatique et l'ironique, et parfois même le burlesque. C'est bien dans le brouillard que vit son héros – ou son anti-héros, comme on dira par la suite – : Augusto Perez est perdu autant dans ses pensées fumeuses que dans la réalité du monde ; le dégoût de l'existence qu'il éprouve de plus en plus le poussera vers le suicide et certains critiques ont même vu en lui un précurseur du Roquentin de Sartre⁸. Soit. À moins que le vrai talent d'Unamuno soit de faire tout autant d'Augusto, sinon plus, un personnage passablement comique (ce que n'est pas vraiment le Roquentin de Sartre). Car ses émois passionnels sont d'une confondante candeur, et bien divertissante sa propension à se questionner et à consulter à leur propos amis et philosophes. Éperdument amoureux d'une jeune fille croisée dans la rue, il lui fait une cour assidue. Il est riche, aussi la demoiselle s'arrangera-t-elle pour qu'il rembourse les dettes qu'elle a contractées. Puis elle disparaît avec son véritable amoureux, peu avant le mariage promis.

Et c'est là qu'étrangement, l'intrigue bifurque. Dégoûté de l'amour et de la vie, Augusto veut mettre fin à ses jours. Mais il apprend que l'on doit à Unamuno une importante réflexion sur le suicide et, en bon cérébral, il décide de le consulter. Il est

⁷ Luigi PIRANDELLO, *Six personnages en quête d'auteur*, traduction de Michel Arnaud, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 1023.

⁸ Cf. Jay Pater, *Existence and Essence in Mist and Nausea*, Nomad 2006, Volume 5, Program in Comparative Literature, University of Oregon, [en ligne], URL : http://complit.uoregon.edu/nomad/images_nom/issues/nomad_vol-5_2006.pdf.

reçu par l'écrivain (« Moi, l'auteur de ce récit ⁹ », précise bien celui-ci), et commence à lui raconter son histoire. Unamuno l'arrête aussitôt. Ce n'est pas la peine, cette histoire-là, lui dit-il, il la connaît sur le bout des ongles.

« Et je le lui prouvai en lui citant les détails les plus intimes et qu'il croyait secrets. Il me regarda avec une véritable terreur, comme on regarde un être irréel...¹⁰ »

Le personnage regarder l'auteur « comme on regarde un être irréel » ! Nous voici partis pour un étrange jeu de rôle.

La vérité, mon cher Augusto (...), poursuit le romancier, c'est que tu ne peux pas te tuer, parce que tu n'es pas vivant et que tu n'es ni vivant ni mort parce que tu n'existes pas

– Comment ! je n'existe pas ? s'écria-t-il.

– Non, tu n'existes que comme être de fiction ; tu n'es, mon pauvre Augusto, qu'un produit de mon imagination (...) Maintenant, tu sais le secret de ton existence¹¹.

Les quelques pages qui suivent sont d'une merveilleuse incongruité. Unamuno applique à la lettre une des règles d'or enseignées bien plus tard dans les écoles de scénario : présentez d'abord votre héros comme un être lamentable (ce qui a été fait jusqu'ici), jetez-le à terre, écrasez-le (on ne peut pas être écrasé davantage qu'en apprenant qu'on est un personnage fictif ! imaginez un seul instant que cela vous arrive !). Plus vous abattrez votre personnage, plus sera remarquable la façon dont il se relèvera.

Et c'est ce qui se passe : envoyé dans les cordes, Augusto contre-attaque. Il rappelle qu'Unamuno a toujours affirmé que don Quichotte était plus réel que Cervantès (revoilà le thème qui sera cher à Borges !). Il ajoute que si lui, le personnage, est peut-être rêvé par le romancier, celui-ci retournera également au néant dès que Dieu cessera de le rêver. À moins que ce ne soit lui, le personnage, qui rêve le romancier (autre thème borgésien), puisque, imaginé par Unamuno, il s'est à

⁹ Miguel de UNAMUNO, *Brouillard*, traduit de l'espagnol par Noémi Larthe, Paris, Terre de brume, 203, p. 191.

