



CLASSIQUES
GARNIER

FRAISSE (Luc), « Envoi. L'interprétation du personnage autoréflexif chez les théoriciens du roman », in FRAISSE (Luc), WESSLER (Éric) (dir.), *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, p. 25-39

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-2579-0.p.0025](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-2579-0.p.0025)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2014. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

ENVOI

L'interprétation du personnage autoréflexif chez les théoriciens du roman

Saisissante est l'idée lancée par Claude Lévi-Strauss : « le héros du roman, c'est le roman lui-même. Il raconte sa propre histoire : non seulement qu'il est né de l'exténuation des mythes, mais qu'il se réduit à une poursuite exténuante de sa structure¹. » Si le personnage autoréflexif, double de l'écrivain dans son œuvre, ne cantonne certes pas ses apparitions au sein de romans, dans les limites du genre romanesque, nous voudrions partir de cette réflexion pour faire apercevoir clairement ces moments où l'aventure du héros de roman met plus implicitement en scène l'aventure même du roman. Les théoriciens du genre romanesque, sans d'ailleurs se soucier de la question d'autoréflexivité, suggèrent constamment des analogies entre l'essence du genre romanesque et ce qui arrive aux héros de romans, comme s'il revenait à ces personnages de mettre en images l'histoire, elle aussi aventureuse dans le cas du roman, du genre littéraire lui-même. Ces analogies présentent en effet l'avantage de jeter une grande lumière sur la riche capacité, que possède le héros de roman, de symboliser l'entreprise du romancier.

Notons à cette occasion que le personnage, en totalité ou épisodiquement, peut prendre un statut autoréflexif dans deux dimensions : il peut donner à voir symboliquement soit une conception de la littérature, une question d'esthétique littéraire générale (le statut du poète ou du romancier dans la société, ou en quoi pourrait consister l'activité de la lecture, etc.), soit le processus de la création à l'œuvre dans la confection plus précise du livre que l'on a sous les yeux. Pour cette raison, ne serait pas à prendre en compte ici la ressemblance de tel personnage avec *l'auteur*, en tant qu'il reflète ses convictions dans la vie, sa biographie ;

1 *Mythologies III*, Paris, Plon, 1968, p. 106.

le personnage est autoréflexif en tant qu'il donne à voir *l'écrivain*, dans son entreprise donc d'écriture.

Peut-être est-ce parce que la poésie et le théâtre ont été codifiés, et reconnus comme genres majeurs, dès l'Antiquité, que l'on est moins spontanément porté à se demander si les figures humaines qui apparaissent sous la plume des poètes, ou les héros des pièces de théâtre, représentent le genre poétique, le genre dramatique. Ou les deux à la fois : parce que le théâtre romantique se plaît à multiplier les figures de poètes, combien de personnages, tel le Lorenzaccio de Musset, figureront sur scène une sorte de poète romantique sans œuvre écrite ? Que le personnage autoréflexif puisse apparaître en poésie et au théâtre, voilà un phénomène bien connu sur le plan dramatique, peut-être à explorer plus méthodiquement dans le champ de la poésie. Mais il est certain que l'histoire elle-même aventureuse du genre romanesque crée une connivence plus particulière entre le héros de roman et le genre qu'il se trouve illustrer. Aussi les ressources de l'autoréflexivité l'investissent-elles pour surimprimer à son aventure dans l'action une autre aventure, renvoyant quant à elle à l'entreprise du romancier, au moment même où il lui donne vie.

Voilà sans doute pourquoi un lecteur de théories du roman aperçoit volontiers, dans les exemples choisis pour la démonstration, diverses analogies entre ce que le théoricien met en avant comme composantes essentielles ou fondatrices du genre romanesque, et le parcours des héros au sein des œuvres présentées comme exemples types de telle ou telle démarche spécifique du genre romanesque. Que ces analogies entre le genre et le personnage par voie autoréflexive, le théoricien n'ait pas pour but de les faire apparaître, rend le phénomène de l'autoréflexivité peut-être plus significatif encore. Voyons-le à travers quelques-uns de ces théoriciens.

