



Fabula / Les Colloques

**Premier symposium de critique policière. Autour de
Pierre Bayard**

Les personnages ont une vie privée

Pierre Bayard



Pour citer cet article

Pierre Bayard, « Les personnages ont une vie privée », *Fabula / Les colloques*, « Premier symposium de critique policière. Autour de Pierre Bayard », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document4838.php>, article mis en ligne le 16 Octobre 2017, consulté le 18 Mai 2024

Les personnages ont une vie privée

Pierre Bayard

La critique policière compte depuis sa création un grand nombre de succès à son actif. Pratiquée par moi-même ou par d'autres, elle a permis de rétablir la vérité dans toute une série de dossiers policiers douteux ou mal ficelés et a contribué à faire en sorte qu'un peu plus de justice règne dans le monde de la littérature.

Les succès de la critique policière dans les enquêtes criminelles ne doivent cependant pas dissimuler que sa compétence s'étend bien au-delà. Si l'on admet en effet que l'on ne nous dit pas tout dans les textes littéraires, voire que ceux-ci nous mentent sur des pans entiers des histoires qu'ils prétendent raconter avec sincérité, des champs entiers s'ouvrent à la recherche scientifique.

Il en va ainsi des relations sentimentales entre les personnages. Puisque le monde de l'œuvre est un monde alternatif au nôtre, il est probable que la vie amoureuse de ceux qui l'habitent y est aussi complexe et les apparences tout aussi fallacieuses. On peut donc supposer non seulement que les personnages s'y trompent mutuellement, comme dans notre monde, mais qu'ils trompent également l'écrivain qui les a créés, entretenant entre eux à son insu des relations sentimentales qui lui échappent complètement.

Faire cette supposition et en tirer toutes les conséquences ne doit surtout pas conduire à penser que la critique policière serait atteinte de pudibonderie et défendrait à tout prix la fidélité dans les couples, en portant un regard critique sur les relations clandestines qui en compromettent la durée. Tel n'est en aucun cas son propos. Pas davantage que dans les enquêtes policières elle n'entend porter de jugement sur les comportements des personnages, qui sont libres de mener leur vie à leur guise, et elle ne se laisse guider dans son action que par une seule motivation : le goût de la vérité.

✱

J'emprunterai mon premier exemple à l'Antiquité grecque et à l'un de ses textes fondateurs, *l'Odyssée*. Le personnage en cause est la femme d'Ulysse, Pénélope, dont la réputation de fidélité est légendaire.

Cette fidélité est en particulier illustrée dans l'*Odyssée* par une anecdote célèbre, celle de la toile sans cesse reprise, en réalité le linceul dans lequel serait déposé le père d'Ulysse, Laërte. Pour éviter d'avoir à choisir entre les prétendants qui la pressent de l'épouser, Pénélope aurait reporté son choix au jour où le linceul serait terminé et consacré une partie de ses nuits à défaire ce qu'elle avait tissé pendant la journée.

L'anecdote est suffisamment importante pour être racontée à trois reprises dans le livre. Mais elle est loin d'être le seul élément qui atteste la fidélité de Pénélope. Celle-ci est d'abord garantie par tous les habitants d'Ithaque, qui ne cessent de témoigner du comportement exemplaire de l'épouse d'Ulysse. Elle l'est aussi par le narrateur, ainsi que par Athena, protectrice du couple.

Le texte grec de l'*Odyssée* ne semble donc guère laisser d'interstices dans lesquels pourrait s'engouffrer le soupçon quant à la fidélité de Pénélope. Il est dès lors étonnant de voir que non seulement celle-ci est contestée par de nombreux auteurs qui inscrivent leur travail dans le prolongement d'Homère, mais que cette lecture est minoritaire à certaines périodes de l'histoire littéraire, au point d'apparaître comme une construction isolée.

Les critiques de Pénélope s'appuient sur plusieurs points¹. Ils s'étonnent d'abord du fait qu'à quatre reprises l'épouse d'Ulysse vienne se mêler aux prétendants dans la salle du banquet, alors que la pudeur voudrait qu'elle demeure dans sa chambre. Ils trouvent également étrange qu'elle organise le concours de tir à l'arc alors même que les bruits se multiplient selon lesquels Ulysse est vivant. Ils remarquent que l'idée d'un remariage de Pénélope est évoquée par plusieurs personnages dont Athena elle-même tout au long de l'*Odyssée* et semble avoir l'assentiment de l'héroïne. Ils notent enfin le peu d'enthousiasme manifesté par elle au retour de son mari, au point que la nourrice Eurycle la traite d'*apistos*, terme qui est le contraire de *pistos*, fidèle, employé par exemple par Achille pour parler de Patrocle.

