

BIOGRAPHIE ET ROMAN

Actes du colloque international de Metz
septembre-octobre 2010

© Centre de Recherche « Écritures », 2012
Université de Lorraine

ISBN : 978-2-917403-23-5
ISSN : 2100-2711

Tous droits réservés
réimpression ou reproduction interdite
par quelque procédé que ce soit, notamment par microfilm, xérographie,
microfiche, offset, microcarte, etc.

Comité de lecture : Pierre-Jean Dufief (professeur à l'Université de Paris-
Ouest, Françoise Alexandre (professeur à l'Université de Lorraine, Jean-
Michel Wittmann (professeur à l'Université de Lorraine)

Mise en page, typographie
Catherine Maillot, ingénieur d'études, Université de Lorraine

Conception de la couverture
Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, Université de Lorraine

Photo de couverture :
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Huysmans.jpg?uselang=fr#metadata>

Jean-Michel WITTMANN

BIOGRAPHIE ET ROMAN

Actes du colloque international de Metz
septembre-octobre 2010

UNIVERSITÉ DE LORRAINE
CENTRE DE RECHERCHE « ÉCRITURES »
2012

Collection Recherches en littérature



Jean-Michel WITTMANN

Université Paul Verlaine - Metz
Centre Écritures (EA 3943)

INTRODUCTION

Les *fictions biographiques*, qui apparaissent aujourd'hui comme un genre à part entière en dépit de leur caractère essentiellement protéiforme, occupent une place centrale dans la création littéraire de notre époque. Ce genre rassemble à l'évidence quelques-uns des traits les plus caractéristiques de la production littéraire contemporaine. Que la tentation existe, chez certains, de les identifier voire de les classer, en invoquant le terme de *post-modernité*, importe finalement peu ; moins, dans tous les cas, que ce qui se joue à l'intérieur des textes eux-mêmes. Indissociables l'une de l'autre, deux dimensions coexistent dans ces fictions biographiques : la part subjective d'un genre dans lequel le sujet se réfléchit dans l'autre comme en un miroir, mêle la rêverie fantasmatique à l'objectivité du document pour atteindre obliquement une certaine vérité du moi ; l'ambition critique d'une écriture définie par sa réflexivité, qui s'interroge sur ses propres modalités et sur ses propres enjeux en réfléchissant sur la création dans son rapport à une existence.

Inscrit dans la continuité de réflexions collectives sur le biographique en tant que modalité possible du littéraire ¹, centré sur le rapport entre biographie et roman, le colloque dont le présent volume rassemble les actes se devait naturellement de faire une place de choix à ce genre contemporain

1 Deux journées d'études organisées par le centre Écritures (EA 3943) autour du rapport entre biographique et écriture dramatique ont donné lieu à un livre : Nicole BOIREAU, Jean-Frédéric CHEVALIER, Pierre DEGOTT (éds), *Réécritures des sources biographiques et construction du personnage de théâtre*, Metz : Centre Écritures, coll. « Recherches en littérature », 2010. Un colloque, intitulé « Biographies d'écrivains, réception et réécriture », a été organisé en octobre 2009 par Françoise Alexandre (actes à paraître dans cette même collection).

des fictions biographiques. Les propositions de communication, dans un premier temps, et le programme définitif du colloque, dans un second temps, ont, sans surprise, confirmé l'attention portée par un nombre croissant de chercheurs en littérature à ce nouveau genre. L'ambition de cette réflexion collective était cependant plus large : il ne s'agissait pas, ou pas seulement, d'en interroger les enjeux, formels ou ontologiques, mais de saisir la problématique du rapport entre l'écriture romanesque, et plus généralement la fiction, d'une part, et la biographie ou le biographique, d'autre part, dans une perspective diachronique. Centré presque exclusivement sur la période qui sépare la fin du XIX^e siècle (les Goncourt, Huysmans, Barrès) du temps présent (Hélène Bezençon, Max Genève, Philippe Beaussant, ou, bien sûr, Echenoz et Michon), ce volume offrira sans doute au lecteur les jalons d'une histoire de ce rapport, à la fois problématique et fécond, entre biographie et roman. Gageons que nombre de chercheurs y chercheront aussi la généalogie (ou l'esquisse d'une généalogie) du genre contemporain de la fiction biographique² ; c'est à cette logique, au demeurant qu'obéit la composition de ce volume.

Ce dernier s'ouvre ainsi sur une communication très dense, consacrée à celui que l'on considère aujourd'hui comme un des maîtres, sinon le maître du genre, Pierre Michon. L'étude de Raymond Michel met ainsi à nu une problématique essentielle de la fiction biographique, celle du rapport entre la vérité objective de l'historien et la vérité de l'écrivain, créée et révélée par la fiction. Biographie historique et exemplaire d'un peintre fictif pris dans les tourmentes de la Terreur, *Les Onze* constitue cependant une « vie rêvée » en même temps qu'une biographie disruptive, qui ménage dans le texte, par le recours à la fiction, des failles capables de laisser une vérité impossible à établir ou seulement à percevoir autrement.

Mais si la problématique du rapport entre vérité et fiction – du rapport entre poésie et vérité, dans d'autres textes – est récurrente dans les fictions biographiques, c'est un autre enjeu majeur qui a émergé dans les autres communications consacrées au genre, leur capacité à dire le moi d'une façon d'autant plus éclairante qu'elle est oblique. L'analyse du *Biographe* de Philippe Beaussant, menée par Jacques Poirier, témoigne au demeurant

2 On lira également, dans la même perspective, Anne-Marie MONTLUÇON et Agathe SALHA (éds), *Fictions biographiques XIX^e-XX^e siècles*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007.

du lien qui existe entre ces deux problématiques : mise à l'épreuve de la biographie et de la fiction, ce roman met en évidence le lien paradoxal qui unit vérité et fiction, tout en permettant à son auteur d'interroger et, dans une certaine mesure, de réinventer l'écriture de soi. De même, *Le Château de Béla Bartók*, *Mozart, c'est moi* et *Autopsie d'un biographe*, trois romans de Max Genève étudiés par Jerzy Lis, constituent une mise à l'épreuve du biographique par l'écriture romanesque, qui permet de revivifier la seconde, mais ces romans témoignent aussi, de façon exemplaire, de la manière dont le fait de parler de l'autre, qu'il soit grand ou méconnu, amène l'auteur à reconstruire sa propre histoire. En identifiant un sous-genre particulier, « le roman du flâneur biographe », à partir des exemples offerts par *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint et par *Berlin, mémoire pendant les travaux* d'Hélène Bezençon, Valérie Michelet-Jacquod analyse une autre modalité de l'écriture de soi, dans un corpus romanesque où la flânerie urbaine rejoint l'art de la biographie : les narrateurs biographes, dans ces romans, trouvent en effet dans leur déambulation le moyen de revisiter la vie des hommes illustres tout en s'écrivant eux-mêmes, l'écriture romanesque tirant son dynamisme de la tension entre l'impossible biographie et le roman du biographe.

Proposant de lire *Ravel* d'Echenoz, comme « un autoportrait en creux de l'auteur », Sabine Van Wesemael étudie les ramifications entre réalité et fiction afin de montrer comment Echenoz, qui présente son livre comme « romans » (au pluriel), recourt à la biographie comme il l'a fait dans d'autres romans, en reprenant les codes de romans de genre, pour lui rendre et pour le subvertir tout à la fois : loin de constituer un jeu formel, cette stratégie d'écriture, fondée sur le recours au biographique, permet de déployer une forme originale et efficace d'écriture de soi.

Les cas d'André Dhôtel et de Jean-Benoît Puech permettent d'explorer d'autres modalités de l'inscription du sujet dans son texte, par le biais de la fiction biographique. Ainsi, pour Christine Dupouy, les textes biographiques de Dhôtel comme le *Rimbaud* ou, plus encore, le *Saint-Benoît*, consacrés à de « grands ascendants » (pour reprendre une expression de Char), sont finalement emblématiques de l'univers propre à l'auteur lui-même, réfractent ses valeurs tant éthiques qu'esthétiques, dans la mesure où la démarche biographique, fondée ici sur la référence à des textes antérieurs, favorise paradoxalement la découverte et l'affirmation d'une singularité individuelle. À partir du corpus constitué par les œuvres consacrées à Benjamin Jordane,

le vrai-faux écrivain créé par Jean-Benoît Puech, Elisabetta Sibilio revient sur la question du rapport entre biographie et narration romanesque, les textes de Puech explorant la porosité de la frontière entre réalité et fiction, mais aussi la question fondamentale du rapport entre la vie et l'œuvre.

Deux communications enfin ont fait une place à ce qui est en passe de constituer un phénomène d'édition, les romans mettant en scène et réinventant, à l'usage d'un large public, la vie d'artistes illustres comme Virginia Woolf ou Vermeer. Dans « Vies imaginaires et portraits woolfiens dans quatre biofictions contemporaines », Monica Latham s'attache à mettre à nu les jeux et les enjeux engagés par les biofictions inspirées par la figure et par la vie de Virginia Woolf : elle montre comment, tout en constituant pour une part une forme de vulgarisation destinée à faciliter l'accès à l'univers de l'écrivain, ces biofictions n'en sont pas moins représentatives d'une certaine post-modernité littéraire et culturelle, dans la mesure où elles manipulent le réel, transgressent les règles de la mimesis et jouent avec le vrai et le faux en cultivant volontairement l'ambiguïté. À partir de l'étude des fictions biographiques inspirées par Vermeer, Françoise Alexandre commente l'installation de l'œuvre picturale en lieu et place du peintre ou du modèle, dans des biofictions déterminées précisément par la connaissance très lacunaire que l'on a de la vie du peintre. L'imaginaire poétique comble en effet les lacunes de la connaissance biographique positive, afin de fonder une psychologie de l'artiste, dans le cas des romanciers à succès que sont Chevalier et Vreeland, ou afin de fonder une poétique de l'art, dans le cas de Proust.

Quatre autres communications explorent pour leur part la façon dont l'inscription du biographique dans le roman, permet à Camus, Modiano, Simon ou Pérec de déployer des formes neuves d'écriture du sujet. Ainsi, Pierre-Louis Rey propose de considérer *Le Premier Homme* comme une « autohagiographie » qui doit recourir au romanesque pour ne pas apparaître telle et apparaît finalement comme une biographie imaginaire, dont l'analyse met en évidence les liens indissociables et ambigus qui unissent biographie, écriture de soi et roman. Sylvie Servoise analyse pour sa part les liens que Modiano tisse, dans l'ensemble de son œuvre, entre le récit de vie et le paradigme de l'enquête, décliné à son tour en enquête biographique, enquête policière et enquête sur soi, le récit d'une vie n'étant jamais que la tentative d'élucidation d'une identité énigmatique. Se déploie ainsi une dialectique du vrai et du faux, de la biographie et de la fiction, dans le cadre d'une œuvre dont le caractère autobiographique est marqué, la distorsion

imposée au genre biographique tiré vers la fiction s'expliquant ici par la position de Modiano vis-à-vis de la Shoah. Le rapport ambigu de Claude Simon au biographique, éclairé par Bernard Heizmann, s'appuie sur les nombreux biographèmes présents dans ses romans. Simon se livre ainsi à un travail de masquage et de transformation qui leur donne une présence transcendée dans ses romans : par-delà le refus affiché, ces données biographiques s'affirment comme un matériau nécessaire pour le romancier. Enfin la filiation fictionnelle qui unit *Le Voyage d'hiver* de Perec au *Voyage d'hier* de Jacques Roubaud conduit Tania Raus à montrer comment ce dernier introduit une dimension biographique au sein d'un récit de filiation tant littéraire que généalogique, Roubaud transformant Pérec en personnage de fiction, par l'amalgame de son œuvre et de sa vie.

Le troisième volet de ce volume permet plus particulièrement de revenir sur les tentatives de régénérer le genre romanesque par le recours à la biographie, dès la fin du XIX^e siècle, dans le contexte de la crise du roman. Une première communication ramène cependant à une période antérieure, tout en posant la question centrale engagée par la problématique du rapport entre biographie et roman. En étudiant l'« Histoire de Sapho » dans *Artamène ou le Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry, Anne Debrosse introduit en effet l'idée du « mentir-vrai » (comme dira Aragon) du roman : l'« Histoire de Sapho » n'est en effet pas tant une biographie de la Sappho (*sic*) historique qu'une fiction et aussi une sorte d'autobiographie, le recours à la fiction et à l'autobiographie apparaissant en effet comme les moyens paradoxaux de donner une vision plus vraie de Sappho. Mais c'est bien sur la fin du XIX^e siècle que se sont focalisés les débats, c'est-à-dire sur une période durant laquelle ont été écrites des œuvres qui sont des références importantes pour les auteurs contemporains de fictions biographiques, comme les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, ou les portraits de figures artistiques ou historiques réalisés par Suarès. Ce ne sont pourtant ni Schwob ni Suarès, mais les Goncourt et Huysmans, tout aussi importants, et, de façon plus inattendue, Maurice Barrès, dont les œuvres ont été examinées. Dans *Les Déracinés*, ce dernier a inséré une notice biographique consacrée au « grand journaliste parlementaire » Portalis. Comme le montre Séverine Depoulain, l'insertion de la biographie dans le roman participe d'un effort pour dépasser et renouveler le romanesque balzacien tout en introduisant une dimension autobiographique, ce qui permet finalement à Barrès d'affirmer sa position littéraire. Dans l'œuvre romanesque des Goncourt, la biographie est, pour sa part, omniprésente. Suivant l'analyse

de Pierre-Jean Dufief, la biographie devait, selon Edmond, permettre de révolutionner l'art du roman, de le régénérer, le romancier devenant ainsi biographe et historien de l'intime : mêlant intimement biographie et roman, les Goncourt ont ainsi pratiqué un roman tombeau, qui conserve la trace et le souvenir. La présence du biographique dans quatre romans de Joris-Karl Huysmans (*Là-Bas*, *En Route*, *La Cathédrale*, *L'Oblat*) est analysée par Bruno Fabre. À partir du constat que la forme biographique imprègne la production romanesque de Huysmans, sous forme de biographèmes discontinus ou de notices biographiques, ce dernier met en lumière des dispositifs formels très divers et des effets nombreux, en soulignant la fonction paradoxalement dévolue au récit biographique, voué à revivifier le romanesque. Toujours à la Belle Époque, la comparaison entre la *Vie de Beethoven* et *Jean-Christophe*, de Romain Rolland, tous deux axés sur le récit d'une vie d'artiste présentée comme une vie héroïque, exemplaire pour la France moderne guettée par la décadence, permet à Marleen Rensen de montrer que pour Rolland, le modèle biographique est le meilleur fondement d'une réalisation artistique accomplie.

Deux communications enfin témoignent de la façon dont le recours au biographique, dans l'entre-deux-guerres encore, permet de revitaliser l'écriture romanesque, en lui conférant, de façon apparemment paradoxale, une dimension poétique. Dans la production romanesque de Soupault, dont les récits sont baptisés « portrait » ou « témoignage », l'interrogation explicite du moi accompagne sa mise en déroute par l'écriture. Ivane Rialland montre ainsi qu'à travers l'invention d'un biographe, double de l'auteur, qui fait porter l'intérêt autant sur la vie qui est là prétendument décrite que sur l'acte même de l'écriture de cette vie, ces romans de Soupault revendiquent la forme biographique pour la dissoudre, l'écriture poétique florissant sur les décombres de la biographie. Paul Nizan, de son côté, recourt à l'écriture biographique à des fins idéologiques définies : selon Jean-Luc Martinet, *Antoine Bloyé*, récit d'une vie tissées par les voix, vise à rendre audibles les discours institutionnels dépossédants. Dans un contexte où Nizan cherche à faire valoir sa propre conception d'une littérature révolutionnaire, à en redéfinir les conditions et les modalités, la biographie offre alors les ressources poétiques nécessaires pour accomplir ce projet littéraire.

PREMIÈRE PARTIE

BIOGRAPHIES FICTIONNELLES



Raymond MICHEL

Université Henri Poincaré, Nancy 1 – IUFM de Lorraine

LES ONZE DE PIERRE MICHON OU « POUR SE SOUVENIR, IL FAUT IMAGINER »¹

Prends garde à toi, citoyen peintre, on ne représente pas à la légère les Représentants².

Vous le voyez, Monsieur ? Tous les onze, de gauche à droite : Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André. Invariables et droits. Les Commissaires. Le Grand Comité de la Grande Terreur. Quatre mètres virgule trente sur trois, un peu moins de trois. Le tableau de ventôse. Le tableau si improbable, qui avait tout pour ne pas être, qui aurait si bien pu, dû, ne pas être, que planté devant on se prend à frémir qu'il n'eût pas été, on mesure la chance extraordinaire de l'Histoire et celle de Corentin. On frémit comme si on était soi-même dans la poche de la chance³.

Blanche Cerquiglioni, dans un article précisément intitulé « Des vies rêvées », s'interroge sur ce genre situé à la frontière des discours historiographique et fictionnel en insistant sur son caractère problématique⁴. En effet, les romans de « vies rêvées », selon elle, s'inscrivent dans la tradition des « vies imaginaires » de Marcel Schwob⁵ qui, rompant avec les biographies des « hommes illustres », s'intéresse aussi bien aux grands

1 Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris : Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 45.

2 Pierre MICHON, *Les Onze*, Lagrasse : Verdier, 2009, p. 115 ; désormais abrégé en *L.O.*

3 *L.O.*, p. 43.

4 Blanche CERQUIGLIONI, « Des vies rêvées », dans *Critique* 767, « Historiens et romanciers. Vies réelles, vies rêvées », avril 2011, p. 293-304.

5 *Ibid.*, p. 296. Cf. Marcel SCHWOB, *Vies imaginaires* [1896], Paris : G. Lebovici, 1986 (aussi en poche, Paris : Flammarion, coll. « GF », 2004).

hommes qu'aux petits, en mettant en avant « l'individu, l'unique, le petit fait qui réinscrit le personnage historique dans la réalité humaine ⁶ ». Il ne fait pas de doute que Pierre Michon s'inscrit dans cette tradition, lorsque, dès son premier ouvrage, *Vies minuscules* ⁷, sur le mode de l'autofiction, il décrit huit vies de petites gens qu'il a côtoyées dans son enfance, car « par malheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres ⁸ ». Par la suite, il exploite, avec talent, cette veine, en peignant des personnages, quasi-réels, mais anonymes, et en faisant voler en éclats des figures mythiques par la présentation d'obscurs plus ou moins imaginaires qui les côtoient ⁹.

Blanche Cerquiglioni, tout en mettant en avant la réussite et la prospérité de ce genre, signale que ces « vies rêvées peuvent donner lieu à des jeux littéraires, ce qui montre combien le genre est établi, puisque les lecteurs le connaissent et le reconnaissent. C'est ce que fait Michon dans *Les Onze* ¹⁰ ». En effet, *Les Onze* racontent la vie d'un peintre imaginaire, François-Élie Corentin, qui aurait peint un tableau, tout aussi imaginaire, censé être exposé au pavillon de Flore, au Louvre. Ce tableau représente les onze du Comité de salut public de l'an II, les organisateurs de la Terreur. Le lecteur des *Onze* ne lit donc pas une autre vie minuscule, mais « une vie rêvée : le récit d'une vie fictive comme si elle était réelle [...]. La biographie est prise comme modèle de récit : on croit à une biographie réelle, car le récit obéit à ce genre, alors qu'il s'agit d'un récit fictionnel ¹¹. » Et, si tel est le cas, c'est parce que le texte de Pierre Michon semble avoir toutes les apparences d'une biographie conforme à l'orthodoxie de l'historiographie en vigueur aujourd'hui.