Aux origines du roman occidental moderne, Michel Stanesco, dans les chapitres liminaires de son ouvrage *D'armes et d'amours*¹, suggère

1 Michel Stanesco, *D'armes et d'amours : études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, « Medievalia », 2002 ; voir notamment les chapitres « Chrétien de Troyes et la généalogie du roman », « Le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire » et « Le secret du Graal et la voie interrogative ».

le lien étroit reliant l'essor du roman médiéval et le personnage du chevalier errant qui en constitue le héros principal. Le roman met en effet en scène par prédilection un héros en devenir, au sein d'un genre en devenir. Ce que Stanesco induit du personnage type du chevalier errant, on peut le penser simultanément du genre romanesque en voie de développement : voilà en effet un personnage insatisfait, qui refuse les limites de son passé et de son présent, voulant réduire l'écart entre sa condition actuelle et ce qu'il pourrait être. Son projet reflue sur la conception du genre romanesque : un espace mental ouvert sur l'inconnu¹. Le chevalier errant et le genre romanesque se lient dans une conception commune de l'homme, à savoir l'idée que l'être humain se manifeste à partir de son avenir, un avenir considéré comme le foyer organisateur de son authenticité ; le roman consiste à regarder le monde sous l'angle problématique de la nouveauté, ce qui permet à la fiction de reposer sur une nouveauté invérifiable ; le texte se développera donc à partir des hasards de situations ; le personnage de roman, comme le genre romanesque, est ce vers quoi il s'élance².

Et le *roman*, qui désigne pour nous le genre littéraire, correspond au Moyen Âge à la langue que parlent les personnages : langage de la conversation ; le roman reposera sur l'expérience du quotidien. Il s'agit de la langue qu'on parle depuis l'enfance, c'est-à-dire, comme le genre littéraire qui la véhiculera, libre et sans règles ; un latin abâtardi, couramment parlé (IX^e siècle) – la *lingua romana*, langue vivante, par opposition à la *lingua latina*. Le verbe *romancier* signifie traduire du latin en français, puis raconter en français, c'est-à-dire dans la langue du peuple, par opposition à l'artifice littéraire.

Alors commence cette aventure, très explicitement dans le *Don Quichotte* de Cervantès, affleurant dans *Madame Bovary*, où les péripéties du personnage principal se confondent avec celles du genre romanesque, le héros incarnant les interrogations ou les doutes du romancier à ce sujet.

*

1 *Ibid.*, p. 49.

2 *Ibid.*, p. 57.

Marthe Robert, dans *Roman des origines et origines du roman*¹, avant même de définir les deux catégories de romans (celui de l'Enfant trouvé et celui du Bâtard réaliste) qui font la célébrité de cet essai, se livre à diverses réflexions générales sur le roman, à commencer par son impossible définition, qui éclairent fortement en quoi un héros de roman peut représenter l'entreprise du romancier. Marthe Robert en fait ne prend en compte que les origines du roman *moderne*, dont elle trouve deux prototypes : *Don Quichotte*, le roman en quête de lui-même et intégrant au récit des doutes à l'égard de son propre message ; et *Robinson Crusoé* posant le roman comme l'aventure (un naufrage et une île déserte) ainsi que l'origine bourgeoise du genre (le commerce issu de la révolution industrielle anglaise²).

Il en résulte en effet aussitôt que Robinson Crusoé représente, sous forme de héros, la destinée même du roman : « son esprit d'aventure est toujours un peu celui de Robinson, lequel ne transforme pas par hasard son île déserte en colonie³. » Si l'on observe en parallèle l'aventure de Robinson et l'ascension du genre romanesque, on aperçoit que ce dernier quant à lui « la doit surtout à ses conquêtes sur les territoires de ses voisins, qu'il a patiemment absorbés jusqu'à réduire presque tout le domaine littéraire à l'état de colonie⁴ », abolissant les castes littéraires qui séparent les genres classiques⁵. Ce que met en images Robinson sur son île, c'est aussi le fait que « le genre romanesque tient par essence aux idéologies de la libre entreprise⁶ ». Il est d'ailleurs aisé d'apercevoir les analogies reliant le personnage à l'activité du romancier : « C'est ainsi que Robinson, aidé par les débris de la civilisation qu'il a fuie, reconstruit à grand renfort de patience et de travail un monde épuré de toute présence humaine, où il joue tous les rôles de la vie sociale comme s'il avait chaque fois à les réinventer⁷. »

Sans donc s'attacher au phénomène de l'autoréflexivité, Marthe Robert est amenée à observer que le personnage de roman représente souvent le statut du genre : « un roturier qui a réussi et qui, au milieu des genres

1 Paris, Grasset, 1972 ; rééd. Paris, Gallimard, « Tel », 1977 (notre édition de référence).

2 *Ibid.*, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 14.

