Précarités du personnage secondaire contemporain

Robert Dion et Annie Talbot

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/686>

DOI : 10.4000/fixxion.686

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Robert Dion et Annie Talbot, « Précarités du personnage secondaire contemporain », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 23 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 17 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/686> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.686>

Ce document a été généré automatiquement le 17 février 2022.

Les contenus de la *Revue critique de fixxion française contemporaine* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Précarités du personnage secondaire contemporain

Robert Dion et Annie Talbot

- 1 Aborder la question du personnage contemporain par le truchement du sous-ensemble quasi invisible que constituent les innombrables personnages secondaires qui peuplent cette “banlieue du roman” dont parle Thiphaine Samoyault¹, c’est assurément ramener au premier plan sa précarité. Si en effet, depuis au moins le Nouveau Roman, le personnage a été perçu comme un ectoplasme issu en droite ligne de l’illusionnisme bourgeois, que dire alors du personnage secondaire, de cette utilité, de cette silhouette pâlotte en toile de fond, émergeant à peine de la foule ? Figure reléguée, marginalisée, mise au ban (Samoyault), le personnage secondaire se révèle pourtant fort de ses lacunes — tel un “vide” appelant une plénitude.
- 2 En raison de son caractère mineur, le personnage secondaire semble condamné à jouer un rôle modeste au sein des récits et de l’imaginaire social. Après tout, son utilité ne repose-t-elle pas sur sa capacité à faire valoir les actions, les passions et la complexité des personnages principaux ? Pourtant, nous remarquons qu’il suscite de plus en plus l’intérêt des écrivains contemporains, comme s’il s’agissait là d’un lieu susceptible d’être investi d’un potentiel narratif, thématique et éthique nouveau. Cette secondarité du personnage peut relever d’une dimension de *contenu* thématique ou idéologique (un personnage de second plan, dans la réalité ou dans la fiction, promu au premier rang) ou d’une dimension d’*expression* (un personnage qui joue un rôle actantiel second) — dimensions qui ne s’excluent d’ailleurs pas l’une l’autre. Ainsi, les *Vies minuscules*, ou la *Vie de Joseph Roulin*, de Pierre Michon², s’attachent à des personnages (à des *personnes*, en l’occurrence, mais transfigurées par leur usage littéraire) thématiquement secondaires, à des seconds couteaux de la vie réelle, tandis que les romans choraux, dont le prototype serait *The Sound and the Fury*, tendent à multiplier les protagonistes qui se révèlent certes les héros de leur propre histoire, mais dont la place dans la structure narrative d’ensemble est limitée.
- 3 Pour donner une idée de l’ampleur de ces écritures contemporaines du personnage secondaire, il faut bien sûr citer — à côté de tous les récits plus ou moins fictifs qui

entendent réhabiliter des inconnus, redonner la parole aux dominés, aux exclus, aux négligés — les entreprises littéraires, souvent plus résolument fictionnelles³, qui cherchent à rendre compte des multitudes anonymes, à la manière des *Microfictions* de Régis Jauffret⁴ où la sérialité des microrécits concernant des personnages médiocres (secondarité thématique) fait en sorte qu’aucun ne ressort du lot (secondarité narrative). On peut encore ajouter les fictions étoffant, dans le droit fil ou à rebours des textes canoniques dont elles s’inspirent, la trajectoire de personnages secondaires qui passent ainsi au statut de narrateurs ou de protagonistes principaux et qui constituent, selon Jeremy M. Rosen — lequel mentionne entre autres *Une tempête* d’Aimé Césaire, *Kassandra* de Christa Wolf, *The Penelopiad* de Margaret Atwood —, le quasi-sous-genre des “minor character elaborations”⁵. Bien que le phénomène, selon Rosen, soit relativement ancien, il se répand avec une particulière vigueur à partir des années 1960 ; et il se redéfinit, politiquement et éthiquement, à la faveur de la décennie 1980, au moment où une veine métafictionnelle, dans le sillage notamment du *Foe* de J. M. Coetzee⁶, vient adjoindre aux projets féministe, multiculturel, postcolonial (donner voix aux femmes, aux minorités, aux colonisés), une critique des politiques identitaires, de la prétention à libérer la parole ou à réparer l’injustice⁷.

- 4 Notre point de vue consistera ici à explorer les dimensions poétiques de contenu et d’expression du personnage secondaire. Nous formulons l’hypothèse que le personnage secondaire, en raison même de son statut précaire, représente non seulement un lieu de problématisation de la notion de personnage et des conventions littéraires, mais aussi des valeurs, notamment démocratiques et libérales, qui animent et régissent le monde contemporain. Qui plus est, et dans la mesure où sa *secondarité* nous paraît l’objet d’un questionnement manifeste au sein des œuvres contemporaines, il sera envisagé en tant que phénomène à la fois narratologique, thématique et idéologique. Pour ce faire, nous nous pencherons sur trois exemples contrastés. En premier lieu, l’analyse portera sur *Le personnage secondaire* du cinéaste et écrivain québécois Carl Leblanc⁸. Dans ce récit aux confins de l’essai biographique et de la fiction, il est question d’un personnage historique, l’attaché commercial britannique James Richard Cross (1921-2021) qui fut kidnappé par le Front de libération du Québec (FLQ) en octobre 1970. La deuxième œuvre commentée sera une nouvelle de François Blais, “L’intrus”⁹, où un personnage secondaire qui constitue un avatar de l’auteur vient s’insérer, en parasite, dans un roman classique de la littérature québécoise, *Angéline de Montbrun* (1884)¹⁰. Enfin, *Un fantôme* d’Éric Chevillard¹¹ nous permettra d’aborder la question des potentialités de la pure fiction pour repenser, et renverser, le statut des actants dans le roman.