¹⁰ *Idem*

¹¹ *Idem*, p. 192.

présent éveillé à la réalité – c'est l'histoire de Tchouang-Tseu qui rêve d'un papillon, puis qui se demande au réveil s'il n'est pas plutôt un papillon qui rêve qu'il est Tchouang-Tseu.

Augusto en vient même à menacer de tuer Unamuno : « Me tuer, moi ? toi ? Mourir des mains d'une de mes créatures ! Je ne puis en entendre davantage ¹² ! », s'écrie l'écrivain.

Formidable duel, délirant, paroxystique. Unamuno finit par reprendre le dessus et condamne son personnage à mort. Lequel rentre chez lui, engloutit de la nourriture à la façon des protagonistes de *La grande bouffe* de Marco Ferreri et meurt d'indigestion. S'est-il suicidé librement ou est-il assassiné par le romancier ? La question demeure.

Laisser sa liberté au personnage... Oui, mais un auteur sur le point de mourir ne voudrait-il pas emmener celui-ci dans l'au-delà, comme ces empereurs antiques qui se faisaient mettre au tombeau avec leurs serviteurs ? Faisons un rapide détour par la poésie, avant d'aborder un autre roman particulièrement remarquable.

Alors qu'Unamuno publie *Brouillard*, la même année à Lisbonne, Fernando Pessoa se dédouble et invente ses principaux hétéronymes, Alberto Caiero, Alvaro de Campos et Ricardo Reis. Tout en continuant à écrire également sous son propre nom, Pessoa dote chacune de ses créatures d'une identité poétique singulière et même d'une biographie. De Ricardo Reis, il fait un auteur d'odes néoclassiques qui prône le détachement du monde ; c'est sous le nom de Reis qu'est écrit, par exemple, le célèbre poème où deux joueurs d'échecs, concentrés sur leur partie, ne se soucient pas de la bataille sanglante qui fait rage à leur côté. Pour ce qui est de la biographie, Pessoa décide que Reis est un médecin royaliste et qu'il s'exile au Brésil en 1919, après la proclamation de la république portugaise.

Pessoa meurt fin 1935. Un demi-siècle plus tard, en 1984, le grand romancier portugais, José Saramago, imagine que Ricardo Reis, apprenant ce décès, quitte le Brésil et revient à Lisbonne. Tel est le début du roman *L'année de la mort de Ricardo Reis*¹³.

¹² *Idem*, p. 196.

¹³ José SARAMAGO, *L'année de la mort de Ricardo Reis*, traduit du portugais par Claude Fages, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

Ne connaissant plus personne, sans même trop savoir pourquoi il est revenu, Reis s'installe dans un hôtel. Il y noue quelques relations – une femme de chambre devient sa maîtresse –, s'éprend d'une jeune infirme. Il déménage, fait un remplacement médical, bref tente de se réintégrer peu à peu dans la vie portugaise. Mais l'essentiel de ses jours n'en reste pas moins rempli d'une grande vacuité. Et puis, et c'est cela bien sûr qui nous intéresse ici, en même temps qu'est décrite de façon très réaliste cette vie quotidienne – on finirait par oublier que le poète et docteur Reis n'est qu'un double imaginaire –, il reçoit parfois la visite d'un étrange visiteur, à moins qu'il ne le rencontre dans la rue : c'est Pessoa lui-même, son créateur. Décédé certes, mais pas vraiment un fantôme, puisque, comme tous les morts, il est doté pour neuf mois encore de la faculté de se promener de temps à autre dans l'existence – vous n'êtes pas sans ignorer que cela se passe de la sorte.

Donc la métalepse (l'utilisation de cette notion est décidément pratique) ne consiste pas ici dans l'entrée de Saramago (disons de son narrateur) dans le monde des personnages ; la métalepse se passe à un second niveau de la narration, entre les personnages : le personnage de Pessoa se retrouve confronté physiquement à l'un des doubles qu'il a imaginés.

