

MICHEL ERMAN  
Université de Bourgogne, Dijon

## A PROPOS DU PERSONNAGE DANS LE ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN

Dans un dialogue avec Maurice Nadeau diffusé en 1973 par France-Culture, Roland Barthes se désolait de vivre un temps de crise de la littérature en général et du roman en particulier : « Il y a crise quand l'écrivain est obligé ou bien de répéter ce qui s'est déjà fait, ou bien de cesser d'écrire [...] C'est une question qu'on peut se poser pour le roman et pour la poésie. Par exemple, dans le roman, y a-t-il des novations ? Des mutations ? »<sup>1</sup>. Rappelons qu'au même moment, Georges Perec (*La vie mode d'emploi*), Patrick Modiano (*Les boulevards de ceinture*) ou Serge Doubrovsky (*Fils*) écrivaient leurs œuvres. Chaque époque s'est interrogée sur la nature du roman, sur l'état de crise permanent qui lui serait consubstantiel, voire sur son déclin annoncé<sup>2</sup>. Sans doute parce que le genre accompagne l'homme, le fait rêver et méditer sur lui-même tout en croisant le champ des savoirs depuis plus de deux siècles. N'a-t-on pas reproché à Sartre d'avoir vidé le roman de sa substance avec, entre autres, le personnage de Roquentin dans *La Nausée*, simple conscience en situation incapable de s'en aller le long des chemins à la rencontre du monde ? A mon sens, toute interrogation sur le roman porte, en fait, sur la représentation de l'homme qui en ressort, c'est-à-dire sur la « métaphysique du romancier » comme disait Sartre. Et c'est précisément dans le personnage que celle-ci s'incarne au mieux.

« Support anonyme » (Nathalie Sarraute), « notion périmée » (Alain Robbe-Grillet), il fut un temps de soupçons où les romanciers s'attachaient à mettre leurs personnages en morceaux en les privant de leurs attributs habituels (physiques, moraux, biographiques, sociaux) au plus grand profit du narrateur auto-

---

1 Roland Barthes – Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, Presses universitaires de Grenoble, 1980, pp. 25–26.

2 Je relève cette réflexion dans un récent essai de Régis Debray : « Nos romanciers ont-ils la jambe lasse ? Une certaine odeur de renfermé s'installe chez les nomades post-modernes : l'ego ne quitte plus la carlingue ». « Carnet de route » dans *Croire, voir, faire*, Ed. Odile Jacob, 1999, p. 84.

rial<sup>3</sup> et de sa capacité «à faire lien sans liant», comme l'écrit Lucien Dällenbach à propos de l'œuvre de Claude Simon<sup>4</sup>, sans oublier les jeux de réflexivité du texte qui, depuis Proust, font pratiquement partie intégrante de l'art romanesque. Les théoriciens n'étaient pas en reste puisque, selon les approches sémiotiques inspirées des travaux des formalistes russes – lesquelles, rappelons-le, prétendaient ramener tout récit à un modèle formel élémentaire construit autour des couples : sujet/objet et adjuvant/opposant –, il fallait désormais parler d'actants, c'est-à-dire de forces agissantes dans le récit. En d'autres termes, qu'il s'agisse d'êtres humains ou d'objets, on avait affaire à des protagonistes, sortes de quasi-abstractions produits par le discours romanesque. Mais la mort annoncée du personnage était une fable. Sans lui pas de langage, pas de passions, pas d'actions, pas de vraisemblance. Pas d'existence. Donc pas de récit. Dans l'espace romanesque, les choses sont en soi, il est possible de les connaître par un acte intelligible tandis qu'un personnage, qui ressemble toujours à une personne<sup>5</sup> même s'il s'est affranchi, au XX<sup>e</sup> siècle, des modèles figuratifs et psychologiques<sup>6</sup>, existe parce qu'il est tourné vers les choses, qu'il est à l'origine de leur perception, ou qu'il est reconnu par autrui (c'est à propos du personnage de Swann, tel qu'il le présente au début de *la Recherche*, que le narrateur proustien a cette formule qui fait mouche : «notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres»). Le Nouveau Roman n'a fait que jouer avec les rapports quantitatifs d'expressivité du personnage en le réduisant, le plus souvent, à ses seules capacités perceptives et émotives et en le situant dans un espace plus ou moins intemporel afin de se démarquer d'une conception psychologisante, réaliste et humaniste de la personne, à l'instar de Georges, le héros de *La Route de Flandres* de Claude Simon, qui se demande à la fin du roman s'il «a vu ou cru voir ou tout simplement imaginé après coup ou encore rêvé» son passé<sup>7</sup>. Peut-être parce que, comme le disait le romancier américain Saul Bellow dans son «Discours du Prix Nobel» en 1976, «jamais la condition d'être humain n'a été aussi difficile à définir»<sup>8</sup>.

