

# « Je cours après une ombre » ou la hantise du personnage secondaire

Andrée Mercier, Simon Pearson

DANS **LITTÉRATURE** 2021/3 N° 203 , PAGES 88 À 103

ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200933739

DOI 10.3917/litt.203.0088

Date de mise en ligne : 12/08/2021

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-litterature-2021-3-page-88?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

## « Je cours après une ombre » ou la hantise du personnage secondaire

Les manifestations de ce qu'on peut appeler globalement un « mode mineur » sont nombreuses dans la littérature contemporaine. Pensons aux divers procédés d'atténuation des écritures minimalistes qui réduisent l'intrigue à une matière insignifiante, présentent des protagonistes de peu d'envergure et privilégient la brièveté du récit<sup>1</sup>. La littérature personnelle, et plus particulièrement les pratiques biographiques, se détournent également des grandes figures, préférant raconter la vie des êtres négligés par l'histoire au moyen de détails et de fragments qui échappent à toute prétention totalisante. Cet « intérêt "empathique" et "démocratique" pour l'individu *lambda*<sup>2</sup> » se retrouve aussi dans les récits de filiation, où la conscience d'un héritage se double de la difficulté de relater un destin qui n'a rien de remarquable. Même le fait divers, qui nourrit depuis longtemps le genre du roman, est moins vu dans sa dimension extraordinaire que comme l'expression de « l'état douloureux du réel commun, susceptible de se fracturer à tout moment sous les pressions sociales et psychiques que chacun subit<sup>3</sup> ».

Les œuvres qui seront abordées dans le cadre de cet article s'inscrivent dans cette mouvance. En effet, elles partagent une semblable attention, et même une véritable fascination, pour un être de second ordre, dont l'existence, bien qu'attestée, s'est déroulée de façon discrète. Si écrire le réel c'est prendre acte de la difficulté à saisir une matière aussi ostensible et foisonnante que fuyante, l'entreprise se montre particulièrement ardue quand il s'agit de consacrer un récit à une personne qui a laissé très peu de traces concrètes de son passage et pour laquelle l'auteur, ne l'ayant pas connue, ne dispose pas même de souvenirs. Bien que le recours à la fiction puisse

---

1. Pour une présentation plus précise et complète du minimalisme, signalons deux études : Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, « Faux titre », 1997, et Marie-Pascale Huglo & Kim Leppik, « Narrativités minimalistes contemporaines : Toussaint, Tremblay, Turcotte », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, Université du Québec à Montréal, automne 2010, p. 27-44.

2. Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante : paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, juil.-sept. 2001, p. 15.

3. Dominique Viart, « Fiction et faits divers », in Dominique Viart & Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, « La bibliothèque Bordas », 2005, p. 243-244.

sembler à première vue inévitable pour combler les failles de l'information, ce n'est pas tout à fait sous cet angle que nous souhaitons réfléchir à la mise en scène de l'autre dans *Une femme invisible*, *La Femme qui fuit*, *Dora Bruder* et *Un livre sur Mélanie Cabay*. Souscrivant à l'observation d'Aurélié Adler dans *Éclats des vies muettes* selon laquelle les « figures du minuscule et du marginal », si présentes dans la littérature française contemporaine, se donnent en fait comme « une forme *minusculisée* du personnage romanesque<sup>4</sup> », nous proposons d'envisager l'écriture fictionnelle de la personne réelle par le biais du personnage secondaire. Toutefois, à la différence d'Adler qui conçoit les diverses façons de mettre en récit des individus silencieux et anonymes comme autant de « stratégies de cassure » du personnage romanesque tel qu'institué par les écrivains réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle, nous entendons, pour notre part, fonder notre réflexion sur la catégorie de personnage qui est d'emblée destinée à jouer un rôle de deuxième plan dans l'économie du récit. Les personnes de l'ombre ne sont-elles pas, après tout, beaucoup plus près du personnage secondaire, « qualitativement mineur et quantitativement inférieur<sup>5</sup> » ?

Pour les fins de l'analyse, nous avons organisé le corpus en deux sous-ensembles qui nous permettront de distinguer le traitement thématique de la secondarité, selon qu'il renvoie à la marginalité ou encore à la banalité de la personne, ainsi que le rapport à la fiction correspondant, qui se décline sur le mode du surplus ou de la carence. Il s'agira de voir, en définitive, comment l'ontologie fictionnelle, les fonctions narratives et les potentialités sémantiques du personnage secondaire contribuent à éclairer le traitement littéraire de ces êtres mineurs qui peuplent une part non négligeable de l'imaginaire contemporain.

## **UNE FEMME INVISIBLE ET LA FEMME QUI FUIT : DE L'OMBRE À LA MARGE**

On pourrait dire de la femme que l'on retrouve dans les récits de Nathalie Piégay et d'Anaïs Barbeau-Lavalette qu'elle a été « reléguée en note de bas de page<sup>6</sup> » de l'histoire officielle. En effet, les biographes de Louis Aragon ne se sont guère souciés de Marguerite Toucas-Massillon,

4. Aurélié Adler, *Éclats des vies muettes : figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergouinioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, [en ligne] <https://books.openedition.org/psn/2164#ftn13>, consulté le 22 avril 2021 (§ 31, souligné dans le texte).

5. Ce serait là le sens le plus courant donné au personnage secondaire, comme le souligne Tiphaine Samoyault dans « Les trois lingères de Kafka : l'espace du personnage secondaire », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, Université de Montréal, 2005, p. 44.

6. Nathalie Piégay, *Une femme invisible*, Monaco, Édition du Rocher, 2018, p. 182. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FI* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

mère du grand écrivain. Son existence s'est jouée en dehors du domaine public, là où se trouvent les hommes et les pères, remarque la narratrice d'*Une femme invisible*. C'est aussi le cas de Suzanne Meloche, qui a partagé un temps l'aventure artistique des automatistes québécois, mais qui, en ne signant pas le manifeste *Refus global*, est passée à côté de la postérité. « Tu erres dans l'orbite des contestataires. On ne s'intéresse pas à toi<sup>7</sup> », écrit la narratrice de *La Femme qui fuit*. Difficile de trouver des traces concrètes de leur existence, est-il d'ailleurs précisé au début de chaque récit, moins pour justifier le peu d'intérêt qu'on a pu porter à ces deux femmes que pour signaler le travail d'élucidation nécessaire pour tenter de saisir ces véritables ombres.