Le personnage secondaire

- 5 Premier livre publié par Leblanc, qui s’est d’abord fait connaître comme documentariste — avec notamment une série, *24 heures pour l’histoire*, réalisée avec Luc Cyr entre 1997 et 2005¹², et surtout un film, *L’otage*¹³, consacré à l’“autre” victime de la crise d’Octobre, James Richard Cross —, *Le personnage secondaire* est, en quelque sorte, une excroissance de *L’otage*, un “dérivé”, qui se donne pour mission d’élargir la perspective historique en y intégrant autant la posture socio-idéologique de l’auteur que cette part de l’existence et de la mémoire de Cross qui va au-delà des événements d’octobre 1970.

- 6 À l'encontre de ceux qui voudraient réduire son projet à une apologie de l'otage et à une condamnation sans appel du FLQ¹⁴, Leblanc proteste de ses bonnes intentions : il dit vouloir convaincre son équipe de tournage, puis les "fonctionnaires qui détiennent l'argent de la culture" (PS : 57)¹⁵, puis les Cross eux-mêmes, de la pertinence de tourner un film sur un "homme blessé" (PS : 58), sur une expérience intime qui "doit faire partie de l'Histoire" (PS : 40). Redonner chair à un être chosifié par les circonstances, montrer les dégâts de l'idéalisme politique (PS : 37), nier le pur niveau symbolique (PS : 48) : tel est ici l'enjeu, et du film et du livre. On sait en effet que les felquistes, même avec le recul¹⁶, n'ont jamais voulu voir Cross autrement que comme un symbole de l'impérialisme britannique ou comme une monnaie d'échange ; qu'il ait été d'origine irlandaise (né en 1921, tout juste avant l'indépendance) et, pour cela même, sympathique à la cause des opprimés et par extension à celle des Québécois francophones, cela n'a jamais compté.
- 7 Leblanc se rend donc à Seaford, dans le sud de l'Angleterre, pour recueillir les témoignages de Cross, de sa femme et de sa fille. À travers les souvenirs de ce personnage oublié de l'histoire québécoise, il revoit la crise d'Octobre sous un angle différent. Il reconstitue l'existence de Cross et de sa famille avant et pendant le séjour à Montréal, les circonstances de son enlèvement par les felquistes, sa détention dans la "prison du peuple", les négociations qui mèneront à sa libération. À mesure que la figure de Cross prend chair, Leblanc rectifie le portrait, saisissant son modèle non seulement aux heures les plus noires de la crise mais aussi après, alors qu'il a quitté la scène québécoise et que, toujours de ce monde, il semble néanmoins mort pour les spectateurs du drame. C'est ce mort-vivant qui intéresse d'abord Leblanc et que celui-ci va retrouver dans le Sussex.
- 8 L'insistance sur le caractère secondaire de Cross est réitérée depuis le titre du livre jusqu'aux dernières pages. Cette secondarité est principalement liée à sa condition d'homme usé et jeté par l'histoire ; elle est également associée à son rôle mineur, passif, d'otage, par opposition aux acteurs agissants de la crise. Le diplomate est aussi secondaire par rapport à l'autre otage exécuté, le ministre Laporte. Sa survie, remarque Leblanc, déprécie son expérience et invalide sa souffrance potentielle : "En ne mourant pas, Cross était disqualifié. Et cette inélégante survie rendait son histoire mortellement secondaire..." (PS : 128). De fait, sa survie lui bloque l'entrée dans l'une ou l'autre des deux catégories de victimes élaborées par l'historiographie québécoise : celle des militants indépendantistes et des gauchistes détenus arbitrairement en vertu de la Loi des mesures de guerre, d'une part, et celle de l'otage assassiné, de l'autre. Cross, ce sera par conséquent, écrit Leblanc, une "rencontre du troisième type" (PS : 27). Le problème, dès lors, est de maintenir ce caractère inclassable et unique. Comment en effet accéder à la substance d'un homme, l'arracher à son insignifiance, à sa condition de figurant dans l'histoire sans le transformer en héros, en personnage principal, ce qui serait une autre forme de réification ? C'est là le dilemme éthique de l'auteur, le délicat équilibre qu'il parvient à grand-peine à maintenir. On voit dans *Le personnage secondaire* des proches et des collègues de l'auteur, et notamment une ex-amie et mentor, lui reprocher d'adopter "le point de vue de la police" (PS : 169). Vouloir rendre justice à "un *has-been* de la douleur" (PS : 159) et faire bouger un tant soit peu le point de vue général, c'est donc courir le risque d'être aussitôt assimilé à un mystificateur, sinon à un traître. De là la nécessité, pour Leblanc, de bien marquer son rapport à Cross, rapport surdéterminé par un idéal humaniste et une compassion pour les victimes

collatérales qui, d'un côté, l'entraînent à mettre en sourdine son appartenance ethnique et sociale et ses allégeances politiques, et, de l'autre à refuser le révisionnisme boursoufflé de l'héroïsation — fût-ce la sienne propre à titre de résurrecteur, par le film et l'écrit, de la voix tue, muselée.