4 *Ibid.*, p. 13.

5 *Ibid.*, p. 14.

6 *Ibid.*, p. 143.

7 *Ibid.*, p. 145.

séculairement établis qu'il a peu à peu supplantés, fait toujours un peu figure de parvenu, voire quelquefois d'aventurier¹. » Dès lors, l'aventurier et l'arriviste sont, à l'intérieur du roman, une caricature du romancier, comme le parvenu qui fomenté ses intrigues² ; mais dans un sens opposé, Don Quichotte « peut passer pour le prototype du romancier qui sent en lui une pensée littéraire inaccomplie, ou le regret d'une vocation contrariée³ ». L'essayiste interprète l'affirmation de vérité, placée de très diverses manières en tête de nombreux romans, comme un alibi que fournit le roman à la mauvaise conscience du genre⁴. Considérant « la culpabilité vague, mais profonde, qu'il [le genre romanesque] décharge en partie dans ses thèmes si volontiers criminels⁵ », elle verrait volontiers dans les héros criminels un type de personnage renvoyant à une interrogation du genre sur lui-même. Elle note encore que le personnage type du bâtard réaliste entre en scène dans la production romanesque au moment où le genre entend s'appuyer sur « le jeu occulte de la mécanique sociale⁶ » – par quoi le héros bâtard enrichit le champ du romancier.

En fait, l'Enfant trouvé et ses rêveries qui le coupent du monde, et le Bâtard réaliste tourné vers la société pour s'y conquérir une place, modulent les deux forces concurrentes que le genre romanesque trouve à réunir : offrir simultanément une école de vie et une échappée dans l'imaginaire. Enraciné dans le temps, le personnage type du bâtard requiert la documentation du romancier – il en incarne la justification : « le Bâtard a essentiellement pour rôle de fournir au récit un savoir minutieusement contrôlé⁷. »

*

L'autoréflexivité latente du personnage de roman joue un moindre rôle dans la théorie de René Girard, développée dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*⁸. La théorie du désir mimétique est toutefois l'occasion de souligner que le médiateur est souvent un personnage de roman,

1 *Ibid.*, p. 12.

2 *Ibid.*, p. 36-39.

3 *Ibid.*, p. 186-187.

4 *Ibid.*, p. 32.

5 *Ibid.*, p. 33.

6 *Ibid.*, p. 276.

7 *Ibid.*, p. 359.

8 Paris, Grasset, 1961 ; rééd. 2001 (notre édition de référence).

la lecture de romans. De Don Quichotte à Emma Bovary apparaît la tendance, naturelle à l'homme, de l'imitation fictionnelle – indice que le désir est souvent un désir nourri de romans¹. « Emma Bovary ne prendrait pas Rodolphe pour un prince charmant si elle n'imitait pas les héroïnes romantiques². » Si le roman est le lieu privilégié de dénonciation du désir mimétique – de la nature mimétique du désir –, tout héros de roman incarne cette entreprise spécifique attachée à la conception d'un roman, par où René Girard anticipe de quelques années sur l'affirmation de Claude Lévi-Strauss que nous avons initialement rappelée : « Il y a cent héros et il n'y a qu'un héros dont l'aventure se déploie d'un bout à l'autre de la littérature romanesque³. »

D'où résulte que la plupart des héros de romans, dans les derniers instants de leur destinée romanesque, donnent à voir, en une image localisée mais intense, la position même du romancier. René Girard en effet, qui a assigné au roman le rôle de révéler que le désir, mensongèrement considéré comme spontané, est en vérité mimétique, en déduit que le *romancier* est celui qui travaille à dépasser en lui le *romantique*, que le romancier est un romantique sublimé : « Nous croyons que le génie *romanesque* se conquiert à grand-peine sur ces attitudes que nous qualifierons en bloc de *romantiques* car elles nous paraissent toutes destinées à maintenir l'illusion du désir spontané [...]. Le romancier ne dépasse que lentement, durement, le romantique qu'il a d'abord été et qui se refuse à mourir. Ce dépassement s'accomplit dans l'œuvre romanesque et dans cette œuvre seulement⁴. » « Le romancier est un homme qui a vaincu le désir et qui, se souvenant, *compare*⁵, position dans laquelle se trouve pour finir le héros proustien, lors de la « Matinée chez la princesse de Guermantes » du *Temps retrouvé*.