Si Marguerite Toucas-Massillon et Suzanne Meloche semblent correspondre à la figure de l'individu minuscule, en raison de leur anonymat qui en fait « le pendant exact de l'illustre<sup>8</sup> », c'est pourtant davantage leur marginalité qui se trouve au cœur du projet d'écriture. En d'autres mots, il importe moins de rendre compte de l'existence d'un être ordinaire, exemplaire du sort partagé par le plus grand nombre, que de dégager ces femmes invisibles de leur « quotidien opaque » afin d'en montrer la singularité. Le caractère secondaire de la personne réside alors dans le fait de se tenir en retrait de l'espace où se définissent les normes dominantes<sup>9</sup>.

Dans *Une femme invisible*, la narratrice insiste sur la difficulté de son entreprise :

Pourquoi ne pas avoir écrit sur une femme qui a fait œuvre ? Qui a marqué l'histoire ? Qui a laissé derrière elle autre chose que des bribes et un fils ? Pourquoi m'acharner sur une comparse, sur une figure qui n'apparaît que dans l'ombre que projettent les grands hommes, dans les interstices de leur biographie, pourquoi m'acharner sur un personnage aussi inconsistant que ceux qu'on croise dans le théâtre de Tchekhov et qui se savent épisodiques comme des personnages de roman ? (*FI*, 182).

Il semble bien que ce soit justement là l'attrait de ces êtres de passage croisés dans la vie ou dans les romans, comme le souligne Tiphaine Samoyault, que d'être « les héros d'autres histoires, existantes ou possibles, encore à lire, encore à écrire<sup>10</sup> ». Cette vocation à l'émancipation du personnage secondaire, Chantal Pierre-Gnassounou la voit à l'œuvre dès l'avènement du roman réaliste : « le principe du drame “caché” ou “oublié” qui fonde l'écriture de la vie privée produit une inflation de héros potentiels<sup>11</sup> ».

7. Anaïs Barbeau-Lavalette, *La Femme qui fuit*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles, 2015, p. 184. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FQF* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

8. Aurélie Adler, *op. cit.*, § 4.

9. Voir Aurélie Adler, *loc. cit.*

10. Tiphaine Samoyault, art. cit., p. 43.

11. Chantal Pierre-Gnassounou, « “Je ne suis pas un personnage secondaire” ou les soupirs de Mille Remanjou », *Poétique*, n° 161, Seuil, 2010, p. 5.

Elle en donne pour exemple « l'étrange promotion » que les critiques ont souvent fait des personnages d'arrière-plan ou encore l'important travail d'élaboration de figures mineures révélé par les textes préparatoires des écrivains. En comparant Marguerite aux personnages inconsistants et épisodiques du théâtre de Tchekhov, la narratrice d'*Une femme invisible* déplore peut-être l'évanescence de cette femme qui n'a pas marqué l'histoire, mais elle reconnaît surtout en elle le potentiel de fascination de ce type de personnage. Comme elle l'admet à propos de Marguerite : « Et plus elle m'échappe, plus elle me hante » (FI, 181).

*Une femme invisible* et *La Femme qui fuit* partagent plusieurs traits de l'écriture contemporaine de la personne dégagés par les travaux de Dominique Viart et ceux de Robert Dion. Ces fictions biographiques mettent en scène le sujet biographe et, comme nous l'avons indiqué, elles soulignent la fascination qu'exerce sur lui l'objet biographié<sup>12</sup>, de sorte que le récit ne cherche pas seulement à rendre compte de l'autre pour lui-même<sup>13</sup>, mais aussi pour ce qu'il peut apporter au biographe. Chaque narratrice signale, par ailleurs, les efforts nécessaires pour arriver à éclairer ces femmes qui les interpellent si fortement, ne serait-ce qu'en mentionnant la rareté des traces et des souvenirs dont elles disposent, ainsi que les questions qu'elles rencontrent en cours de route. Si c'est la découverte inattendue de documents qui lance l'entreprise biographique (le manuscrit d'un roman inédit signé par Marguerite Toucas-Massillon et une pochette contenant des lettres, des poèmes et des articles de journaux conservés par Suzanne Meloche), on ne saurait toutefois affirmer que c'est le mouvement de l'enquête qui gouverne le récit ou qui se substitue à lui, comme on l'observe dans de nombreuses fictions biographiques<sup>14</sup>. En effet, les narratrices semblent avoir l'ambition somme toute classique de raconter la vie de ces femmes, comme en témoigne entre autres la forme globalement linéaire et chronologique adoptée par leur récit.

Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est la marginalité qui est au cœur du projet littéraire que constituent ces fictions biographiques, de sorte qu'il ne s'agit pas simplement de remonter le cours d'une vie que de montrer comment cette vie s'est déployée en retrait des conventions et des modèles

12. C'est aussi le cas dans *La Femme qui fuit*. Comme le souligne Anne Caumartin : « En abordant ce récit à la deuxième personne qui veut éclairer le drame familial, ce n'est pas la liste des heurts et des remontrances ni même leurs justifications qui importent, mais la fascination d'Anaïs ». Anne Caumartin, « "Je ne t'aime pas encore. Mais attends-moi. J'arrive." L'horizon de l'aveu d'impuissance dans *La Femme qui fuit* d'Anaïs Barbeau-Lavalette », @analyses. *Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 14, n° 2, Université d'Ottawa, 2019, p. 6, [en ligne] <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/4616> (consulté le 17 mai 2021).

13. Dominique Viart, « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : récits de filiations et fictions biographiques », in *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, éd. par Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft & Hans-Jürgen Lüsebrink, Québec, Éditions Nota Bene, « Convergences », 2007, p. 109.