- 9 En donnant la parole à Cross, littéralement dans *L'otage* — où l'ex-diplomate est non seulement très présent à l'image mais également dans la bande-son, se faisant entendre en voix off, lisant un commentaire tantôt relié à l'image, tantôt indépendant d'elle — et de façon plus médiate et plus fictionnelle dans *Le personnage secondaire* — qui plonge dans la conscience de son modèle, reconstitue des situations et des dialogues anciens, cite *in extenso* des entretiens dont on ne peut savoir à quel point ils sont réécrits —, Leblanc s'efforce de renverser la fonction narrative-actantielle mineure du personnage secondaire tout en maintenant sa secondarité au vu de l'histoire du Québec. L'auteur vise, de ce fait, à redéfinir les principes de hiérarchisation à l'œuvre dans la société et les discours, mais sans pour autant faire échapper le personnage secondaire à son statut mineur, qui a suscité son intérêt initial.
- 10 Ainsi, le personnage est valorisé *en tant que* secondaire, comme si par là il était mieux accordé à l'histoire du Québec, elle aussi périphérique. Le livre s'ouvre en effet sur ce constat, qui sera réitéré à maintes reprises sous diverses formes par la suite : «À l'automne de 1970, pendant quelques semaines, le Canada cessa d'être ennuyeux» (PS : 13). Puis, citant le communiqué émis par le FLQ le 5 octobre 1970 où il est précisé que l'organisation «*veut attirer l'attention mondiale sur le sort fait aux Québécois francophones, majorité bafouée et écrasée sur son propre territoire*» (PS : 43 ; l'auteur souligne), Leblanc suggère qu'il faudrait interpréter cette affirmation au premier degré, comme une demande d'attention à la fois puérile et touchante. En somme, à travers l'histoire d'un personnage secondaire qui a fait écran à la *personne*, c'est, incidemment, l'histoire d'un Québec secondaire que Leblanc évoque avec amertume et sympathie. Car si on peut déplorer de n'être qu'un figurant sur la scène du monde, on peut en même temps trouver un certain réconfort éthique à refuser la grandiloquence du héros et à s'identifier au *commun des mortels*¹⁷.

“L'intrus”

- 11 Dans “L'intrus”, l'*alter ego* de l'auteur, “François Blais”, raconte son intrusion métalectique dans *Angéline de Montbrun* de Laure Conan¹⁸, le premier roman psychologique publié au Canada français. Sous une forme qui conjugue échanges épistolaires, narration traditionnelle et journal intime, le roman raconte les tourments d'Angéline, une jeune femme qui doit composer avec la complexité de ses désirs et de ses relations interpersonnelles. À l'instar de la princesse de Clèves¹⁹, l'héroïne de Conan connaît un destin austère : ébranlée par la mort de son père, un homme qu'elle vénère jusqu'à la démesure, puis défigurée par une mauvaise chute²⁰, Angéline rompt ses fiançailles avec Maurice Darville, son prétendant, pour mener une vie d'ascète, recluse au domaine familial dont elle hérite.
- 12 En songe, le narrateur de la nouvelle de Blais s'insérera donc graduellement dans la trame narrative d'*Angéline de Montbrun* en y incarnant un certain “monsieur B...”, personnage secondaire fictif épris de l'héroïne²¹. Alors qu'à sa première apparition, “monsieur B...” n'est qu'une simple figure d'arrière-plan, sans grande incidence sur l'économie narrative du roman, il assume un rôle de plus en plus important en tant que

rival de Maurice Darville. Dans une seconde rêverie, l'étonnant phénomène de parasitage suit son cours : "monsieur B..." expulse Darville d'une scène marquante du roman et se substitue à lui auprès d'Angéline²². Dans un dernier songe, l'avatar onirique du narrateur forme un couple avec la jeune femme, dont il est l'époux, et habite avec elle son vaste manoir. Angéline, désormais une figure secondaire du roman, sera même évincée du titre : dans cet univers parallèle, *Angéline de Montbrun* devient *François et Angéline* (I : 113), puis tout simplement *François Blais* (I : 114). Au terme du processus de contamination, le récit remanié déroge complètement de sa version originale alors que le narrateur (et auteur) de la nouvelle a usurpé la place de tous les personnages, se plaçant au centre de l'intrigue.