3 Le je «qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même a usurpé le rôle de héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions ou dépendent de ce «je» tout puissant». Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, 1956, p.58. On peut considérer que cette technique a été inaugurée par Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*. Dans ce récit, les deux personnages sont des fantoches au service du narrateur, ce qui faisait dire à Maupassant qu'ils n'étaient pas vraiment des hommes mais des «systèmes».

4 Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Ed. du Seuil, 2001, p. 126.

5 A ce propos, Milan Kundera rappelle que «Don Quichotte est quasi impensable comme être vivant. Pourtant, dans notre mémoire, quel personnage est plus vivant que lui» (*L'art du roman*, Gallimard, 1986, p.51). La question de la *mimesis* de la personne relève en effet d'une configuration faite de propriétés (un physique, une conscience, un langage etc.) qui doivent rendre non pas une apparence mais une manière d'être au monde, une présence.

6 Meursault, le héros de *L'Etranger* de Camus n'a ni corps ni visage, il en va de même du héros-narrateur proustien. Tous deux relèvent d'un ensemble d'effets anthropologiques : le sentiment de l'absurde, le sommeil, l'amour...

7 Claude Simon, *La Route des Flandres*, Ed. de Minuit, 1960, p. 296.

8 Saul Bellow, *Les Manuscrits de Gonzaga*, tr. française, Flammarion, 1981, p. 196.

Les signes constituant un personnage commencent par le désigner : ce sont les noms, prénoms, surnoms qui opèrent des distinctions sexuelles et sociales mais impliquent aussi des significations par connotation, puis un ensemble d'opérations descriptives (portraits, habitudes, discours...) les configurent dans le récit, enfin les combinaisons narratives les mettent pleinement en situation existentielle. Ajoutons que quelque soit son degré de figuration, un personnage romanesque représente une existence en jeu dans le récit. Il est appelé héros lorsqu'il occupe la place centrale dans la fiction et, surtout, lorsqu'il porte dans son être comme dans son agir des traits significatifs de la condition humaine et des valeurs qui lui sont attachées tels qu'ils ressortissent à une époque<sup>9</sup>. Pour ce qui touche à la nôtre, on pourrait parler, en faisant référence à Tocqueville, de passion démocratique, laquelle tend dans une société sécularisée à émanciper l'homme des systèmes d'autorité et, partant, à l'individualiser de plus en plus. Le héros romanesque vit dans le monde, souvent selon ses propres lois, il a une destinée – à l'inverse du héros mythique qui vit hors du temps historique et accomplit un destin – et il est souvent doté d'une intériorité, un moi qui peut lui permettre de s'opposer au monde ou de s'en dégager. A ce propos, il faut noter que le roman français n'a guère créé, ou alors dans une mesure moindre qu'ailleurs en Europe, de personnages engagés dans la vie sociale et porteurs de valeurs fortes susceptibles de mettre en cause, par leur existence, les valeurs d'échange de la société. En d'autres termes, même si elle revêt une certaine importance dans le récit, la quête n'est pas leur caractéristique première. On objectera les personnages de Balzac qui ont bien un ancrage dans l'Histoire, ce serait oublier que le romancier voulait faire l'histoire des mœurs et des passions humaines dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle avec pour seule loi de «tendre vers le beau idéal», ainsi qu'il le déclare dans l'«Avant propos» de la *Comédie humaine*. Bien que Vautrin ou Rastignac dépendent des autres, bien qu'en eux l'homme intime et l'homme social soient reliés concrètement et témoignent de réalités sociales, ils restent divisés entre leur individualité et l'Histoire. Comme l'écrit Michel Zérafra à propos du roman occidental dans son ensemble, «de Proust à Jean Cayrol, de Joyce à Saul Bellow, le roman du XX<sup>e</sup> siècle présente le plus souvent des héros ayant à cœur non pas d'échapper au monde (ils en sont les victimes consentantes) mais de s'y soustraire : ils préfèrent réaliser secrètement l'intégrité de leur personne plutôt que de souscrire aux conventions et aux stéréotypes sociaux»<sup>10</sup>. Force est de constater que la réflexion vaut particulièrement pour le roman français.