Marie-Madeleine Mactoux a étudié l'évolution historique du personnage. Si Pénélope est peu citée à l'époque archaïque et vantée pour sa fidélité à l'époque classique, il n'en va pas de même à l'époque hellénistique et au début de l'époque romaine. Dicéarque reproche à Pénélope son manque de décence lors de sa première apparition devant les prétendants². Douris de Samos va plus loin en critiquant l'impudicité de l'épouse d'Ulysse et en l'accusant d'avoir eu des relations avec tous les prétendants, et d'avoir ainsi engendré le dieu Pan, légende qui sera

¹ J'emprunte ces éléments ainsi que ceux qui suivent à Marie-Madeleine Mactoux, *Pénélope. Légende et mythe*, Les Belles-Lettres, 1975 (Annales littéraires de l'Université de Besançon), pp. 8-15. http://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1975_mon_175_1

² *Ibid.*, p. 97.

reprise ensuite par de nombreux auteurs³. Lycophron s'engouffre dans cette brèche en décrivant Pénélope comme une prostituée dilapidant les biens de son mari en compagnie de ses amants⁴. Il en va de même pour Théocrite, qui présente Pénélope comme une femme volage partageant la couche de tous ceux qui la courtisent⁵.

Aux premiers siècles de notre ère la démystification de l'héroïne de l'*Odyssée* se poursuit. Dion Chrysostome considère Pénélope avec mépris, semant le doute quant à la fidélité d'une femme qui accepte d'être courtisée par Antinous et lui reprochant la morgue avec laquelle elle traite Ulysse déguisé en mendiant⁶. A la même époque, un auteur qui signe Héraclite, dans une lettre apocryphe attribuée au philosophe présocratique, critique l'indécision coupable de Pénélope et y voit un signe d'immoralité⁷. Dans son *Dialogue des dieux*, Lucien, revenant sur la filiation déjà évoquée à l'époque hellénistique, reprend l'idée que Pan est le fruit des amours d'Hermès avec Pénélope, légende qui inspirera de nombreux auteurs⁸. Et ce ne sont là que quelques exemples de ces variations sur l'infidélité de Pénélope.

Quelles conclusions tirer de toutes ces lectures du personnage d'Homère ? La première, la plus évidente, est que, même si c'est la tradition de la fidélité de Pénélope qui finira par l'emporter dans la mémoire collective, les Grecs entretiennent avec leurs textes, y compris les plus consacrés, une relation d'une grande liberté. Ils n'hésitent ni à contester l'image générale que ceux-ci donnent de ce qui s'est passé, ni à les compléter quand ils estiment que ceux-ci ne nous disent pas tout. Bien avant la fondation officielle de la critique policière, les auteurs grecs ne s'en laissent pas conter.

Cette liberté de lecture se fonde sur une conception du personnage différente de celle que nous avons aujourd'hui. Pour les auteurs de l'Antiquité, les personnages ne se réduisent pas, selon la formule de Genette, à la totalité des énoncés qui les signifient⁹. Ils sont beaucoup plus proches des personnes réelles que nous sommes amenés à fréquenter dans la vie quotidienne. La limite entre personne et personnage est en effet moins ferme qu'elle ne l'est de nos jours dans nos contrées. Je dis bien dans nos contrées, puisque ceux qui connaissent la Grèce moderne

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁵ *Ibid.*, pp. 99-100.

⁶ *Ibid.*, pp. 155-156.

⁷ *Ibid.*, p. 158.

⁸ *Ibid.*, pp. 158-160.

⁹ Commentant une lecture de *La Princesse de Clèves* par Jacques Chardonne, Genette écrit : « L'explication est séduisante, elle n'a que le défaut d'oublier que les sentiments de Mme de Clèves – pour son mari comme pour Nemours – ne sont pas des sentiments réels, mais des sentiments de fiction, et de langage : c'est à dire des sentiments qu'épuise la totalité des énoncés par lesquels le récit les *signifie* » (*Figures II*, Seuil, 1969, p. 86).

savent que l'on peut y visiter le palais de Nestor ou la tombe d'Agamemnon sans que cela semble poser de problème particulier aux autochtones¹⁰.