La dizaine de rencontres entre Pessoa et Reis qui s'égrènent tout au long de l'œuvre sont passionnantes à lire. S'y joue un jeu singulier d'attraction et de repoussement. Si elles paraissent tout d'abord amicales, une tension manifeste s'y installe très vite : comme si Pessoa ne supportait pas trop que Ricardo Reis reste en vie, qu'il mène une existence autonome (il ironise méchamment sur la vie amoureuse de son hétéronyme) ; et comme si Reis, de son côté, était partagé entre ce désir de vivre une vie normale, d'oublier qu'il n'est qu'un hétéronyme, et le besoin de plus en plus fort, même s'il s'en défend, de quitter le monde à l'instar de son créateur. À la frontière de la vie et de la mort, s'instaure ainsi un étrange va-et-vient, souvent plus ou moins dissimulé dans des échanges sur la poésie ou des conversations désabusées sur ce que devient ce monde. Un monde que Reis finit par abandonner pour accompagner Pessoa de l'autre côté.

Mais il est essentiel de dire aussi que ce roman est « une sorte de règlement de compte », pour reprendre les termes mêmes de Saramago. Si celui était fasciné depuis toujours par la poésie de Ricardo Reis, « son style, dit-il, sa rigueur, la discipline du

vers¹⁴ », et plus largement par le monument qu'est l'œuvre de Pessoa, ses propres écrits ont toujours été marqués par un net engagement idéologique, sinon politique, presque aux antipodes du regard qu'avait le poète sur la société. Et plus particulièrement encore lorsque celui-ci s'exprimait sous la plume de Ricardo Reis.

Les longues et sinueuses phrases du roman – l'écriture de Saramago est vraiment magnifique – entrelacent très intimement ces deux pôles contradictoires : d'une part, le point de vue détaché du monde du poète et de son hétéronyme (dialogues et monologue intérieur sont intégrés ici dans le flux même de la phrase) ; d'autre part, l'abondante et terrible évocation par le narrateur de la tragédie que vit l'Europe en cette année 1936 où se passe le roman (le Portugal sous le joug du salazarisme, Hitler et Mussolini au sommet de leur pouvoir, la guerre d'Espagne). À Pessoa, Saramago semble dire ainsi avec une immense ironie (je cite le romancier lors de la réception de son prix Nobel, lui aussi l'a reçu – c'était en 1998) : « Voilà le spectacle du monde, poète des amertumes sereines et du scepticisme élégant. Savoure, jouis, contemple puisqu'être assis est ta sagesse¹⁵. »

Soit dit en passant, ce discours de Saramago a été publié sous le beau titre : *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*. Voilà qui ne nous éloigne guère de notre sujet d'aujourd'hui.

Passons à un quatrième écrivain et à une histoire d'une fantaisie totalement débridée. *Le Vol d'Icare*, le dernier roman de Raymond Queneau, publié en 1968, est écrit comme un texte théâtral, sous la forme de dialogues ou de monologues entrecoupés de courtes liaisons narratives. Envolé d'un roman en train de s'écrire, Icare, le personnage central, atterrit dans la vie réelle et s'enthousiasme pour la vitesse des bicyclettes, puis des premières automobiles (le roman se passe vers 1895). Il voudra s'élever dans les airs avec un cerf-volant, ce qui causera sa chute finale, à l'instar du personnage mythologique dont il porte le nom. Hubert Lubert, l'auteur du manuscrit dont Icare s'est échappé, est persuadé, quant à lui, que son personnage lui a été volé par un confrère ; et tandis qu'Icare a une liaison avec une prostituée nommée, non

¹⁴ José SARAMAGO, *A propos de L'Année de la mort de Ricardo Reis*, [en ligne], URL : <http://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00153/jose-saramago-a-propos-de-l-annee-de-la-mort-de-ricardo-reis.html>

¹⁵ José SARAMAGO, Discours devant l'Académie royale de Suède à l'occasion de son Prix Nobel 1998, [en ligne], URL : <http://www.politiqu=e-actu.com/debat/jose-saramago-suede/139434>.

pas Hélène mais LN, en deux lettres, puisqu'elle se dit d'origine cruciverbiste, le romancier, aidé par un détective, s'efforce de le retrouver. Je passe sur bien d'autres événements tout aussi joyeusement farfelus.