La production romanesque contemporaine cultive cette tradition du personnage divisé et, dans la société actuelle, celui-ci se trouve souvent coupé de tout

---

<sup>9</sup> Selon Philippe Hamon, le héros combine trois facteurs : il est au sommet de la hiérarchie des personnages, il suscite l'identification du lecteur, il porte les valeurs dominantes. Voir *Texte et idéologie*, PUF, 1984, pp. 56–58. Les valeurs dominantes renvoient, bien sûr, à des représentations culturelles que le lecteur doit être capable d'identifier pour que le personnage prenne véritablement corps.

<sup>10</sup> Michel Zérafra, *Roman et société* (seconde édition), PUF, 1976, p. 70.

lien social car il y a incompatibilité entre lui et la communauté qui l'entoure. On peut penser, de prime abord, aux personnages de Michel Houellebecq qui semblent éloignés d'un monde régi par les utopies soixante-huitardes dégradées de type « meilleur des mondes » : la société des loisirs, la libération sexuelle mais aussi le culte de l'entreprise industrielle ou commerciale et le moralisme satisfait... lesquelles, au prétexte de libérer l'homme, ne font que le manipuler par la frustration et le plonger dans l'angoisse jusqu'à en faire une sorte de « rescapé » ou de « mutilé » de l'Histoire<sup>11</sup>. Toutefois, aussi bien *Les Particules élémentaires* (Ed. Flammarion, 1999) que *Plateforme* (Ed. Flammarion, 2001) sont à leur manière des romans d'éducation car ils proposent des solutions – fussent-elles ironico-utopiques : par exemple le clonage comme réponse à la « comédie de l'amour physique » (*Les Particules élémentaires*, p.144) - aux angoisses contemporaines. L'aspect « spéculatif »<sup>12</sup> du romanesque houellebecquien est d'ailleurs accentué dans *Plateforme* puisque, d'une certaine manière, il s'agit dans ce roman de tenter une réconciliation entre, d'un côté, l'individu et ses passions et, de l'autre, le monde actuel et sa logique marchande.

Je vais étayer mon propos en parlant plus particulièrement des romans de Jean Echenoz et de François Taillandier. Leurs personnages empruntent au modèle picaresque, comme ceux des « hussards » des années 50, mais ce sont souvent des picaros désenchantés qui entraînent le lecteur dans un monde incongru, angoissant et sinistre, des picaros dépourvus de tout imaginaire<sup>13</sup> les reliant à *l'existant* et de tout arrière monde qui leur permettrait de rêver.

Dans *Un an* (Ed. de Minuit, 1997), Jean Echenoz raconte l'histoire de l'errance et de la déchéance (financière, physique, morale) de Victoire qui fuit Paris de crainte qu'on ne l'accuse de la mort de son compagnon qu'elle a découvert inanimé, un matin de février, sans avoir gardé le moindre souvenir de ce qui a bien pu se passer. Le nom, qui fonctionne comme une antiphrase dit ironiquement l'impossibilité du personnage à peser sur les événements. D'autre part, Victoire n'est pas désignée par des traits physiques ; quand elle se regarde dans une glace c'est pour prendre conscience de sa dégradation et le miroir ne fait que lui renvoyer sa solitude. En général, les héros d'Echenoz n'ont pas de physique ou alors la description qui est faite d'eux est très schématique. Ce qui implique qu'ils n'existent guère dans le regard des autres ; seul le narrateur est susceptible de les comprendre<sup>14</sup> en les décrivant psychologiquement sans que cela soit pour

11 Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, Prétexte éditeur, 2002, pp. 31–32.

12 Voir Christian Monnin, « Extinction du domaine de la lutte. L'œuvre romanesque de Michel Houellebecq », *L'Atelier du roman*, n°32, 2002, pp. 128–137.