Cette friabilité de la frontière entre personne et personnage – encore plus grande quand il s'agit des œuvres homériques qui prétendent raconter des épisodes historiques réels – justifie que les textes soient sans cesse relus, voire réécrits. Dans le cas d'un personnage de fiction, le nombre d'informations disponibles est limité par le texte, même s'il n'est pas interdit de surinterpréter ses données. Il n'en va pas de même pour une personne réelle, sur laquelle il est toujours possible d'espérer trouver de nouvelles informations ou des documents ignorés. Or, pour les Grecs il est clair que Pénélope est une personne réelle sur laquelle des enquêtes complémentaires sont non seulement possibles, mais nécessaires.

Ma dernière remarque est que les auteurs grecs respectent selon toute probabilité le principe aristotélien de la vraisemblance tel qu'il est exposé dans la *Poétique*. Les doutes jetés sur la fidélité de Pénélope ne peuvent se fonder uniquement sur des éléments aussi ambigus que sa réaction à l'arrivée de son mari. Il est probable qu'ils trouvent aussi leur origine dans le sentiment – fondé sur l'expérience et le bon sens – qu'il n'est pas crédible qu'une femme ait attendu son mari pendant vingt ans, alors qu'elle le croyait mort, sans songer à se remarier.

L'in vraisemblance des épisodes racontés dans un texte ne saurait certes à elle seule constituer le fondement de la critique policière, laquelle, comme toute démarche scientifique – a fortiori si elle veut être rattachées aux sciences dures –, doit s'appuyer sur des preuves et des faits. Elle est cependant un outil utile, en éveillant l'attention du lecteur et en le rendant soupçonneux quant à ce qu'on lui raconte.



Mon deuxième exemple sera emprunté à l'une des plus célèbres pièces de Shakespeare, *Othello*, et portera à nouveau sur une question de fidélité amoureuse¹¹.

L'intrigue de la pièce, comme chacun sait, repose entièrement sur le fait que le personnage principal, Othello, a une perception erronée des événements, erreur encore accrue par la manière dont son plus proche confident, Iago, influe sur ses appréciations. Mais que Shakespeare ait une pleine conscience des problèmes que pose la paranoïa de son personnage ne doit pas conduire à considérer qu'il maîtrise

¹⁰ Voir sur ce point *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, par Paul Veyne, Seuil, 1983.

¹¹ Je reprends ici des analyses déjà développées lors d'un colloque tenu à Cambridge les 27 et 28 mai 2016, « Stains/ Les Taches : communication and contamination in French and francophone literature and culture », à paraître chez Peter Lang, Oxford (éditeurs : Zoé Angelis et Blake Gutt).

pour autant tous les phénomènes d'incertitude que produit à son insu la mise en scène de cette pathologie.

Notons que les lectures classiques d'*Othello* souffrent à la fois d'un raisonnement fallacieux et de trois problèmes non résolus. Le raisonnement fallacieux tient au lien fait systématiquement entre la perfidie de Iago et la soi-disant fidélité de Desdémone. La première est clairement attestée dans le texte. Par haine contre Othello, Iago le convainc de l'infidélité de sa femme, au point de l'inciter à la mettre à mort. Mais l'erreur de logique tient à la déduction implicite selon laquelle, dès lors que Iago est un menteur – par exemple lorsqu'il fait croire à tort à Othello que Desdémone a donné son mouchoir à Cassio –, la jeune femme est automatiquement fidèle. Or, en toute logique, la question de savoir si Iago est ou non un menteur devrait être dissociée de celle de savoir si Desdémone est ou non fidèle, puisqu'il est tout à fait possible que Iago soit un menteur *et* que Desdémone soit infidèle.

Venons-en maintenant aux trois problèmes non résolus. Le premier est que Desdémone est loin d'être le personnage pur et virginal que l'on voudrait nous faire croire. Elle est d'abord et avant tout une menteuse, qui a non seulement dissimulé à son père sa relation avec Othello, mais l'a même sciemment trompé sur ce point. Et répondre qu'elle a menti par amour serait l'enfoncer davantage. Car c'est précisément de mentir par amour que Iago accuse Desdémone lorsqu'il affirme qu'elle entretient une relation avec Cassio.

Cette relation avec Cassio constitue le deuxième problème. Il est difficile de comprendre les raisons pour lesquelles Desdémone, tout au long de la pièce, ne cesse de prendre la défense du jeune homme auprès d'Othello. L'explication selon laquelle ce serait par générosité n'est pas absurde. Elle est cependant loin de rendre compte de la tonalité très particulière avec laquelle Desdémone défend Cassio, tonalité sur laquelle je reviendrai.