À nouveau, la métalepse se passe ici au second niveau de la narration. Mais Queneau multiplie à cœur joie la manifestation du phénomène. Car plusieurs confrères d'Hubert Lubert voient aussi disparaître de leur manuscrit des personnages qui passent à leur tour dans la réalité. L'affolement devient général. De sorte que *Le Vol d'Icare* pourrait être sous-titré *Auteurs en quête de personnages*. C'est que tout cela est « pirandellien¹⁶ », estime le détective qui recherche Icare sans désespérer : merveilleux anachronisme, puisque le roman se passe plus de vingt ans avant la création de la pièce.

Étrange situation, situation inédite que cette disparition des personnages. Elle amène Hubert Lubert à réfléchir à l'avenir du roman :

Le roman ne sera peut-être pas mort, monologue-t-il, mais il n'y aura plus de personnages. Difficile à s'imaginer un roman sans personnages. Mais tout progrès, si progrès il y a, n'est-il pas difficile à l'imaginer¹⁷ ?

Le progrès, la disparition du personnage ? Quand paraît *Le Vol d'Icare* (en 1968, donc), le Nouveau Roman et, plus encore, ses épigones tiennent le haut du pavé littéraire, faisant subir au personnage romanesque ce que l'on a appelé « sa cure d'amaigrissement ». De là, à trouver dans le roman de Queneau une évocation ironique de tels confrères, il n'y a qu'un pas que plus d'un commentateur, un peu trop en quête, peut-être, d'un sens caché, s'est empressé de faire¹⁸.

Mieux vaut nous occuper du fonctionnement secret de ce récit des plus plaisants. Bien que les personnages y jouent les filles de l'air, leur liberté n'y serait-elle pas en fin de compte illusoire ? De discrètes mais nombreuses indications montrent, en tout cas, qu'ils continuent à être tenus en laisse. Voyez donc ce couple

¹⁶ *Idem*, p. 18.

¹⁷ *Idem*, p. 91.

¹⁸ Cf. Sophie BEAUME, *Le motif de l'écrivain fictif dans Prochain épisode de Hubert Aquin et Le Vol d'Icare* de Raymond Queneau, [en ligne], disponible sur le site <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp05/mq25273.pdf> ; ou encore Frank WAGNER, « Intertextualité et théorie », *Cahiers de Narratologie*, 13 | 2006, [En ligne], URL : <http://narratologie.revues.org/364>.

d'amoureux, échappé de l'œuvre d'un des confrères d'Hubert Lubert, un couple qui avoue : « Nous nous embrassons parce qu'on nous a dit de nous embrasser¹⁹. » Qui leur a soufflé cette injonction ? Leur auteur, pardi, ce ne peut être que lui ! Et lorsqu'à la fin du roman se produit la chute d'Icare, celui-ci, l'instant d'après, retombe également dans le manuscrit d'où il s'était envolé. Ce qui permet à Hubert Lubert de refermer ledit manuscrit et de déclarer : « Tout se passa comme prévu ; mon roman est terminé²⁰. » C'est que d'un cerf-volant quelqu'un tient toujours la corde... Du même coup, d'ailleurs, c'est également Queneau qui termine son roman *Le vol d'Icare*, qu'il referme à la fois sur Icare et sur Hubert Lubert...

Offrons-nous un bref résumé des épisodes précédents : chez Pirandello, un personnage veut se faire admettre par l'écrivain mais il est refusé ; chez Unamuno, un personnage est condamné à mort par l'auteur qui lui a dévoilé sa vraie nature ; ou peut-être s'est-il suicidé librement – la différence est-elle si grande ? ; chez Saramago, un personnage se joint dans la mort à son créateur ; chez Queneau, un personnage s'envole d'un roman, puis s'envole dans l'atmosphère, puis retombe, retombant du même coup dans le roman qu'il n'a, tout compte fait, peut-être jamais quitté. Pas encore très libres, ces personnages, jusqu'ici... Peut-être les choses vont-elles changer, à présent que nous approchons peu à peu du terme de notre parcours ?