14. *Ibid.*, p. 131.

dominants. Pour la narratrice d'*Une femme invisible*, l'objectif est d'opposer sa version de l'histoire à celle qui a été diffusée par les biographes d'Aragon : « C'est l'autre scène, celle de Marguerite, que je veux conter » (*FI*, 29). Il importe, en somme, d'extirper Marguerite du destin banal qu'on lui a attribué et qui tient en quelques mots : une « jeune fille pas très dégourdie qui s'est laissé mettre enceinte » (*FI*, 66) par un notable beaucoup plus âgé qu'elle. L'ensemble du récit vise à corriger ce résumé succinct et convenu auquel est réduite Marguerite, en racontant autrement, et avec beaucoup plus d'attention, son parcours. La narratrice de *La Femme qui fuit* est, pour sa part, confrontée au vide que Suzanne Meloche, sa grand-mère, a laissé derrière elle, en choisissant d'abandonner son mari et ses jeunes enfants, et en refusant toujours de renouer avec les siens. Tout comme dans *Une femme invisible*, le début du livre présente un portrait sommaire de Suzanne, déduit des trois brèves rencontres de la narratrice avec sa grand-mère, esquisse que la suite du récit va reprendre et développer. Raconter Suzanne, c'est chercher à faire exister cet être énigmatique : « Pour que de fantôme, [elle] devienn[e] femme » (*FQF*, 19).

Pour créer leur personnage, les deux narratrices n'hésitent pas à recourir à différents procédés fictionnels. Le rapport d'adresse utilisé tout au long de *La Femme qui fuit* instaure d'emblée une relation imaginaire entre la narratrice et Suzanne : « La première fois que tu m'as vue, j'avais une heure. Toi, un âge qui te donnait du courage » (*FQF*, 7). L'intimité qui n'a jamais pu exister entre la petite-fille et sa grand-mère se voit ainsi construite par ce mode particulier d'énonciation auquel s'adjoint un usage avoué de la fabulation. « Je t'imagine qui entres » (*FQF*, 7), écrit la narratrice, entremêlant son point de vue actuel à celui du nouveau-né qu'elle a été : « Je plonge mon regard de naissante dans le tien. /Qui es-tu ? » (*FQF*, 8). Si l'altérité est « par définition inaccessible de l'intérieur<sup>15</sup> », la fiction permet de franchir cet obstacle. Le récit de l'enfance de Suzanne s'amorce alors qu'elle a tout juste quatre ans et que la rivière qui traverse le quartier a inondé le cimetière : « Toi, tu t'es demandé si les cercueils étaient imperméables. Et tu as imaginé les morts nageant à la brasse » (*FQF*, 27). Cette scène, décrite avec force détails, sera suivie de plusieurs autres qui, toutes, captent avec précision les gestes et les pensées de Suzanne, et parfois d'autres personnages. Cet enchaînement d'épisodes campe la personnalité d'une femme au caractère trempé, avide de liberté et capable de transgresser les règles, au point d'abandonner sans retour ses deux enfants. La fictionnalisation est aussi à l'œuvre dans *Une femme invisible*, dès la première scène fondée sur la focalisation interne. Si ce sont les émotions d'Aragon pendant l'enterrement de sa mère qui sont alors livrées, la subjectivité de Marguerite occupera une place de choix dans l'ensemble du récit. La plongée dans les pensées intimes de cette

dernière permet d'offrir une interprétation des événements qui tranche avec le regard condescendant des biographes. Ainsi en est-il de la détermination de la jeune femme enceinte à garder l'enfant : « Ce n'est pas seulement pour s'attacher cet homme, comme on croit souvent que font les femmes. Elle veut donner corps à cette jouissance de lui en elle et que prennent forme ce mélange des corps, cet accord » (*FI*, 67). Si la fiction permet de prêter des réflexions et des sentiments à Marguerite à partir de certains éléments factuels, elle consiste aussi à imaginer, sinon à inventer, des scènes entières, telles les retrouvailles clandestines de la femme et de son amant, et même des extraits du journal personnel de Marguerite, dont l'existence n'a jamais été mentionnée dans la courte liste des objets et documents qu'a pu retrouver la narratrice. En ressort le portrait d'une femme désirante, indépendante et fière qui tient à conserver sa respectabilité, sans accepter pour autant tous les compromis d'une vie bourgeoise.

Face au vide des archives et à la carence sociale des femmes, les narratrices choisissent de donner une histoire et une vie propre à leur personnage. Grâce à la fiction, mais aussi grâce la logique narrative du récit<sup>16</sup>, elles opposent ainsi un surplus d'effet-personne au manque d'être de Suzanne et de Marguerite<sup>17</sup>. L'usage de la fiction et du récit se fait dans les deux cas sans mauvaise conscience, ni sans justifier outre mesure le recours à l'invention et aux procédés fictionnels. La mention « roman » qui figure sur la page de titre de *La Femme qui fuit* et les remerciements présents à la fin de l'ouvrage suffisent à signaler et à autoriser le travail d'imagination mis en œuvre par Barbeau-Lavalette. Comme l'indique l'auteure, les divers témoignages et le travail d'investigation d'une détective ont permis de retrouver Suzanne, mais également de l'inventer à mesure<sup>18</sup>. Dans *Une femme invisible*, la démarche d'élucidation fictionnelle voit sa légitimité fondée en partie sur l'établissement de faits, la recherche de documents, de même que la visite des lieux habités par Marguerite, mais elle l'est aussi beaucoup par l'opposition aux affabulations qui ont entouré les origines d'Aragon et sur lesquelles revient souvent le récit. L'histoire que construit la narratrice n'a rien en commun avec celles qu'on a servies à l'enfant pour

16. Comme l'indique Marion Kühn à propos de *La Femme qui fuit*, remarque qui vaut aussi pour *Une femme invisible*, le récit « mêl[e] inextricablement faits et fiction à la recherche d'une *histoire cohérente* » (nous soulignons). Marion Kühn, « Saisir le passé dans le présent. Mémoires familiales dans les fictions contemporaines québécoises (Barbeau-Lavalette, David, Quinn) », *Voix et Images*, vol. 44, n° 2, Université du Québec à Montréal, hiver 2019, p. 29.