Le troisième problème tient justement à Cassio. Officiellement, le jeune homme entretient une relation amoureuse avec une femme du nom de Bianca. Or il ne cesse de se moquer d'elle et il est clair qu'il n'éprouve pour elle que du mépris. On est alors en droit de se demander de qui le jeune homme est épris et de se poser des questions quand on voit que son premier mouvement, au moment où le mouchoir de Desdémone lui tombe entre les mains, est d'en faire reproduire le dessin.

La solution proposée par le texte est donc loin de résoudre toutes les énigmes qu'il suscite. Rien n'interdit de penser que la duplicité de Iago dissimule, non pas comme on le croit trop souvent la fidélité de Desdémone, mais au contraire les relations clandestines de la jeune femme avec Cassio, celles-ci se trouvant d'autant mieux

protégées que Iago a perdu toute crédibilité et que toute affirmation de sa part, même vraie, se trouve de ce fait affectée pour le lecteur d'un fort coefficient d'in vraisemblance. Ses mensonges répétés, comme la jalousie pathologique d'Othello, ont en effet pour résultat d'interdire toute lecture tendancieuse des faits racontés.

Or la manière dont on règle cette indécision est déterminante dans la compréhension comme dans la mise en scène de la pièce. On se rappelle que celle-ci repose sur une série de truquages visuels, par lesquels Iago transforme la réalité en la faisant voir à Othello autrement qu'elle n'est, comme s'il organisait à l'intention de sa victime des scènes de théâtre dans le théâtre, afin de le convaincre de l'infidélité de sa bien-aimée. Il en va ainsi, par exemple, de la scène 3 de l'acte III, où Desdémone discute avec Cassio, qui a été chassé par Othello après s'être enivré, et lui promet de prendre sa défense auprès du Maure – ce que j'ai appelé le deuxième problème posé par la pièce.

Comme Othello et Iago passent à proximité du couple, Iago prend un malin plaisir à attirer l'attention d'Othello d'abord en prononçant la phrase « Ah, je n'aime pas cela¹² », puis en niant l'avoir prononcée, ce qui étonne Othello. Et, celui-ci ayant aperçu Cassio en train de quitter sa femme, Iago excite subtilement sa jalousie par une formule dénégatoire : « Cassio, Monseigneur ? Sûrement non, je ne puis croire qu'il irait s'esquiver ainsi, comme un coupable, en vous voyant venir¹³ ».

La manière dont Iago a instillé le doute dans l'esprit d'Othello a pour résultat que tous les propos de Desdémone pour demander la grâce de Cassio se retournent immédiatement contre elle. Il lui a suffi de mimer une inquiétude, puis d'employer l'expression « s'esquiver comme un coupable » pour que la moindre parole de la jeune femme en défense de Cassio devienne immédiatement suspecte.

Mais ce même dispositif a une autre conséquence à laquelle on pense moins. Le monde de l'œuvre nous étant présenté à travers le prisme de la vision paranoïaque d'Othello, aiguisée par la perversion de Iago, nous sommes portés à ne plus du tout regarder ce qui se passe, ni surtout écouter ce qui se dit, et à nous aveugler nous-mêmes, de la même manière que nous ne prêtons qu'une oreille inattentive à quelqu'un dont nous savons qu'il est un menteur patenté, même dans les cas où il se trouve dire la vérité.

Ainsi de nombreux spectateurs de l'œuvre n'accordent-ils qu'une attention distraite aux propos que tient Desdémone à Cassio dans cette même scène, propos tout de même étonnants quand on sait que les deux jeunes gens sont censés ne se connaître qu'à peine¹⁴. Ainsi promet-elle à Cassio qu'Othello n'aura plus de repos

¹² *Othello*, Aubier Montaigne, 1959, p. 155 (traduction de Maurice Castelain).

¹³ *Ibid.*, p. 157.

avant de lui avoir pardonné, qu'elle fera le siège d'Othello jusque dans son lit et qu'elle est prête à mourir plutôt que d'abandonner sa défense. Alors qu'il serait légitime, face à de semblables propos, de se poser des questions sur la nature des sentiments de Desdémone pour Cassio, de nombreux spectateurs les laissent passer sans réfléchir ni même les écouter, obnubilés par les mensonges de Iago.