Il en résulte un cas général d'autoréflexivité, du personnage arrivé au terme de son histoire ; voilà pourquoi, explique René Girard, les fins de romans sont des conversions : « Toutes les conclusions romanesques sont des conversions », en deux catégories apparemment opposées, « celles qui nous montrent un héros solitaire rejoignant les autres hommes, celles

1 *Ibid.*, p. 11-12 (préface à la réédition).

2 *Ibid.*, p. 40.

3 *Ibid.*, p. 306.

4 *Ibid.*, p. 52.

5 *Ibid.*, p. 282.

qui nous montrent un héros “grégaire” conquérant la solitude¹ ». En fait, la conversion finale met fin au désir triangulaire. C’est-à-dire que le héros à la fin devient un « personnage qui triomphe du désir métaphysique dans une conclusion tragique et devient ainsi *capable d’écrire le roman*² ». Voilà qui fait apparaître le romancier comme aboutissement et dépassement du héros de roman : « le romancier est un héros guéri du désir métaphysique » ; « le romancier est un héros métamorphosé³. » Ou, pour pleinement éclairer notre sujet, disons-le par l’autre bout : un héros parvenu au terme de l’intrigue romanesque reproduit la situation à laquelle avait dû parvenir le romancier pour concevoir son œuvre.

*

La théorie de Lucien Goldmann dans *Pour une sociologie du roman*⁴ ouvre des possibilités tout autres d’auto-réflexivité au personnage de roman. Dans le contexte de la sociocritique marxiste, le personnage qui, dans un roman, incarnerait le mieux le genre romanesque, serait le *révolutionnaire* (Goldmann consacre de ce fait une longue étude aux romans d’André Malraux⁵). Rappelons que selon ce point de vue, si une vision du monde se crée à mi-chemin entre un écrivain et un groupe social, l’écrivain reçoit du groupe social une structure à l’état latent, et il donne au groupe une formulation plus cohérente de ce système de valeurs, il donne à la fois corps et cohérence à ces valeurs du groupe ; ainsi, l’œuvre une fois réalisée « permet aux membres du groupe de prendre conscience de ce qu’ils pensaient, sentaient et faisaient sans en savoir objectivement la signification⁶ ». Dès lors donc, l’action de l’écrivain sur la société est comparable à celle du révolutionnaire : « aider les hommes à prendre conscience des aspirations naturelles enfouies au fond d’eux-mêmes, déformées par une civilisation oppressive, en les ramenant à ce qui est leur vraie vocation, le *faire* par la création de la communauté et par cela même de l’histoire⁷. » Par où l’on aperçoit

1 *Ibid.*, p. 352.

2 *Ibid.*, p. 354-355.

3 *Ibid.*, p. 283.

4 Paris, Gallimard, 1964, rééd. « Idées », 1975 (notre édition de référence).

5 « Introduction à une étude structurale des romans de Malraux », *op. cit.*, p. 59-277.

6 *Ibid.*, p. 347.

7 *Ibid.*, p. 247.

que les héros de *La Condition humaine* ou de *L'Espoir* incarnent l'action même exercée par le genre romanesque sur les sociétés. (On pourrait rétrospectivement étendre la remarque à tous les révoltés antérieurs, tels que Julien Sorel ou, sur le mode négatif, le Sénécal de *L'Éducation sentimentale* – dont la signification autoréflexive, surtout à contre-emploi de Frédéric Moreau, eût pu échapper !)