17. Chantal Pierre-Gnassounou désigne ainsi la distorsion entre la position secondaire du personnage dans la hiérarchie du récit et l'excès d'incarnation dont il peut être malgré tout l'objet. Dans les œuvres étudiées, il y a distorsion entre la position secondaire du personnage dans la vie sociale et le discours historique, et la profusion ainsi que la précision de la mise en récit.

18. Les remerciements à l'endroit de Marie-Louise Lacombe, détective privée, montrent le souci du réel, de même que la nécessité de l'imagination : « Merci à Marie-Louise Lacombe, détective privée et chercheuse d'or, sans qui je n'aurais pu retrouver Suzanne et me l'inventer à mesure » (*FQF*, 377).

cache l'identité véritable de sa mère et de son père<sup>19</sup>, et auxquelles il a cru « [c]omme on croit aux fables » (*FI*, 22). Si la narratrice use d'imagination, son projet littéraire ne relève pas du roman<sup>20</sup>, cette forme qui dans la vie et dans l'œuvre d'Aragon a servi à brouiller les pistes. Dans *Une femme invisible* et dans *La Femme qui fuit*, la fiction doit dénouer le mystère et atteindre la vérité<sup>21</sup>.

Le récit occupe une place essentielle dans la quête des narratrices, puisque leur projet littéraire consiste précisément à raconter ce qui ne l'a pas été. Suzanne a toujours refusé de s'expliquer, comme le rapporte un passage de *La Femme qui fuit*<sup>22</sup>, « silence épais » qui ajoute à la douleur de l'abandon. Si Marguerite, pour sa part, s'est résolue un jour à avouer à son fils « qui était son père, qu'elle était sa mère » (*FI*, 23), de peur qu'il ne revienne pas vivant de la guerre, elle n'est toutefois jamais allée plus loin : « Marguerite est partie sans raconter » (*FI*, 26), insiste la narratrice ; de sorte qu'Aragon lui-même ne parviendra pas à « expliquer qui il était, d'où il venait, l'imbricatio des signes, l'humiliation de la mère et la honte du père » (*FI*, 29). Pour les deux narratrices, il importe de mettre fin au silence et de raconter, enfin. Ce faisant, il s'agit de combler le vide, de réparer le fil rompu de la mémoire, mais également d'accorder à Suzanne et à Marguerite le statut de sujet « narrable », c'est-à-dire de reconnaître qu'elles valent la peine d'être racontées et de se trouver au centre du récit<sup>23</sup>. Non seulement la forme narrative adoptée par ces deux fictions biographiques convient donc très bien au type de secondarité thématique des personnages, c'est-à-dire à leur marginalité, mais elle contribue à la construire en dégagant ces femmes du cours banal et répétitif des jours.

Est-ce que la marginalité de Suzanne et de Marguerite leur enlève toute valeur exemplaire et le potentiel d'identification que l'on reconnaît très souvent aux personnages secondaires ? Bien qu'elles ne se plient pas aux modèles traditionnels de la mère et de l'artiste<sup>24</sup>, Suzanne et Marguerite sont bien loin du héros exceptionnel qui surplombe la masse des êtres ordinaires. Comme le constate la narratrice d'*Une femme invisible* à la fin de son récit,

19. « S'il était un fils naturel, en toute logique, Aragon devait avoir pour maman une fille-mère. Mais ce n'était pas l'histoire qu'on lui avait racontée. Ni celle qu'il avait, lui, racontée. On lui avait dit qu'il était orphelin, puis que Claire Toucas, la mère des trois sœurs et d'Edmond, l'avait recueilli et adopté. Marguerite Toucas-Massillon était sa grande sœur » (*FI*, 35).

20. D'ailleurs le livre ne porte aucune mention générique.

21. Comme l'affirme Marion Kühn à propos de *La Femme qui fuit*, le roman de Barbeau-Lavalette est un « texte autofictionnel qui essaie [...] de percer le mystère d'un abandon ». Kühn, art. cit., p. 29.

22. Ce passage se trouve au début du livre (p. 13-14).

23. Sur le concept pragmatique de narrabilité, on peut lire Gerald Prince, « Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narrability », in *Theorizing Narrativity*, éd. par John Pier & José Angel Garcia Landa, Berlin-New York, De Gruyter, 2008, p. 19-27.

24. Suzanne s'est livrée à la création (poésie et peinture) en dehors des circuits officiels. Marguerite a écrit des romans d'amour publiés dans des magazines féminins et elle a peint des motifs sur porcelaine pour gagner sa vie.

« [s]a petite Marguerite fait pâle figure » à côté de Joachim Murat, enterré lui aussi au cimetière de Cahors, et dont Balzac a fait un personnage de roman. Malgré sa fougue et la violence de ses choix, Suzanne n'est, elle aussi, qu'une vieille dame solitaire au terme de sa vie et de *La Femme qui fuit*. En définitive, il semble bien que raconter la marginalité de ces femmes ne consiste pas à les extraire de l'expérience commune, mais à reconnaître la singularité de chaque être invisible.

### **DORA BRUDER ET UN LIVRE SUR MÉLANIE CABAY : TOURNER AUTOUR DU VIDE**

*Dora Bruder* de Patrick Modiano et *Un livre sur Mélanie Cabay* de François Blais se ressemblent par leur traitement de la personne mineure. En effet, dans ces œuvres auxquelles les éditeurs ont évité d'apposer une étiquette générique, un narrateur, hanté par la figure d'une adolescente disparue et croisée au hasard d'une lecture journalistique, mène une enquête pour écrire sa vie. Cependant, soucieux de coller de près à la réalité de la jeune femme, celui-ci choisit de s'en tenir au factuel alors même que les traces laissées par son sujet se font rares. Par conséquent, il n'arrive pas tout à fait à sortir la figure mineure de l'ombre pour montrer qui elle était vraiment.