6 *Ibid.*, p. 297.

7 Pierre MICHON, *Vies minuscules*, Paris : Gallimard, 1984 (aussi en Folio, n° 2895, 1996).

8 Épigraphe d'André Suarès mise en exergue dans les *Vies minuscules*.

9 Pierre MICHON, *Vie de Joseph Roulin*, 1988 ; *Maîtres et Serviteurs*, 1990 ; *Le Roi du bois*, 1996 ; *Abbés*, 2002 ; *L'Empereur d'Occident*, 2007 – tous ces livres sont publiés aux éditions Verdier (Paris) ; *Rimbaud le fils*, Paris : Gallimard, 1991.

10 Blanche CERQUIGLIONI, art. cit., p. 298.

11 *Ibid.* L'exercice a été réussi, puisque nombreux ont été, parmi les premiers les lecteurs de Michon, ceux qui ont cru à une biographie réelle et qui ont avoué avoir cherché à voir « pour de vrai », sur le site Internet du Louvre, la reproduction du fameux tableau de Corentin.

Une biographie « historique »

Jacques Rancière fait remarquer, à juste titre, que la biographie, le récit de vie, « loin d'être une adjonction aux austères procédures de la science historique [...] nous livre le cœur même de [sa] rationalité [car elle est] l'emblème de la révolution littéraire qui rend l'histoire possible comme science ¹² ». En effet, selon lui, le genre biographique révoque « l'opposition aristotélicienne entre la logique des actions et le cours de la vie, c'est-à-dire aussi entre l'ordre de la fiction et celui de la réalité empirique », car il est « le lieu privilégié de cette double indiscernabilité : entre les actions et les états, mais aussi entre le réel et le fictif ». Cette indiscernabilité ne porte pas sur les faits, mais « sur ce qui les explique, sur le « vécu » dont ils sont posés comme la manifestation. » Et, dans ce cas la « description du vécu se transforme en logique des actions », parce que précisément « le ce que des actions se confond purement et simplement avec le comment de la vie ». Le biographique est donc « présent au cœur de la science historique comme manifestation des conditions qui la rendent possible », c'est-à-dire « l'abolition de la différence entre la raison des faits et celle des fictions¹³. » Pour Jacques Rancière, le principe de la biographie consiste donc à « faire voir le général dans le particulier, le siècle dans l'instant, le monde dans une chambre. Et elle le peut au nom de ce principe philosophico-poétique qui révèle le *ce que* dans les *comment*, l'essence dans la manifestation ¹⁴ ». Si l'on suit une telle analyse, on admettra que *Les Onze* de Pierre Michon se donnent bien, au premier abord, comme une biographie *historique* et donc, aussi, comme une interrogation sur la *duplicité* de ce genre.

On sait que Michel de Certeau ¹⁵ préférait au mot « Histoire » – au sens de discours historiographique – l'expression « *opération historiographique* », qui a, pour lui, l'avantage d'indiquer explicitement que l'historien procède toujours à un véritable travail de reconstitution du passé. Ce travail prend la forme d'une structure triadique, bien connue, qui se décline en trois phases : une *phase archivistique*, une *phase d'explication/compréhension* et, enfin, une *phase d'activité scripturaire*. Par ailleurs, il me semble utile de

12 Jacques RANCIÈRE, « L'historien, la littérature et le genre biographique », dans *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007, p. 289 et 189.

13 *Ibid.*, p. 199-201 ; *idem* pour les citations précédentes non référencées.

14 *Ibid.*, p. 198.

15 Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2002.

rappeler que Ricœur, partageant le même souci épistémologique, identifie, quant à lui, dans le *tiers temps* que constitue le temps historique, trois principaux connecteurs : 1) le calendrier ; 2) la suite des générations ; 3) les archives, les documents et les traces. Si l'on suit ces indications, il est incontestable que *Les Onze* se présentent bien comme une opération historiographique.

Tout au long du texte des *Onze*, la voix narrative – celle du « guide ¹⁶ » qui s'adresse à un « visiteur », dénommé constamment « Monsieur », pour lui présenter le fameux tableau des *Onze* de Coëntin – ne cesse de revendiquer un véritable *travail d'archiviste*. Elle proclame à l'envi et ne cesse de répéter qu'elle a lu de nombreuses biographies sur Coëntin. Son *éthos* est bel et bien celui d'un connaisseur parfaitement informé, qui a fait des recherches sur son sujet, et qui est soucieux de vérifier et de citer ses sources. En effet, il affirme avoir lu « mille biographies ¹⁷ » sur son sujet de prédilection et se défend de l'accusation qu'on pourrait lui faire de laisser libre cours à son penchant romanesque.

On sera attentif, par ailleurs, à la façon dont ce guide rend crédible et vraisemblable l'existence de Coëntin en l'intégrant, chaque fois que c'est possible, dans une liste de peintres dont l'existence ne fait aucun doute, comme dans cette remarque dont la force de persuasion tient précisément à son caractère fortuit et incident : « ils sont plus que peintres, Giotto, Léonard, Rembrandt, *Coëntin*, Goya, Vincent Van Gogh ; ils paraissent plus que peintres, ils sont plus qu'ils ne furent ¹⁸ ». On pourrait parler de « contamination existentielle » par intégration énumérative, la *captatio benevolentiae* du destinataire de son discours, et *volens nolens* celle du lecteur du texte de Pierre Michon, s'effectuant par la mise en place implicite d'un univers de connaissances partagées dont le « nous » et le « on », profondément doxastiques, en sont les traces discursives. Enfin, en bon « historien », le guide fait appel aussi, constamment, aux témoignages de ceux qui ont été au plus près des événements, à savoir ceux des « mémo-

16 Par commodité, je nommerai, par la suite, cette voix qui prend en charge la narration par des expressions comme le « guide » ou le « narrateur », sans encore préjuger de son statut énonciatif.

17 *L.O.*, p. 46.

18 *Ibid.*, p. 65-66 ; je souligne. Les multiples occurrences d'expressions comme « on sait », « que nous connaissons tous » sont symptomatiques de cette volonté d'opérer une fusion des univers fictionnel et factuel.

rialistes » qui ont vu, en chair et en os, Coirentin dans « sa houppelande couleur de fumée d'enfer¹⁹ ».

On se souvient que pour Aristote la supériorité de la poésie sur l'histoire se trouvait précisément dans le fait que celle-ci est soumise à l'hétérogénéité et à la discordance de l'empiricité, alors que la poésie inscrit les événements dans des chaînes causales. Aussi le discours historiographique, pour se constituer comme discours scientifique et pour dépasser le donné, s'est-il toujours efforcé de rechercher les causes et les effets, c'est-à-dire les lois de l'histoire. Pour l'historien, il ne suffit pas de raconter, il lui faut aussi expliquer, « comprendre le pourquoi²⁰ » des événements. Aussi une lecture, même rapide, des *Onze* montre-t-elle que ce livre a bien pour ambition d'expliquer, de révéler à quel point « le *ce que* des actions se confond purement et simplement avec le *comment* de la vie²¹ ».

Tout d'abord, on peut lire *Les Onze* comme la tentative d'expliquer et de comprendre comment un individu peut devenir l'incarnation d'un oxymore vivant, le « Tiepolo de la Terreur²² », et ce par le rappel de sa jeunesse et la description des moments historiques qu'il a vécus. Je ne m'attarderai pas sur ce sujet, ici, puisque je le traiterai en détail quand sera examinée la biographie de François-Élie Coirentin. Je m'intéresserai, ici, plutôt à la teneur historique du récit de Pierre Michon. En effet, à l'évidence, *Les Onze* retracent, avec une grande précision, l'atmosphère et la complexité d'une époque, la Terreur de l'an II, de telle sorte que le texte de Pierre Michon a pu être considéré par de nombreux lecteurs comme une véritable « leçon d'histoire ». Je rappelle que ce texte est un récit à la première personne, où l'instance auctoriale est entièrement dissimulée par le narrateur. Le dispositif énonciatif – un « guide » qui raconte à son allocataire, « Monsieur », l'histoire de Coirentin et la commande des *Onze* – bloque donc toute possibilité de faire entendre directement une voix auctoriale. L'*ethos*²³ de

19 *Ibid.*, p. 79.

20 *Ibid.*, p. 93 : « Cette commande, Monsieur, on s'épuise depuis deux siècles à en comprendre le *pourquoi*. » Je souligne.

21 Cf. Jacques RANCIÈRE, art. cit., p. 198.

22 *L.O.*, p. 42.

23 J'emprunte cette notion et la notion connexe – *image de l'auteur* – à Ruth AMOSSY, « La double nature de l'image de l'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : <http://aad.revues.org/index662.html>. Consulté le 5 janvier 2011.

ce narrateur-guide est bien celle d'un historien, qui veut apparaître comme crédible et fiable, c'est-à-dire quelqu'un qui connaît son sujet sur le bout des doigts. En effet, son savoir et son érudition, qu'il désire partager, sont le produit d'une enquête historique, apparemment sans failles. Tous les détails biographiques des personnages et des faits historiques évoqués et toutes les indications géographiques sont conformes à ce que l'on trouve dans les discours « savants » sur les mêmes sujets. Une consultation des encyclopédies et des livres d'histoire, lors d'une lecture quelque peu « soupçonneuse » qui refuserait le *réquisit* de tout contrat fictionnel, à savoir la « suspension consentie de l'incrédulité » chère à Coleridge, ne fait que le confirmer. Je n'ai jamais pu, après enquête – comme tous les critiques d'ailleurs – relever une inexactitude historique dans *Les Onze*, sous réserve bien entendu d'une lecture plus pointilleuse et plus informée à venir.

À cet égard, sont remarquables, les deux premiers chapitres de la deuxième partie. En effet, dans le chapitre II, le narrateur nous explique, parfaitement, les tenants et les aboutissants de ces mois qui – de nivôse 1793 à ventôse 1794 – annoncent la fin de la Terreur et le coup d'état de Thermidor orchestré contre Robespierre. Il suffit de relire les passages consacrés à une scène centrale du texte, celle de la commande du tableau par le banquier Proli, Léonard Bourdon et Collot d'Herbois, pour s'en convaincre²⁴. En effet, la commande une fois faite, le narrateur-guide entreprend d'expliquer le pourquoi de cette commande qui est essentiellement « politique²⁵ ». Car, nous explique la voix narrative, cette « période qui est le comble de l'Histoire²⁶ » est déchirée par les luttes que mènent, pour la conquête du pouvoir, les « trois *partis* bien tranchés, les orthodoxes sous Robespierre, les modérés sous Danton, les exagérés sous Hébert²⁷ » et tous les clans diffus et les clubs divers, sans compter les aristocrates, terrés et plus ou moins actifs qui attendent leur revanche, la grande et la petite bourgeoisie, et le prolétariat. On comprend, dès lors, pourquoi sont ajoutées par Proli deux clauses au contrat qui lie Corentin et les commanditaires du tableau. Tout d'abord, il devra peindre *Les Onze* « dans le plus grand secret, comme on conspire²⁸ » et, ensuite,

24 *L.O.*, p. 87-91.

25 *Ibid.*, p. 93.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, cf. p. 95-97.

28 *Ibid.*, p. 109.

représenter en gloire les robespierrots, Saint-Just, Couthon et Robespierre, les autres membres du Comité n'apparaissant que comme des comparses. Et le narrateur-guide entreprend, en « bon historien », d'expliquer à son interlocuteur, même si cela doit l'ennuyer, « la cause de la commande, sa petite raison nécessaire et suffisante, le dessein des commanditaires ²⁹ ». On craint Robespierre, on complotte contre lui dans le secret, on médite des coups bas pour éviter la guillotine. En effet, ce tableau est pour les anti-robespierrots un piège en forme de peinture, un joker politique, profondément ambivalent, à jouer dans un moment crucial : « si Robespierre prenait définitivement le pouvoir », le tableau, « alibi fraternel », apparaîtrait comme une « preuve éclatante de sa grandeur et de la vénération » qu'on avait pour lui ; si, au contraire, Robespierre « chancelait, s'il était à terre, on produirait le tableau comme preuve de son ambition effrénée pour la tyrannie » et « on prétendrait effrontément que c'était lui, Robespierre, qui l'avait commandé en sous-main pour le faire accrocher derrière la tribune du président de l'Assemblée asservie, et être idolâtré dans le palais exécré des tyrans ³⁰ ». Coirentin doit donc peindre, dans les deux sens, Robespierre et ses amis soit comme des Représentants magnanimes soit comme des tigres assoiffés de sang. C'est « sans doute une des raisons pourquoi *Les Onze* sont dans la chambre terminale du Louvre, le saint des saints, sous la vitre blindée de cinq pouces ³¹. » Et on comprend dès lors pourquoi, lorsque les deux hommes sortent de l'église Saint-Nicolas, en ce début de l'année 1794, Collot s'empresse de dire au peintre, à voix basse, avec un ton quelque peu théâtral et en riant : « Tu vas donc nous représenter. Prends garde à toi, *citoyen peintre*, on ne représente pas à la légère les Représentants ³². »

On sait que, pour Paul Ricœur ³³, le recours au calendrier est un des réquisits essentiels de la rationalité historique, puisqu'il élabore un *tiers-temps*, véritable connecteur entre le temps cosmologique et le temps phénoménologique, vécu par les hommes. Mona Ozouf souscrit à cette analyse quand elle fait remarquer que l'historien rattache les faits qu'il rapporte « à

29 *Ibid.*, p. 110 ; je souligne. Lire en particulier les pages 110-112.

30 *Ibid.*, p. 112-113, pour l'ensemble des citations.

31 *Ibid.*, p. 113-114, pour l'ensemble des citations.

32 *Ibid.*, p. 115.

33 Paul RICŒUR, *Temps et récit. Tome 3*, Paris : Le Seuil, coll. « Points », 1991, p. 197.

un temps commun, à un espace donné, l'un et l'autre non modifiables [car l'historien est] contraint d'organiser son récit sur un axe chronologique et de le mener selon l'implacable flèche du temps³⁴ ». Le narrateur-guide des *Onze* se soumet à ces contraintes de l'espace et du temps, qui implique la vérification possible par d'autres historiens. Ainsi, tout lecteur comprend aisément que la jeunesse de Corentin se passe sous l'Ancien Régime et peut, très aisément, reconstituer les chronotopes qui jalonnent la vie du peintre. Pour aller à l'essentiel, puisque j'y reviendrai, je rappellerai quelques dates clés : Corentin est né en 1730 d'une mère née, quant à elle, en 1710³⁵ ; il va sur ses 64 ans à la commande du tableau – la rencontre entre les trois conspirateurs et le peintre se situant en pleine Terreur de l'An II, au début de l'année 1794³⁶. La discussion et l'argumentation serrées que fait le narrateur-guide sur la date exacte – la nuit du 15 au 16 nivôse, soit autour du 5 janvier – de la commande du tableau sont à cet égard fort significatives³⁷. Cette inscription ostensive du temps narré sur le temps historique a plusieurs fonctions, qui se renforcent mutuellement. Tout d'abord, certes, elle participe à cette stratégie d'effet de réel que construit l'ensemble du récit en conjoignant ses figures surnuméraires fictives (Corentin, *Les Onze*, etc.) à des entités qui appartiennent au monde de référence du lecteur (personnages et événements historiques, lieux réels, etc.). Mais, ensuite, elle a recours à un procédé habituel du discours historiographique qui prend soin, systématiquement, d'inscrire son récit dans le déroulement du « grand » récit de l'Histoire qui le surdétermine. Ainsi, le récit des *Onze* fait par le narrateur-guide mime son appartenance au paradigme des récits qui racontent et expliquent la Terreur. Il semble répondre à l'exigence véridictive de ce que Paul Ricœur³⁸ appelle la *représentance* ou la *lieutenance* du discours historiographique, lequel vise le réel comme son

34 Mona OZOUF, « Récit des romanciers, récit des historiens », dans *Le Débat* 165, « L'Histoire saisie par la fiction », Paris : Gallimard, mai-août 2011, p. 20.

35 *L.O.*, p. 27.

36 À la sortie de l'église Saint-Nicolas, Collot dit à Corentin qui vient d'accepter la commande du tableau : « Nous nous en serons bien tirés, tous les deux, depuis le début, et nous voilà déjà en 94 », *ibid.*, p. 116.

37 *Cf. ibid.*, p. 77-78.

38 Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000, p. 359-369.

vis-à-vis et affirme sa prétention à être un lieu de savoir et un déploiement de ressources d'intelligibilité.

Il est difficile de parler d'analyse historique sans se situer par rapport aux analyses de Karl Marx, et, *a fortiori*, sans évoquer la lutte des classes. Et, tout lecteur des ouvrages de l'auteur des *Vies minuscules* – si exemplaire à cet égard – sait bien qu'il ne peut exister, chez lui, un tableau d'une époque sans une évocation du prolétariat, des « sans-part », des « in comptés » comme le dit si bien Jacques Rancière³⁹. Chez Pierre Michon, ces êtres souffrants, ces in comptés, qui ne sont ni vus ni audibles, ont un nom : les Limousins. Ils forment « les *meutes plaintives* et tueuses de la plèbe éternelle, *aboyant* : et au travers de ces *aboiments*, personne n'entendait plus rien⁴⁰ ». Ces « sans-part » apparaissent continuellement dans *Les Onze* à l'arrière plan du monde où évolue Corentin. En effet, le grand-père maternel du peintre – un Limousin, lui aussi – a fait fortune « dans les grands travaux des fleuves et des canaux, sous Colbert et Louvois⁴¹ », et en particulier dans l'aménagement du canal qui va d'Orléans à Montargis, auprès duquel il a établi sa demeure, à Combleux où précisément s'est déroulée la jeunesse de Corentin. Les Limousins sont donc les « fondations invisibles⁴² » de ces ouvrages d'art, bien cimentés « de ciment limousin, sang et boue⁴³ ». Ils n'ont eu comme seul destin que de vendre leur force de travail, au plus vil prix, de telle sorte que leur statut et leur salaire « à peu de choses près étaient ceux des nègres d'Amérique⁴⁴ ». Leurs rares moments de repos se résumaient à boire jusqu'à plus soif un « quasi-vinaigre⁴⁵ » qui leur servait « de viatique, d'eucharistie, de littérature et de duchesse nue⁴⁶ » – la vente

39 « Le nom de prolétariat est le pur nom des in comptés, un mode de subjectivation qui met en un litige nouveau la part des sans-part. » (Jacques RANCIÈRE, *La Méésentente*, Paris : Galilée, 1995, p. 121-122).

40 *L.O.*, p. 96-97. Je souligne. À propos du père du grand-père paternel de Corentin, il est dit : « s'il s'était avisé d'avoir de l'esprit et de jurer lui aussi que Dieu est un chien cela aurait donné quelque chose d'informe qu'on peut transcrire à peu près par *Diâu ei ùn tchi*, une sorte d'éternement » (p. 41).

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*, p. 34.

43 *Ibid.*, p. 29

44 *Ibid.*, p. 26.

45 *Ibid.*, p. 33.