- 13 Puisqu'elle est au cœur de la fantasmagorie de l'auteur, la secondarité — principalement définie de manière narrative chez Blais, car elle est d'abord conférée aux personnages (Darville, M. de Montbrun, etc.) qui jouent un rôle actantiel mineur dans le récit — fait l'objet d'une thématization assumée. Alors que se brouillent les frontières entre le réel, le rêve et la fiction, la fluctuation entre le caractère secondaire ou principal des personnages se joue dans des rapports hiérarchiques de substitution, d'usurpation et de renversement. L'"exhaussement" d'un personnage secondaire, l'avatar de Blais en l'occurrence, se fait au prix de la minorisation d'autres figures, celles d'Angéline et de Maurice ici : en accédant à la narration, "monsieur B..." empiète inévitablement sur la narration des autres personnages du roman original²³. Tout se passe comme si la nouvelle de Blais ne pouvait admettre plus d'une figure solaire au principe de son système narratif, les autres acteurs se retrouvant donc nécessairement relégués dans sa périphérie, satellisés.
- 14 Puisqu'il participe à la réactualisation de l'œuvre de Conan, "L'intrus" invite à réfléchir aux rapports que le lecteur entretient avec le texte : à travers "monsieur B...", la nouvelle présente en quelque sorte une allégorie de la lecture. Comme cet *intrus* qui fait irruption dans la trame narrative d'*Angéline de Montbrun*, les lecteurs ne s'inscrivent-ils pas eux aussi, bien que métaphoriquement, dans les fictions dont ils font la lecture ? En s'immergeant dans l'univers romanesque, le lecteur ne devient-il pas lui-même un personnage du ban (Samoyault), un passager de la fiction ? Parce qu'il occupe une place excentrée dans le texte et qu'il demeure généralement peu défini, le personnage secondaire constitue un espace "vacant" dans lequel le lecteur arrive à se projeter, à défaut de chercher à s'y identifier. Son point de vue oblique sur la scène rappelle d'ailleurs au lecteur son propre positionnement dans l'acte de lecture : comme un personnage secondaire, il se situe dans un non-lieu, à la fois présent et absent, à mi-chemin entre le "dedans" et le "dehors" de la fiction. Cette projection du lecteur dans l'espace du ban propre au personnage secondaire contribue, comme "L'intrus" le montre jusqu'à l'absurde, à son insertion virtuelle dans l'univers fictionnel. Chez Blais, le personnage secondaire est donc envisagé comme une "posture" ou un "vecteur", autrement dit comme un espace à habiter et d'où l'on peut (re)voir la scène. Puisque c'est par lui que le narrateur s'introduit dans *Angéline de Montbrun*, en l'investissant de sa subjectivité, le personnage secondaire sert de moteur à l'invention fictionnelle et au déploiement des potentialités inexplorées de l'œuvre. Cette nouvelle illustre ainsi le pouvoir de la lecture sur les significations d'un texte : celui-ci est bel et bien une co-création, la rencontre de deux imaginaires, celui de l'auteur et celui du lecteur. La (re)lecture d'un texte canonique à travers le prisme du personnage secondaire (même

un personnage inventé), en d'autres termes sa réappropriation dans une perspective singulière, impliquent en effet d'emblée sa recreation.

- 15 En trafiquant des extraits du livre source et en réimaginant la destinée de ses personnages, la nouvelle de Blais propose donc une réécriture ludique d'un monument du patrimoine littéraire québécois²⁴. Avec sa composante intertextuelle et même transfictionnelle, on pourrait considérer la nouvelle de Blais comme une "minor character elaboration" au sens de Rosen. Même si le personnage "élaboré" ne figure pas dans l'œuvre originelle, il prend la place d'un personnage principal tout en réécrivant l'histoire selon sa perspective d'acolyte. Bien qu'il y soit question de renverser la secondarité du personnage, la réécriture du roman de Conan dans la nouvelle ne participe pas pour autant du projet social et politique revendiqué, selon Rosen, dans les "minor character elaborations". En effet, loin de se mettre au service d'un idéal démocratique ou réparateur, le renversement de la secondarité chez Blais sert d'abord le fantasme de l'auteur. On pourrait même affirmer qu'en faisant taire l'une des rares voix de femme du XIX^e siècle québécois, en la rendant mineure pour mieux la recouvrir de sa voix d'homme, son projet est idéologiquement et éthiquement opposé à ceux que recense Rosen²⁵.

Un fantôme

- 16 Comme autant de variations sur un même thème, les fragments qui composent *Un fantôme* d'Éric Chevillard présentent les différentes incarnations (et désincarnations) de Crab, personnage changeant et bizarre introduit dans *La nébuleuse du crabe* (1993)²⁶. Or, ce "héros" atypique demeure insaisissable jusqu'à la dernière page : dans une sérialité fulgurante, ses visages flous se succèdent sans égard aux traits définis dans la saynète précédente ou subséquente. Malgré leur surabondance, les descriptions ne nous permettront jamais de cerner cette entité polymorphe. Dans la thèse qu'il consacre à l'œuvre de Chevillard, Marc Daniel décrit bien cette dimension excentrique des personnages de l'auteur :

Ils affichent [...], dans un dédain allègre et ironique, leur écart avec les attributs les plus conventionnels du personnage de roman. Une inexistence revendiquée, une irréalité déclarée [...], une volonté de rendre perceptible, souvent spectaculairement, tout ce qui les sépare du réel et les pose comme pures créations verbales, êtres de papier, telles sont les caractéristiques du personnage chevillardien, aux antipodes de ces héros de roman que leurs créateurs prétendent doués d'une vie propre.²⁷

- 17 Force est de reconnaître l'apparente gratuité d'*Un fantôme* : l'écriture s'y déploie dans tous les sens, sans nécessairement chercher à produire un sens. En annihilant toute illusion référentielle, en subvertissant les conventions de l'écriture romanesque et en faisant de Crab un être impossible et abscons, le texte défie systématiquement les attentes. Bien qu'il soit techniquement l'unique personnage du "roman", Crab ne jouit pas de la stabilité qui caractérise le personnage principal d'un récit traditionnel. Il semble que l'auteur veuille à rendre impossible tout effet de présence, de réel ou de familiarité. A *contrario* des cas analysés jusqu'à présent, la secondarité est ici abordée de manière retorse. C'est en effet le péritexte de l'œuvre qui invite à (re)considérer Crab comme un personnage secondaire :

Dans tout autre livre, Crab serait un personnage secondaire, le cadavre déjà froid autour duquel se développerait la passionnante intrigue policière, un homme de

troupe, une silhouette au loin, la mule de Sancho Pança, un bruit de pas dans la nuit. On prêterait à peine attention à lui, méprisé par l’auteur et par les autres personnages, le lecteur même serait sans doute tenté de l’employer à tourner les pages. (F : quatrième de couverture)