Lucien Goldmann présente ici comme marxiste une idée de simple bon sens, qui éclaire la raison la plus générale pour laquelle un héros de roman incarne la démarche de son créateur : l'idée que tout homme tend naturellement à donner un sens à sa vie, si bien que le héros romanesque figure, au sein du roman, « la condition humaine comme aspiration à la signification¹ ». Le héros de roman représente son auteur ainsi que le lecteur, parce que « sur le plan psychique, l'action du sujet se présente toujours sous la forme d'un ensemble d'aspirations, de tendances, de désirs, dont la réalité empêche la satisfaction intégrale² ». Le héros imaginaire, en tant que tel, incarne ce complément à la réalité, nécessaire aussi bien au développement du psychisme individuel que des sociétés ; dès lors, « la relation rationnelle avec la réalité exige comme complément une satisfaction imaginaire », et donc en parallèle, « l'action rationnelle et transformatrice [des groupes humains sur la réalité] s'accompagne de satisfactions intégrales sur le plan de la création conceptuelle ou imaginaire³ ».

Il appartient à la critique marxiste de considérer que le héros de roman prend sa signification comme produit contestataire de la bourgeoisie. D'une part dans ces conditions, la bourgeoisie fournit au roman la destinée individuelle de ses héros, « l'individualisme comme valeur universelle engendrée par la société bourgeoise » ; « à partir de ces valeurs s'est développée la catégorie de la biographie *individuelle* qui est devenue l'élément constitutif du roman⁴ » ; d'autre part, cet individualisme suscité par les valeurs bourgeoises induit un retour critique sur ces valeurs, qui donne son orientation d'ensemble à tout le genre : « la forme romanesque [...] est, par essence, critique et oppositionnelle. Elle est une forme de résistance à la société bourgeoise en train de se développer. Résistance individuelle qui n'a pu s'appuyer, à l'intérieur d'un groupe, que sur des

1 *Ibid.*, p. 246-247.

2 *Ibid.*, p. 361.

3 *Ibid.*, p. 362.

4 *Ibid.*, p. 49.

processus psychiques *affectifs et non conceptualisés*¹. » C'est cette résistance individuelle, ce rapport critique et oppositionnel à la société, qu'incarne le héros ; c'est en quoi l'on peut dire qu'il représente, dans le roman, l'entreprise du romancier.

Il en résulte, dans la théorie de Goldmann, un principe resté célèbre qui intéresse subtilement l'autoréflexivité fondamentale du personnage de roman. L'essayiste observe en effet qu'un romancier tire son inspiration proprement romanesque de sa position problématique par rapport à un système de valeurs. Il prend ici, on le sait, l'exemple des romans de Malraux, romans de la crise intérieure des valeurs : on constate que les romans purement romanesques de Malraux (*Les Conquistadors*, *La Voie royale*, *La Condition humaine*) coïncident « avec une relation complexe qui implique à la fois une communauté et une distance critique entre l'écrivain et le mouvement » communiste² ; *a contrario*, dans les dernières œuvres de Malraux, la disparition du personnage problématique entraîne celle de la forme strictement romanesque³ : « la disparition du héros problématique entraîne naturellement l'abandon de la structure proprement romanesque⁴. » Plus précisément, dans le contexte de pensée marxiste, c'est parce que les romanciers sont, comme tous artistes, des individus problématiques, c'est-à-dire « dont la pensée et le comportement sont régis avant tout par la qualité de leur œuvre sans qu'ils puissent échapper entièrement à l'action du marché et à l'accueil de la société réifiée⁵ », que naît spontanément, sous la plume des romanciers, un *héros*, c'est-à-dire un être problématique, vis-à-vis de la société à laquelle par prédilection il s'affronte, et plus secrètement vis-à-vis de lui-même.

C'est en lisant *La Théorie du roman* de Georges Lukács que Goldmann a dégagé le concept de personnage problématique. En revenant à cette source, il est intéressant de constater que ces deux théoriciens tirent le personnage type du criminel et du fou vers l'autoréflexivité romanesque, en ce qu'ils incarnent l'exigence fondatrice du genre, à savoir une inadéquation du sujet et du monde. Comme l'écrit Goldmann dans une étude de 1962 consacrée à Lukács : « Le héros du roman est un être *problématique*, un fou ou un criminel, parce qu'il cherche toujours des

1 *Ibid.*, p. 52.

2 *Ibid.*, p. 100.

3 *Ibid.*, p. 196.

4 *Ibid.*, p. 198.