46 *Ibid.*, p. 37.

de ce mauvais alcool a fait le fortune du grand-père paternel de Corentin –, et à trousser, besogner et engrosser « une espèce de femme qu'ils voyaient deux mois de l'année sur douze, [de sorte que] de cet exploit [ils tiraient] des espèces d'enfants destinés à leur tour à être nègres d'Amérique ⁴⁷ ». Ils vivaient dans « le sang et la boue ⁴⁸ » et ne pouvaient espérer aucune échappatoire à leur triste sort, puisque, selon leur juron favori, « Dieu est un chien ». Bref, ces « Limousins mal foutus [...] noirauds, moreaux, mal faits, tombés des échelles, noyés dans des boues, le jour du Seigneur ivres-morts s'égorgeant entre eux ⁴⁹ », étaient et vivaient comme de véritables bêtes de somme, des esclaves, mais « de toute cette boue [ils] avaient comme magiquement fait de l'or pour une tierce personne ⁵⁰ ».

L'insistance du texte sur ces « Limousins de malheur » entre en écho direct avec l'emploi de tout un vocabulaire « marxiste », qui peut étonner, par son anachronisme, parfois dans le contexte historique qu'il décrit. Le texte, en effet, n'hésite pas à évoquer « Hébert et ses masses, les exagérés, populistes ou bolcheviks », les « classes sociales », « le prolétariat, c'est-à-dire les Limousins ⁵¹ », ou « les Limousins à grandes piques, le Peuple, si on veut ⁵² ». Certes, prévient le narrateur, la « grisaille théorique et historique, la lutte des classes et le panier de crabes, bref, tout cela risque "d'ennuyer" son allocutaire qui peut se dire qu'il le lira un autre jour ». Mais, ajoute-t-il, même si « je sais bien que vous n'avez pas besoin de l'entendre, [...] j'ai besoin, moi, de vous le dire ⁵³ ». À bon entendeur salut !

Il n'y a pas d'histoire, et *a fortiori* pas de biographie, sans récit. La *mise en intrigue*, « synthèse de l'hétérogène ⁵⁴ » comme le signale Paul Ricœur, permet de configurer l'ensemble des événements et de lui donner un ordre, qui à la fois organise nos connaissances et produit du nouveau. À cet

47 *Ibid.*, p. 33-34. Je souligne.

48 *Ibid.*, p. 35. Cette expression est attachée aux Limousins d'une façon quasi systématique.

49 *Ibid.*, p. 27.

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*, p. 96, pour l'ensemble des citations ; je souligne.

52 *Ibid.*, p. 97.

53 *Ibid.*, p. 110, pour l'ensemble des citations ; je souligne.

54 Paul RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris : Le Seuil, 1986, p. 21-22.

égard, *Les Onze* peuvent apparaître exemplaires : une première partie qui raconte la jeunesse de Corentin, ses origines, le milieu dans lequel il a vécu, son apprentissage auprès du peintre vénitien Tiepolo ; et une deuxième partie qui narre dans quelles circonstances on est arrivé à lui commander ce tableau. Pas de récits éclatés, pas de prolepses et d'analepses déconcertantes, pas de fragments épars, pas de puzzle à reconstituer pour le lecteur, pas de focalisations multiples, pas de polyphonie énonciative troublante. La diégèse serait limpide, comme l'exige la tradition scientifique inhérente au discours historiographique et à la biographie sérieuse. Mais, ceci n'est qu'une apparence trompeuse, la mise en intrigue dans *Les Onze* est plus complexe, car elle est fondée sur la multiplication des scènes. En effet, les scènes, au sens sémiotique du terme, abondent dans *Les Onze*. Elles ne sont pas là pour produire des effets de pittoresque ou de réel à bon compte. Mais elles participent à l'économie sémantique du récit, et en particulier à la biographie à vocation historique, dans la mesure où elles fonctionnent comme des *biographèmes*⁵⁵, ces isolats de vie, ces « brisures singulières et inimitables⁵⁶ » caractérisés, selon Roland Barthes, par leur puissance évocatrice et par les affinités électives des rapprochements inattendus qu'ils autorisent. Ces scènes sont nombreuses et se multiplient tout au long du texte. Il suffit pour s'en convaincre, par exemple, de relire la scène de la commande du tableau dans l'église Saint-Nicolas⁵⁷, qui est l'occasion d'une peinture de genre, à la manière de Georges de La Tour, avec joueurs de cartes, et « sur la grande table de part et d'autre de la lanterne des pains de quatre livres, un plat de lard et du vin dans les carafes, tout cela inentamé ; et de l'autre côté, un petit sac de toile à demi-ouvert [qui contenait] de petites choses brunâtres et fragiles [...] de très anciens restes d'hommes, des vertèbres, et quelques os brisés⁵⁸. » Tout cela est, finalement, « nocturne, caravagesque ou shakespearien, crapuleux⁵⁹ ».

55 Cf. Roland BARTHES, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris : Gallimard/Le Seuil, Cahiers du cinéma, 1980, p. 54.

56 Cf. Marcel SCHWOB, « L'art de la biographie », 1896, dans *La Revue des Ressources*, mise en ligne le lundi 17 août 2009, p. 2-4. URL (consulté le 15 mai 2011) : <https://ssl6.ovh.net/~ressourc/revuebeta/spip.php?article237>.

57 Cf. chapitre 1 de la deuxième partie, *L.O.*, p. 77-91.

58 *Ibid.*, p. 82.

59 *Ibid.*, p. 108.

Je rappelle que les trois connecteurs du temps historique sont, selon Paul Ricœur, le temps calendaire, les traces et les archives, et la suite des générations. Il est donc important de s'interroger sur la présentation de cette suite des générations dans *Les Onze*. Le chapitre deux de la première partie des *Onze*, en effet, dresse une véritable généalogie de Corentin, né en 1730 à Combleux, un petit bourg baigné par la Loire et situé en amont d'Orléans. Sont évoqués en détail les destins des ascendants du peintre : son grand-père maternel, un « huguenot apostat ⁶⁰ », qui, entrepreneur en terrassement et gros œuvre de maçonnerie, et grâce à l'exploitation des bataillons de Limousins, ses compatriotes, fit fortune dans les grands travaux de fleuves et de canaux, sous Colbert et Louvois ; sa grand-mère maternelle, Juliette, une jeune fille de vieille noblesse et de petite fortune, qui, à la mort de son mari, restera toujours une « fille frileuse [et] une jeune veuve apeurée [...], une pauvre qui ne pouvait dire sienne en ce monde qu'une petite fille ⁶¹ », en dépit des sacs d'écus de son défunt mari ; sa mère Suzanne, née vers 1710, « belle comme le jour, [...] la peau d'albâtre, la joue de vermeil, l'œil d'iris, le cheveu d'or, le lys et les roses ⁶² » ; son grand-père paternel, une figure imposante, grotesque et ogresque, qui se faisait appeler par son « sobriquet de maçon, son sceau d'infamie ou de noblesse ⁶³ », Corentin *la Marche* ⁶⁴, et qui fit fortune, lui, en vendant un mauvais vin à ses compatriotes limousins ; son père, un poète anacréontique, qui renonça à la prêtrise pour se marier avec Suzanne et pour exercer à plein temps sa vocation d'homme de Lettres à Paris – mais qui ne fit que de la « glandouille poétique ⁶⁵ », car « François Corentin de la Marche était trop près d'un vieux maçon illettré : la chaîne des générations était trop serrée et l'étrangla ⁶⁶ » et « s'il arrive que les Limousins choisissent les lettres, les lettres, elles, ne choisissent pas les Limousins ⁶⁷. »

60 *Ibid.*, p. 31.

61 *Ibid.*, p. 28.

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*, p. 36.

64 Souligné par le texte ; l'indication topographique se transformera chez le fils, grâce à l'adjonction de la préposition *de*, en marque de « fausse » noblesse.

65 *Ibid.*, p. 64.

66 *Ibid.*, p. 51 ; je souligne.

67 *Ibid.*, je souligne.

Bien évidemment est évoquée la vie du peintre des *Onze*, François-Élie Corentin, qui, comme on pouvait s'en douter eu égard à la structure du texte, présente une double face assez troublante. Il est tout d'abord *Françoiszélie*⁶⁸. Sa prime jeunesse se déroule dans une certaine douceur, sinon dans un bonheur quelque peu paradisiaque, lové au cœur d'un *mundus muliebris*. Il ne paraît pas souffrir de l'absence de son père, dans lequel il aurait pu voir un rival, et règne donc en maître, à Combleux, « sur deux femmes, c'est-à-dire sur le monde » et dispose « tout à loisir – enfin, presque – des deux robes dont il fut l'unique objet⁶⁹. » Pour s'en convaincre, il suffit de relire cette scène, prototypique du fonctionnement du biographique, où est raconté l'« escapade » de François-Élie poursuivi pas « ses » deux femmes qui le dévorent d'amour⁷⁰. Plus tard, Corentin se demandera ce que sont devenues « les vieux os des deux saintes qu'il avait martyrisées, sous la terre à Combleux⁷¹ ». En effet, à l'époque de la commande du tableau, *Françoiszélie* n'est plus qu'un souvenir ancien, comme le signale l'*incipit* du texte de Pierre Michon : « Il était de taille médiocre, effacé, mais il retenait l'attention par son silence fiévreux, son enjouement sombre, ses manières tour à tour arrogantes et obliques – torves, on l'a dit. C'est ainsi du moins qu'on le voyait sur le tard⁷². »

Le page de Tiepolo s'est, donc, transformé en un « homme torve et sans âge, qui ressemble au cordonnier Simon⁷³ », le geôlier du dauphin, le petit Louis XVII. Il en est le « frère jumeau » et il en a « la gueule ». Et l'on comprend que Diderot ait pu l'appeler « plaisamment ce vieux crocodile de François-Élie⁷⁴ ». Ombre fuyante, il semble toujours se cacher sous son « grand manteau blanc-bis et [son] chapeau à trois cornes de même couleur », à savoir « *couleur de fumée d'enfer*⁷⁵ ». En effet, comme l'a montré l'explicitation des tenants et des aboutissants de la commande du tableau, le peintre est pris dans la tourmente de l'histoire.

68 *Ibid.*, p. 64.

69 *Ibid.*, p. 62, 63.

70 *Ibid.*, p. 45-46 ; je souligne.

71 *Ibid.*, p. 83.

72 *Ibid.*, p. 11.

73 *Ibid.*, p. 61.

74 *Ibid.*, p. 22, 45, 60, 61, 108.

75 *Ibid.*, p. 60, 125.

À première vue, *Les Onze* constituent donc bien une biographie exemplaire d'un peintre, François-Élie Corentin, pris dans les tourmentes de la Terreur de l'an II. Mais, nous le savons bien, avec Pierre Michon, les choses ne sont jamais aussi simples. Si *Les Onze* sont une biographie, c'est sur le mode disruptif.

Une biographie disruptive

Il me semble tout d'abord important de voir dans quelles conditions sont nés *Les Onze* ; non pas pour en fonder le sens, non pas pour en glorifier l'état final, résultat des choix heureux d'un auteur conscient d'atteindre une certaine perfection en adéquation avec son projet, mais pour, au contraire, l'ouvrir sur son infini, sur les *textes possibles*⁷⁶ qui le traversent et qui constituent ses horizon interne et externe. Pour mettre en perspective ces textes possibles, il est important de confronter le texte « réel », celui qui est fixé par l'éditeur, à ce qu'il aurait pu être. Et cela est d'autant plus nécessaire que Pierre Michon fait partie de ces auteurs qui s'expliquent longuement, lors des nombreux entretiens qu'ils accordent à la sortie de leur livre, sur la genèse de leur écriture. J'en rappellerai donc quelques éléments essentiels qui corroborent l'idée que *Les Onze* sont un texte ouvert et multiple.

Tout commence par une lecture :

Quand j'ai pensé ce texte, je m'en souviens, c'était à Orléans, pendant l'hiver 93, il était six heures du soir. J'étais en train de lire des choses sur Tiepolo. Je me suis dit : pourquoi un peintre de l'ancienne école, c'est-à-dire un Fragonard mais en plus puissant, n'aurait pas fait un tableau génial sur la Révolution, plutôt que de la laisser à David et aux néo-classiques, à l'esprit nouveau, à l'esprit républicain ? Et ce tableau, d'un type qui aurait travaillé même avec Tiepolo, je me suis demandé ce qu'il aurait pu représenter. Des hommes de pouvoir. J'ai pensé au Richelieu de Champagne, à des tableaux d'hommes debout⁷⁷.

Comme il l'avait fait pour Rimbaud, lors du centenaire de la mort du poète, il lui paraît, peu avant le bicentenaire de 1794, tout à fait indiqué d'écrire un

76 Voir à ce sujet la théorie des textes possibles, développée par M. Escola et S. Rabau dans la lignée des propositions de M. Charles, mais aussi de P. Bayard, J. Dubois et quelques autres.

77 Entretien avec Didier Jacob, « C'est la Terreur ! », *Le Nouvel Observateur* 2323, du 14 au 20 mai 2009.

livre sur cette période refoulée de l'histoire de la Révolution française. Il envisage donc de mêler, dans un récit, et la Terreur et la peinture. Et c'est, sous une telle contrainte scripturale, qu'il en vient à imaginer l'existence de ce tableau, *Les Onze*, qui n'a jamais été fait et qui ne devait pas l'être. Ce tableau « politiquement impossible » représenterait ces onze personnages dans les costumes de l'époque, avec des collets renversés comme les personnages de *La Ronde de nuit* de Rembrandt sont en fraise, peints dans ce tableau « politiquement impossible ⁷⁸. » Il a tout de suite « l'idée toute constituée du tableau » et en même temps « l'énumération des membres du Comité de salut public, dans l'ordre : Billaud, Carnot, Prieur de la Marne, Prieur de la Côte-d'Or, Robespierre, Barère, Lindet, Saint-Just, Saint-André. Peut-être tout le texte est-il né de l'énumération répétée de ces noms dans cet ordre ⁷⁹. » Il écrit les trois premiers chapitres de la première partie de son récit en 1993. En effet, il voulait « marquer le coup de la Terreur, puisque tout le monde avait célébré la Révolution de 1789 ⁸⁰ ». Car la Terreur lui semble incarner la vérité de la Révolution, bien plus que la belle unanimité de la commémoration obligée, et en grande partie confisquée, de 1789. Mais, comme souvent chez cet auteur, arrivé à la fin du troisième chapitre, il lui semble avoir tout dit ; il s'arrête donc et pense ne jamais publier ces textes. Il s'engage alors dans la rédaction de *La Grande Beune*. Cette suspension de l'écriture, précise-t-il, tient aussi au fait qu'il lui semblait que la « charge idéologique fabuleuse de la Révolution française ⁸¹ » l'en empêchait – Furet était encore vivant – et il ne voulait pas « se mettre à dos les grands spécialistes de la Révolution » :

Ce qui a été surmonté principalement, dans les quinze ans qui séparent la rédaction des deux parties, c'est ma crainte des opinions partisans concernant la révolution. J'ai eu en 2008 le culot que je n'avais pas eu en 1993 : celui de mettre cet événement sous verre, sous une vitre blindée, comme l'est mon tableau ⁸².

Aussi, c'est sous les sollicitations pressantes du directeur des éditions Verdier, Gérard Bobilier, qu'il termine ce texte écrit quinze ans auparavant :

Il y a un an, Bob me dit : « Cette histoire des *Onze*, il faudrait qu'on la règle. Tu vas nous faire un petit truc. » J'ai dit d'accord. Aussi sec, j'ai écrit le quatrième chapitre,

78 Entretien avec Alain Nicolas, *L'Humanité*, jeudi 7 mai 2009.

79 Entretien avec Daniel Morvan, « La horde des onze », *Ouest-France*, 23 avril 2009.

80 *Ibid.*

81 *Ibid.*

82 *Ibid.*

toujours dans la coloration Ancien Régime de la première partie. Et j'ai tâté le terrain pour une seconde partie, mais je n'y suis pas arrivé. C'était la scène de la commande. Il y avait une phrase de Proli à Corentin, qui était : « Veux-tu honorer une commande, citoyen peintre ? » Ça ne marchait pas. Alors que : « Tu veux honorer une commande, citoyen peintre ? » Là oui. Là, ça y était ⁸³.

Pierre Michon a donc travaillé dans les intermittences de l'écriture, sans jamais y cesser de penser : pendant les deux mois de l'hiver 1993-94, il écrit les trois premiers chapitres ; en mars 2008, il rédige le chapitre un de la deuxième partie et ébauche le chapitre trois, mais à nouveau, il considère l'entreprise comme impossible et abandonne ; en octobre 2008, il rédige la deuxième partie, mais il juge l'ensemble incomplet et le laisse dormir ; enfin, il décide au mois de février 2009 que c'était fini et accepte que son texte soit publié ⁸⁴. Ces métamorphoses constantes des *Onze* sont thématiques dans le texte même, me semble-t-il. En effet, le tableau de Corentin est lui aussi en perpétuel mouvement :

Voyez comme les reflets *changent* sur la vitre quand on se déplace un peu. Comme je vois clairement l'habit noir de Couthon, soudain, sur sa chaise d'or acide. Non, pas de l'or, du souffre, l'or est pour Saint-Just. Et si je fais deux pas quel luxe sur les franges espagnoles de l'écharpe aux trois couleurs du représentant Saint-André, à l'autre bout. Deux pas encore et tout est sombre. [...] Voyez comme ils *changent*, quand on se déplace vers la gauche. Je vois presque la sainte table, sous la main appuyée de Prieur. Et devant Couthon, n'est-ce pas le verre de vin ? Non, ce doit être le rouge et le bleu du plumet du chapeau de Prieur. Mais pas de cloches ni de chevaux ⁸⁵.

L'épigraphe des *Onze*, emprunté au portrait que Baudelaire fait de l'artiste – « [un] homme du monde, [un] homme des foules et [un] enfant », qui comme « l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves

83 *Ibid.* Le banquier Proli des *Onze* qui est à l'initiative de la commande du tableau n'est pas sans faire écho à Gérard Bobilier.

84 Les chapitres 1, 2 et 3 du livre de Pierre Michon, *Les Onze*, annoncé comme un « roman sur la Terreur », ont fait l'objet de prépublications en 1997-98. Le chapitre 1 est paru dans la revue *Po&sie* 80 (2^e trimestre 1997, p. 185-189) ; les chapitres 2 (p. 13-21) et 3 (p. 23 à 30) dans le n° 5 de la revue *Scherzo* (octobre 1998) ; le chap. 2 avait d'abord paru dans l'*Agenda de la Villa Gillet*, en 97 et le chapitre 3 dans « Onze inédits pour Le Banquet », *Corbières-matin* 29, 11 août 97. La revue *Scherzo* est aujourd'hui introuvable, mais le chapitre 3 est disponible sur le site internet des éditions Verdier.