- 18 Encouragé par cette piste, le lecteur est amené à rechercher les traces de la secondarité dans le texte, car, s’il ne parvient pas à se figurer Crab, il a néanmoins une intuition de ce qu’est un personnage secondaire ; suivant Georg Lukács,

[l]’écrivain confère à ses personnages un “rang” déterminé, dans la mesure où il en fait des personnages principaux ou des figures épisodiques. Et cette nécessité formelle est si forte que le lecteur cherche instinctivement cette hiérarchie, même dans les œuvres dont la composition est relâchée, et qu’il demeure insatisfait quand [...] la figuration du personnage principal ne correspond pas au “rang” qui serait conforme à sa place dans la composition.²⁸

- 19 En acceptant de considérer Crab comme un personnage secondaire, on arrive à le rendre “ressemblant”. Tout à coup, on perçoit ce qui le rattache à son “rang” ; il partage effectivement certains attributs de ces autres personnages secondaires que l’on connaît, dont on a fait la rencontre dans d’autres textes. À la lumière de ces repères familiers, on réussit à faire signifier un texte qui, au premier abord, semblait dénué de sens. La question de la secondarité est ici, en quelque sorte, une clé dans l’interprétation, une porte d’entrée dans le texte : c’est surtout dans le regard du lecteur que Crab — seul personnage d’*Un fantôme* — devient, contre toute attente, une figure d’arrière-plan.

- 20 Figurant de sa propre histoire, comme une ombre ou un spectre, Crab glisse sur la page sans réellement y laisser sa marque (“décidément Crab fait partie des meubles” (F : 30)) ; en étant tout et rien à la fois, il incarne paradoxalement l’abstraction et le vide que l’on associe typiquement aux figures d’arrière-plan : “[E]n arborant mille contenus, la forme reste vide, le personnage reste indéfini. En étant tout à la fois, il n’est plus rien. En étant n’importe qui, il n’est finalement personne. Il est mort et il est vivant, il est et il n’est pas” (F : 153). Ce personnage “toujours en marge [du] monde et comme étranger à la vie” (F : 13) est dépeint telle une figure inconséquente seulement propre à susciter l’indifférence. Peinant à se démarquer de la foule, coincé de l’autre côté du hublot, Crab évolue dans le “hors-champ” de la fiction : “Quand l’ambulance passe sous vos fenêtres, la nuit, sirène hurlante — qui voulez-vous que ce soit ? —, ayez une pensée pour Crab” (F : 151). En déniait à Crab stabilité et univocité, *Un fantôme* déconstruit le pôle d’identification du héros et la force vectorielle du roman pour y substituer l’incarnation protéiforme de la potentialité de la fiction²⁹. Comme l’avance René Audet, cette dissolution “entraînerait d’abord la virtualisation du héros, une virtualisation immédiate par le passage de cette instance qui était actuelle à un simple horizon d’attente maintenant non satisfait”³⁰. À travers le dialogue qu’entretient le paratexte avec le corps du texte, cette œuvre permet d’explorer ce que *peut signifier* la secondarité d’un personnage et ce qu’elle implique sur le plan des attentes du lecteur. Autrement dit, Chevillard nous invite à réfléchir à ce à quoi ressemble et à ce en quoi consiste la secondarité d’un personnage dans un texte.

- 21 Parce qu’il en incarne exemplairement l’incomplétude et la précarité, Crab peut se concevoir comme une allégorie du “personnage secondaire” en tant que concept et dispositif. En son nom, ce sont en quelque sorte tous les personnages d’arrière-plan qui prennent leur revanche sur les traditions narratives les ayant desservis. C’est ce que laisse entendre Jean-Claude Lebrun :

Comme si, à travers ce Crab transformable à volonté, sans jamais posséder de stature identifiable, c'était toute la constellation des personnages accoutumés aux arrière-plans du roman qui venait solliciter l'attention. [...] Une manière de revanche malicieuse des anonymes de la fiction littéraire, composant par l'addition de leurs caractères cet être multiple et irréel, ce fantôme, enfin autorisé à venir occuper le devant de la scène.³¹

22 À sa façon, sur un ton absurde et fantaisiste, le projet de Chevillard participe donc de l'idéal démocratique qui caractérise le postmodernisme. Alors que tout le prédestinait à occuper une place mineure, Crab résiste activement, quoique sans grand succès, à l'imposition d'un tel destin : "Inutile de dire que Crab refuse net cette proposition, tant pis pour les menaces, tant pis pour les profits, c'est lui faire injure que de le croire susceptible d'accepter ce rôle secondaire d'homme de paille" (F : 38). Pourtant, on nous l'avait déjà annoncé en quatrième de couverture, "Crab est le héros unique de ce livre. Il se conduira comme tel jusqu'au bout, à la surprise générale".