5 *Ibid.*, p. 47-48.

valeurs absolues sans les connaître et les vivre intégralement et sans pouvoir, par cela même, les approcher. Une recherche qui progresse toujours sans jamais avancer¹. » Il serait ici intéressant d'étudier certains types de personnages comme naturellement appelés à la valeur autoréflexive, par le fait qu'ils incarnent par analogie l'une des composantes fondatrice du genre (c'est pourquoi il appartient principalement aux théoriciens de dégager cette valeur) : c'est ainsi qu'au sein de la formule médiévale, au prototype du héros qu'est le chevalier errant s'oppose le *paysan* ; Michel Stanesco le souligne², et Mikhaïl Bakhtine le constatait déjà³. Il serait dès lors curieux de rechercher en quoi, notamment dans *Les Paysans* de Balzac et *La Terre* de Zola, un romancier choisit comme personnages principaux ce qui constitue *a priori* l'antipersonnage de roman.

À ce stade, Lucien Goldmann quant à lui serait porté à distinguer deux types principaux de personnages, les aventuriers et les conquérants : « les aventuriers pensent à eux-mêmes et au style du personnage qu'ils incarnent, alors que les conquérants sont engagés dans une lutte effective et subordonnent tout à la réussite d'une cause qui les dépasse⁴. » La réflexion est à l'évidence ici influencée par les romans de Malraux ; mais ces deux types de personnages incarnent deux fonctions du roman, dans et sur la société. Et le théoricien va ici plus loin que René Girard, qui postulait que le héros, se sublimant pour finir, devenait une incarnation provisoire et dense du romancier en ses derniers instants. Goldmann ajouterait que le romancier, après avoir incarné les aspirations romanesques que l'on vient de voir dans ses principaux personnages, assoit l'achèvement de son œuvre sur le dépassement nécessaire de ses personnages : « le romancier doit dépasser la conscience de ses héros et [...] ce dépassement (humour ou ironie) est esthétiquement constitutif de la création romanesque⁵. »

*

1 Lucien Goldmann, « Introduction aux premiers écrits de Georges Lukács », texte paru en 1962 dans *Les Temps modernes*, reproduit à la suite de Georges Lukács, *La Théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, 1963, p. 156-190, ici p. 176.

2 *D'armes et d'amours*, *op. cit.*, p. 147.

3 Voir *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, rééd. « Tel », 1987, p. 116.

4 *Pour une sociologie du roman*, *op. cit.*, p. 143.

5 *Ibid.*, p. 30.

La très riche théorie du roman développée, approximativement entre 1935 et 1975, par Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*¹, fait apercevoir sous un nouvel angle pourquoi un romancier serait porté à se donner des doubles au sein de son univers romanesque.

Les personnages romanesques représenteront, au sein du roman, leur auteur et le lecteur parce que l'enjeu essentiel du genre romanesque est, aux yeux de Bakhtine, « la rencontre avec la parole d'autrui² ». D'où résulte l'idée que les épreuves que traverse le héros de roman projettent dans la fiction l'épreuve du romancier (puis du lecteur) avec lui-même : au fond du roman de l'épreuve, qui est une forme générale du roman, il y a « cette épreuve de l'identité de l'homme avec lui-même³ » – et, ajouterons-nous, l'épreuve du créateur aux prises avec sa création. Bref, si pour commencer la spécificité du roman est de mettre en œuvre le plurilinguisme, le plurivocalisme, chaque fois qu'un romancier donne, entre guillemets, la parole à l'un de ses personnages, et mieux encore à plusieurs, il tend à montrer à travers eux à quel point « la diversité et la stratification du langage servent de base au style du roman⁴ ». Dès lors un romancier faisant par exemple *converser* ses personnages, manifeste par cette situation que « le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de "langues"⁵ » ; que le roman, toute entreprise romanesque, crée « le langage nouveau de la conscience polylingue⁶ » ; qu'enfin dans le roman, « il ne s'agit pas d'une *langue*, mais d'un *dialogue de langues*⁷ » ; que plus précisément encore, le roman met en scène et en œuvre « la multiplicité des langues et (en liaison avec elle) *leur éclairage mutuel*⁸ ». Mais il en résulte aussi qu'aucun personnage de roman ne pourra être le double exact de son créateur, parce que tous les langages mis en œuvre dans le roman sont des langages *représentés*, et parce que le langage de l'auteur se diffracte dans cette pluralité de langages : « L'auteur (en tant que créateur du roman dans son entier)

1 La réédition dans la collection « Tel » de 1987 (déjà citée) sera notre édition de référence.

2 *Ibid.*, p. 105.