Une double perception de la scène est ici proposée, au sein d'un dispositif particulièrement complexe. Le spectateur peut s'interdire de se poser des questions et voir la scène avec les yeux d'Emilia, la servante de Desdémone présente à l'entretien, qui n'a aucun doute sur l'innocence de sa maîtresse. Il peut aussi la voir avec les yeux critiques d'Othello – ce qui serait en l'occurrence pleinement justifié –, mais il en est dissuadé par le contexte, puisqu'il se retrouverait alors à l'intérieur du système perceptif de la jalousie paranoïaque.

Dans l'un et l'autre cas, celui qui voudrait mettre en scène la pièce risque d'avoir à trancher entre différentes pièces possibles, en fonction de sa lecture de l'œuvre et de sa conviction profonde sur la fidélité de Desdémone. Et c'est même toute son histoire personnelle et sa conception du couple qui se trouveront en dernière instance mobilisées dans la façon dont il tranchera cette incertitude portant sur la perception des faits, qui n'est nullement secondaire mais engage toute la lecture de l'œuvre.



En mettant en doute la fidélité de deux héroïnes féminines parmi les plus célèbres de l'histoire littéraire, j'ai bien conscience d'encourir un double reproche, celui d'être misogyne et celui de paraître porter un jugement négatif sur les amours secrètes des personnages de fiction, ce qui n'est nullement le cas. Aussi prendrai-je un troisième exemple allant dans un sens différent avec *La Princesse de Clèves*.

Comme on le sait, le roman attribué à Madame de la Fayette a été l'objet au dix-septième siècle, bien avant les critiques contemporaines qui ont été portées sur le roman, de nombreuses controverses autour de la question de la vraisemblance. Certaines sont secondaires, comme celle relevée par Valincour, qui s'étonnait que le duc de Nemours ne se soit pas enrhumé en passant toute une nuit dans la forêt. Mais deux invraisemblances majeures ont plus particulièrement attiré l'attention de la critique. La première, la plus connue, porte sur l'aveu. Il a paru invraisemblable aux lecteurs du XVII^{ème} siècle que la Princesse avoue à son mari le penchant qu'elle éprouve pour le duc de Nemours. La deuxième porte sur le refus qu'oppose la

¹⁴ *Ibid.*, p. 155.

Princesse au duc de Nemours à la fin du roman alors même qu'elle a retrouvé sa liberté d'aimer.

Essayons d'analyser avec précision les raisons de ce refus. Il semble se fonder sur deux arguments d'ordre différent, lesquels sont expliqués en détail dans la longue conversation qui termine le roman. Le premier est la crainte de voir s'affaiblir, si elle les satisfaisait, les sentiments que lui porte le duc de Nemours, les hommes – à l'exception peut-être de son défunt mari – n'étant pas capables selon elle de conserver de la passion dans la durée. Le second argument est la culpabilité qu'elle ressent quant à sa responsabilité dans la mort de son mari. Ces deux arguments sont suffisamment fragiles pour qu'elle-même reconnaisse qu'elle a besoin de l'un et de l'autre pour lutter contre sa passion pour Nemours. Lorsque celui-ci lui fait remarquer qu'il est difficile « de résister à ce qui nous plaît et à ce qui nous aime¹⁵ », la Princesse confirme qu'elle ne peut être assurée de réussir, et qu'elle « se défie de ses forces au milieu de ses raisons ».

Le problème est que l'option choisie par elle risque d'avoir des effets contraires à ceux recherchés, ce que sa déclaration ne manque pas de suggérer. Elle ne va pas seulement engendrer de la souffrance chez l'un et chez l'autre, elle va également entretenir leur passion en lui interdisant de se donner libre cours. Ainsi ce dispositif amoureux est-il à la fois diabolique et absurde. Le paradoxe de la situation est que le meilleur moyen de se libérer de Nemours serait pour elle de lui céder. Dans le souci de réduire la passion du couple l'option choisie ne peut en fait que l'exacerber et inciter les amoureux à s'aimer. Et c'est bien, contrairement à ce que l'on nous a toujours raconté, ce qui s'est passé.

Il n'est pas si évident en effet que la Princesse de Clèves et le duc de Nemours aient cessé de se voir, comme une lecture trop rapide de la fin du roman a incité des générations de lecteurs à le penser. A bien y regarder, le refus de la Princesse est d'abord moins net qu'il pourrait sembler. Après que Nemours lui a fait remarquer qu'elle s'imposait une loi à laquelle ni la vertu ni la raison ne la contraignaient, elle lui conseille d'attendre « ce que le temps pourra faire¹⁶ », reconnaît que la proximité de la mort de son mari lui interdit d'avoir « des vues claires et distinctes » et rappelle à Nemours que les sentiments qu'elle a pour lui seront éternels. Et surtout elle a cette formule qui ouvre à tous les possibles : « quoi que je fasse ».