85 *L.O.*, p. 58, 134 ; je souligne.

peints sur sa toile » – est donc tout à fait approprié⁸⁶. Ce petit rappel des aléas de l'écriture et de l'édition des *Onze* n'a pas pour ambition de décrire dans le détail la genèse du récit de Pierre Michon, mais répond au seul souci de rappeler à quel point ce texte est continuellement commencé, délaissé et repris ; si une expression lui convient bien c'est celle de *work in progress*. L'écriture michonienne engage toujours son lecteur à devenir l'auteur de textes possibles qui prolongeraient et feraient écho au texte lu, qui lui-même est toujours gros de textes en gestation, avortés ou abandonnés, mais qui pourraient réapparaître. Car, comme l'indique Yves Citton, dans ce processus de *détextuation*, « l'œuvre ne consiste plus en un *ensemble clos d'énoncés*, commençant par le premier mot et se déroulant linéairement jusqu'au point final, mais offre un dossier toujours ouvert aux multiples couches, un dossier qui est constamment à réagencer selon l'émergence d'un nouveau manuscrit perdu, d'une lettre insoupçonnée ou d'un témoignage inattendu, un dossier foisonnant et chaotique fait de plans superposés et de chemins alternatifs⁸⁷ ». Le texte de Pierre Michon répond tout à fait à une telle définition de l'œuvre littéraire et n'est en rien, par conséquent, semblable à une biographie historiographique qui aurait des prétentions « scientifiques » – celles des *Onze* sont tout à fait autres.

Texte abandonné puis repris, *Les Onze* sont aussi un texte qui présente de nombreuses *failles*, qu'elles soient ellipses ou paralipses, qui déconcertent tout lecteur. Je me contenterai d'en citer quelques-unes, l'effet-liste suffisant à montrer l'importance de ces mailles du texte qui filent. Qui sont exactement ce narrateur-guide, bavard et obsédé par *Les Onze*, et son allocutaire, appelé par une dénomination étrangement bien vague, « Monsieur » ? Pourquoi n'est-il donné aucun indice ou informant sur ces deux acteurs, même implicitement ou obliquement ? Pourquoi « Monsieur » ne prend-il jamais la parole ? À quelle occasion se sont-ils rencontrés ? Pourquoi l'histoire de François-Élie Corentin s'arrête-t-elle si brusquement

86 Charles BAUDELAIRE, « L'artiste, l'homme du monde, homme des foules et enfant », dans *Le Peintre de la vie moderne, III, Le Figaro*, novembre-décembre 1863, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1156-1162.

87 Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris : Éd. Amsterdam, 2007, p. 85 ; souligné par l'auteur. La *détextuation* est définie par Yves Citton (*op. cit.*, p. 339) comme la « perte de l'évidence selon laquelle la réalité objective d'une œuvre littéraire réside dans la suite de signes linguistiques qui composent son texte, lequel serait donné de tout temps à l'identique à quiconque veut le lire ».

après la commande du tableau ? Pour quelles raisons ne sont pas racontées par son biographe les circonstances de la mort de Corentin ? La naissance et la mort du biographé ne sont-elles pas, toutes les deux, des figures imposées que se doit de respecter toute biographie ? Quels ont été les événements, les rencontres et les choix de vie faits par le peintre qui expliquent comment le jeune page s'est métamorphosé en un vieux crocodile ? Pourquoi cette ellipse complète de l'âge adulte ? Qui est cette « petite » qui, la nuit de la commande des *Onze*, le 15 nivôse, lorsqu'on frappe lourdement à la porte du petit hôtel de Corentin, rue des Haudriettes, est réveillée et accourt « effrayée à son chevet ⁸⁸ » ? Pourquoi lui demande-t-il de monter « dans le galetas, en toute discrétion et sécurité ⁸⁹ » ? La question se pose d'autant plus que Corentin n'a jamais eu d'enfants et « qu'il ne les remarquait pas, à moins qu'ils ne fussent en quelque sorte des rivaux, eux aussi ⁹⁰ ». Pourquoi disait-il de Suzanne, sa mère, et de Juliette, sa grand-mère, qui l'avaient aimé plus que de raison, « plus tard, quand elles n'étaient plus que cendres : *Elles m'ont tué d'amour, mais je le leur ai bien rendu* ⁹¹ ». Pourquoi et comment a-t-il dû tailler à pleines cisailles dans la maille de leurs jupes ? À quel récit précis correspondrait cette suite d'infinifits bien énigmatiques et pourtant gros de possibles narratifs : « Tailler, couper, trancher, faire souffrir et souffrir ⁹² » ? Pourquoi pense-t-il qu'il les a « martyrisées ⁹³ » ? Pourquoi, songeant aux massacres perpétrés par Collot dans la plaine des Brotteaux et à la guillotine trônant place de la Révolution, se dit-il « que lui, Corentin, connaît tout à fait ce genre de merveille, d'opération magique, qu'il l'a beaucoup pratiquée : c'est de la même façon que sa mère, sa grand-mère, les créatures d'amour souffrant, sont devenues sous sa main les terribles Sibylles, cinq fois comme il y cinq sibylles ⁹⁴. » Qui sont ces « autres femmes, mortes, laissées, parties ⁹⁵ » ? Quelles ont été exactement les relations de Corentin avec Collot ? Pourquoi le narrateur se contente-t-il de dire « qu'il l'avait beaucoup revu parce qu'ils

88 *L.O.*, p. 79.

89 *Ibid.*

90 *Ibid.*, p. 12.

91 *Ibid.*, p. 60.

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*, p. 83.

94 *Ibid.*, p. 118.

95 *Ibid.*, p. 83.

se prisait fort, sur des *points que je vous dirai peut-être*⁹⁶ ? Quels sont ces « points » et pourquoi les taire ? Qu'en est-il de cette commande de *La Sybille de Cumès* ? Et de celle de « Marigny pour le grand hall de Louve-ciennes au temps de *maman-putain*, Jeanne Antoinette Pompadour⁹⁷ » ? Pourquoi ne se sent-il pas innocent quand il sort sur le parvis de l'église Saint-Nicolas après la commande des *Onze*⁹⁸ ? Quand, comment et pourquoi le tableau a-t-il refait surface ? Après quelles pérégrinations a-t-il fini par arriver au Louvre, au Pavillon de Flore, juste au-dessus de la salle où se réunissait le Comité de salut public ? Pour quelles raisons devient-il le tableau le plus célèbre du monde ?

Ces failles du récit, par ailleurs, ne sont pas masquées mais bien au contraire soulignées par la thématique de l'*absence* – on se souvient de celle du père de Corentin – qui court tout au long des *Onze*. J'insisterai, ici, sur l'« absence » de Corentin lui-même, qui me paraît très significative. En effet, il faut attendre la page 42, tout à la fin du chapitre deux de la première partie, pour découvrir la première fois le nom du biographé, ce qui est assez paradoxal pour une biographie dont il est le protagoniste principal. On peut aussi s'interroger pourquoi il n'existe pas de portrait du peintre des *Onze*. Certes, certains ont pu croire qu'il avait servi de modèle à Tiepolo pour « le page qui porte la couronne du Saint-Empire sur un coussin d'or⁹⁹ », lorsque le maître a peint le cortège des noces de Frédéric Barberousse, sur le mur sud de la Kaisersaal de Wurtzbourg. Mais ce page n'est pas notre homme, c'est « un type, pas un portrait, Tiepolo l'a pris dans Véronèse, pas dans ses petits assistant ; c'est un page, c'est le page, ce n'est *personne*¹⁰⁰ ». Une autre coutume, tout aussi douteuse, « le fait apparaître quarante plus tard, haut perché encore sur les grandes fenêtres que le vent visite, parmi les témoins du *Serment du Jeu de paume* dans l'ébauche qu'en fit David : il est cette silhouette sans âge, chapeauté, oblique qui montre à des petits enfants l'élan torrentueux de cinq cent soixante bras tendus¹⁰¹ ». Mais les spécialistes reconnaissent dans cette

96 *Ibid.*, p. 84 ; je souligne.

97 *Ibid.*, p. 90.

98 *Ibid.*, p. 118-119.

99 *Ibid.*, p. 12.

100 *Ibid.* ; je souligne. Je ne résiste pas à la tentation de dire que François-Élie Corentin n'a d'existence que sur la *page* de Pierre Michon.

101 *Ibid.* ; cette silhouette apparaît bien sur le tableau de David.

silhouette plutôt Marat. Il faut, aussi, laisser de côté « la mine de plomb de Georges Gabriel, qui passa longtemps pour sa figure, où il apparaît chapeauté encore, facial, exorbité, craintif, offensé, comme saisi la main dans le sac, [...] mais on sait aujourd'hui que c'est ou bien le cordonnier Simon, bourreau et bouffon du petit Louis XVII au Temple, ou bien Léonard Bourdon, un sans culotte effréné de l'an II qui changea de camp en thermidor¹⁰² ». Le seul portrait indubitable qu'on aurait de lui, c'est celui de Vincent qui a représenté Coirentin dans sa maturité après 1760, mais il « est perdu depuis la Terreur¹⁰³ ». Enfin, « son portrait tardif attribué à Vivant Denon est un faux¹⁰⁴ ». De plus « on ne lui connaît pas d'autportrait. Entre le page d'Empire et le vieil enragé oblique, nous ne possédons rien qui lui ressemble¹⁰⁵ ». Coirentin n'a pas d'apparence : c'est un fantôme. En fait, tout est fantomatique dans *Les Onze*, le peintre, le père, le tableau, le pouvoir du Comité de salut public, les comploteurs, les femmes aimées et aimantes mortes... Tel est peut-être le rôle de la fiction : assigner au passé – la Terreur, en l'occurrence – la place du refoulé qui revient, subrepticement, à l'intérieur d'un présent dont il a été exclu, à la manière du père d'Hamlet¹⁰⁶, qui fait retour comme fantôme.

À l'évidence, donc, il manque dans *Les Onze* des développements entiers, et Pierre Michon ne cache pas, dans l'entretien qu'il accorde à *L'Humanité*, qu'un jour il les publiera, car suggère-t-il : « Il y a encore beaucoup à lire sur ce sujet¹⁰⁷. » On sait, certes, que l'*incomplétude* est inhérente à la constitution de toute fiction. Mais dans *Les Onze* force est de constater qu'elle n'est en rien compensée ou dissimulée, comme c'est le cas dans les récits « réalistes » ou dans les biographies communes. Au contraire, elle est exhibée ostensiblement et désignée à l'attention du lecteur. Et, de ce fait, elle participe à la monstration de la fiction en tant que telle, au détriment des effets de réel exigés par un récit qui aurait une prétention véridique.

102 *Ibid.*, p. 13.

103 *Ibid.*

104 *Ibid.*, p. 14. « Vivant » / « Faux », n'est-ce pas là l'enjeu ontologique et scripturaire des *Onze* ?

105 *Ibid.*, p. 13.

106 Hamlet et Shakespeare sont des *leitmotifs* constants dans les *Onze*, et particulièrement quand apparaît Collot.

107 Entretien avec Alain Nicolas, *L'Humanité*, jeudi 7 mai 2009.

Il n'en demeure pas moins qu'il est tout à fait justifié de se demander quel est le « degré de réalité ¹⁰⁸ » d'un texte comme celui des *Onze*. Tout d'abord il faut bien voir qu'une position *intégrationniste*, qui affirmerait que l'histoire racontée dans ce récit est « vraie », serait difficilement défendable et paraîtrait bien naïve. En effet, bien évidemment, le texte de Pierre Michon est une pure variation imaginative et ne revendique aucun vis-à-vis réel. Si l'on se situe au niveau de la preuve documentaire les choses sont simples et vérifiables : Corentin n'a jamais existé ; le tableau des *Onze* n'a jamais été peint par quiconque ; il n'existe aucun tableau de ce type au Louvre ni dans un autre musée, donc personne n'a pu le voir. La position, symétriquement inverse, consisterait à affirmer que l'univers des *Onze* est, au sens logique de ces termes, inconsistant et imaginaire, et que les propositions qui le constituent ne sont ni vraies ni fausses, ou mieux que cette opposition ne se pose pas pour elles. Dans ce cas, pure fiction, le récit de Pierre Michon n'aurait comme seul but que de distraire son lecteur et serait sans rapport avec l'univers de référence de ce dernier. Cette position *ségrégationniste* est peu satisfaisante, elle aussi. En effet, par rapport à la pratique spontanée de tout lecteur non-professionnel, elle est profondément contre-intuitive, puisque celui-ci, en général, ne se pose pas la question de savoir si l'univers fictionnel dans lequel il s'immerge est vrai ou faux et que, comme dans les jeux de faire-semblant, il croit, durant le temps de la lecture, à la « réalité » de ce qu'il lit. Par ailleurs, tout lecteur, grâce à la compétence fictionnelle qu'il a acquise lors de ses multiples lectures, est à même de faire un tri, sans trop de grandes difficultés, entre les récits factuels et les récits fictionnels qu'il rencontre, du moins dans des conditions de réception « normales ¹⁰⁹ ». Il est donc aussi capable de distinguer, à l'intérieur des fictions, celles qui produisent des effets de réel et celles qui s'affichent comme de pures inventions verbales – il ne viendrait, par exemple, à la pensée d'aucun lecteur compétent de mettre sur le même plan *Les Onze* et *Alice au pays des merveilles*. Tel est, aussi, le sentiment de Pierre Michon,

108 J'emploie, ici, par facilité et parce que cela ne prête pas à conséquences, les termes de « réalité », de « vrai », de « réel » dans leur sens commun, c'est-à-dire dans les sens de « ce qui est admis » dans un univers de croyances partagées comme le vis-à-vis objectif du langage.

109 Bien évidemment, un auteur peut toujours « tromper » son lecteur, en particulier en manipulant le paratexte, principal embrayeur du pacte de lecture, comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer en analysant la « fausse » biographie de Marbot par Hildesheimer (*Pourquoi la fiction ?*, Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 1999).

lecteur de son propre texte, quand il remarque : « La vérité, c'est que j'ai du mal à dire que le tableau est imaginaire. Parce que maintenant que je l'ai inventé, je me dis qu'il manquait à la Révolution ¹¹⁰. »

Il ne paraît donc pas raisonnable de vouloir choisir entre les deux termes de l'alternative : ou bien le monde fictionnel est « réel » (position intégrationniste), ou bien il est « irréal » (position ségrégationniste). La seule question valable reste bien celle de savoir pourquoi on est séduit ou non par une histoire. C'est pour cette raison qu'il est préférable de défendre, comme le préconise Thomas Pavel ¹¹¹, une position *gradualiste* et *pragmatique*. Le texte fictif est une réalité duelle qui met en relation un « univers primaire », le monde de référence du lecteur et de l'auteur, et un « univers secondaire », le monde du « faire semblant ». En ce sens, on peut dire que *Les Onze* fonctionnent comme une « structure saillante », c'est-à-dire comme une structure dans laquelle l'univers secondaire est ontologiquement novateur et contient des entités et des états de choses sans correspondants dans l'univers primaire. Ces entités surnuméraires, dans *Les Onze*, ont toutes – et exclusivement, serait-on tenté de dire – à voir avec l'histoire du peintre Corentin et de son tableau. C'est sur la base de ces présupposés théoriques que j'appuierai les analyses qui suivent.

Nous l'avons vu, l'effet de réel, dans *Les Onze*, tient essentiellement à la description, minutieuse et parfaitement informée, d'un contexte historique et à la présence massive de personnages « certains », réels. Les protagonistes fictionnels, surnuméraires, quant à eux, participent, aussi, pleinement, à cet effet. En effet, ils prennent dans l'esprit du lecteur une épaisseur qui leur confère un semblant d'une existence réelle, au moins pour deux raisons : d'une part, ils sont « contaminés », si je puis dire, métonymiquement, dans leur statut ontologique, par les personnages, les lieux et les époques historiques avec lesquels ils sont en relation ; d'autre part, ils représentent des personnages « probables » – des types – ou « possibles », c'est-à-dire fortement individualisés, comme François-Élie Corentin. Tout cet agencement diégétique et rhétorique tend à renforcer la congruence des *frontières* entre le monde réel et le monde fictionnel des *Onze*. Néanmoins,

110 Entretien avec Didier Jacob, « C'est la Terre ! », *Le Nouvel Observateur* 2323, du 14 au 20 mai 2009.

111 On reconnaîtra, dans ce développement, les notions et les thèses développées par Thomas PAVEL, *Univers de la fiction* (1986), Paris : Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1988.

on sait que certains procédés permettent, au contraire, de mettre en évidence le caractère fictionnel d'un récit. Je reviendrai, plus loin, sur le recours qu'il est fait aux mythes dans *Les Onze* ; je m'interrogerai, ici, essentiellement, sur le dispositif énonciatif qui bloque, d'une certaine manière toute compréhension unilatéralement « réaliste » du texte de Pierre Michon. Car, de même que tout discours historiographique est surdéterminé par la subjectivité de son producteur, de même la fiction racontée dans *Les Onze* est prise en charge par une voix omniprésente, protéiforme et théâtralement exposée. La *scène d'énonciation*¹¹² des *Onze* est particulièrement intéressante à analyser dans cette optique. En effet, la *scène englobante* – celle qui « assigne un statut pragmatique aux types de discours¹¹³ » – est évidemment celle de la littérature. Tout le paratexte en fait foi : les éditions Verdier, le nom de l'auteur, « l'image de l'auteur produite aux alentours de l'œuvre dans les discours éditoriaux, critiques et autres¹¹⁴ ». Pour le dire simplement, le texte de Pierre Michon est celui d'un écrivain, et non celui d'un historien, ce qui implique de la part du lecteur d'établir une *relation esthétique*¹¹⁵ avec le texte qu'il a sous les yeux. Ceci n'est pas sans conséquence sur la lecture d'un tel récit, car comme l'indique Jean-Marie Schaeffer :

[...] la lecture esthétique implique en effet l'adoption d'une stratégie attentionnelle différente de la communication linguistique pragmatique. [...] La dynamique *par défaut* de l'acte de compréhension verbale se fonde sur un principe d'économie : il s'agit de comprendre le plus rapidement possible, en dépensant le moins d'énergie attentionnelle. [...] En revanche, dans le cadre de la relation esthétique, comme c'est l'attention

112 Je renvoie, pour la problématique et les notions employées ici, à Dominique MAINGUENEAU, *Analyser les textes de la communication*, Paris : Dunod, 1998 – en particulier, le chapitre 7.

113 Dominique MAINGUENEAU, « Quelques concepts », URL (consulté le 20 mars 2011) : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/qna.html>.

114 Ruth Amossy, *art. cit.*

115 « La relation esthétique est une conduite humaine dont l'enjeu principal est l'attention (perceptive, langagière, etc.) elle-même, dans son déroulement : ce qui décide du caractère réussi ou raté d'une expérience esthétique, ce ne sont pas les caractéristiques de l'objet (réel ou représenté), mais la qualité satisfaisante ou non du processus attentionnel que nous investissons dans cet objet. On peut exprimer cela en disant que l'attention est alors "autoreconductrice" (tant que l'expérience attentionnelle est satisfaisante). » Jean-Marie SCHAEFFER, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes : T. Marchaisse, 2011, p. 112.

elle-même, et donc ici la lecture comme acte, qui est le but de la conduite, celle-ci n'obéit plus au principe d'économie, mais maximalise au contraire l'investissement attentionnel ¹¹⁶.