3 *Ibid.*, p. 258.

4 *Ibid.*, p. 136.

5 *Ibid.*, p. 88.

6 *Ibid.*, p. 422.

7 *Ibid.*, p. 115.

8 *Ibid.*, p. 410.

est introuvable sur les divers plans du langage : il se trouve au centre où s'organise l'intersection des plans qui, à divers degrés, s'éloignent de ce centre¹. »

Pour des raisons différentes de Goldmann, Bakhtine permet ainsi de saisir pourquoi le romancier doit ici dépasser tous ses doubles au sein de son roman. Quand il pose qu'« en règle générale, le héros de roman est plus ou moins un idéologue² », on comprend que même si cette idéologie en fait le porte-parole du romancier, celui-ci ne peut se confondre pleinement avec lui, parce qu'il se manifeste, à l'arrière-plan de son œuvre, à l'intersection des divers langages qui y sont tenus (ces divers langages y étant d'ailleurs non exactement *parlés*, mais bien plutôt *représentés*).

Bien d'autres théoriciens du roman pourraient être envisagés sous ce jour. Mais même un examen exhaustif (sans doute presque infini) renfermerait l'imperfection de donner à croire que seul le genre romanesque est susceptible d'incarner et de donner à voir des doubles de l'écrivain. Par ailleurs le type d'autoréflexivité ici mise en œuvre ne fait intervenir qu'une face de la question, volontiers prise pour le tout, qu'il faudrait appeler *l'autoréflexivité externe*, invitant à considérer que le récit spéculaire introduit dans l'intrigue romanesque exclusivement des miroirs de l'entreprise romanesque universelle, du phénomène de la création romanesque en soi. Nos théoriciens du roman ont en effet pour vocation de faire apparaître, d'ailleurs sans s'attacher spécialement à ce point de doctrine, que certains personnages dans un roman, soit en tant que héros principal (le plus souvent), soit sous la forme d'une figure particulière (le révolutionnaire, le criminel par exemple), portent pour ainsi dire sur leurs épaules la fonction d'incarner les composantes constitutives du genre, les enjeux de l'aventure romanesque, les conditions de son histoire et de son évolution.

C'est dire que nous n'envisageons pas ici l'autre face de la question, qu'il faudrait alors appeler *l'autoréflexivité interne*, et qui n'a guère été envisagée parce que le concept d'autoréflexivité a émergé en tant que

1 *Ibid.*, p. 408.

2 *Ibid.*, p. 471.

tel dans les années 1970, c'est-à-dire à l'époque du structuralisme, de l'application des sciences humaines à l'interprétation des textes, contexte où la notion impersonnelle d'intertextualité joue un rôle de premier plan. On sait qu'à ce point de vue, le texte remplace l'œuvre, la production recouvre la création, l'intertexte la source, c'est-à-dire que s'éclipse tout ce qui relève d'un cheminement unique et individuel à l'origine du patrimoine littéraire. Or, un romancier ne souhaite pas seulement inscrire, dans le filigrane de son récit, ses démêlés avec l'indéfinition du genre, ou la fonction du romancier dans la société. Il suit un parcours original, et son univers ainsi que ses personnages naissent d'une chimie éminemment particulière. Dès lors si l'écrivain se donne des doubles, c'est dans cette dimension aussi : dans le même temps que sous sa plume un texte se produit, à travers les mêmes mots un écrivain crée une œuvre. Alors, l'œuvre au miroir ne reflète plus les mêmes contenus. Le personnage peut symboliser l'histoire de sa propre création (celui-ci et non un autre, encore moins tout autre) ; il peut donner à apercevoir en surimpression ce qui a amené, après l'en avoir peut-être un temps empêché, l'écrivain installé dans son époque littéraire à concevoir des romans ; il peut animer, indirectement sous les yeux du lecteur, les diverses difficultés de création de son auteur – bref le drame personnel de la création. Et l'on ne trouvera pas ce champ d'autoréflexivité chez les théoriciens du genre romanesque.