13 A l'inverse, rappelons-nous d'un personnage comme Fabrice Del Dongo qui, à Waterloo, se désole de ne pouvoir être un héros mais rêve à ceux du Tasse et de l'Arioste.

14 Comme l'a noté Pierre Brunel, on a parfois reproché à Echenoz « la transparence, l'apesanteur, la légèreté » de ses personnages. Il faut reconnaître que d'un roman à l'autre, ils ne sont pas configurés de la même manière. Ainsi, dans *Lac* (Ed. de Minuit, 1989), parodie des romans d'espionnage, le personnage tend « vers un degré zéro » tandis que dans *Les Grandes Blondes* (Ed. de Minuit, 1995), Gloire a « une nouvelle épaisseur ». Cf. *Où va la littérature française aujourd'hui*, Vuibert, 2000, pp. 269–270.

autant une façon d'annoncer d'éventuelles actions. Ainsi Louis-Philippe, un ami de Victoire qui retrouve mystérieusement sa trace, a les «yeux noyés de soucis [...] le front barré de regrets» (p. 30). Dans *Je m'en vais*<sup>15</sup> (Ed. de Minuit, 1999), on relève ce commentaire ludique du narrateur sur son héros : «Nous n'avons pas pris le temps de décrire Ferrer physiquement» (p. 234). En revanche, les personnages secondaires sont immédiatement perceptibles par des caractérisants le plus souvent vestimentaires : le conducteur de la voiture qui prend Victoire en auto-stop au cours de sa fuite : Bordeaux, Saint-Jean-de-Luz, Mont-de-Marsan... porte un «complet bleu pétrole, une chemise à rayures bleu ciel et une cravate en tricot bordeaux» (p. 61). Ces descriptions, qui relèvent du contingent en se voulant neutres, créent parfois des connotations sociales qui indiquent que les personnages secondaires, eux, sont dans le monde. Est-ce à dire que Victoire est un personnage vide ? Certes non. Mais sa personnalité obsessionnelle et ses nombreuses attitudes qui mettent en doute la réalité des événements vécus (en fait, son compagnon n'est pas mort tandis que Louis-Philippe est, lui, décédé au début du roman – est-ce pour cela qu'il réapparaissait de façon si fantomatique au gré des errances de Victoire ?) font que sa quête se situe du côté de la négativité car on peut penser que l'histoire de Victoire n'a pas de cause, ou même qu'elle n'aurait pas dû avoir lieu.

Le roman de François Taillandier, *Le Cas Gentile* (Ed. Stock, 2000), raconte l'histoire d'un capitaine du corps des pompiers, Gentile, officier honorablement connu et respecté entre autres pour avoir sauvé, au péril de sa vie, le «Saint Suaire» de Turin de la proie des flammes, qui est accusé d'avoir détruit à coups de barre de fer un ensemble de panneaux en plexiglas présentant des affiches publicitaires. Aux yeux de ceux qui le connaissent, cet épisode reste inexplicable mais l'institution administrative et judiciaire veut comprendre. Ce geste, qui aurait pu être banal s'il avait été le fait de quelqu'un d'autre, va prendre une importance de plus en plus grande si bien que Gentile (le bienfaisant) se dédoublera en prenant le pseudonyme de Nero (le noir, ou encore Néron l'incendiaire !), c'est-à-dire qu'il va creuser sa part d'ombre – ou prendre sa part du feu, comme l'on voudra - et sa capacité, lui l'homme dont le devoir est de sauver les autres, à faire le mal. Le nom porte le mystère de l'être, et le personnage auquel nous avons accès, la plupart du temps grâce aux témoignages subjectifs d'un de ses collègues et des gens qui l'ont connu (un syndicaliste, un prêtre, une journaliste, en d'autres termes : le social, Dieu, les médias), restera une énigme. Gentile/Nero n'existe pas, comme on pourrait le croire, dans le regard des autres mais dans l'opinion des autres. La différence n'est pas rien ; elle n'implique pas une attitude d'empathie mais le pouvoir pris sur autrui. A Gentile, qui sera conduit dans un hôpital psychiatrique et qui s'en enfuira, on aura tout volé sauf son mystère<sup>16</sup>. On est loin de la quête de

15 Ce roman reprend certains personnages de *Un an*, en particulier Victoire. Cette circulation des personnages est un phénomène récurrent dans l'œuvre d'Echenoz.