L'origine d'*Un livre sur Mélanie Cabay* est une brève parue dans *La Presse* du 25 juin 1994, que le narrateur a lue à l'époque :

Les policiers de la CUM [Communauté urbaine de Montréal] sont à la recherche d'une jeune fille de 19 ans, Mélanie Cabay, disparue mystérieusement depuis mercredi matin, 1 h 30, alors qu'elle rentrait chez sa mère après avoir passé la soirée en compagnie de trois amis. [...] Les policiers commencent [...] à croire à la thèse de l'enlèvement. Mélanie Cabay mesure 5 pieds, pèse 100 livres, a les cheveux bruns, longs et droits. Elle porte des broches aux dents, en haut et en bas. Toute personne qui a aperçu cette jeune fille depuis mercredi, 1 h 30, est priée de contacter le poste de police 1 [...] <sup>25</sup>.

Le texte de *Dora Bruder* s'ouvre aussi par l'entrefilet qui en est à l'origine :

Il y a huit ans, dans un vieux journal, *Paris-Soir*, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : « D'hier à aujourd'hui ». Au bas de celle-ci, j'ai lu :

« PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau

25. François Blais, *Un livre sur Mélanie Cabay*, Québec, L'Instant même, 2018, p. 11. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MC* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris<sup>26</sup>. »

À la suite de cette lecture, le narrateur avoue être complètement hanté :

En décembre 1988, après avoir lu l'avis de recherche de Dora Bruder, dans le *Paris-Soir* de décembre 1941, je n'ai cessé d'y penser durant des mois et des mois. L'extrême précision de quelques détails me hantait [...]. Et la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour. Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. (*DB*, 53)

Malgré la précision de l'entrefilet, le narrateur est surtout troublé par tout ce qui n'est pas dit sur Dora, ce qui provoque chez lui une curiosité ayant les proportions d'une obsession. L'énigme de l'affaire Cabay est aussi à l'origine d'une fascination pour la jeune femme dont le meurtre reste à ce jour une affaire non résolue : « L'image de Mélanie Cabay m'est sans cesse revenue à l'esprit, de loin en loin, au cours du dernier quart de siècle. J'ai longtemps espéré ouvrir le journal et lire le gros titre suivant : "L'assassin de Mélanie Cabay arrêté" » (*MC*, 39). Or, ce dénouement qui satisferait sa curiosité ne viendra jamais : l'obsession, ancrée dans l'insatisfaction, est amenée à perdurer.

L'obsession des narrateurs prend donc racine dans la nature même des sujets auxquels ils s'intéressent, c'est-à-dire des êtres mineurs ayant disparu. Ces disparitions sont d'ailleurs doubles ; personnes ordinaires n'ayant pas laissé de traces, Dora et Mélanie sont ensuite vouées à disparaître du discours, ce dont fait état le narrateur de Blais : « On continua de parler de Mélanie Cabay dans les journaux pendant la semaine qui a suivi la découverte de son corps. Pour annoncer que l'enquête piétinait [...]. [...] Après le 12 juillet 1994, son nom ne serait mentionné dans la presse que dans le cadre de rubriques intitulées "C'est arrivé il y a un an" ou "Dix ans déjà" » (*MC*, 28).

Par ailleurs, la fascination des narrateurs pour leur biographiée se double d'un rapport d'identification que, banal et ordinaire plutôt qu'héroïque et singulier, l'être mineur appellerait. Ainsi, s'adressant à Mélanie Cabay, Blais explique : « Si ton image s'est imprimée dans mon esprit, j'imagine que c'est avant tout parce que tu ressemblais aux personnes qui comptaient pour moi à l'époque » (*MC*, 126), c'est-à-dire ses amies et sa sœur. Modiano, lui, affirme qu'en écrivant *Voyage de noces*, roman inspiré de Dora, il « pensai[t] [...] à certaines femmes qu'[il] avai[t] connues dans les années soixante : Anne B., Bella D. – du même âge que Dora [...] –, et qui avaient été, pendant l'Occupation, dans la même situation qu'elle, et auraient pu partager le même sort, et qui lui ressemblaient, sans doute » (*DB*, 54).

26. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, « Folio », [1997] 1999, p. 7. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DB* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Ce rapport de fascination et d'identification n'est pas sans rappeler celui qu'on prête au lecteur à l'égard des personnages secondaires. En effet, comme le souligne Chantal Pierre-Gnassounou, de nombreux

personnages secondaires se signalent par une carence en effet-personne [...]. Certaines figures romanesques ne se distinguent ainsi que par les regrets dont elles font l'objet : le regret qu'elles n'existent pas davantage, qu'elles n'aient pas atteint en somme la maturité de l'effet-personne<sup>27</sup>.

Face à cette carence en effet-personne, à cette « incomplétude foncière »<sup>28</sup>, Pierre-Gnassounou remarque chez les autres personnages qui entourent ces êtres « opaques, intermittents ou évanescents<sup>29</sup> » une curiosité, un désir d'en savoir plus. C'est aussi l'attitude que l'on prête au lecteur, comme en fait état une entrée de Kafka dans son journal : « Dans *Die Jungfern vom Bischofsberg* (est-ce bien le titre ?), on voit deux couturières qui cousent le linge de celle qui est la fiancée dans la pièce. Quelle est la vie de ces deux filles ? Où habitent-elles<sup>30</sup> ? » Isabelle Daunais souligne que cette curiosité se double souvent d'un sentiment de proximité : « contrairement aux protagonistes, elles [les trois lingères] sont semblables à lui [Kafka] ou, plus largement, elles sont semblables au spectateur ou au lecteur<sup>31</sup> ». Ainsi, la banalité, que Daunais oppose à l'héroïsme ou au potentiel romanesque du protagoniste, permet à un rapport de proximité de s'instaurer entre le lecteur et le personnage secondaire.