Quelques mots trop rapides, tout d'abord, du *Café des fous* de Felipe Alfau. C'est le seul roman – si l'on peut parler d'un roman – écrit en anglais par cet Espagnol qui émigra très jeune aux Etats-Unis et le publia en 1928. Sa construction est particulière, une succession de nouvelles que l'on peut lire, nous dit l'auteur, dans n'importe quel ordre. Certains personnages y sont récurrents, ce qui produit de vertigineux jeux de miroirs.

L'un ou l'autre de ces personnages ont, ici aussi, directement affaire à l'auteur ou sont en relation conflictuelle avec lui. Tel celui, qui pareil à l'Icare de Queneau, profite de ce que son créateur a le dos tourné pour sortir du livre et filer dans la réalité ; variante cependant : s'il y tombe amoureux lui aussi, bientôt la culpabilité le gagne car dans la fiction dont il vient de sortir ce monsieur a une femme légitime... ;

¹⁹ Raymond QUENEAU, *op. cit.*, p. 210.

²⁰ *Idem*, p. 304.

aussi réintègre-t-il ladite fiction ; mais c'est pour s'en échapper bien vite à nouveau car son amour pour la belle rencontrée dans le monde réel ne cesse de le tarauder. Aussi l'auteur se lamente-t-il, quand il parle de cet être si instable : « Il va son propre chemin, m'échappe et fait de lui-même ce qu'il lui plaît, me laissant dans la plus totale impuissance²¹. »

Un autre personnage, un certain Fulano, fait furieusement penser au Fileno de Pirandello (notons d'ailleurs la proximité des deux noms) ; c'est en vain, lui aussi, qu'il essaie se faire accepter par un écrivain ; variante cependant, cette fois encore : ce Fuleno est si discret et insignifiant que personne ne le remarque et qu'il finit par se suicider.

Tout cela se passe « au café des fous », un café où « les mauvais écrivains », nous précise Felipe Alfau par autodérision, ont coutume « de venir chercher leurs personnages²² ».

Le temps déjà nous presse et je m'en voudrais d'abuser de la bienveillance de votre écoute. Mais il me faut absolument m'arrêter encore au célèbre *Breakfast du champion*, que publie en 1973 Kurt Vonnegut, un des grands écrivains américains de sa génération. Un des livres précédents de Vonnegut, *Abattoir 5*, qui traite du bombardement de Dresde à la fin de la seconde guerre mondiale, est le plus beau roman antimilitariste que je connaisse – sans compter, bien sûr, *Les aventures du brave soldat Svejk*, l'œuvre impérissable de Jaroslav Hasek ; Vonnegut a d'ailleurs remis ça dans *Le Berceau du chat*, cette fois sur le bombardement d'Hiroshima. Dans *Le Breakfast du champion*, c'est à l'*American way of live* que s'attaque cet auteur iconoclaste. Tout y passe : racisme, religion, pollution, argent, publicité, folie des armes et violence meurtrière, névroses quotidiennes.

On apprend très vite que deux personnages, aussi bizarres l'un que l'autre, doivent se rencontrer à la fin du roman : un riche concessionnaire automobile, véritable cocotte-minute sous pression du fait des diverses substances qu'il ingère ; et un obscur écrivain de science-fiction – seules les revues pornographiques acceptent de le publier, alors que ses textes n'ont à priori rien de tel (ainsi l'histoire

²¹ Felipe ALFAU, *Le café des fous*, traduit de l'américain par Antoine Jacottet, Paris, Éditions Payot, 1990, p. 23.

²² *Idem*, p. 19.

abracadabrantiques – pour reprendre moi aussi le néologisme d'Arthur Rimbaud repris par Jacques Chirac –, l'histoire donc du savant qui découvre comment se reproduire dans le bouillon de poule).

Je ne détaillerai pas les nombreux épisodes désopilants qui peu à peu mènent à cette rencontre, laquelle constitue ce que les scénaristes appellent le climax de l'histoire. La rencontre se passe dans un bar et l'écrivain de science-fiction y donne à lire un de ses textes fumeux au concessionnaire automobile. C'est alors que celui-ci explose, telle une machine de haine, et agresse physiquement toutes les personnes présentes. D'un coup de dents, il tranche une phalange de l'écrivain de science-fiction qui s'enfuit en courant.