16 Le fait d'apprendre que les affiches saccagées par Gentile représentaient des scènes de séduction épaissit le mystère plus que cela ne contribue à le lever. Tout juste le lecteur peut-il voir là une critique sociale de la représentation du corps comme marchandise.

l'identité qui anime les personnages d'un Patrick Modiano<sup>17</sup> et qui donne un sens, bien que celui-ci soit souvent elliptique et provisoire, à leur existence.

Pour reprendre la distinction que faisait le romancier et critique anglais E. M. Forster dans *Aspects of the novel*, les héros de Taillandier et d'Echenoz sont des personnages *plats*, c'est-à-dire qu'ils ne représentent pas un monde mais qu'ils en portent seulement les traces. D'ailleurs, ils surgissent souvent *in medias res* dans le récit. Relisons le début d'*Anielka* (Ed. Stock, 1999), roman de Taillandier qui obtint le Grand Prix de l'Académie française : «Il y avait eu des signes avant-coureurs. Anielka se souvenait très bien – ça ne s'oublie pas – de la première fois où elle avait porté les yeux sur Will». Ces personnages sont, certes, plongés dans le flux de la vie mais ils se heurtent aux autres et ne pèsent guère sur les événements. On dirait qu'ils considèrent l'existence à partir de l'absence et qu'ils peinent à s'inscrire dans le temps. Antihéros ballottés dans un monde anonyme, ils représentent sans doute en creux une défense contre les angoisses contemporaines liées aux phénomènes de mondialisation des relations et des échanges. Il convient aussi de remarquer qu'ils n'ont pas un langage qui leur est propre et qu'ils rompent, ainsi, avec une des caractéristiques essentielles du personnage de roman au XX<sup>e</sup> siècle. Qu'on se rappelle Proust qui considérait que le caractère et les désirs profonds des êtres se révélaient dans leur façon de s'exprimer : c'est Charlus prenant, bien malgré lui, une voix aiguë et rageuse, sous l'emprise de passions qu'il voudrait pourtant dissimuler à tout prix et, dans un autre registre, Mme de Guermantes portant dans sa voix les caractères ancestraux de la terre de Combray. Ou Gide notant dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* : «le romancier entend parler [les personnages] dès avant que de les connaître [...] c'est plutôt le langage que le geste qui renseigne»<sup>18</sup>. Et, plus près de nous, nous pouvons évoquer l'œuvre de Marguerite Duras dans laquelle il arrive que le récit tout entier ait une forme dialoguée et remplisse, comme au théâtre, la fonction de l'action.

Tout se passe comme si le héros picaresque d'aujourd'hui était vidé de sa substance, ce qui fait qu'il est moins un individu (un parmi d'autres) qu'un moi replié sur lui-même, étranger à ce qui lui arrive, vivant en plein désarroi. Une pure extériorité livrée aux regards comme aux opinions des autres. Toutefois on rencontre aussi dans le roman contemporain des héros dotés d'une personnalité qui renouent avec la quête, l'aventure et la vertu romanesques en conjuguant le singulier de l'existence et la pluralité de la vie, la liberté de l'individu et le destin de l'homme épique.

Le héros de *L'Insensé* (Ed. Grasset, 2002) de Morgan Sportès est un personnage *rond*, selon la typologie de Forster, c'est-à-dire qu'il constitue à lui seul un univers. Il renvoie à Richard Sorge, le célèbre agent double de Staline, à Tokyo,

<sup>17</sup> Je pense, en particulier, à *Livret de famille* (1977), à *Rue des boutiques obscures* (1978) et à *Voyage de noces* (1990). Il convient de remarquer que les personnages fragmentaires ou amnésiques de Modiano ressemblent fort à ceux d'Echenoz et de Taillandier. Modiano le patron ?