Mais qu'a-t-elle fait au juste ? Au début de l'avant-dernier paragraphe du livre, nous apprenons que la Princesse s'est retirée dans une maison religieuse, où elle fait savoir au vidame qu'elle n'a pas pris de décision. On comprend que Nemours ne soit en rien découragé et décide de persévérer en se rendant sur place :

¹⁵ *La Princesse de Clèves*, Folio, 1992, p. 308.

¹⁶ *Ibid.*, p. 309.

Elle fut extrêmement troublée et surprise d'apprendre sa venue. Elle lui fit dire, par une personne de mérite qu'elle aimait et qu'elle avait alors auprès d'elle, qu'elle le priait de ne pas trouver étrange si elle ne s'exposait point au péril de le voir et de détruire, par sa présence, des sentiments qu'elle devait conserver ; qu'elle voulait bien qu'il sût, qu'ayant trouvé que son devoir et son repos s'opposaient au penchant qu'elle avait d'être à lui, les autres choses du monde lui avaient paru si indifférentes qu'elle y avait renoncé pour jamais ; qu'elles ne pensait plus qu'à celles de l'autre vie et qu'il ne lui restait aucun sentiment que le désir de le voir dans les mêmes dispositions où elle était¹⁷.

Le message officiel est clair : Nemours est prié de ne plus la déranger. Le message officieux, à peine dissimulé entre les lignes, est tout autre. Il comprend trois points. La deuxième phrase, ambiguë, évoque le « péril » de voir Nemours, puis les sentiments que sa présence risque de détruire. On peut supposer qu'il s'agit là du respect dû à son mari, ce qui est une première manière de dire à Nemours à quel point elle se sent en danger avec lui.

La subordonnée suivante est plus claire, qui exprime le « penchant » qu'elle a pour lui, sans qu'on sache si c'est ce penchant ou son conflit avec le devoir et le repos qui lui ont rendu indifférent tout le reste. Et, surtout, elle affirme qu'elle a renoncé à tout sauf à son désir d'être à lui (« qu'ayant trouvé que son devoir et son repos s'opposaient au penchant qu'elle avait d'être à lui, les autres choses du monde lui avaient paru si indifférentes qu'elle y avait renoncé pour jamais »).

Mais la dernière subordonnée est encore plus explicite. La Princesse y dit en effet deux choses. La première partie de la proposition est la reprise de l'idée de la phrase précédente, à savoir qu'elle a renoncé à tout ce qui n'est pas son amour ou l'éternité. La seconde ouvre à toutes les possibilités et laisse présager un avenir favorable. La Princesse y exprime en effet son souhait que Nemours soit dans les mêmes dispositions qu'elle. Vu l'ambiguïté de ce qu'elle exprime, il est légitime de supposer que ces dispositions sont amoureuses.

Mais, surtout, la phrase lève sa propre incertitude et indique son mode de lecture. Ce que souhaite la Princesse, consciemment ou inconsciemment, y est en effet explicitement énoncé pour qui sait l'entendre. Il suffit en effet de supprimer la fin de la phrase pour obtenir la formule même de son désir, à peine dissimulé : « et qu'il ne lui restait aucun sentiment que le désir de le voir ».

Par ailleurs, le dernier paragraphe du roman est on ne peut plus ambigu sur la suite des événements et laisse place à une ellipse ouverte à toutes les hypothèses. Après avoir écouté les derniers propos de la Princesse, transmis par son amie, Nemours conjure celle-ci de retourner la voir pour organiser une entrevue, mais la Princesse

¹⁷ *Ibid.*, p. 314.

a prévenu qu'elle n'écouterait même pas le compte-rendu de leur conversation. Nemours repart donc, effondré, et là se situe l'ellipse :

Néanmoins il ne se rebuta point encore, et il fit tout ce qu'il put imaginer de capable de la faire changer de dessein. Enfin, des années entières s'étant passées, le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion. Mme de Clèves vécut d'une sorte qui ne laissa pas d'apparence qu'elle pût jamais revenir. Elle passait une partie de l'année dans cette maison religieuse et l'autre chez elle ; mais dans une retraite et dans les occupations plus saintes que celles des couvents les plus austères ; et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables¹⁸.