Aussi le lecteur, qui accepte ce pacte de lecture et qui sait à quel point Pierre Michon est un auteur soucieux de la « composante “dictionnelle” ¹¹⁷ » de ses textes, se voit-il amené à focaliser son attention « sur des propriétés qui n'ont, en dehors de son champ, qu'un lien purement conventionnel avec le “contenu” ¹¹⁸ ». Ce surinvestissement « formel » est un des traits spécifiques et majeurs de la lecture littéraire et *Les Onze* demandent, bien sûr, à être lus littérairement et non historiquement. La *distance* entre l'univers fictif des *Onze* et le monde de référence du lecteur tend donc à augmenter, non seulement parce que ce récit met en scène un univers culturel et historique qui peut paraître au lecteur fort éloigné de lui et très étranger à ses préoccupations, sinon étrange, mais, aussi et surtout, parce que le style même de l'écriture michonienne, son phrasé, peut le déconcerter. On sait que la distance entre l'univers de référence du lecteur et l'univers fictionnel peut être mesurée par le plus ou moins grand effort que ce dernier doit faire pour projeter son « moi fictionnel » dans l'histoire qui lui est racontée. Si l'on prend ce critère, on peut dire que *Les Onze* sont loin d'être « bienveillants » pour son lecteur ; très souvent, celui-ci est obligé de s'arrêter pour porter son attention sur une phrase ou sur un mot, de relire un passage d'une « obscure clarté ».

Je ne reviendrai pas sur la *scène générique* des *Onze*, celle du contrat attaché au genre biographique, puisque je l'ai déjà examinée en détail. Il n'en reste pas moins que l'un des éléments essentiels du paratexte des *Onze* – le titre – laisse planer une certaine ambiguïté. En effet, si le texte de Pierre Michon possède bien un titre thématique – « Les Onze » –, il est dépourvu, en revanche, de tout sous-titre générique (« roman », « récit », « biographie imaginaire », « portrait »...) que ce soit sur la première de couverture, sur la page de faux-titre, ou sur la page de titre, endroit dédié habituellement à cette mention par les usages en vigueur dans l'édition. Certes, c'est une constante pour tous les textes de Pierre Michon, il n'en

116 *Ibid.*, p. 113.

117 *Ibid.*, p. 114 ; Jean-Marie Schaeffer fait évidemment allusion au livre de Gérard GENETTE, *Fiction et diction* (Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 1991), la « diction » étant définie par un surinvestissement « formel ».

118 *Ibid.*, p. 113.

demeure pas moins que cette absence, et particulièrement dans le cas des *Onze*, produit un certain flou dans la réception du texte en laissant au lecteur une grande marge d'interprétation, puisque le genre constitue un élément essentiel de la construction de son horizon d'attente. Il n'est donc pas étonnant que des lecteurs – ayant baissé leur garde, fascinés par les mimèmes du récit ou peu habitués aux métamorphoses génériques incessantes des textes de Pierre Michon – aient cru à l'existence de Corentin et de son tableau. Il faut peut-être voir, aussi, dans cet effacement, l'ostension par défaut, revendiquée par l'auteur, d'un « genre michonien », véritable hapax générique.

Il semble, enfin, que l'effacement de la nomination de la scène générique est, dans *Les Onze*, en quelque sorte, compensée par la présence exubérante et prolifique de la troisième composante de la scène énonciative, la *scénographie*, c'est-à-dire la mise en scène de la parole. Les différentes composantes de cette scénographie sont relativement faciles, à première vue, à déterminer : à une époque indéfinie mais qu'on pressent identique à celle de l'écriture du texte faite d'indices plus précis, dans un musée – au Louvre et plus particulièrement dans le pavillon de Flore ¹¹⁹ –, un énonciateur présente, sans interruption, à un allocataire appelé « Monsieur » – ce dernier joue le rôle de co-énonciateur, dans la mesure où, même si on n'entend jamais le son de sa voix, on peut, à la rigueur, imaginer ses réactions et ses mimiques à partir des paroles mêmes de son vis-à-vis qui semble lui répondre – un tableau attribué au peintre François-Élie Corentin, *Les Onze*, le chef-d'œuvre de ce musée. L'énonciateur endosse parfaitement le rôle thématique de guide de musée : maîtrisant son sujet, il sensibilise et informe, en spécialiste qui s'appuie sur des connaissances solides, son interlocuteur sur le tableau qui est exposé dans la salle où ils se trouvent ; il le commente et n'hésite pas à raconter des anecdotes pour illustrer ses propos sur la vie du peintre et tient son auditoire en haleine ; il a une très bonne culture générale et historique pour répondre aux questions que pourrait se poser son destinataire ; il sait se faire pédagogue et cultivé, quand il le faut, et se montre passionné, motivé et enthousiaste ; il tente de faire de cette

119 Situé à l'angle du palais des Tuileries (côté Seine), le pavillon de Flore est débaptisé sous la Révolution française pour devenir le « pavillon de l'Égalité ».

visite une expérience mémorable ; enfin il possède une excellente mémoire et n'hésite pas à user d'un certain humour pour captiver son public ¹²⁰.

Mais, comme toujours chez Pierre Michon, les choses ne sont pas aussi simples. Il n'est pas sûr, tout d'abord, que le lecteur – le double de « Monsieur » ? – puisse faire confiance au narrateur homodiégétique des *Onze*. Surtout quand il n'hésite pas à affirmer, par exemple, qu'il s'inspire « librement ¹²¹ » des mille biographies qu'il a lues. En fait, nous sommes plus proches, très souvent, d'un monologue *théâtral* ¹²² que d'une narration historique à vocation explicative. En effet, dans sa logorrhée irrépessible, le garant du discours fait plus appel aux effets que le tableau produit sur lui et sur son allocutaire qu'à son savoir, qui reste, au demeurant, quelque peu sommaire, parfois, puisqu'il le puise très souvent dans les textes de présentation qui sont accrochés dans l'antichambre, qui jouxte la salle, où sont exposés *Les Onze*. Pour le lecteur l'ethos de cette voix est très ambivalent ; certes, comme nous l'avons vu, elle apparaît comme celle d'un érudit très au fait de l'histoire de la Terreur, mais aussi comme celle d'un vrai saltimbanque, qui n'est pas sans rappeler le neveu de Rameau de Diderot. En effet, c'est un vrai comédien, qui, obnubilé par son sujet, avec panache, assume tous les rôles tour à tour, avec un talent de bonimenteur certain : guide de musée, historien de l'art, historien de la Révolution, philosophe, moraliste, visionnaire... À la fois omniprésent et passionné, il interpelle constamment son allocutaire, dit « je » sans restriction et n'hésite pas à exprimer sa « hâte à bondir vers la fin, à commencer par la fin, à faire tenir debout cette histoire des Onze par la seule existence indubitable des Onze ¹²³ ». Usant de registres variés, parce qu'il est sensible à la fonction phatique du langage, il manie le paradoxe et n'hésite pas à bousculer la doxa culturelle et artistique, quand il affirme, avec une certaine grandiloquence et une autorité sûre d'elle-même, que

120 Je reprends, ici, la description des compétences attendues dans le métier de guide de musée, telles que les voit l'ONISEP. URL : <http://www.onisep.fr/Decouvrir-les-metiers> ; consulté le 12 mai 2011.

121 *L.O.*, p. 46.

122 Ce dispositif n'est pas sans rappeler *La Chute* de Camus. Il a déjà été utilisée par Michon dans « Dieu ne finit pas » (dans *Maîtres et Serviteurs*) où des scènes de la vie de Goya sont contées à « Madame » par une femme qui en fut le témoin direct ou indirect.

123 *L.O.*, p. 23.

[...] les foules de toute la terre passent en flèche et sans la voir devant *La Joconde*, qui n'est qu'une femme rêvant, devant *La Bataille* d'Uccello qui est pourtant à sa manière l'Histoire en personne et un des précédents indubitables des *Onze*, devant le spectre rouge du cardinal-duc peint par Champaigne, devant trente-six fois Louis le Grand sous sa perruque de monstre, et se plantent là, devant la vitre à l'épreuve des balles ¹²⁴.

La voix énonciatrice non seulement sait, a des certitudes, corrige les fausses croyances, détruit les légendes, réagit émotionnellement face au tableau, dit sa terreur, mais elle a aussi la capacité de voir et d'imaginer des scènes, sinon des scénarios. Assez étrangement, dans cette situation muséale de deux individus face à un tableau, le verbe « voir », très souvent, perd, son sens perceptuel premier pour devenir le synonyme de « avoir des visions », « ressusciter » le passé. Ainsi les paroles du narrateur concourent à faire surgir une véritable vision pour son allocataire et son double, le lecteur des *Onze*. Il est tout à fait justifié de parler d'*évocation poétique* face à un tel type de texte. En effet, non seulement il développe une puissance suggestive incontestable, car il fait venir à soi la part absente d'un monde et d'une histoire à jamais révolus, mais il a aussi la particularité de s'incarner dans une voix dont on entend les inflexions à chaque moment ; bref, il fait sentir la vie et produit un effet de présence absolu du dire et du dit. Par ailleurs, il faut remarquer que cette évocation est renforcée par la stratégie même du texte qui sollicite, à chaque moment, intensément, la participation et l'investissement cognitif et affectif du lecteur ; en effet, ce dernier, face aux lieux d'indétermination inévitables du texte, est obligé de procéder à un va-et-vient incessant entre les manifestations décrites et la latence irréductible du référent. Enfin, il apparaît que la voix qui porte cette vision semble s'incarner, dans la mesure, où dans une démarche quasiment mystique, elle appelle le monde à la présence et croit en la force de la nomination. En témoigne parfaitement le glissement qui s'opère parfois entre l'imparfait et le présent, comme dans cette phrase : « *Françoiszélie !* Ainsi l'*appelaient*-elles, et c'est ainsi qu'elles l'*appellent* en dévalant le petit perron ¹²⁵. » L'évocation est, ici, bien à comprendre comme l'action qui consiste à faire apparaître quelqu'un par la magie des mots. D'ailleurs, un peu plus en avant du texte la « formule magique » sera reprise par deux fois comme par incantation :

Françoiszélie ! Comme je voudrais le voir vraiment et me taire, m'absorber dans ce que je vois, au lieu de vous casser les oreilles avec mes théories approximatives. [...]

124 *Ibid.*, p. 132.

125 *Ibid.*, p. 64 ; je souligne.

Comme je voudrais le voir, là – les voir tous les trois (comme à cet instant nous voyons Les Onze), elles et lui, arrêtés sur la levée, un peu par en dessous, comme si j'étais en contrebas un Limousin sous une hotte de boue, [...] ; comme un Limousin regarderait un tableau, si les Limousins et les tableaux se rencontraient. Et il se peut que nous soyons ce Limousin, vous et moi ; [...] ¹²⁶.

La « parole magique » rend donc présents ceux qui sont les fantômes du passé – on appréciera comment, ici, on passe sans à coups du conditionnel au *présent* de l'indicatif. Et, par une étrange métalepse, les rôles s'échangent dans une double capture : le narrateur et son allocutaire deviennent des Limousins, les Limousins regardent un tableau. Leurs univers respectifs, pourtant foncièrement et irrémédiablement coupés l'un de l'autre, ontologiquement parlant, par l'irréversibilité du temps qui s'écoule, communiquent et fusionnent – c'est là un des privilèges de la fiction –, au point que, sous les invitations pressantes et performatives ¹²⁷ du narrateur, « Monsieur » – le lecteur – en vient à vivre le sort d'un Limousin. En effet, l'allocutaire, englué dans la boue du canal, se métamorphose en un acteur de la scène évoquée et, véritable avatar de son *alter ego* limousin, il ressent dans sa chair les sensations physiques, les émotions et le désir dans sa plus grande crudité pour « le corps nu de la belle dame » – la mère de Corentin ¹²⁸.

Ces visions, toutefois, ne se font jamais « hallucination », car le grain de la voix et de l'écriture se rappelle toujours à l'attention du lecteur dans le texte michonien. Pour aller à l'essentiel, j'en mentionnerai deux procédés principaux qui demanderaient, bien évidemment, des analyses plus précises. D'une part, la phrase michonienne semble suivre le rythme d'un fleuve – la Loire ? – : elle avance avec fougue, se précipite ; une autre fois, elle ralentit et stagne dans les méandres des expansions, des répétitions, des reprises et des ajouts inopinés ; ailleurs, elle revient sur elle-même comme dans un

126 *Ibid.*, p. 70 ; je souligne.

127 D'après la théorie de J.-L. AUSTIN (*Quand dire c'est faire*, 1962, Paris, trad. de l'anglais par G. Lane, Le Seuil, 1970), les verbes performatifs seraient ceux qui non seulement décrivent l'action de celui qui les utilise, mais aussi, et en même temps, qui impliqueraient cette action elle-même. On peut étendre cette conception à l'évocation-involution du narrateur et concevoir qu'elle relève, elle aussi, de la performativité, dans la mesure où les expressions employées ne se contentent pas de décrire le monde, mais *font* littéralement ce qu'elles énoncent, modifient le monde, comme le suggérerait plus explicitement le titre original du livre d'Austin (*How to do Things with Words*, soit « Comment faire des choses avec des mots »).

128 *L.O.*, p. 70-74.

tourbillon ; souvent, elle va droit au but et, peu après, elle charrie mille et une choses hétérogènes ; bref, elle semble à la fois limpide et fuligineuse. D'autre part, l'utilisation de certains mots « rares » remplit une fonction propre à cette composante « dictionnelle » que j'ai évoquée plus haut. On pourrait parler, à ce propos, d'« arrêt sur mot », comme on parle, dans le vocabulaire filmique, d'« arrêt sur image ». C'est, de toute évidence, le trouble et le sentiment que l'on ressent quand on lit des expressions – et l'on pourrait multiplier les exemples – comme celles-ci : « je vois les chalands *embâclés* » ou « la gabarre exténuée qui [...] dans la *cucurbite* de ses cales a augmenté de l'or avec de la chair noire ¹²⁹ ». Il ne s'agit pas de préciosité ni de maniérisme de la part de Pierre Michon, mais bien d'une stratégie d'écriture : ces phénomènes, en bloquant le processus d'immersion mimétique, demandent un traitement cognitif proche de celui de la poésie de la part du lecteur. En effet, comme le fait remarquer Jean-Marie Schaeffer, dans la poésie :

[...] le fait d'accorder une attention soutenue à la substance sonore, aux rimes ou aux rythmes, se traduit par un allongement du traitement cognitif qui aboutit à une surcharge attentionnelle (par rapport à la situation standard). On admet en général que le coût de cette surcharge est compensé par le plaisir propre que provoquent, chez la plupart des humains, les jeux d'assonances ou de rimes, la musicalité des rythmes, les jeux métaphoriques, etc. [...] Mais l'allongement du traitement du signal linguistique, du fait de la maximalisation de l'investissement attentionnel, ne produit pas seulement une surcharge attentionnelle, il produit un retard de catégorisation, c'est-à-dire un retard dans l'activité de synthèse herméneutique (on accepte de ne pas comprendre « tout de suite »). Et cette catégorisation retardée est toujours vécue comme une dissonance, puisqu'elle contrecarre le principe d'économie qui recherche la consonance cognitive ¹³⁰.

On ne saurait mieux dire... Il faut donc prendre conscience que le texte michonien est un texte *tensif*, qui mêle tout à la fois : histoire, biographie et poésie ; processus d'immersion fictionnelle et distanciation poétique ; plaisir de la fiction et plaisir de la diction. C'est à ce niveau que se situe, peut-être, la scène générique où excelle Pierre Michon.

Cette dernière remarque m'incite à revenir sur le problème des différents *éthé* que j'ai déjà évoqué. L'*éthos* de l'auteur, construit par le texte, et l'*éthos*-personnage du narrateur coïncident parfaitement si l'on considère le traitement des faits historiques élaboré dans *Les Onze*, comme l'implique d'ailleurs le dispositif énonciatif du texte pris en charge par un narrateur

129 *Ibid.*, p. 61 ; je souligne.

130 Jean-Marie SCHAEFFER, *Petite écologie des études littéraires*, op. cit, p. 114.

homodiégétique, puisqu'il ne peut y avoir, dans ce cas ¹³¹, que consonance entre les deux voix. L'auteur comme le narrateur font preuve d'une érudition et d'un savoir sans failles sur la Terreur, qui n'ont rien à envier à ceux d'un historien de métier. L'image de l'auteur, telle qu'elle a été construite et diffusée par Pierre Michon lui-même confirme et recoupe les *éthés* textuels. En effet, Pierre Michon insiste très souvent sur la passion qu'il nourrit pour l'histoire et en particulier pour cette période de la Terreur ¹³². D'ailleurs ses analyses sont identiques à celles de son narrateur ; c'est le cas par exemple, quand il lui arrive d'expliquer, lors d'un entretien, quelle est la fonction de joker que joue le tableau des *Onze* ¹³³.

Il y a donc une fusion incontestable des points de vue dans l'appréhension des faits historiques, mais il ne s'en suit pas qu'ils coïncident sur tous les plans. En effet, s'il ne fait aucun doute que le narrateur-guide « croit » à l'existence du tableau de Corentin – sa présence visible, au Louvre, s'impose à lui comme à son allocutaire –, l'auteur, lui, se situe plutôt dans le « faire-croire » vis-à-vis de son lecteur, son talent étant de rendre crédibles et « présents », par son écriture, un peintre et un tableau qui n'ont jamais existé. Comme nous venons de le voir, l'« historien » ne prend pas le pas sur le romancier et le discours historiographique n'efface pas la fiction, bien au contraire. Si l'*éthos* du narrateur-guide est celui d'un érudit bonimenteur à ses heures, l'*éthos* de l'auteur est bien celui d'écrivain, véritable orfèvre des mots, d'un poète qui possède le pouvoir de rendre présente l'absence. « C'est un moi insatiable du *non moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive ¹³⁴. »

Lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, en janvier 1977, Roland Barthes assigne à la littérature trois fonctions, auxquelles semblent répondre tout à fait *Les Onze*. En effet, l'analyse qui a été faite jusqu'à présent de ce texte confirme bien que la littérature est *mimésis* dans cet

131 Il y aurait dissonance si les propos du personnage-narrateur étaient pris dans un dispositif ironique, par exemple, exhibé et admis par le lecteur. Ce n'est pas le cas dans *Les Onze*.

132 Dans un entretien personnel, Pierre Michon m'a dit être fasciné par les discours révolutionnaires, et en particuliers par ceux de Saint-Just.

133 Voir entretien avec Alain Nicolas, *L'Humanité*, jeudi 7 mai 2009.

134 Charles BAUDELAIRE, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », art. cit., p. 1162.

impossible désir de saisir le réel, l'impossible à dire, et qu'elle est aussi *mathésis* dans la mesure où elle prend en charge nos savoirs – ici, en l'occurrence, notre savoir historique – pour les « faire tourner », « leur donner une place indirecte », et nous plonger ainsi dans un désir de savoir autre qui est précisément son savoir à elle, car « la littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait *de* quelque chose ; ou mieux : qu'elle *en* sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes ¹³⁵ ». Mais la littérature est aussi *sémiosis*, quand elle s'emploie à « *jouer les signes* plutôt que de les détruire, [à] les mettre dans une machinerie de langage, dont les crans d'arrêt et les verrous de sûreté ont sauté, bref, [à] instituer au sein même de la langue servile, une véritable hétéronymie des choses ¹³⁶ ».

Pierre Michon nous en donne la confirmation quand il déclare :

J'ai pensé au Richelieu de Champagne, à des tableaux d'hommes debout. Je me suis saisi aussitôt d'un livre où il y avait les noms des membres du Comité de salut public, et je les ai notés dans l'ordre : Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barrère, Lindet, Saint-Just, Saint-André. Ça faisait onze pieds. C'est cette *scansion* qui a fait le tableau. Tout ça est venu en un jour et je me suis mis au travail ¹³⁷.