<sup>18</sup> *Journal des Faux-Monnayeurs* (1927), Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1972, p. 85.

durant les années 30 et l'époque de la seconde guerre mondiale ; toutefois, dans le roman, il ne porte pas de nom propre. Les protagonistes le nomment Herr Doktor tout comme le narrateur quelle que soit la focalisation employée. Ce qui implique que le héros a intériorisé les regards des autres. Pour en jouer comme pour les déjouer ! Le mystère repose sur l'action, sur les étapes de l'intrigue et les errances du temps et non pas sur les méandres du moi<sup>19</sup>. Herr Doktor est un être en situation. A preuve, chez lui la parole, ample toujours, précipitée parfois, est un signe fort d'individuation ; de plus, il est immédiatement singularisé physiquement<sup>20</sup>, que ce soit dans le regard du narrateur ou dans celui des autres personnages : «son visage avait acquis déjà cet aspect ligneux, minéral, que la statuaire officielle longtemps plus tard éterniserait aggravant ses angles, ses cassures, les rides au front, aux commissures de la bouche charnue, ses cernes, la prééminence asiatic des pommettes, stéréotypie de traits qui avait fait dire au SS-untersturmführer Gustav Krapft, quand il l'avait rencontré la première fois au bar de l'Imperial, qu'il ressemblait à un masque grimaçant de kabuki» (p.15). Selon les femmes, il est beau et séduisant, aux hommes, il inspire plus de terreur que de sympathie, pour certains c'est un agent nazi, pour d'autres un espion soviétique, aux yeux de tous un être étrange. Traître ou héros ? Non, traître et héros. Ou plutôt, héros tout simplement. Il sait très bien ce qui s'est passé dans le Moscou de l'époque (les procès, la liquidation de ceux qui avaient combattu en Espagne, les purges...), nombre de ses amis comme Berzine, «traître trotskiste», et sans doute Katia, la femme qu'il aime, ont été déportés ou fusillés. Mais pour l'avenir du monde il est convaincu que l'Allemagne, dont il est citoyen, doit perdre la guerre et, dans ce dessein, il agit au nom d'une conception de la révolution en laquelle il ne croit plus. Comme tout héros, Herr Doktor est complexe, voire ambigu, et il fait voler en éclats les cadres d'une conception idéologique du monde pour affronter le seul adversaire à sa mesure : la mort.

Ce quasi destin, le narrateur le rend plus vivant encore par ses nombreuses analepses et prolepses qui inscrivent le personnage hors du temps du roman, donc dans l'Histoire ; toutefois le tragique n'est pas pour autant prédéterminé, il est le fruit d'une volonté sans cesse affirmée. Les descriptions (le séducteur, le corrupteur, l'alcoolique...) et les situations narratives diverses concourent toutes à faire du personnage un être mélancolique qui sait que rien ne peut le distraire de l'angoisse existentielle mais qui, dans le même temps, joue sa vie avec honneur, à la manière d'un chevalier moderne. En lui l'individuel et le collectif se combinent dans une action qui peut infléchir le sort de l'humanité. *L'Insensé* conjugue le roman aux temps de l'épopée.

---

19 Dans un roman qui se rapproche d'une autofiction, *Une fenêtre ouverte sur la mer* (Ed. du Seuil, 2002), Morgan Sportès met en scène le huis clos d'un couple qui va se séparer. Mais nous ne connaissons pas les noms des personnages, la jeune femme est seulement désignée par le pronom *Elle*.

20 Les personnages secondaires sont, eux, très peu caractérisés, ils sont tout entier dans leur fonction sociale ou politique.

Au total, les oeuvres évoquées ci-dessus illustrent deux manières de configurer le héros dans le roman français contemporain. Cette dualité est sans doute une constante qui n'est pas propre à une culture en particulier. Aristote lisant Homère n'a-t-il pas établi une différence entre le personnage pathétique qui va vers son malheur (les héros de *L'Illiade*) et le personnage épique capable de surmonter les épreuves qui se présentent à lui (Ulysse) ? Herr Doktor combine la passion individuelle et le souci, fût-il mélancolique, du monde ; en cela on pourrait le rapprocher, toutes choses égales, des personnages de Malraux, comme Tchen, dans *La Condition humaine*, qui n'a qu'une main pour tuer et la solitude pour vivre. Ce type de héros transcende son espace et son époque. Quant aux héros de type picaresque, ils s'inscrivent, aujourd'hui, dans un mouvement de dérive des identités qui rappelle, de loin cependant, les personnages du Nouveau Roman. Ceux-ci laissent le monde se dévoiler en eux et avaient une existence tangible (perceptive, émotive...) tandis que le Gentile de Taillandier comme la Victoire d'Echenoz sont soit des extériorités livrées aux regards des autres soit des formes imaginaires.