C'est alors qu'au prix d'une valeureuse métalepse – et même d'une métalepse au premier degré comme chez Unamuno (nous voilà habitués, je l'espère, à ce terme de métalepse) –, l'auteur en personne, Kurt Vonnegut, dissimulé derrière de grosses lunettes noires, débarque dans le bar où la rixe se déroule. Serait-ce pour mieux contrôler ses personnages qui n'en font que trop à leur tête, comme il semble le regretter ?

Wilbur (c'est le nom du barman) continuait de me regarder fixement et pourtant j'aurais bien aimé le lui interdire. Voilà bien le genre de problème que me posent les personnages de ma création. Ce sont de gros animaux si bien constitués que je ne dirige leur mouvement que de façon très approximative. (...) Ce n'est pas du tout comme s'ils avaient été attachés à moi par des fils d'acier ; on aurait dit plutôt que j'étais relié à eux par des rubans de caoutchouc plus ou moins pourris²³.

Va-t-il donc enfin, cet auteur, discipliner ses créatures, remettre de l'ordre ? Que nenni. Il se prend, au contraire, à marteler – j'essaie de résumer son long et vigoureux propos – que jamais il n'écrira des romans bien ordonnés, qu'il refuse de traiter ses personnages comme des serviettes de papier, puisque que c'est ainsi que le gouvernement traite les citoyens. Et si le gouvernement se le permet, c'est parce que les Américains se comportent comme dans les histoires parfaitement ordonnées que l'on écrit. Voilà pourquoi l'Amérique est une nation malheureuse et dangereuse !

²³ Kurt VONNEGUT, *Le Breakfast du champion*, traduit de l'américain par Guy Durand, Paris, Editions du Seuil, collection Fiction & Cie, 1974, p. 187.

« Que d'autres s'efforcent de mettre en ordre le chaos, conclut-il. Moi, par contre, je mettrais le chaos dans l'ordre. Et je crois que j'ai bien réussi²⁴. »

Bref, un véritable manifeste politico-littéraire...

Après quoi, Vonnegut passe de la théorie à la pratique : il rattrape le pauvre auteur de science-fiction, toujours en train de courir avec sa phalange en moins :

– Mr Trout (c'est le nom de ce personnage qui revient d'ailleurs dans d'autres oeuvres de Vonnegut), Mr Trout, dis-je, je suis un romancier et je vous ai créé pour vous utiliser dans mes livres. »

(...)

– Vous n'êtes pas marteau ? dit-il.

– Non, dis-je²⁵.

La scène commence donc exactement comme celle que nous avons rencontrée chez Unamuno. Et comme l'avait fait Unamuno, Vonnegut prouve à son personnage, sans difficulté aucune, qu'il est bien son créateur. Mais ce qui suit est à l'opposé de ce qui se passait dans *Brouillard*. Car, magnanime, l'auteur proclame alors :

– Mr. Trout, je vous aime beaucoup (...) J'ai réduit votre esprit en miettes. Je voudrais bien recoller les morceaux.

(...)

Le comte Tolstoï a libéré ses serfs (...). Et moi, je vais rendre la liberté à tous les personnages de romans qui m'ont servi avec tant de fidélité. (...) Allons, debout, monsieur Trout – vous êtes libre, vous êtes *libre* !²⁶

La libération totale du personnage ! Qui dit mieux ? Eh bien, un autre grand romancier américain, contemporain celui-là, puisqu'il s'agit de Paul Auster. Dans l'œuvre d'Auster – je termine par lui, c'est promis –, la figure de l'écrivain occupe souvent une place importante. C'est le cas du roman publié en 2006, *Dans le scriptorium*.

²⁴ *Idem*, p. 193.

²⁵ *Idem*, p. 266.

²⁶ *Idem*, p. 268.