Et il tient à préciser :

Je me dis mon texte dans ma tête, je me le chantonne jusqu'à ce que ça marche. Par exemple, une des choses qui font marcher le tableau, puisqu'on me dit que les lecteurs le voient, c'est la *musique de l'énumération* des noms : Billaud, Carnot, Prieur, Prieur, Couthon, Robespierre, Collot, Barrère, Lindet, Saint-Just, Saint-André. Dans cet ordre précis. Quand on écoute bien, on a Billaud, ce bloc à la force extraordinaire, Carnot, la viande, les deux Prieur, l'histoire qui bégaie leurs noms suaves, ecclésiastiques, puis Couthon, qui tranche, Robespierre, Collot et son col renversé, Barrère, et les deux saints pour finir, sur cette référence aux représentations chrétiennes, aux images. On a dans ces noms la tension de cette « violence divine ¹³⁸ ».

L'analyse de la *sémiosis* à l'œuvre dans *Les Onze* mériterait un développement autonome à lui seul. Mais mon seul objectif, ici, est de signaler que

135 Roland BARTHES, *Leçon inaugurale*, Paris : Le Seuil, 1978, p. 13.

136 *Ibid.*, p. 28 ; je souligne.

137 Entretien avec Didier Jacob, « C'est la Terreur ! », *Le Nouvel Observateur* 2323, du 14 au 20 mai 2009 ; je souligne.

138 Entretien avec Alain Nicolas, *L'Humanité*, jeudi 7 mai 2009 ; je souligne.

dans un tel texte l'initiative est aussi donnée aux mots ¹³⁹ et pas seulement aux faits. La convocation de la figure de Michelet, contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, confirme que *Les Onze* sont soumis, en tant que variations imaginatives, à la force du verbe.

On s'en doute, il est difficile de parler de la Révolution française sans faire référence à Jules Michelet. Et on comprend donc pourquoi Pierre Michon introduit dans sa fiction la figure de Michelet et fait commenter par son narrateur, en exégète avisé, les douze pages – qui bien évidemment n'existent pas – qu'il aurait écrites sur *Les Onze*. Encore une fois, cette jonction d'un personnage historique et d'une entité fictionnelle a pour effet de rendre crédible et « réelle » l'histoire racontée. Mais ce dialogue à distance avec ce Michelet imaginaire, qui arrive à la fin du texte, a, aussi, une portée tout à fait capitale dans l'économie herméneutique du texte, dans la mesure où il engage une véritable réflexion sur ce qu'est l'histoire dans ses rapports avec la fiction. En effet, « ruse suprême de la fiction, l'écrivain y fait la leçon à l'historien, lui reprochant de ne pas avoir décrit avec exactitude le tableau de Corentin, précisément parce qu'il l'a vu – et que cette vision emporte nécessairement avec elle des transpositions, des confusions, des réminiscences ¹⁴⁰. » Car, puisqu'on ne sait pas ce qui s'est « passé dans cette nuit où la chance a délié de sa ceinture sa bourse prodigue et en a sorti la possibilité des *Onze* ¹⁴¹ », l'historien écrit un roman qui a été pris pour argent comptant par toute la tradition historiographique. Car Michelet invente sa propre fable, et, dès lors, il « n'est plus le maître de sa fiction, cette fable si juste qui vient de sortir de son esprit l'enivre, l'emporte, et il l'enfourche sans ambages ¹⁴². » En effet, Michelet a compris sous le choc de la première vision qu'il a eue des *Onze* que « le *Marat* de David, par exemple, n'est qu'un homme mort, un reste de l'Histoire, peut-être son cadavre. [Mais que] les onze hommes vivants sont *l'Histoire en acte*, au comble de

139 Il faudrait, entre autres, analyser l'importance du « nombre » – au sens de « chiffre » cette fois-ci – dans l'engendrement du texte : en particulier le jeu sur 11 et ses voisins, 10 et 12, et la répétition du chiffre 3.

140 Patrick BOUCHERON, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », dans *Le Débat*, *op. cit.*, p. 49.

141 *Ibid.*, p. 122.

142 *Ibid.*, p. 129.

l'acte de terreur et de gloire qui fonde l'Histoire – la *présence réelle de l'Histoire*¹⁴³. » Ivan Farron a donc raison de souligner que :

[...] Michon vampirise Michelet, l'entraîne dans une folle sarabande. Moins encore qu'à la mauvaise foi, l'exégèse fictive du tableau ressortit à l'ivresse herméneutique, à l'hallucination rétrospective : littéralement emporté par sa propre fiction, le Michelet que réinvente Michon pour l'occasion est bien plus proche de la rêverie baudelairienne au haschisch que des méthodes de l'histoire positiviste. Les forces de l'histoire qu'il a lui-même convoquées s'emballent dans une cavalcade furieuse et immaîtrisable¹⁴⁴.

Le Michelet des *Onze* incarne donc une figure paradoxale de l'historien : il remplace les traces du passé par ses propres visions, à l'instar de tous les romanciers ; il dévoile ce qu'il voulait taire et censurer, les *forces* immémoriales à l'œuvre dans l'histoire des hommes. Michelet pressent que ce tableau échappe ainsi à la figuration, car il n'a, en dernier ressort, ni modèle à représenter, ni anecdote à raconter. Dans le tableau il n'y a pas de narration, mais un événement *figural*, au sens que donne François Lyotard¹⁴⁵ à ce terme, puisqu'il ne fait que signaler que quelque chose se passe. En effet, si le figuratif s'adresse au cerveau, le figural, en s'efforçant d'atteindre les forces qui composent nos vies, produit un choc au niveau de nos sensations. C'est bien ce surgissement d'une Figure qui a troublé Michelet lorsqu'il a vu *Les Onze* la première fois au point qu'il a pensé qu'il allait s'évanouir.

Une histoire placée sous le signe des mythes

Le texte de Pierre Michon rivalise, certes comme nous l'avons vu, avec le discours historiographique dans sa tentative de saisir le réel. Mais l'époque troublée dans laquelle vit son personnage principal, Corentin, n'est pas commune, car elle est celle des « temps *mythologiques*¹⁴⁶ ». Aussi est-il intéressant de voir comment le recours à une intertextualité mythique a pour effet de rendre asymptotiques les frontières de l'univers de la fiction et celles du monde de référence du lecteur. Freud et Lascaux seraient les noms de ces mythes, dans *Les Onze*.

143 *Ibid.*, p. 133 ; je souligne.

144 Ivan FARRON, *L'Appétit limousin. Les Onze de Pierre Michon*, Lagrasse : Verdier, 2011, p. 16-17.

145 Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, 1971.

146 *L.O.*, p. 79 ; je souligne.

Comme dans la plupart des textes de Pierre Michon, la fiction se développe en évoquant à son arrière-plan des scénarios qui ne prennent sens que si on les rapporte au fonctionnement de l'inconscient. D'ailleurs le canal navigable – « sillon du désir satisfait entaillé dans la terre d'Orléans à Montargis ¹⁴⁷ » – est très souvent évoqué dans un registre de connotations fortement sexualisées. On se souvient aussi à quel point le texte insiste sur le fait que Corentin a du mal de sortir des jupes de faille de sa mère, car il reste toujours « imprégné, de leur douceur, de leur étoffe : comme tissé des mailles de ses jupes ¹⁴⁸. » Pris dans cette logique fantasmatique, l'enfant Françoiszèle est, lors du curage du canal, le témoin d'une « scène primitive » dont les protagonistes sont un Limousin, assimilé à l'allocutaire du narrateur, comme on l'a dit, et sa propre mère ¹⁴⁹. Il n'est pas étonnant que le motif de la *maman-putain* revienne constamment à l'esprit de Corentin ¹⁵⁰. Enfin, dans l'analyse que fait le narrateur de la Terreur, il est difficile de ne pas voir une allusion directe au mythe de la « horde sauvage », tel que l'a décrit Freud dans *Totem et Tabou*, quand l'inventeur de la psychanalyse évoque ce jour où « les frères expulsés se groupèrent, abattirent et consommèrent le père et mirent ainsi un terme à la horde paternelle. Réunis, ils osèrent et accomplirent ce qui était resté impossible à l'individu ¹⁵¹ ». Le narrateur des *Onze* ne dit pas autre chose :

Les frères, les tueurs associés de Capet le Père, les orphelins qui ne trouvaient plus le sommeil depuis la mort du père, s'entretenaient par la force accrue de la vitesse acquise, machinalement et machiniquement – et c'est pourquoi la grande machine à couteau sise place de la Révolution, la guillotine, est si le juste emblème de ce temps, dans nos rêves comme dans le vrai. [...] comme le dit si hautement Michelet, comme vous l'avez lu dans l'antichambre [...] les frères ne trouvaient plus à mettre entre eux que le distinguo de la mort ¹⁵².

Freud poursuit sa fiction théorique en suggérant que les meurtriers ont certainement consommé celui qu'ils avaient tué, et que donc « le repas totémique, peut-être la première fête de l'humanité, serait la répétition et la

147 *Ibid.*, p. 33.

148 *Ibid.*, p. 22.

149 *Ibid.*, p. 73.

150 *Ibid.*, p. 90, 107 entre autres.

151 Sigmund FREUD, *Totem et Tabou*, 1913, dans *Œuvres complètes*, t. XI, Paris : PUF, 1998, p. 360.

152 *L.O.*, p. 94.

cérémonie commémorative de cet acte criminel mémorable, par lequel tant de choses prirent leur commencement, les organisations sociales, les restrictions morales de la religion ¹⁵³ ». *Les Onze* feront donc, aussi, allusion à un « repas totémique » – à une Cène laïque caractérisée par l'absence du Christ et par l'omniprésence de Judas-Collot –, lorsque Corentin se trouve dans la sacristie de l'église Saint-Nicolas pour recevoir la commande des *Onze* ¹⁵⁴.

Par ailleurs, beaucoup de lecteurs ont été surpris par les dernières pages des *Onze*, dans lesquelles les onze membres du Comité de salut public subissent une métamorphose curieuse, dans la mesure où « ces têtes esseulées et perchées font penser à quelque chose de plus ancien et de moins conjoncturel que des têtes coupées au bout d'une pique, comme on l'a trop dit ¹⁵⁵ ». Il suffit, suggère le narrateur, pour s'en apercevoir de s'écarter du tableau, de lui tourner le dos résolument, de sortir de la pièce où il est exposé, et de revenir le contempler comme si on le voyait pour la première fois ; il suffit de se souvenir des chevaux qu'on a montés ou vus dans leurs box, la tête dépassant et posée sur la demi-porte basse qui masque leur leurs corps. Alors peut-être on se dira :

[...] qu'il y a là au Louvre onze formes semblables à des chevaux, onze créatures d'effroi et d'emportement [...] Celles qu'on a peintes au commencement de tout, avant l'Assyrie et saint Jean, avant l'invention de la charrierie et de la cavalerie, bien avant Corentin et le pauvre Géricault au temps des grandes chasses, au temps des gibiers idolâtrés et redoutés, divins, tyranniques, sur les murs profonds des cavernes. C'est *Lascaux*, Monsieur. Les forces. Les puissances. Les Commissaires. Et les puissances dans la langue de Michelet s'appellent l'Histoire ¹⁵⁶.

Pierre Michon a répondu clairement aux questions qu'on lui posait à ce sujet. Pour lui :

[...] tout grand portrait de la peinture occidentale est toujours un portrait des dieux. Hegel le dit dans son *Esthétique*, et je crois que c'est vrai : « L'art sert à représenter Dieu. » C'est ce qui manque à David. Quand il peint la Révolution, il ne représente pas des dieux mais des parlementaires. Quand il peint Mars et Vénus, c'est un garçon coiffeur et une coiffeuse. Ça ne marche pas. David était incapable de voir dans l'humain

153 Sigmund FREUD, *Totem et Tabou*, *op.cit.*, p. 360.

154 *L.O.*, p. 108-109.

155 *Ibid.*, p. 134-135.

156 *Ibid.*, p. 136-137 ; je souligne.

la ressemblance de Dieu, que les grands portraitistes, Vélasquez, Rembrandt, reconnaissent toujours ¹⁵⁷.

S'il y a des modèles au tableau de Corentin, précise Pierre Michon c'est du côté de Frans Hals, de Vélasquez, Rembrandt (pour *La Ronde de nuit*, et surtout pour *Les Syndics des drapiers*) qu'il faut les chercher. En fait il voulait faire de Corentin « un Goya avant la lettre. Un type qui représente des dieux ou des monstres sous des figures humaines. Qui a intégré à la fois Tiepolo et le Caravage, ce que n'a pas fait David qui n'a eu que le Caravage pour maître. Le tableau de Corentin représente de l'ombre avec de la couleur. On est loin du jus d'atelier qu'a perpétué David ¹⁵⁸ ». Bien évidemment, aucune once de religiosité dans cette prise de position. « Lascaux » est pour l'écrivain, à l'instar de Malraux ou de Bataille, le nom emblématique du comble de l'art, de son absolu, qu'on peut appeler le « sacré », si l'on y tient. Car précise encore Pierre Michon :

On peut appeler « Lascaux » tout art qui nous confronte brutalement à ce que d'autres temps ont appelé les dieux : c'est-à-dire ce qui est massivement beau, violent et inconceptualisable quoique flagrant. Ce qui se dresse face à nous, nous ressemble et n'est pas nous. Oui, c'est bien le sacré, la bête et le dieu sous la même figure, la figure terrible – la terreur. Ou encore, on peut appliquer à Lascaux ce que Michelet disait de Robespierre : « Il était le dernier mot de la révolution, mais personne ne pouvait le lire ». Lascaux est de même le dernier mot de l'art, mais personne ne peut le lire ¹⁵⁹.

Et Pierre Michon précise qu'on peut retrouver ce « dernier mot » illisible dans les grandes pièces énigmatiques de l'histoire de l'art ; il cite en particulier les dieux zoocéphales de l'Égypte, les bronzes grecs retrouvés à Riace, *La Ronde de nuit* de Rembrandt, ou le *Saturne* de Goya. Et il en conclut donc que c'est « cet illisible qui est censé apparaître dans le tableau que j'appelle *Les Onze*, le *fétiche* à onze têtes. *Les Onze* n'est pas un livre sur la Révolution, c'est un livre sur Lascaux. La Terreur ¹⁶⁰. »

Les Onze ont donc peu à voir avec un récit historique qui se contenterait après-coup ¹⁶¹ de reconstituer le plus méthodiquement et le plus minutieusement possible un événement, une vie ou une période historique. Le récit

157 Entretien avec Didier Jacob, « C'est la Terreur ! », *Le Nouvel Observateur* 2323, du 14 au 20 mai 2009.

158 *Ibid.*

159 Entretien de Pierre Michon accordé à *Transfuge* 30, mai 2009.

160 *Ibid.* ; je souligne

161 Jules Michelet est appelé ironiquement « Monseigneur l'Après-coup » (*L.O.*, p. 122).

de Pierre Michon, en effet, se tient dans notre présent, dans la mesure où, grâce à l'évocation de mythes aux résonances anthropologiques, il s'ouvre sur des questionnements qui impliquent des vérités singulières et immanentes au texte même : celle du mystère de toute vie qu'on ne peut peindre que dans le clair-obscur ; celle de la « pure terreur » comme comble de l'Histoire ; celle de l'*aura* de l'art, qu'on pourrait définir, à l'instar de Walter Benjamin ¹⁶², comme « l'unique apparition d'un lointain, quelle que soit sa proximité » – par quel mystère quelque chose peut être à la fois proche et lointain et produire un tel effet d'« inquiétante étrangeté » ? – ; celle de la terreur primordiale – « la bête et le dieu sous la même figure » – qui remonte vers nous, interdits par l'effroi, des nuits préhistoriques.

162 Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, dans *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000.



Jacques POIRIER

Université de Bourgogne

UN AMOUR DE MARCEL : *LE BIOGRAPHE* DE PHILIPPE BEAUSSANT

Un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles ; et il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait ¹.

Dans *La Biographe* (Grasset, 2007), Évelyne Bloch-Dano use d'une écriture double pour mettre en regard l'histoire de sa famille et celle de Romy Schneider. Tour à tour autobiographe et biographe, elle raconte la destinée des siens ainsi que sa propre vie, mais aussi celle de l'actrice, qui en offre un reflet inversé : une famille juive, contrainte à la fuite ; en regard une actrice, Magda Schneider, qui fréquentait à Berchtesgaden ; et en contrepoint, une fille, elle aussi actrice, hantée par le judaïsme...

Pour écrire sur soi, le plus court chemin consiste donc à passer par l'autre. Voilà des années que l'auto(bio)graphie s'accompagne, chez de nombreux écrivains, d'une hétérographie : l'« entreprise auto-hétérobiographique ² » d'Alain Robbe-Grillet, qui se raconte en nous racontant la vie fantasmatique du comte de Corinthe, ou les « mythobiographies » de Claude Louis-Combet qui, dans *Marinus et Marina* ³, parvient à dire l'intime

1 Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, *Œuvres romanesques*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 48.

2 Alain ROBBE-GRILLET, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris : Éd. de Minuit, 1994, p. 190. Dans ce dernier volet des *Romanesques*, le narrateur devient héritier et biographe du comte, puisqu'il se dépeint en train d'assembler les feuillets épars de ses Mémoires.

3 Claude LOUIS-COMBET, *Marinus et Marina*, Paris : Flammarion, 1979. Voir aussi, du même auteur, *Le Recours au mythe*, Paris : José Corti, 1998.

par le détour de l'hagiographie, la légende de ce saint androgyne qui renvoie l'auteur à ses propres incertitudes. À quoi il faut ajouter toutes les « bio-fictions ⁴ » qui se multiplient depuis quelques années.

Par son inventivité, l'écriture de soi aura sans doute plus apporté que le roman à la littérature contemporaine. Mais l'écriture de soi est elle-même en dette envers des textes fictionnels, comme *La Nausée*, où Roquentin biographe vit par procuration en (se) racontant les aventures du marquis de Rollebon – celui qui a le bon rôle. Dans *La Nausée*, le roman à la première personne s'accompagne en effet d'un récit de vie à la troisième, qui renvoie au héros l'image de son double, figure-écran venue rendre le réel supportable. Par l'écart qu'il instaure, le dispositif est fécond. C'est d'ailleurs à Sartre que l'on doit *Le Miroir qui revient*, qui fait renaître le marquis de Rollebon en comte de Corinthe ; et c'est également de *La Nausée* que procède *Le Biographe* de Philippe Beaussant ⁵, où un historien mélancolique, Marcel Bersault, voué au seul commerce des livres, dévie de son propos pour reconstituer la vie d'une aristocrate du XIX^e siècle, grâce à qui il vivra la passion qu'il n'a jamais connue. On le comprend, la dualité narrative propre à ces récits renvoie aux clivages du moi et à une difficulté d'être : dans chacun de ces récits, le « moi réel » se confronte à un « moi idéal » ; et dans les deux cas, le biographe affronte la difficulté à connaître/raconter l'autre, puisque les indices ont beau proliférer (manuscrits, documents...), toujours l'essentiel finit par s'échapper.

Cette impossibilité du projet biographique, Philippe Beaussant y revient à plusieurs reprises dans son œuvre. Ainsi, un an après *Le Biographe*, il publie *L'Archéologue* (Paris : Gallimard, 1979), dont le héros, sur le point de mourir, repense à ce travail de déchiffrement qui lui a permis, grâce à quelques tablettes ou inscriptions funéraires, de reconstituer la vie de pharaons oubliés. Luttant contre le temps, le biographe vise donc à réécrire un récit effacé, à l'image du héros qui a plusieurs fois relevé des temples écroulés. Or, par ce geste, l'archéologue/biographe transgresse la loi du monde, ce qui explique sans doute son châtement : la morsure du serpent pour celui qui voulait trop savoir.