23 En prenant pour "sujet" un personnage-nébuleuse, instable et non substantiel, *Un fantôme* invite à remettre en question la place des actants dans l'économie générale des récits. Le projet de l'œuvre consisterait à rendre central le personnage secondaire sans pour autant en faire un personnage principal, que ce soit sur le plan de l'expression ou sur le plan du contenu ; or, comment écrire un roman sans trame ni repères, un livre sur "rien" ? À l'encontre du mimétisme et de l'utilité, l'avenir du genre romanesque repose-t-il sur ce déni de la figuration qu'explore Chevillard ? La secondarité peut-elle être envisagée comme un espace de jeu pour l'auteur anarchique, comme un motif à subvertir ? Dans "Crab ou la pêche au gros", Pierre Jourde fait état de ce stratagème :

La stratégie consiste donc à susciter l'objet, l'objet quotidien, banal, concret (Crab) pour donner prise. À dérober l'objet (Crab) pour attirer. À n'être ni trop rusé ni excessivement naïf. À rester là tout en s'échappant : un texte de Chevillard produit toujours l'effet d'être totalement contrôlé par quelqu'un qui cependant n'accorde pas d'importance excessive à ce contrôle ni à la chose contrôlée. [...] [L]'objet est bien là et en même temps on l'escamote, il disparaît et reparait sans cesse, pris dans la circularité de sa fonction : il justifie le texte, le texte le justifie, et pourtant rien n'est justifié. Nous sommes pris, enserrés dans les mailles de la texture.³²

24 La narration tend à établir une certaine connivence entre l'auteur et le lecteur, complicité dont est exclu le personnage de Crab : "nous ne serons donc jamais débarrassés de lui, si oui, comment ?" (F : 159) Ainsi, même sans personnage principal, la fiction ne se débarrasse pas si facilement de la foule qui habite l'espace du ban. En effet, comme l'affirme Samoyault, ces personnages "mis au ban de la fiction imprime[nt] sur certains textes une poétique moins de l'écart que de l'incertitude et de la disqualification, qui est peut-être le propre des univers instables, des mondes problématiques et incomplets, des récits modernes"³³. Sans jamais lui donner "corps" ni le fixer dans le temps, Chevillard esquisse juste assez Crab pour nous raccrocher à son mystère. Comme une main tendue au lecteur, entre les mailles du filet, le personnage secondaire est une invitation à imaginer en dehors des cadres habituels.

Conclusion

25 On pourrait trouver paradoxal de consacrer un article sur le personnage secondaire à trois personnages qui n'en sont pas à *strictement parler* : Cross est bel et bien le "héros" du livre de Leblanc, "monsieur B..." s'accapare de haute lutte un roman dont il est à l'origine le passager clandestin, Crab joue sa partie en solo et ce n'est qu'en vertu de la

perception du lecteur, certes orientée par le scripteur de la quatrième de couverture³⁴, que ce fantôme en vient à être considéré comme secondaire, tant sur le plan thématique (du fait de son inconsistance) que sur le plan actantiel (du fait de l'incohérence de ses actions). C'est dire que le personnage secondaire contemporain n'est pas une entité sémiotiquement définie une fois pour toutes, mais qu'il peut être le produit d'une interprétation, d'un investissement — aussi bien du point de vue de la production que de la réception du texte.

- 26 Postés à la périphérie de notre champ de vision, les personnages secondaires de la vie réelle ne demandent qu'à y entrer par la petite ou la grande porte de la littérature, à l'instar de cette Mrs Brown sur laquelle Virginia Woolf désirait tant attirer notre attention³⁵. Quant à ceux qui peuplent les fictions, ils semblent réclamer soit qu'on leur donne enfin un destin, soit qu'on répare l'injustice de leur minoration, s'adressant tantôt à nos affects, tantôt à notre sens éthique de l'égalité, en somme : à nos valeurs libérales et démocratiques.
- 27 Si l'histoire du réalisme en littérature, depuis Stendhal jusqu'à Simenon, peut être lue comme celle du passage du personnage héroïque au personnage médiocre³⁶ — comme celle, donc, d'une démocratisation de l'héroïsme puis de sa déflation tout aussi égalitaire —, on ne s'étonnera pas que le personnage secondaire requière à son tour l'attention des créateurs et des lecteurs, que ce soit dans les cadres du réalisme ou en-dehors d'eux. Sa place est d'autant plus préparée et tracée que, "le principe d'un personnage dominant (structurellement, axiologiquement...) n'[étant] plus acquis, la tentation est forte d'obliquer et de s'intéresser à des figures de passants et de passantes qui n'auraient pas dû mériter l'attention"³⁷. Ainsi se révèle tout le potentiel de ces personnages adventices à devenir des figures centrales — pour autant, comme le recommandait déjà Woolf, qu'on prenne la peine de s'y intéresser. C'est ce potentiel que montrent, du reste, le livre de Leblanc et, sur un mode ludique et ambigu, la nouvelle de Blais. *Un fantôme*, pour sa part, n'accorde pas sa revanche au personnage secondaire ; dans un geste radical, il dynamite la frontière entre personnage principal et figure de second plan, les faisant cohabiter dans une semblable précarité, qui est ici à la fois une fragilité et une instabilité. Il ne s'agit plus, comme au temps du Nouveau Roman, de réduire le personnage au squelette du pronom ou de l'initiale, ni d'ailleurs de le refuser, mais de le multiplier au point de le rendre inintelligible. Avec Chevillard, on assiste, pour ainsi dire, à l'invention du roman choral à un seul personnage. Bien qu'il s'agisse indiscutablement d'un hapax, ses conséquences ne sont pas négligeables : en nous rappelant que l'individu est une foule (et l'on songe ici au "MOI se fait de tout" d'Henri Michaux³⁸), *Un fantôme* vient ébranler le socle même de tout récit.

NOTES DE FIN

1. Thiphaine Samoyault, "La Banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire", dossier *Banlieues de la théorie*, printemps 2008, disponible sur <http://www.fabula.org/atelier.php?Espace_du_personnage_secondaire> (page consultée le 10 mai 2021).

2. Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984 ; *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988.
3. Mais pas uniquement : voir par exemple *Journal du dehors* d'Annie Ernaux (Paris, Gallimard, 1993).
4. Régis Jauffret, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007. *14 Juillet* d'Éric Vuillard (Arles, Actes Sud, 2016) serait un autre exemple d'un roman des foules.
5. Jeremy M. Rosen, "Minor Characters Have their Day : The Imaginary and Actual Politics of a Contemporary Genre", *Contemporary Literature*, vol. 54, n° 1, printemps 2013, p. 140. Voir aussi, du même : *Minor Characters Have their Day : Genre and the Contemporary Literary Marketplace*, New York, Columbia University Press, 2016.
6. J. M. Coetzee, *Foe*, New York, Viking Press, 1986.
7. Jeremy M. Rosen, *op. cit.*, p. 87.
8. Carl Leblanc, *Le personnage secondaire*, Montréal, Boréal, 2006 ; dorénavant PS.
9. François Blais, "L'intrus", dans *Cataponie*, Québec, L'instant même, 2015 ; dorénavant I.
10. Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, édition critique de Nicole Bourbonnais, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007 [1884], <Bibliothèque du Nouveau Monde>.
11. Éric Chevillard, *Un fantôme*, Paris, Minuit, 1995 ; dorénavant F.
12. Cette série de moyen-métrages s'attache à des moments clés de la trajectoire historique du Québec, par exemple : l'émeute au Forum de Montréal à la suite de la suspension du hockeyeur Maurice Richard le 17 mars 1955, l'assassinat du ministre Pierre Laporte et la découverte de son corps le 17 octobre 1970, l'élection du Parti québécois le 15 novembre 1976, etc.
13. Ad Hoc Films, 2004, 86 minutes.
14. Rappelons brièvement les faits. Au cours des années 1960, une organisation terroriste, le FLQ, pose des bombes contre des cibles du gouvernement fédéral, cherchant par là à précipiter l'accession à l'indépendance du Québec. Plusieurs de ses membres sont arrêtés. Afin d'obtenir leur élargissement, la cellule Libération du FLQ kidnappe, le 5 octobre 1970, le diplomate britannique James Richard Cross. Quelques jours plus tard, le 10 octobre, la cellule Chénier enlève à son tour, en appui à l'autre groupe, le ministre québécois du Travail et de la Main-d'œuvre Pierre Laporte. Le 16 octobre, le gouvernement fédéral promulgue la Loi des mesures de guerre. Le 17, Laporte est retrouvé mort. Cross, pour sa part, sera détenu durant 59 jours et libéré le 3 décembre. Il sera immédiatement rapatrié en Grande-Bretagne.
15. Le livre ne se borne pas à un *making-of* du film, tant s'en faut. Il y est à peine question du tournage ; la recherche préalable, toutefois, et les discussions avec l'équipe de production y occupent une place notable.
16. *Le personnage secondaire* donne la parole à deux membres de la cellule Libération, Jacques Cossette-Trudel et Jacques Lanctôt. Le premier affirme : "Mais Cross, ce n'est rien dans notre histoire, ça n'a aucune importance" (PS : 127) ; le second note : "Il y a eu des aspects humains, mais, pour moi, Cross était un symbole, les symboles sont interchangeables... on ne s'y attache pas" (PS : 207).
17. *Le commun des mortels* (Productions Orbi-XXI, 2017, 82 minutes) est le titre d'un film que Leblanc a tourné bien après *L'otage*. Il y est question de son père, Éverard Leblanc, de sa trajectoire d'"homme moyen" envisagée en regard de celle de quelques-uns de ses contemporains célèbres (René Lévesque, Charles Aznavour, Fidel Castro).
18. Félicité Angers (mieux connue sous le pseudonyme de Laure Conan) est la première femme à avoir vécu de sa plume au Canada et à avoir vu une de ses œuvres, *L'oubli* (1900), couronnée par le Prix Montyon de l'Académie française (Laure Conan, *op. cit.*, p. 8).
19. Madame de Lafayette, *La princesse de Clèves*, Paris, Gallimard, 2000 [1678].
20. Cette chute énigmatique, simplement évoquée dans le roman mais aux conséquences extrêmement lourdes, a fait gloser des générations de critiques québécois.