Bref, et on comprend qu'il l'ait fait après les déclarations si peu dissuasives de la Princesse, Nemours a continué imperturbablement ses manœuvres de séduction. Il est dommage que le texte ne précise pas en quoi elles ont consisté et quel a été leur résultat, mais il n'a guère dû être difficile pour Nemours de rencontrer la Princesse, surtout si l'expression « chez elle » désigne la propriété ouverte où il s'était rendu à plusieurs reprises pour la voir. Il est en tout cas invraisemblable, même si la Princesse a pris soin de préserver les apparences, que Nemours n'ait pas réussi à la rencontrer, et que, l'ayant enfin revue, il ne soit pas parvenu à ses fins, surtout dans l'état d'extrême fragilité où elle se trouve.

C'est évidemment entre « faire changer de dessein » et « Enfin, des années entières s'étant passées » que tout se joue. Sur ce qui s'est passé dans le cours de cette ellipse majeure, l'écrivaine, à la vérité, ne sait rien, et elle est conduite, comme tout le monde, à échafauder des hypothèses. Mais une formule à double entente en dit long par sa maladresse même, celle où elle parle du ralentissement de la douleur et de l'extinction de la passion du Prince.

La Princesse l'avait exposé à Nemours pendant leur long entretien, c'est la fréquentation de l'autre qui use la passion, non son absence, qui, au contraire, l'aiguise. Comme tous les observateurs du couple, Madame de la Fayette a bien remarqué qu'au bout d'un certain nombre d'années les sentiments du duc s'étaient émoussés, mais sans interpréter comme il le fallait cette disparition progressive de l'amour, sentiment qu'un refus définitif de la Princesse, au contraire, n'aurait fait que stimuler davantage. Ce n'est pas, comme elle le supposait, le temps et l'absence, mais, plus cruellement, le temps et la présence qui eurent raison de la passion de Nemours comme la Princesse l'avait justement prédit.

*

¹⁸ *Ibid.*, p. 315.

Trois thèses à mon sens, liées entre elles, se dégagent de ces exemples. La première, la plus admise aujourd'hui dans la communauté critique, est celle de *l'ouverture de l'œuvre littéraire*. Le titre du célèbre livre d'Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, pourrait servir d'exergue à la critique policière. Un texte est infiniment plus ouvert qu'on ne le pense en général. Et cette ouverture ne concerne pas seulement les interprétations, dont on sait qu'elles peuvent être multipliées à l'infini, mais les éléments les plus factuels des histoires qui nous sont racontées.

Cette incomplétude du texte littéraire tient en particulier aux ellipses qu'aucun texte ne peut éviter, aussi détaillé soit-il. Nous ne savons rien de ce qu'a fait Pénélope pendant les vingt ans où Ulysse a été tenu éloigné du domicile conjugal, ni des relations réelles entre Desdémone et Cassio, et pas davantage de ce qui s'est passé pendant les années où la Princesse de Clèves a cessé de donner de ses nouvelles. L'imagination du lecteur est dès lors incitée à combler ces lacunes, et ne les comblerait-il pas, consciemment ou inconsciemment, que le texte serait illisible.

Un autre élément qui joue dans l'ouverture du texte est l'ambiguïté de bon nombre de ses formulations. Il est rare qu'un énoncé ne puisse pas être pris en plusieurs sens, ouvrant à des lectures si diverses que ce sont pour ainsi dire des mondes différents qui s'ouvrent à nous. Il en va ainsi des énoncés sur Pénélope, comme des propos de Desdémone à propos de Cassio, ou des dernières déclarations de la Princesse de Clèves. Et nul moyen ici, comme dans la vie courante, de nous tourner vers les personnages ou vers le narrateur pour leur demander de préciser leur pensée.

Sans doute un texte n'est-il pas fait que d'ellipses et d'énoncés à double entente et délivre-t-il toute une série d'informations sur le monde qu'il décrit. Mais ces informations manquent souvent de fiabilité. Il en va ainsi de toutes celles qui nous parviennent par le filtre d'un personnage, comme je l'ai montré dans ma trilogie policière, où ne peuvent être considérés comme fiables ni le narrateur mensonger du *Meurtre de Roger Ackroyd*, ni le personnage d'Hamlet, victime d'hallucinations, ni le docteur Watson, présenté comme quelqu'un qui ne cesse de se tromper et ne comprend rien au monde qui l'entoure.