4 Terme proposé par Alain Buisine dans *Le Biographique, Revue des Sciences humaines* 224, 1991. Cette catégorie accueille aussi bien *Rimbaud le fils* (1991) de Pierre Michon, que *Ravel* (2005) et *Courir* (2008) de Jean Echenoz.

5 Philippe BEAUSSANT, *Le Biographe*, Paris : Gallimard, 1978. Éd. de référence : « Folio », 1995, noté B.

Comme l'égyptologue, qui meurt d'avoir approché de trop près la chambre secrète, le biographe vise en effet à appréhender la vérité de l'être, qui reste hors d'atteinte. Historien consciencieux, Marcel Bersault pourra bien entasser les documents et multiplier les fiches sur les acteurs du Congrès de Vienne, les personnages de son petit théâtre demeurent des ombres. D'ailleurs, plus il souhaite s'en tenir à ses « fiches », et à l'objectivité des faits, plus il se heurte à une impasse. Sans surprise, nous le verrons faire l'Histoire buissonnière pour nous raconter la vie d'une belle aristocrate, dont il tombe évidemment amoureux. En définitive, il aura consacré bien des efforts à une femme qui n'est pas son genre, condamné à faire des livres (« Bon qu'à ça », comme disait Beckett) et exposé seulement à la tentation de la chaire.

L'affaire des fiches

Au commencement, tout n'est qu'ordre et austérité. Un historien travaille sur le Congrès de Vienne, et notamment sur les tractations secrètes de Talleyrand durant l'hiver 1814-1815. De même que le fameux Congrès tenta de restaurer la société ancienne, Marcel Bersault, ce partisan de l'ordre, use de la méthode la plus traditionnelle. Pour dénouer les fils de l'Histoire, il a rédigé une fiche biographique sur chaque personnage du Congrès. Abris du réel par sa muraille de notes, il éprouve une véritable jouissance à percer ainsi les secrets, jusqu'aux plus intimes. Pour Marcel Bersault, l'Histoire conserve visage humain : à croire que l'École des Annales n'a jamais existé, et moins encore le marxisme, tout se passe ici comme dans les temps anciens où le destin des peuples dépendait uniquement de la vie privée des princes, c'est-à-dire de leurs amours. La grande Histoire passe par la petite, si bien que Marcel Bersault se trouve sans cesse écartelé entre son idéal d'exactitude scientifique (des faits, rien que des faits) et la dimension romanesque de sa conception de l'histoire ; entre ses fiches, ces squelettes biographiques, et le besoin de donner chair à ses personnages.

Au plan historiographique, tout se noue autour de l'obscur question de la Saxe. Contre la thèse officielle, Marcel Bersault se fait fort de démontrer l'existence de tractations directes menées par Talleyrand. Mais à l'appui de son propos, l'historien dispose de peu d'éléments : le seul indice, pour lui décisif, consisterait à prouver que l'émissaire de Talleyrand, le marquis de

Saint-Anthelme, a été l'amant de Joséphine de Villebon, épouse de l'ambassadeur de France à Dresde, et qu'il s'est bien rendu à la cour de Saxe. Le voilà donc condamné aux chemins de traverse, qui autorisent toutes les digressions au nom de la bonne cause.

Dès lors que la vérité historique passe par le cœur humain, la fiche biographique rencontre vite ses limites. Que reste-t-il en effet d'une vie, telle qu'évoquée dans le style impersonnel de la notice :

VILLETERRE (Joséphine Marie-Amélie des Loges de Jusiers) (1792-1872).
Fille de Georges-Marie de Jusiers.
Naît en émigration.
Enfance à Londres, à Wurtemberg, et surtout à Mitau à la cour de Louis XVIII en exil.
Orpheline en 1808
Épouse en 1809 Philippe Maurice Ancelot de Villeterre, ambassadeur de France à partir de 1814 [...]. Veuve en 1843, se retire à Villeterre [...].
Références : Mémoires de la duchesse de Dino (enfance en Courlande, p. 48).
Lettre de la même (comtesse de Talleyrand-Périgord), janvier 1815. Autre lettre, 18 février 1843. [...]
Voir *intercepta* de Hager, 4 janvier 1815. (B, p. 30)

À lire pareille évocation, on pense à Roquentin, quand il souligne à quel point « le métier d'historien » prédispose peu à « l'analyse psychologique ⁶ ». En haine de la « littérature », Marcel Bersault veut s'en tenir « aux petits faits indispensables », confirmés par quelque autorité (B, p. 21). La littérature apparaît donc comme inutile et incertaine. Mais à rester au plus près des « réalités », que parvient-on à comprendre du « réel » ? Comme le montre Serge Doubrovsky dans *Le Livre brisé*, il y a loin de la saisie intérieure d'une existence à la réduction factuelle que nous en propose le dictionnaire. Constat que l'auteur illustre dans le chapitre intitulé « L'autobiographie de Tartempion », où il réécrit sa propre vie à la façon d'une notice de La Pléiade, ou sous forme de rubrique nécrologique ⁷.

6 *La Nausée*, p. 8. Cf. Marcel Schwob : « Les biographes ont malheureusement cru d'ordinaire qu'ils étaient historiens. Et ils nous ont privés ainsi de portraits admirables », « L'Art de la biographie », repris en Préface des *Vies imaginaires*, Petite Bib. Ombre, 1993, p. 18.

7 Serge DOUBROVSKY, *Le Livre brisé*, Paris : Grasset, 1989. Dans ce chapitre stimulant, Serge Doubrovsky rappelle que pour la Pléiade, « Saint-John Perse a lui-même raccourci sa longue existence en une courte notice. Il a rédigé de sa main sa propre nécrologie » (« Folio », p. 373).

Le fétichisme de la fiche relève donc de l'*hybris* : appréhender la subjectivité en toute objectivité, accéder à l'intime à partir de l'extime⁸. Et quand bien même on ajoutera à la notice la mention : « Liaison de trois mois avec le marquis de Saint-Anthelme », qu'aura-t-on dit de plus ? À la lecture des *Mémoires* du marquis, Marcel Boursault a beau jeu d'ironiser sur le goût du style, cet art de dissimuler⁹, il semble démuni. Refuser l'autobiographie au profit d'une « catalogue de faits » susceptibles d'être comparés et vérifiés (B, p. 17) pour en finir avec la « littérature » (B, p. 28), voilà qui relève peut-être de l'exigence scientifique, mais plus encore de la peur : peur de soi, de l'intime, du féminin... Comme dans *Fenêtres sur cour*, le biographe de Philippe Beaussant choisit de se tenir hors champ, en retrait de lui-même. Inexistant, mais souverain.

Pourtant, on ne s'aventure pas impunément dans les arrière-cours. En explorant le versant caché de l'Histoire officielle, Marcel Bersault aborde des territoires mal balisés, et des dangers qu'il ne soupçonne pas.

À la lettre

Très vite, en effet, la volonté de savoir change d'objet, et le Congrès de Vienne apparaît comme l'alibi d'un désir plus suspect. Alors que la liaison de Saint-Anthelme et de Joséphine de Villeterre ne constitue qu'un indice au service d'un propos d'une autre ampleur – la politique de Talleyrand, la carte de l'Europe –, la voilà peu à peu qui occupe le premier plan et devient sa raison (ou déraison) suffisante. Mieux encore, l'émissaire de Talleyrand, ce médiocre prétentieux, est vite relégué au rang de figurant pour céder la vedette à Joséphine, dont l'historien tombe amoureux au point de lui consacrer alors ses recherches¹⁰.

L'historien a beau disposer d'un *panoptikon*, il est des continents (noirs) qui échappent au regard. Fort de son érudition, il comprend sans doute tout des manœuvres diplomatiques, mais peu de la vie secrète d'une femme. À

8 Pour le mot : Michel TOURNIER, *Journal extime*, Paris : La Musardine, 2002.

9 « Meilleur est un style, meilleur est l'instrument qui lui permet trop facilement de dire ce qu'il veut », B, p. 17.

10 En cela, le texte constitue une belle allégorie sur les origines de l'épistémophilie, et les origines impures du savoir, profondément lié à la question de la différence sexuelle puisque la question première d'un enfant consiste à savoir d'où viennent les enfants.

force de recherches, Marcel Bersault finit par retrouver chez de lointains descendants les lettres dans lesquelles Joséphine dit son amour, ses illusions trahies et la façon dont elle garda le souvenir lumineux du seul moment où elle eut « une vie à elle ¹¹ ». Mais si l'historien triomphe – il a découvert des documents inconnus –, le bilan du biographe est plus mitigé. En effet, la vérité de Joséphine n'est pas du ressort des fiches, car seul le sujet est à même de se dévoiler. L'auto(bio)graphie (en l'occurrence la lettre) commence ainsi où s'arrête la biographie, vouée à l'inessentiel. En d'autres termes, le récit biographique (la fiche) apparaît comme une reprise à la troisième personne, donc comme la paraphrase, d'un récit énoncé à la première. Comme dans la comédie classique, Bersault, ce Géronte, pensait représenter la Loi. Mais, avec ses lettres, Joséphine reprend le dessus, échappant au barbon à mesure que ses confidences se substituent à la vaine parole de l'historien, réduit à merci.

Alors que Roquentin renonce finalement à faire revivre Rollebon, préférant encore s'adresser aux « tables tournantes ¹² » plutôt que de dépouiller des liasses de vieux papiers, Marcel Bersault choisit la voie/voix inverse. Renonçant à toute position de maîtrise, et d'extériorité, il en vient à se réciter les lettres les plus intimes de la jeune femme. Hystérisation sans doute (Joséphine, c'est moi), qui souligne la part d'identification propre à l'acte biographique. Pour un historien puritain, voilà une double déchéance : devenir femme, et tomber dans la littérature. Lucide, l'historien modèle prend acte de ce désastre au point de s'interpeller lui-même :

Félicitations. Vous avez une vocation de romancier historique évidente. Vous avez le feuilleton rentré, l'épisode refoulé [...]. Allez, prenez votre stylo, faites quelque chose, écrivez un roman, je suis certain que vous êtes doué. (B, p. 113)

Avec humour, le roman suggère d'ailleurs cette emprise de la littérature quand on nous indique que Madame de Talleyrand se prépare à « reprendre la terre de Sagan avec le titre que portait sa sœur » (B, p. 187).

Or, c'est bien un roman que cette vie ; ou du moins elle le devient sitôt que racontée : une jeune fille qui épouse un homme d'un certain âge, avec qui elle ne peut guère rêver ; le coup de foudre pour un jeune diplomate ; la

11 Sur ce que peut signifier l'expression « avoir une vie à soi », je renvoie aux analyses stimulantes de Dominique RABATÉ, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris : José Corti, 2010.

12 *La Nausée*, p. 116.

découverte du plaisir et le don total de soi, au point de vouloir tout quitter ; un séducteur prudent qui ne souhaite s'engager et se contente de rompre par lettre : on a reconnu *Madame Bovary*. Rien d'étonnant alors à ce que Saint-Anhelme se prénomme Rodolphe. L'intérêt de l'allusion, c'est qu'elle éclaire le « bovarysme biographique » de Marcel Bersault et de nombreux lecteurs. Quand Marcel Bersault considère ses recherches sur la vie de Joséphine de Villeterre comme un simple « roman », c'est bien sûr pour souligner le peu de dignité, et donc le peu de légitimité, d'un tel récit au regard des grands discours. Mais si cette vie apparaît comme un « roman », c'est que le roman s'est lui-même fait biographie¹³ – tous ou presque pouvant s'intituler *Une vie*. Mais à force de raconter des vies minuscules, insignifiantes, la vie de ceux qui n'intéressent pas les historiens, le roman moderne a fini par se couper du romanesque. Qu'attendre en effet de Bouville ? Au sein d'un monde dévasté, la biographie de Rollebon vaut comme remède à la nausée parce qu'elle réintroduit, en contrepoint du réel, l'espace de l'impossible. Le roman de Sartre montre ainsi de façon exemplaire la migration du romanesque : répudié par sa famille naturelle, il a dû demander asile à la biographie, sa voisine, dont le succès procède de ce déplacement.

Avec la biographie, la vérité possède le charme de la fiction (et le plaisir de la fable, la légitimité du réel). Dans cette perspective, le « genre » dont relève le texte n'est donc pas défini par l'auteur mais par le pacte de lecture – pacte romanesque vs pacte biographique. Dès lors que Marcel Bersault reconstitue la vie de Joséphine de Villeterre pour elle-même, et non au regard de l'Histoire, ce récit devient un « roman vrai¹⁴ ». Dans son cabinet de travail, Marcel Bersault s'ennuie sans doute autant qu'Emma Bovary à Yonville ou Roquentin à Bouville. Elle lit les romans qui lui font entrevoir l'autre versant du réel ; lui les « invente », au sens où l'on invente un trésor. Cet objet perdu, c'est le temps de l'Ancien Régime, ou de la Restauration, moment magique où la vie était plus dense : romans historiques et galants pour Emma, vie aventureuse pour Roquentin/Rollebon, éducation senti-

13 Sur cette primauté du modèle biographique, la thèse d'Alexandre GEFEN, *Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux XIX^e et XX^e siècles*, Université Paris IV, 2003.

14 Dans *Situations X* (Paris : Gallimard, 1976), Sartre définit *Les Mots* comme un « roman vrai », belle définition de la biographie, qui annonce toute une famille de textes (autofiction, biofiction, fiction de soi...).

mentale pour Marcel Bersault. Sauf qu'ici le personnage principal n'est ni un hussard ni une amazone, mais une femme abandonnée (dans le goût de la religieuse portugaise), et abandonnée par un séducteur médiocre : voilà qui confirme la fin des temps épiques, et offre au romanesque un « tombeau ».

Tout repose d'ailleurs sur un effet de miroir. À l'image de cette épouse prête à quitter son mari pour son amant, Marcel Bersault trahit l'Histoire, son épouse légitime, au profit de sa maîtresse (la littérature, le roman)¹⁵. Coupable d'infidélité, il sent bien qu'avec cette passion pour la vie de Joséphine, il rejoue les pires *topoi* : le barbon amoureux, le peintre épris de son modèle, etc. Mais comme Rolleston pour Roquentin, Joséphine est devenue « la seule justification de [s]on existence ¹⁶ ». C'est que, si l'on peut traiter sereinement du Congrès de Vienne ou de la Paix d'Amiens, il en va autrement quand le modèle sort du miroir, et donc quand la biographie vaut comme substitut d'une autobiographie impossible.

Trouble dans le genre

Réfléchissant à ce qu'il y a de projection dans notre regard, Marcel Bersault a en effet cette phrase : « On est toujours Narcisse ou musée » (B, p. 81) – en écho à la question posée devant le portrait de Joséphine : « Où est la part du modèle, où est celle du peintre ? » (B, p. 98). Le danger de pareille position, c'est que, quel que soit l'objet apparent, c'est toujours lui-même que le sujet contemple. Et dès lors qu'il n'y a pas d'espace pour l'autre, le genre même de la biographie devient problématique – soupçon confirmé par ces reflets propres à plusieurs grands récits de vie : Huysmans et Lydwine de Schiedam, Malraux et Lawrence d'Arabie dans *Le Démon de l'absolu*, etc. Alors que l'autobiographie prétend à une connaissance immédiate, le biographe recourt à un tiers (formation écran ?) pour faire retour sur soi. Certains ne s'y trompent pas : ainsi, Roquentin reconnaît que tout ce qu'il peut dire de Rolleston n'est qu'« hypothèses honnêtes et qui

15 « Peut-être vaudrait-il mieux laisser là le jeu de l'imagination et revenir, n'est-ce pas, Marcel Bersault, à des choses moins futiles ? » (B, p. 119) ; « Oseriez-vous dire depuis combien de temps vous musardez ainsi dans les à-côtés de ce qui est le sujet de votre livre [...] ? » (B, p. 120).

16 *La Nausée*, p. 19.

rendent compte des faits », mais dont il sent bien « qu’elles viennent de [lui] » et sont « simplement une manière d’unifier [s]es connaissances ¹⁷ ». Si l’autre demeure hors de portée, le biographe en dit alors plus sur le sujet que sur l’objet.

Par conséquent, plus le biographe se voit contraint d’« inventer » son personnage, plus il recourt à la fiction, et plus il se démasque. Dans la vie de Marcel Bersault, il y a sans doute beaucoup de livres, mais sur fond de néant, comme si l’excès du savoir visait à occulter le manque. Ces histoires d’hommes (Napoléon, Louis XVIII...) ne peuvent dissimuler l’absence de toute « histoire » avec une femme. Rien d’étonnant alors à ce que *Le Biographe* relève de ce roman (du) célibataire, propre à la littérature moderne. À dépouiller des archives, le personnage principal s’autorise ainsi une quête de soi, à l’abri de la Loi, car à mesure que Marcel Bersault dénoue des paquets de lettres, quelque chose en lui se dénoue. À travers ce « romanesque de l’archive ¹⁸ », le biographe laisse ainsi apparaître sa peur du féminin, car pour lui Saint-Anhelme est moins le prédateur que la victime : « pauvre Ulysse » victime de la « belle Circé » (*B*, p. 118) ; prince dérisoire vaincu par la « Belle Ferronnière ».

Omnipotent, ou du moins présumé tel, le biographe finit donc « médusé » d’avoir contemplé une scène interdite. Tel est le destin de Marcel Bersault que les archives confrontent à la « naissance » d’une femme, quand soudain elle « a poussé son cri de nouveau-né à la vie » (*B*, p. 138). En regard de pareille plénitude, « la jouissance exquise de la vérité historique » (*B*, p. 137) semble de peu d’intensité. Du coup, à lire cette lettre de 1842 où Joséphine choisit de garder précieusement le souvenir de sa liaison et d’être enfin « heureuse » (*B*, p. 130-131), Marcel Bersault mesure sa propre grisaille. La plénitude de Joséphine met donc en lumière son défaut d’être et la part d’aliénation qu’il y a dans l’acte biographique – vie par procuration, et existence pseudo ¹⁹. Comme Roquentin dans *La Nausée*, le

17 *Ibid.*, p. 26.

18 Michael SHERINGHAM, « Un romanesque de l’archive », dans M. DAMBRE et W. ASHOLT (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, à paraître en 2012. Pour ce romanesque de l’archive, voir la façon dont Pierre Michon réécrit l’invention de la légende de sainte Énimie dans « Neuf passages du Causse », dans *Mythologies d’hiver*, Lagrasse : Verdier, 2009.

19 En référence à *Pseudo* (Paris : Mercure de France, 1976), d’Ajar/Gary, chef-d’œuvre du mentir-vrai.

biographe est « de trop », lui qui mène une existence de « parasite », « dans l'un des trous laissés par la mémoire ²⁰ ».