Les narrateurs écrivent donc sur une figure qui, incomplète, trouée et secondaire, les fascine, ce qui est à l'origine même du projet littéraire qu'ils se donnent. En effet, les avatars de Blais et de Modiano poursuivent un même objectif initial, formulé de façon plus ou moins explicite : il s'agirait pour eux d'utiliser l'écriture pour montrer qui étaient vraiment Mélanie Cabay et Dora Bruder. Or, ce but s'accompagne en fin de parcours d'un constat d'échec. Ainsi, dans son *Livre sur Mélanie Cabay*, ce n'est que dans la dernière section que le narrateur-Blais dévoile le but de son projet littéraire, en même temps qu'il admet avoir échoué :

si je veux être honnête, je dois admettre que ce livre n'est pas vraiment un livre sur toi. Au départ, j'avais l'ambition d'écrire un gros pavé à ton sujet, raconter en détail qui tu étais avant d'être un fait divers. Dessiner ton portrait autrement qu'en victime de meurtre. Mais comme je suis pourri comme recherchiste,

27. Chantal Pierre-Gnassounou, art. cit., p. 13.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. Franz Kafka, *Journaux*, « 16 décembre 1910 », traduits de l'allemand par Marthe Robert, Claude David & Jean-Pierre Danès, in *Œuvres complètes III*, éd. par Claude David, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 12.

31. Isabelle Daunais, « Le personnage secondaire comme modèle : réflexions sur un déplacement », *Fabula/Les colloques*, « Le personnage, un modèle à vivre », 2018, [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document5080.php>, consulté le 17 mai 2021.

j'en suis réduit à écrire cette petite plaquette, qui est davantage un livre autour de toi<sup>32</sup>. (*MC*, 101)

En somme, les deux narrateurs cherchent à atteindre l'identité profonde et singulière de Mélanie ou de Dora, que l'archive n'a su capter. Or, contrairement à Piégay ou à Barbeau-Lavalette, Blais et Modiano refusent de recourir à la fiction et à ses privilèges, comme l'omniscience, qui leur permettraient d'imaginer la subjectivité de leur sujet. Par exemple, à propos d'un film paru pendant l'Occupation racontant « la version rose et anodine de ce qui était arrivé à Dora dans la vraie vie » (*DB*, 79), Modiano exprimera sa déception : « Je concentrais mon attention sur les détails : le dortoir, les couloirs de l'internat, l'uniforme des pensionnaires, le café où attendait l'héroïne quand la nuit était tombée... Je n'y trouvais rien qui pût correspondre à la réalité » (*DB*, 79). Pour lui, la fiction ne peut se substituer à la réalité dont il veut rendre compte, qui est intimement liée au regard que Dora posait sur le monde. Ainsi, s'il regrette un temps de n'avoir pu parler à la supérieure du pensionnat de Dora, le narrateur reconnaît qu'un tel entretien ne lui aurait pas permis de découvrir ce qu'il cherche : « qu'aurait-elle pu m'apprendre ? Quelques détails, quelques petits faits quotidiens ? Si généreuse qu'elle fût, elle n'a certainement pas deviné ce qui se passait dans la tête de Dora Bruder » (*DB*, 43). Le narrateur-Blais, lui, s'il se sert d'un réseau de références communes pour raconter la jeunesse de Mélanie Cabay, n'ose pas aller au-delà de l'adolescence, puisque cela l'amènerait à quitter le terrain du réel et du probable pour aller dans celui de la fiction et du vraisemblable : « Après ça ? Va savoir. Je pourrais continuer à naviguer au radar, mais à partir d'ici le degré de probabilité de mes suppositions chuterait dramatiquement » (*MC*, 122).

Ce refus de la fiction empêche les narrateurs de combler la carence de l'être mineur et banal, de l'investir d'une subjectivité qui le singulariserait. Ceux-ci préfèrent s'en tenir au réel, cherchant à atteindre la « vraie » Mélanie, la « vraie » Dora : le texte biographique se trouve alors enchâssé dans un « récit » d'enquête, celle de narrateurs qui étudient le réel pour approcher l'objet de leur fascination. Or, coincés entre les traces insuffisantes laissées par Dora et Mélanie et leur refus de prendre la porte de sortie offerte par l'imagination, les narrateurs voient leur enquête prendre toutes sortes de détours pour atteindre une vérité sur le sujet.

32. C'est par un constat similaire que se termine *Dora Bruder* : « Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace [à Dora] est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là [celui du départ de Dora pour Auschwitz]. [...] J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. » (*DB*, 144-145)

D'abord, comme « on ne sait presque rien de la vie de Dora [ou de Mélanie], et [qu']il y a peu de chance qu'on en apprenne un jour davantage<sup>33</sup> », les narrateurs se résolvent à parler de leur propre expérience, de ce qu'elle a de comparable à celle du sujet. Ainsi, dans le chapitre « Ce que je glandais, moi, pendant ce temps-là (Parce que ça intéresse tout le monde, hein ?) », Blais s'écarte du fait divers pour raconter son été 1994. Quel est le rapport entre la disparition d'une jeune femme de 19 ans et cet été que le narrateur a passé à boire de la bière, à jouer à la NES, à errer dans Grand-Mère et à espionner Julie Parent ? Or, ce chapitre permet tout de même de parler de Mélanie Cabay en donnant un aperçu, à travers l'insouciance du narrateur, de ce qui préoccupait sans doute la jeune femme, en plus de montrer le contexte culturel dans lequel elle baignait au moment de sa mort. En effet, comme il le soulignera à la fin, un des seuls points d'ancrage qui lui permet d'approcher son sujet est le fait d'avoir vécu comme elle son enfance et son adolescence au Québec et à la même époque : « Malgré tout ce qui nous sépare, je sais un certain nombre de choses à ton sujet » (*MC*, 16). Modiano, lui, se rabat sur sa propre fugue, bien qu'inoffensive comparée à celle d'une jeune juive sous l'Occupation, pour tenter de comprendre ce qui a poussé Dora à ne pas rentrer au pensionnat un dimanche d'hiver : « Qu'est-ce qui nous pousse à faire une fugue ? Je me souviens de la mienne le 18 janvier 1960, à une époque qui n'avait pas la noirceur de décembre 1941 » (*DB*, 57).