21. Il faut préciser que ce “monsieur B...”, personnage secondaire dont le narrateur prétend prendre la place, est un personnage inventé qui ne figure pas réellement dans le roman de Conan.
22. Dans *Angéline de Montbrun*, Darville, personnage d’amoureux qui sera vite évincé du roman, accomplit un geste héroïque en stoppant le cheval emballé d’Angéline. Il s’agit là, notera-t-on à la suite de Philippe Hamon, d’“un procédé typiquement ‘déhierarchisant’ [qui] consiste, toujours pour ‘gommer’ et neutraliser le relief de la crise, ou de l’action remarquable, à faire endosser celle-ci par un personnage manifestement secondaire, c’est-à-dire par un personnage qui apparaît peu, ou épisodiquement, et dont l’‘impact’ sur le déroulement de l’intrigue se limitera, souvent, précisément à cette prestation [...]”. Il y a là un ‘transfert d’attributions’ par rapport au roman ‘classique’, une délégation ou un déplacement de l’attribut essentiel du héros (la crise, l’exploit, l’action remarquable) aux personnages secondaires, voire aux simples comparses” (Philippe Hamon, “2. Héros, héraut, hiérarchies”, dans *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 75). Le fait, dans “L’intrus”, de confier cette action à “monsieur B...”, un personnage encore plus secondaire que Darville, souligne à quel point ce dernier joue les figurants et est susceptible de faire l’objet, sous l’éclairage contemporain, d’une lecture ironique.
23. Rappelons que plusieurs formes de narration, et donc plusieurs narrateurs, coexistent dans *Angéline de Montbrun*.
24. *Angéline de Montbrun* a aussi suscité d’autres réécritures et réappropriations. On pense notamment à l’article de Lori Saint-Martin intitulé “Mina Darville : roman inédit” (2018). En adoptant le point de vue d’un personnage secondaire du roman de Laure Conan, celui de Mina (la sœur de Maurice Darville), Saint-Martin propose de repenser la place des femmes et leurs relations dans le roman. Elle réussit à faire émerger, de cet autre point de vue, un tout nouveau roman (Lori Saint-Martin, “Mina Darville : roman inédit”, *Voix et Images*, vol. 44, n° 1, automne 2018, p. 105-116).
25. En ce qui concerne la tendance à “donner une voix”, prépondérante dans les textes s’inscrivant dans le sous-genre de la “minor character elaboration”, Rosen invite à remettre en question son efficacité politique, qui serait surévaluée par la critique contemporaine. Parce que ces écritures ventriloques ont tendance à nier leur part fictionnelle, Rosen argue que leur projet démocratique est illusoire et que leur portée dans le réel est somme toute limitée. La parole mineure ne serait donc pas plus révélée que libérée, surtout à la lumière du caractère *construit* de la voix qui énonce dans la fiction.
26. Éric Chevillard, *La nébuleuse du crabe*, Paris, Minuit, 1993.
27. Marc Daniel, *L’art du récit chez Éric Chevillard* (thèse de doctorat), Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2012, p. 73, disponible sur <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00782753>> (page consultée le 10 mai 2021).
28. Georg Lukács, *Problèmes du réalisme*, Paris, L’Arche, 1975, p. 90.
29. René Audet, “Du roman égocentrique au roman cosmogénétique. Virtualités du héros et diffraction du protagoniste dans le roman contemporain”, *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 9, 2014, p. 48, disponible sur <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx09.05/915Audet>> (page consultée le 10 mai 2021).
30. *Ibid.*, p. 48.
31. Jean-Claude Lebrun, “Un héros multiple et anonyme”, *L’Humanité*, 22 décembre 1995, disponible sur <<https://www.humanite.fr/node/120557>> (page consultée le 10 mai 2021).
32. Pierre Jourde, “Crab ou la pêche au gros”, dans Valérie Deshoulières (dir.), *Poétiques de l’indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 461-462.
33. Tiphaine Samoyault, “Les Trois Lingères de Kafka. L’espace du personnage secondaire”, dossier *Le Personnage de roman*, *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 54.
34. Le texte, cela dit, confirme cette secondarité décrétée dans le paratexte : “les hurlements d’un enfant nouveau-né le [Crab] chassent de sa lecture — comme s’il en était un personnage

secondaire *juste chargé d'ouvrir puis de refermer le livre* —, et la mère du bébé lui sourit alors” (F : 90-91 ; nous soulignons). Dans la quatrième de couverture, il était question, rappelons-le, de “l'employer à tourner les pages”.

35. Voir Virginia Woolf, “Mr Bennett et Mrs Brown”, *L'art du roman*, Paris, Seuil, 1963 [1924], <Pierres vives>, p. 43-65.

36. Voir Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000, <Points Inédit Essais>.

37. Chantal Pierre-Gnassounou, “‘Je ne suis pas un personnage secondaire’ ou les soupirs de Mlle Remanjou”, *Poétique*, n° 161, 2010, p. 5.

38. Henri Michaux, “Postface”, *Plume*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1998 [1963], <Bibliothèque de la Pléiade>, p. 663.

RÉSUMÉS

En raison de son statut mineur, le personnage secondaire peut sembler condamné à jouer un rôle modeste au sein des récits et de l'imaginaire social. Après tout, son utilité ne repose-t-elle pas sur sa capacité à faire valoir les actions, les passions et la complexité des personnages principaux ? Pourtant, l'on constate qu'il suscite de plus en plus l'intérêt et même la fascination des écrivains contemporains, comme s'il représentait un lieu susceptible d'être investi d'un potentiel narratif, thématique et éthique nouveau. Cette secondarité du personnage peut relever d'une dimension de *contenu* (un personnage de second plan dans la réalité ou dans la fiction) ou d'une dimension d'*expression* (un personnage qui joue un rôle narratif second), qui ne s'excluent d'ailleurs pas l'une l'autre. À travers l'analyse du *Personnage secondaire* de Carl Leblanc, de “L'intrus” de François Blais et d'*Un fantôme* d'Éric Chevillard, cet article vise à envisager la manière dont le personnage secondaire, en raison même de son statut précaire, constitue non seulement un lieu de problématisation de la notion de personnage et des conventions littéraires, mais aussi des valeurs qui animent et régissent le monde contemporain. Qu'il s'agisse, dans un geste de revanche contre sa minoration, de révéler le potentiel du personnage secondaire ou, au contraire, de le dynamiter en même temps que le protagoniste principal, les stratégies mises en œuvre dans notre corpus ont pour effet de faire se rencontrer et se percuter production et réception du texte, imaginaire du créateur et imaginaire du lecteur.

INDEX

Mots-clés : personnage secondaire, secondarité, littérature contemporaine, Québec, conventions littéraires

AUTEURS

ROBERT DION

Université du Québec à Montréal/CRILCQ

ANNIE TALBOT

Université du Québec à Montréal/CRILCQ