Car l'autoréflexivité du personnage pourra être aperçue, même au plan théorique, par les romanciers eux-mêmes, mais moins nettement que par les théoriciens : si l'autoréflexivité peut se penser de l'intérieur, elle s'aperçoit de la façon la plus complète de l'extérieur ; c'est une *notion proprement critique*. On l'entrevera pour finir à travers quelques réflexions de Milan Kundera dans son *Art du roman* ; la tonalité en est toute différente des cas précédents. Kundera pose, en exergue de son livre, que « l'œuvre de chaque romancier contient une vision implicite de l'histoire du roman, une idée de ce qu'est le roman¹ ». Pourquoi un personnage de roman peut-il être autoréflexif du genre ? Parce que, dira Kundera, le roman dérive de la décomposition du monde en vérités relatives². Comment s'opère cette décomposition ? Les vérités relatives sont

1 Milan Kundera, *L'Art du roman – essai*, Paris, Gallimard, 1986, rééd. « Folio », 1999 (notre édition de référence) ; exergue non paginé.

2 *Ibid.*, p. 17.

« incorporées dans des *ego imaginaires* appelés personnages¹ », lesquels sont nés de cet éclatement d'une vérité absolue – divine – en vérités relatives à la source du genre romanesque.

Il en résulte, notons-le, que si le romancier se donne des doubles au sein du roman, ceux-ci ne seront jamais des copies conformes à l'auteur – en raison du principe de relativité attaché au genre. « Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses. La méditation romanesque est donc, par essence, interrogative, hypothétique². » C'est-à-dire qu'« une fois dans le corps du roman, la méditation change d'essence : une pensée dogmatique devient hypothétique », ce qui a une conséquence immédiate sur le régime d'autoréflexivité réservé au personnage : « Donc, même si Dostoïevski a projeté dans Chatov [personnage des *Possédés*] ses propres idées, celles-ci sont immédiatement relativisées³. » Exemple : « Même si c'est moi qui parle, ma réflexion est liée à un personnage. Je veux penser ses attitudes, sa façon de voir les choses, à sa place et plus profondément qu'il ne pourrait le faire [...]. Oui, c'est l'auteur qui parle, mais pourtant tout ce qu'il dit n'est valable que dans le champ magnétique d'un personnage⁴. » Par quoi Édouard romancier n'est pas Gide : même *Les Faux-Monnayeurs* d'Édouard diffère des *Faux-Monnayeurs* de Gide.

Différant de leur auteur parce que pris dans la logique de l'œuvre, les doubles du romancier peuvent être des doubles non seulement biographiques, mais autoréflexifs du genre parce que « la sagesse du roman est différente de celle de la philosophie. Le roman est né non pas de l'esprit théorique mais de l'esprit de l'humour⁵ », c'est-à-dire qu'il a eu pour fonction, en Occident, de contredire les certitudes idéologiques – d'où émerge, de l'épopée d'Homère, une grande image du romancier : « À l'instar de Pénélope, il défait pendant la nuit la tapisserie que des théologiens, des philosophes, des savants ont ourdie la veille⁶. » Une grande ressource donc de l'autoréflexivité est qu'elle abandonne, dans son exercice, la parole de type déclaratif, pour y substituer, sur les mêmes sujets, une imagerie songeuse. L'autoréflexivité du personnage a partie

1 *Loc. cit.*

2 *Ibid.*, p. 97.

3 *Ibid.*, p. 98.

4 *Ibid.*, p. 99.

5 *Ibid.*, p. 192.

6 *Ibid.*, p. 193.

liée avec sa relativité au sein de l'œuvre où il apparaît, furtivement ou plus longuement. Et paradoxalement c'est cette relativité qui le fait aller plus loin dans la généralité que la théorie exposée de front, pour ce que la relativité contient de polyvalence, de non-dit entrevu, de complexité sous les dehors de l'évidence.

Face à ces artisans de l'entreprise romanesque, les théoriciens du genre ont cependant le mérite de nous faire deviner par combien de sources différentes et inattendues un personnage est susceptible d'incarner les aspirations et interrogations de son auteur, de son auteur en tant qu'écrivain. Et c'est ce que nous souhaitions obtenir d'eux, au seuil d'une enquête sur le personnage autoréflexif dans la littérature européenne.

LUC FRAISSE
Université de Strasbourg
ILLE (Mulhouse)