Mais ne peut-on alors se fier à ce que dit l'auteur ? A cette question la deuxième thèse fondatrice de la critique policière répond négativement. L'auteur est certes un témoin privilégié de l'univers qu'il invente, mais il n'a pas l'exclusivité du savoir sur cet univers, sauf à dénier à celui-ci toute forme de vie et à le considérer comme un organisme mort. La *méconnaissance de l'auteur* est l'autre face de l'incomplétude du texte. Le texte étant une structure non close, il est impossible de prétendre le maîtriser en son entier.

Il est reconnu depuis longtemps qu'un auteur ne saurait connaître l'ensemble des interprétations que son texte peut susciter, et cette incapacité à le faire est d'ailleurs la preuve de la richesse de son œuvre. A cette première incompetence, que l'on pourrait dire herméneutique, il convient donc d'en ajouter une deuxième, que l'on pourrait qualifier de diégétique, et qui est tout autant à son honneur. S'il a su créer un monde cohérent, il ne peut en maîtriser toutes les données, et il appartient aux lecteurs de l'aider à compléter son savoir.

On notera que les religions monothéistes – avec quelques exceptions comme le jansénisme – associent la toute-puissance divine et la liberté de l'être humain, qui n'est pas strictement déterminé dans ses décisions, mais peut assurer lui-même son salut par la manière dont il mène sa vie. Si l'on se refuse à donner des pouvoirs supérieurs aux créateurs de fictions, il faut admettre que l'incompétence de l'auteur a pour corollaire – et telle est la troisième thèse de la critique policière – *l'autonomie du personnage littéraire*.

Qu'est-ce à dire ? A partir du moment où l'on admet que le texte n'est pas fermé sur lui-même comme un ensemble clos et que l'auteur ne sait pas tout sur ce qui s'y passe, il est difficile de refuser de reconnaître que les personnages disposent d'une part de liberté. Un personnage intégralement défini par un texte fiable n'aurait aucune marge d'action et de pensée. Mais un tel texte est une illusion et l'on est contraint d'admettre que les personnages échappent à leur créateur.

Comment penser cette autonomie ? Le plus simple est de supposer que les personnages littéraires obéissent comme nous-mêmes à leur intérêts propres et s'opposent à ceux qui pourraient leur nuire, avec le souci, quand ils se livrent à des actions que la morale ou la justice réprouvent, de ne pas se laisser prendre. Dans cette perspective, il est donc vraisemblable, comme je l'ai montré dans ma trilogie policière, non seulement que de nombreux assassins littéraires courent toujours, mais, de surcroît, que des meurtres ont lieu dont ni l'auteur ni les lecteurs ne sont informés – hypothèse qui permettrait de rendre compte de la disparition inexpliquée de nombreux personnages.

Un second champ d'exercice de cette autonomie – qui ouvre à d'innombrables recherches – concerne donc le domaine que j'ai étudié ici, à savoir la vie sentimentale des personnages. Etres de désir, les personnages, comme nous-mêmes, se séduisent, se rencontrent, font l'amour, se brouillent, se réconcilient. Mais comme nous-mêmes, et comme j'ai essayé de le montrer dans ces trois exemples, il n'ont pas qu'une vie sentimentale officielle et il peut leur arriver de nouer à l'insu de l'écrivain des relations de désir clandestines, comme Pénélope avec ses prétendants, Desdémone avec Cassio ou la Princesse de Clèves avec le duc de Nemours.

Jusqu'où cette autonomie des personnages peut-elle aller ? Je serais pour ma part tenté de penser que nous ne devons pas seulement accepter l'idée que les personnages disposent d'une forme d'*existence*, mais que nous devons faire un pas de plus et leur reconnaître une forme de *conscience*, c'est-à-dire les considérer comme des êtres à part entière, dotés de compétences spécifiques, dont une certaine représentation d'eux-mêmes et des autres susceptible de les inciter à se projeter dans l'avenir et à adapter leurs actions en conséquence.

Cette reconnaissance devrait logiquement conduire – dans le cadre d'un statut juridique qui reste à élaborer – à reconnaître aux personnages des facultés nouvelles, à l'instar des minorités, dont la défense s'impose à tous. Les devoirs que nous leur attribuons et les limitations que nous leur donnons doivent en toute justice être équilibrés par des droits, dont le principal est la liberté, en particulier la liberté d'aimer, de former des couples avec les personnes de leur choix, de divorcer, sans être prisonniers des formulations oppressives dans lesquelles les textes tendent à les enfermer. Tel est à mon sens l'un des chantiers majeurs de la critique policière pour les années à venir.

PLAN

AUTEUR

Pierre Bayard

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paris 8 (Laboratoire Littérature, Histoires, Esthétique)