Un vieil homme, monsieur Blank (on peut traduire par « blanc » ou « vide »), est enfermé dans ce qui semble être une chambre d'hôpital. Il paraît presque amnésique. Il comprend donc difficilement le pourquoi des appels téléphoniques et des visites qu'il reçoit. Il se sent cependant rempli d'un implacable sentiment de culpabilité. On insiste pour qu'il regarde des photos, pour qu'il lise par intervalles ce qui semble être le début d'un roman. Il reçoit la visite d'un avocat qui lui dit qu'il est accusé d'assassinat ou du mauvais traitement de personnes qui ont été jadis ses « chargés de mission ». On lui conseille très fortement de ne pas sortir, car ceux qui lui en veulent rôdent à l'extérieur. Plusieurs soignants au contraire, lui manifestent, de l'amitié, voire de l'affection. Comme une certaine Anna qui vient faire sa toilette et qu'il aime beaucoup, lui aussi. Il croit la connaître, mais sans se rappeler davantage.

Peu à peu, le lecteur va comprendre – et plus vite sans doute le familier de l'œuvre d'Auster car il aura reconnu leurs noms – que tous ces gens, amis ou ennemis, sont des personnages des romans écrits jadis par le vieil homme (monsieur Blank n'est évidemment qu'un double transparent de Paul Auster). Nous revoici donc avec un écrivain placé au même niveau de réalité que les êtres qu'il a inventés.

Mais cette fois, le pouvoir de création qu'il a sur eux semble être de l'ordre du passé, du temps où il les « envoyait en mission » (autrement dit, où il les utilisait dans ses romans). Pris de remords pour tout ce qu'il a fait subir à ces personnages, monsieur Blank, a tenté, en effet, par automédication, de détruire volontairement ses facultés de création.

L'originalité du roman d'Auster, si on le compare à ceux que j'ai évoqués précédemment, réside dans le fait que toute sa narration est construite sous la forme d'un dévoilement progressif. Bien que très affaibli, Monsieur Blank retrouve un peu de mémoire grâce au traitement qu'on lui applique – autrement dit, que ses personnages lui appliquent. Le texte qu'on lui fait lire par morceaux est un roman de jeunesse qu'il a laissé inachevé ; on teste de la sorte sa capacité à le poursuivre. Les photos qu'on lui montre sont celles de ses personnages, plus jeunes qu'il ne les voit, car elles datent de l'époque où il les envoyait en mission : Anna est ainsi l'héroïne du roman de Paul Auster *Le Voyage d'Anna Blum*, un des personnages qu'il préfère parmi tous ceux qu'il a inventés. Mais lorsque, enfin, les choses s'éclaircissent, monsieur Blank comprend que jamais plus il ne pourra quitter la pièce où il se trouve. Il éclate de colère :

Il frappe le bureau du poing en demandant à haute voix : Quand cette absurdité prendra-t-elle fin ? Elle ne prendra jamais fin, poursuit alors le narrateur de *Dans le scriptorium* (on ne s'étonnera pas que ce narrateur soit, lui aussi, un personnage d'un autre livre de M. Blank – donc de Paul Auster). Car Mr Blank – c'est toujours le narrateur qui parle – est l'un d'entre nous désormais, et si désespérément qu'il s'efforce de comprendre ce qui lui arrive, il sera toujours perdu. Je crois parler pour tous ses pupilles quand j'affirme qu'il n'a que ce qu'il mérite – ni plus, ni moins. Non point comme une forme de châtement, mais comme un geste de justice et de compassion suprêmes. Sans lui nous ne sommes rien, et le paradoxe, c'est que nous, les chimères du cerveau d'un autre, nous survivrons au cerveau qui nous a fabriqués, car une fois lancés dans le monde, nous continuons à exister à jamais et on continue à raconter nos histoires, même après notre mort²⁷.

Nous pouvons boucler la boucle. Ces derniers mots reprennent presque textuellement ce que revendiquaient les personnages de Pirandello et d'Unamuno. Mais à l'inverse de ce qui se passait chez ces auteurs, l'écrivain, cette fois, fait partie définitivement de la fiction, il n'en sortira plus. Et non seulement ses personnages paraissent à présent totalement libres, mais leur créateur est entre leurs mains, il leur appartient.

Copyright © 2015 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Paul Émond, *Auteur et personnage : l'impossible rencontre* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2015. Disponible sur : <www.arlfb.be>

²⁷ Paul AUSTER, *Dans le scriptorium*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, collection Babel, 2008, p. 144.