Pouvant passer pour narcissique, ce retour à soi pour parler de l'autre fait toutefois partie d'un processus liant la réalité de l'être mineur à une expérience commune. Prétendant enquêter pour découvrir le meurtrier de Cabay, Blais en vient à parler d'une communauté de femmes victimes de la violence sexuelle et meurtrière d'hommes qui, finalement, ne sont peut-être pas l'exception monstrueuse qu'on croit... Dans *Dora Bruder*, parler des victimes de la Shoah et des êtres privés d'existence officielle sous l'Occupation est la seule façon d'approcher l'expérience de l'adolescente. Par exemple, Modiano recopie dans son intégralité la lettre, trouvée par hasard, qu'un certain Robert Tartakovsky écrit à sa famille du camp de Drancy. Par le truchement d'un autre, cette lettre donne un aperçu de l'expérience du sujet : « [elle] représente exactement le témoignage subjectif qui nous manque pour Dora<sup>34</sup> ». Cependant, si cette lettre permet d'imaginer la subjectivité, « elle ne peut absolument pas en être le substitut. Elle désigne seulement ce manque<sup>35</sup> ».

33. Jeanne Bem, « *Dora Bruder* ou la biographie déplacée de Modiano », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, Association internationale des études françaises, 2000, p. 230, [en ligne], <https://doi.org/10.3406/caief.2000.1388>, consulté le 17 mai 2021.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

Bref, dans ces projets littéraires se déployant autour d'êtres mineurs dont on sait peu de choses, l'écriture prend souvent des chemins de traverse qui l'amènent à délaissé le sujet biographique. Pour paraphraser Blais, les deux œuvres sont davantage des livres *autour* de Dora ou de Mélanie que des livres *sur* elles, puisque l'investigation du réel et le rapport du narrateur au sujet de son enquête en viennent à se substituer au récit de vie. La partie « biographique » ne se veut que la « décevante amplification »<sup>36</sup> de l'entrefilet que seul vient étoffer le commentaire de l'écrivain-enquêteur. Un passage de *Dora Bruder* illustre bien ce phénomène. Souhaitant découvrir ce à quoi Dora s'adonnait pendant les quatre mois de sa fugue, « le narrateur [en vient] à poursuivre son enquête selon des voies improbables qui en marquent le caractère un peu dérisoire : “Le seul moyen de ne pas perdre tout à fait Dora Bruder au cours de cette période, ce serait de rapporter les changements du temps”<sup>37</sup> » (*DB*, 89). S'en suit alors un compte rendu de la météo pendant les jours de fugue, façon détournée de parler de l'expérience de Dora sans toutefois en atteindre le cœur.

Par leur refus de combler le vide qui plane sur leur sujet, ces textes en viennent finalement à tourner autour du vide, à en tâter les contours : par la mise en scène de l'enquête et le retour à soi, on parvient à écrire sur Mélanie et Dora sans pourtant qu'elles occupent une place à l'avant-plan dans l'économie de l'œuvre, faisant d'elles des figures secondaires sur un plan thématique mais aussi sur un plan fonctionnel. Or, cette secondarité était précisément à l'origine de la fascination du narrateur pour son sujet. En tournant ainsi autour du vide, il agit sous l'impulsion de sa curiosité sans toutefois la satisfaire, la laissant intacte. Tout se passe comme si la fascination était à la fois l'origine et la fin du livre : au sujet d'une fiction écrite antérieurement, Modiano dira que « l'écriture [était] un moyen comme un autre pour continuer à concentrer [s]on attention sur Dora Bruder » (*DB*, 53). L'objectif initial consistant à reconstituer par l'écriture l'identité du sujet est donc remplacé par un autre : il s'agit simplement de parler d'elles. Moins ambitieux, ce nouvel objectif porte tout de même un certain idéal réparateur : il permet d'accomplir un devoir de mémoire. Ainsi, Blais s'est juré de ne jamais oublier Mélanie Cabay, et il « [lui] semble qu'[elle] es[t] un petit peu moins morte si de purs inconnus, comme [lui], continuent aussi de penser à [elle] » (*MC*, 125). Par ailleurs, si on a vu que parler d'elles en les reliant à une réalité plus générale, celles des femmes qui ont croisé la violence des hommes ou celle des êtres que le régime nazi a fait disparaître, n'a pas permis de montrer en quoi elles étaient singulières, cela permet tout de même de faire de Mélanie et de Dora les symboles d'une communauté

36. *Ibid.*, p. 227.

37. Catherine Douzou, « Naissance d'un fantôme : *Dora Bruder* de Patrick Modiano », dans *Protée*, vol. 35, n° 3, Université du Québec à Chicoutimi, hiver 2007, p. 26, [en ligne], <https://doi.org/10.7202/017476ar>, consulté le 17 mai 2021.

de sans-voix, d'oubliées. Le fait de maintenir les sujets dans une certaine secondarité thématique a permis d'en montrer l'exemplarité, de faire d'elles des figures idéologiques.

\*

L'intérêt que l'on constate en littérature contemporaine pour la personne réelle en tant que figure du minuscule ou du marginal a été interprété comme une rupture par rapport à un héritage romanesque profondément marqué par l'esthétique réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces figures mineures, qu'on ne peut connaître qu'à travers le souvenir faillible ou l'archive insuffisante et qui, par conséquent, « ne se donnent que sur le mode de la bribe, du détail ténu<sup>38</sup> », supposent un rapport, particulier et éminemment contemporain, au réel, dont « les écrivains ne peuvent [...] saisir que des "éclats [...]" », [soit ceux] d'un passé enfoui ou d'"un présent insaisissable dans sa totalité"<sup>39</sup> ». Cette fragmentation du réel se répercute sur la structure narrative contemporaine, notamment sur la construction du personnage romanesque ; c'est-à-dire que « [l]e moule du personnage populaire forgé par les romans du XIX<sup>e</sup> siècle est fêlé dans les récits des vies muettes [...] [et c]ette brisure de l'identité du narratif rend compte, sur un plan plus ontologique, de l'impuissance et de l'échec qui grèvent ces identités narratives<sup>40</sup> ».

Or, plutôt que d'aborder le traitement de la personne mineure des œuvres du corpus *via* l'angle de la rupture par rapport à un certain héritage romanesque, nous avons plutôt choisi de les analyser à la lumière des travaux portant sur le personnage secondaire et qui, pour la plupart, se déploient aussi à partir d'un corpus narratif hérité du XIX<sup>e</sup> siècle. Mettant en scène des personnes réelles dont l'existence s'est déroulée dans l'ombre et a laissé, somme toute, peu de traces, les textes de Blais, de Piégay, de Barbeau-Lavalette et de Modiano, s'ils s'inscrivent dans une mouvance contemporaine, proposent néanmoins un traitement de leur sujet biographique qui n'est pas sans rappeler celui que l'on a observé autour du personnage secondaire issu d'un corpus romanesque principalement réaliste. Malgré la différence de contexte, les œuvres de notre corpus signalent ce qu'on a pu observer dans le roman réaliste, produit de l'âge démocratique, c'est-à-dire le malaise suscité par le personnage secondaire, ce héros d'une autre histoire, et « l'injustice qu'il y a à demeurer si peu incarné<sup>41</sup> ». En effet, face à une figure mineure ayant laissé une trace en creux dans l'histoire familiale, littéraire ou dans la masse médiatique, les narrateurs et narratrices du corpus en viennent à entretenir une fascination nourrie par « la frustration

38. Aurélie Adler, *op. cit.*, § 11.

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*

41. Chantal Pierre-Gnassounou, art. cit., p. 16.

et la curiosité [qui] constituent une donnée déterminante<sup>42</sup> » de l'existence de ces êtres de second plan.

Ainsi, au-delà de leur statut d'individus mineurs, c'est véritablement comme des types de personnages secondaires que Suzanne Meloche, Marguerite Toucas-Massillon, Dora Bruder et Mélanie Cabay sont traitées, ne serait-ce parce qu'il s'agit dans tous les cas de figures de second plan d'un point de vue thématique. D'un côté, Meloche et Toucas-Massillon sont certes des êtres minuscules qui ont suscité peu d'intérêt, mais elles en viennent aussi à incarner des femmes marginales qui, bien qu'invisibles ou d'apparence ordinaire, ont néanmoins vécu en retrait de la *doxa* de leur époque. D'un autre côté, Bruder et Cabay, quoiqu'elles aient été brièvement mises à l'avant-scène du discours médiatique à la suite de leur disparition tragique, demeurent des femmes banales au sujet desquelles peu de choses peuvent être découvertes, des êtres pour toujours troués et incomplets. Cette différence de contenu thématique entraîne un traitement textuel et narratif différent selon la secondarité propre au sujet biographique. Dans *Une femme invisible* et *La Femme qui fuit*, il s'agit d'extirper le sujet de l'ombre, de rompre avec les poncifs qui lui collent à la peau, en somme, de lui prêter une vie et à cette vie une valeur<sup>43</sup>. Le récit permet alors de donner forme à ces existences qui, par leur marginalité, méritent d'être racontées, et les ressorts de la fiction les font passer du manque d'être au surplus d'effet-personne<sup>44</sup>. Au contraire, dans *Dora Bruder* et *Un livre sur Mélanie Cabay*, la banalité qui caractérise les sujets biographiques fait d'eux des sujets difficilement « narrables » : malgré l'ambition des narrateurs d'atteindre l'identité singulière de l'être disparu, la rareté des traces leur enlève la possibilité de raconter, et l'usage de la fiction pour pallier la carence informative ne se ferait pas sans dénaturer ce qui faisait l'attrait de ces adolescentes ordinaires

42. *Ibid.*, p. 5.

43. Ainsi, sans faire de leur sujet une héroïne à proprement parler, Piégay et Barbeau-Lavalette s'attachent à montrer la part d'exemplarité et de singularité qui réside en l'être ordinaire et invisible, rejoignant par-là la « démocratisation de l'exemplarité » (Isabelle Daunais, art. cit., § 6) que Daunais observe dans le corpus romanesque réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, Daunais constate que, dans le corpus réaliste, ce sont souvent les personnages secondaires qui constituent un modèle (aux yeux des personnages du récit et des lecteurs), non pas « parce qu'ils surplombent les protagonistes – moralement ou de quelque autre façon –, mais, à l'inverse, parce que leur vie peut être facilement imitée. C'est pour leur manière relativement simple d'agir, applicable par tout un chacun (ou presque), plutôt que pour telle ou telle valeur admirable – l'abnégation, la sagesse, le courage –, qu'ils sont des exemples sinon à suivre, tout au moins à méditer » (Isabelle Daunais, art. cit., § 4).

44. En ce sens, la démarche de Piégay et de Barbeau-Lavalette, qui consiste à imaginer l'existence du sujet biographique à partir des traces ténues qu'il a laissées, s'apparente à la démarche qui anime les nombreuses continuations fictionnelles que l'on a vues apparaître et qui se plaisent à donner un destin à des êtres fictionnels initialement relégués à un rôle marginal. Pensons par exemple à *Madame Homais* de Sylvère Monod (1988) et à *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean (1991), qui s'inspirent tous deux du roman de Flaubert et qui s'attachent respectivement à l'épouse du pharmacien Homais et à la fille d'Emma Bovary.

que seul le fait d'avoir été frappées par la foudre a singularisées. Par conséquent, l'enquête, l'archive et le commentaire qui l'accompagne, le retour à soi sont autant de façons d'explorer les contours du vide sans toutefois le contaminer. Dora Bruder et Mélanie Cabay en viennent à incarner, dans le livre qui leur est consacré, un personnage secondaire au sens généralement admis : un être ténu, une figure fonctionnelle d'arrière-plan, une présence absente.

Malgré ces modalités thématiques et narratives différentes, il y a dans toutes les œuvres du corpus un idéal démocratique : qu'il s'agisse de donner une valeur de singularité à l'être marginal qu'on a, justement, relégué à la marge, ou qu'il s'agisse de parler de celles qui, en victimes ordinaires, n'ont pas eu de voix, il semble y avoir derrière ces projets littéraires une quête réparatrice qui s'élabore en réaction au malaise que suscite l'être de second plan, précisément parce qu'il est secondaire. Ainsi, la frustration et la fascination que l'être mineur continue de provoquer portent à croire que, bien qu'il n'y ait plus de héros à proprement parler en littérature contemporaine, on n'en a pas fini avec le personnage secondaire.