Hanté par, mais aussi enté sur, le biographe ne peut quitter l'ombre, ni son royaume. Pauvre Orphée que ce Marcel Bersault, contraint de contempler depuis l'autre rive une Eurydice souveraine. Comment, dans ces conditions, produire une bio-graphie, cette écriture du vivant ? Comment un mort pourrait-il donner la vie ? Un homme, comprendre une femme ? Châtié pour son *hybris*, le biographe retourne à ses fiches et à sa passion de la méthode. Pour avoir prétendu sortir de lui-même, il revient endeuillé ; il avait cru appréhender la totalité (la politique et l'intime), le voilà qui ressemble à ce livre, découvert par hasard, auquel il manque une page. Dans les *Mémoires* de Saint-Anthelme, Joséphine a en effet arraché la page la concernant, qu'elle a remplacée par sa propre version des faits. Une fois de plus, la « biographie » (Saint-Anthelme racontant la vie de Joséphine) doit céder la place à l'autobiographie. Avec cette page arrachée/réécrite, Joséphine a le « dernier mot ²¹ » – un peu comme dans ce grand monologue posthume qu'est *Moi, Charles le Téméraire, duc de Bourgogne* (Belfond, 1995), de Gaston Compère, le prince revoit l'ensemble de sa vie et répond aux propos mensongers de ses biographes (Commynes).

Biographe anéanti par sa biographie, historien un temps défroqué, Marcel Bersault n'a plus qu'à reprendre son labeur initial. De même que dans *L'Imposture* (1927) de Georges Bernanos, l'abbé Cénabre (*i.e.* Henri Bremond) continue d'écrire des vies de saints alors qu'il a perdu la foi, Marcel Bersault en vient à pratiquer sans croire – ce qui confirme dans l'acte biographique une forme d'imposture. Au regard de la scène interdite, le Congrès de Vienne a perdu de sa séduction, car après cette révolution intérieure, la restauration de l'ordre s'avère difficile. Au cri de Joséphine : « j'existe, enfin, je suis vivante, je suis moi » (*B*, p. 138), l'historien, contemplant les livres qu'il a signés, ne peut que répondre en écho : « Marcel Bersault. C'est moi » (*B*, p. 139). Belle tautologie qui confère au

20 Gérard MACÉ, *Vies antérieures*, Paris : Gallimard, 1991, p. 141.

21 Voir J.-B. PONTALIS, « Derniers, premiers mots », dans M. NEYRAUT, J.-B. PONTALIS et Ph. LEJEUNE (dirs), *L'Autobiographie*, Paris : Les Belles Lettres, 1987.

sujet l'illusion nominale de son existence, en lieu et place de la « vraie vie ²² ».

L'ironie, c'est que cet homme, qui sait tout de l'inessentiel, « risque fort de mourir sans avoir connu ce qui est simplement [sa] vie ²³ ». Au fond, une vie bonne supposerait qu'on pût être le biographe de soi-même, et qu'on ait lu à l'avance le récit que d'autres pourront faire. Dans une lettre tardive, Joséphine de Terreville rapporte un propos du prince de Périgord :

[...] Feu M. de Talleyrand disait qu'on ne traite bien les grandes affaires que lorsqu'il y a une grande distance, et qu'on les traite mal ou difficilement dans le voisinage.

D'où l'héroïne conclut :

On devrait vivre sa vie de loin. N'est-ce pas la plus importante affaire, la seule importante ? On en est toujours trop proche. On vit les événements mais on ne les voit pas. On les comprend trente ans plus tard, et on les saurait vivre quand on ne le peut plus. (B, p. 128-129)

22 Sur le « sentiment de l'identité », Clément ROSSET, *Loin de moi. Essai sur l'identité*, Paris : Minuit, 2000.

23 Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, rééd. « Quarto », p. 2284.



Jerzy LIS

Université Adam Mickiewicz - Poznan

BIOGRAPHE, BIOGRAPHIE ET BIOGRAPHIQUE DANS LES ROMANS DE MAX GENÈVE

Max Genève, né en 1945, n'est pas un romancier très connu du large public. Bien qu'il ait publié une vingtaine de romans, il fait plutôt partie des auteurs de second rang, en attendant, peut-être désespérément, sa place dans le monde des lettres. Plusieurs romans de cet écrivain exploitent la thématique de la biographie ou bien ils recourent de manière manifeste aux modalités de l'écriture biographique. Deux romans, *Le Château de Béla Bartók* (1995) et *Mozart, c'est moi* (2006) ont partie liée avec les biographies respectives de deux compositeurs célèbres, le troisième – *Autopsie d'un biographe* (1995) – est une variation autour des questions et techniques biographiques¹. Dans *le Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Genève déclare être séduit par quelques grands sujets dont la mélancolie, le sexe, la musique, la métaphysique et la mort. Le roman auquel il s'est consacré à partir des années quatre-vingts du siècle passé, est pour lui « le meilleur véhicule pour avancer dans la connaissance de l'inconnu² », envisagée comme un projet qui relève de l'intérêt de l'auteur pour un parcours d'une autre personne dont l'existence est attestée par l'Histoire ou qu'elle soit inventée de toutes pièces.

Compte tenu du fait que la biographie se construit par l'intermédiaire de l'acte d'écrire, on peut accepter l'idée de Daniel Madelénat qui est convaincu que le biographe ne diffère en rien du romancier, avide lui aussi du savoir à

1 Les quatre romans mentionnés ont été publiés aux éditions Zulma. Les références à ces romans seront indiquées par les sigles suivants : *Autopsie d'un biographe* : AB, *Le château de Béla Bartók* : CBB, *Mozart, c'est moi* : MCM, suivis de la page.

2 *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes* (sous la dir. de Jérôme Garcin), Paris : Éditions Mille et une nuits/Fayard, 1984.

propos de la personne biographiée³. Les deux scripteurs vivent une espèce d'illusion qui fait que, comme le constate Christian Garcin, « [...] Nous croyons nos vies constituées d'événements, quand ce sont les instants d'absence, les fragments oubliés qui les forment et les nomment [...] »⁴. » La tâche principale du romancier-biographe consiste donc à combler les lacunes ou les manques dans la vie de l'autre pour en donner une version possible qui n'a de caractère que romanesque. Même si le recours à l'archive et la contextualisation historique sont indispensables pour assurer une certaine logique au récit, la reconstruction biographique passe souvent par une fiction censée restituer la vérité de l'événement. On peut parler d'une sorte de compensation qui relève aussi bien de l'esthétisation du passé que d'une rêverie qui caractérise tout travail de romancier-biographe.

En privilégiant le recours à l'imaginaire plutôt qu'à la rigueur biographique les romans de Max Genève se présentent comme des fictions qui à la fois remédient à l'inaptitude du récit factuel à rendre compte d'une vie⁵ et luttent contre l'incomplétude du savoir⁶. Le romancier semble interpréter à sa manière un aphorisme connu de Cioran (« Il est incroyable que la perspective d'avoir un biographe n'ait fait renoncer personne à avoir une vie⁷ »), cité en épigraphe dans *Autopsie d'un biographe*, en découvrant à l'occasion un paradoxe de la reconstruction biographique, valable aussi bien pour un romancier que pour un biographe. Or, pour pouvoir écrire une biographie de l'autre l'écrivain doit manifester de l'empathie nécessaire pour entrer dans la vie de l'autre, même s'il prend toutes les libertés avec le vécu du biographié. L'empathie est le sens même de cette reconstruction qui

-
- 3 Voir Daniel MADELÉNAT, « Un roman de la biographie : *Les Hommes de papier* de William Golding », *La Licorne* 14 (« Le travail du biographique »), Poitiers, 1988, p. 15-25.
 - 4 Christian GARCIN, *Vidas*, Paris : Gallimard, 1993 (nous utilisons ici l'édition de 2007 *Vidas* suivi de *Vies volées*, publiée également chez Gallimard, p. 71).
 - 5 Voir Frances FORTIER, « Pajak, Tenret et Joyce : un jeu sur les marges du biographique », dans Robert DION, Frances FORTIER, Barbara HAVERCROFT et Hans-Jürgen LÜSEBRINK (dirs), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec : Éd. Nota bene, 2007, p. 349-371
 - 6 Voir Bruno BLANCKEMAN, « Une approche située du roman français (des plis et des paillettes) », dans Rita OLIVIERI-GODET (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 19-29.
 - 7 L'aphorisme cité fait partie du recueil *Syllogismes de l'amertume*, publié en 1952.

s'effectue par l'intermédiaire d'une enquête, historique et biographique au niveau du contenu, et policière au niveau de l'intrigue.

Le premier des romans choisis, *Autopsie d'un biographe*, est un roman policier dont le titre ambigu renvoie à la fois à un examen et une dissection d'un cadavre qu'à une manière d'éprouver les choses de ses propres yeux. Simon Rose, détective mal vu par la police et auteur habile des polars, devient aussi le garde de corps d'un universitaire, Luc Bermance, menacé de mort et finalement assassiné pour une raison mystérieuse. Homme au passé douteux, il est l'auteur d'une biographie de 900 pages de l'écrivain allemand Peter Muller. Sans que cela soit explicite dans ladite biographie, Bermance est soupçonné d'être un bon ami de l'écrivain. Le roman de Genève est à la fois roman du biographe et fiction biographique, montés de manière on ne peut plus policière autour d'un côté du biographe et de son modèle, et de l'autre autour du détective qui, en débrouillant le mystère de Bermance et de Muller, devient à son tour leur biographe. Or, le biographe ressemble au détective, car tous les deux ont finalement le même devoir à faire – déchiffrer une énigme, ce qui revient, dans le cas du biographe, à mettre au jour les détails inconnus ou cachés de l'existence du biographié ou encore à décortiquer la part sombre de sa personnalité.

L'attentat à la vie de Bermance n'est donc qu'un prétexte pour réécrire la biographie truquée de Peter Muller. Le détective le fait en commençant son enquête sur la mort inopinée de Bermance. L'accent principal est mis sur un trou dans la vie de Muller, disparu pour deux ans à l'âge de 50 ans. Bermance avance dans son livre plusieurs hypothèses – enlèvement, amnésie, retraite dans une abbaye en Autriche – ce qui ne correspond pas avec les témoignages des personnes qui l'auraient vu après sa mort accidentelle, consignée par Bermance, auteur lui aussi d'une notice nécrologique dans la presse. Le détective poursuit son enquête et petit à petit le lecteur prend connaissance de la biographie de Muller et de celle de Bermance. L'intrigue policière est exceptionnellement prenante et en même temps très compliquée, et elle pourrait se résumer comme une double histoire, celle du trafic des tableaux, volés pendant la guerre, et du manuscrit de Muller, objet du chantage financier dont s'occupe Rose au début de l'histoire.

Muller n'est pas mort. Rose a réussi à le retrouver sain et sauf dans une abbaye autrichienne. C'est l'écrivain qui a voulu se débarrasser de son biographe, témoin de son passé, et de tous ceux qui étaient au courant de

sa vie « posthume ». Quand on apprend que le biographié a tué son biographe, l'aphorisme de Cioran prend un tout autre sens : Muller a renoncé à avoir une vie à l'idée d'avoir un biographe. L'enquête menée par Simon Rose permet de repérer quelques informations importantes concernant la méfiance de l'écrivain à l'égard de la biographie, ce qui relève de son expérience littéraire et surtout de la relation qui l'a lié à Luc Bermance. L'universitaire connaissait bien son modèle et vouait un culte à son œuvre auquel il a consacré la moitié de sa vie.

Force est de constater que l'écrivain Muller construisait soigneusement sa propre légende. La mort préméditée qui devait mettre le point sur sa disparition pendant deux ans avait pour but d'éliminer de sa vie l'affaire honteuse des tableaux. Tout porte à croire qu'il en était ainsi. Lors de l'enquête, Rose est allé chez un libraire s'informer sur Muller dont les livres étaient exposés dans la vitrine. Seule sa biographie n'y figurait pas. Aux dires du libraire, Muller détestait cette forme d'écriture, ce dont parlait aussi le livre de Bermance. À l'âge de trente ans Muller a publié un livre intitulé *Autobiographie d'un mort* dans lequel il pensait « écarter le spectre d'une biographie » (AB, p. 74). Pour le prouver, le libraire a lu au détective un passage de cette drôle d'autobiographie où l'écrivain présentait son opinion là-dessus :

Il y a du vautour dans le meilleur biographe, surtout quand la proie est un écrivain. Un inventeur, un homme d'État, un peintre un compositeur, passe encore. S'ils n'ont pas laissé de mémoires, il faut bien que quelqu'un leur donne un visage pour la postérité. Mais un véritable écrivain, on ne le trouve que dans ses livres. Il n'écrit que pour raturer sa vie, en général ratée, chacun de ses livres est la rédemption de chacune des âmes qu'il eut, et voilà qu'après sa mort, n'importe qui, sous le prétexte de rétablir la vérité, va fouiner dans les poubelles et ramener l'auteur à ses vices cachés, ses petites manies, tares et névroses. Il n'y a que les biographes et les concierges pour s'intéresser à l'alcoolisme de Heine ou à l'homosexualité de Proust. (*ibid.*)

Le livre que Bermance avait l'intention d'écrire était donc une manière de trahir l'écrivain. Terrorisé par l'idée d'une future biographie, Muller continuait sa lutte antibiographique, puisqu'en 1984, six ans avant sa mort officielle, il a publié en Suisse en tirage limité un court récit *Le Mort-vivant* avec le sous-titre significatif « De l'art de s'absenter en étant là ». Il y évoquait son rêve de disparaître et d'avoir une nouvelle identité : par un soir brumeux traverser à la nage un lac suisse et renaître sur l'autre rive sous un faux nom. Muller aurait réalisé ce rêve autrement. Il aurait entraîné un type anonyme, probablement homosexuel, dans un chalet suisse de son ami, et incendié la maison la nuit. La mort accidentelle de son ami lui aurait permis

de réaliser son rêve et de « disparaître sans mourir ». Il faut ajouter que l'incendie du chalet est avancé par le biographe comme l'une des hypothèses de la mort mystérieuse de l'écrivain allemand.

La disparition de Muller a eu encore d'autres motifs qu'on ne peut pas négliger lorsqu'on suit le récit de ténébreuses machinations autour de ses activités, en grande partie passées sous silence par le biographe parisien. En 1980 il a publié un essai polémique, *Brumes d'après-guerre*, où il accusait les autorités allemandes d'avoir protégé les anciens nazis. La même année, il s'est engagé dans les activités d'une organisation des intellectuels de gauche qui dénonçait les anciens nazis ainsi que leurs protecteurs au pouvoir. Il a contribué à la publication du *Livre blanc* avec une liste de plusieurs milliers de collaborateurs nazis influents. Un autre informateur du détective, un certain Ormansky, ami de Muller lui aussi, a exclu cet engagement de l'écrivain comme motif principal de sa disparition. Pour déstabiliser le détective, la fille adoptive d'Ormansky, présente lors de l'entretien, n'a pas manqué d'ajouter que « [...] Du reste, rien ne prouve que le meurtre de Bermance soit lié à son activité de biographe, il y a tant de bon motifs pour assassiner un prof d'université homosexuel ! [...] » (AB, p. 119).

Le lien entre Bermance et Muller est décrit de manière simpliste, mais il s'agit d'une description suffisamment probante du lien entre le biographe et le biographié. La tension qui s'installe entre eux ressort à l'intensité émotionnelle qui fait que les deux hommes sont ballottés entre des sentiments d'amour et de haine. Le grand admirateur de Muller a vécu un moment d'euphorie en participant à cette habile supercherie de l'écrivain. Bermance a authentifié la mort de l'écrivain, grâce à quoi il a pu achever sa biographie, envisagé au départ comme un essai sur l'œuvre de l'écrivain allemand. En critiquant la pratique de la biographie et les biographes en général, Muller a tout fait pour que Bermance taise la vérité sur une vie compliquée et au fond peu littéraire que fut la sienne.

L'enquête menée par le détective à propos de la mort de Bermance a abouti à trouver le coupable de ces meurtres, comme elle a éclairé l'affaire du manuscrit de Muller que l'écrivain a voulu, malgré l'opposition du biographe, publier *post-mortem* pour gagner de l'argent. Le manuscrit *Mort et résurrection* par Peter Muller, joint à la fin du roman, contredit les thèses du biographe à propos des causes et circonstances de la mort de l'écrivain. Dans ce texte Muller explique les raisons de sa disparition forcée, mais conçue dès le départ comme un rêve et à la fois un projet « littéraire » de

disparaître sans mourir, ne serait-ce pour prévenir la curiosité indiscreète et abusive des biographes après sa mort : « [...] J'allais assister dans l'ombre au développement, ou non, de ma carrière posthume. Quel écrivain n'a pas rêvé un jour de se trouver dans la posture de l'historien de sa propre légende ? » (AB, p. 187). Cette machination scrupuleusement montée par Muller, d'ailleurs à l'instar de l'histoire Romain Gary – Paul Pavlovitch, est malgré tout instructive pour les biographiés, véritables proies des serviteurs obséquieux. Qu'ils se méfient des biographes jaloux qui rôdent autour d'eux dans l'espoir de leur rendre service et encore plus de ceux qui prétendent être leurs amis. Le bonheur de l'un fait toujours le malheur de l'autre. L'autopsie d'un biographe, comme l'indique le titre, est peut-être le meilleur moyen pour éviter le désastre. Max Genève en est convaincu, puisqu'il annonce à la fin de son roman la parution d'une nouvelle version de la biographie de Muller, complétée par une postface de l'écrivain qui « replaçait la conclusion du livre dans un nouvel éclairage » (AB, p. 218).

Le Château de Béla Bartók est une reconstruction fidèle de la vie du compositeur hongrois sous forme d'une biographie qui s'appuie non seulement sur la chronologie réelle, mais aussi sur différents textes consacrés au compositeur ainsi que sur certains écrits du biographié lui-même. La mention de quelques témoignages et commentaires des spécialistes complète la liste bibliographique ajoutée à la fin du roman. À partir des ouvrages connus, l'écrivain propose une nouvelle version de la biographie de Bartók, envisagée ici comme une double interprétation de sa sensibilité d'homme et de musicien.

Le titre du roman fait appel au *Château de Barbe-Bleue*, l'opéra unique et très bref (il dure moins d'une heure), l'une des œuvres les plus anciennes de Bartók, aussi impressionnante que novatrice, écrite en 1911 et créée en 1918 à Budapest. Le livret écrit à partir du célèbre conte de Charles Perrault exploite le thème de la solitude, à peine suggéré dans le texte original. Pratiquement sans aucune action, l'opéra n'est qu'un dialogue musical entre le duc Barbe-Bleue et sa femme Judith, précédé d'un prologue interprété par un barde. En effet, l'opéra met l'accent sur la confession de Barbe-Bleue concernant sa solitude inguérissable⁸. Trois belles femmes

8 Dans *Tout l'opéra*, Kobbé cite un critique britannique qui distingue trois niveaux thématiques, mis en relief par le compositeur et son librettiste : découverte réciproque de deux personnes, conflit entre la créativité de l'homme et l'émotivité de la femme, et allégorie

qui sortent de la septième porte incarnent le matin de sa vie, le midi et le soir. Judith va disparaître, elle aussi, derrière cette porte qui se referme aussitôt, en symbolisant ainsi pour le duc la nuit de sa vie. Barbe-Bleue restera à jamais seul. Bartók imagine donc le duc comme un être absent qui a toujours besoin de solitude intérieure.

En construisant un roman sur la vie compliquée du compositeur, Max Genève a décidé de retourner au pays du sombre qui avait fasciné son illustre prédécesseur Charles Perrault. La convention de la biographie romancée adoptée dans le roman lui a imposé un mode de penser qui le situe à mi-chemin entre le travail de biographe et celui de romancier. L'intention de l'écrivain est exprimée dans une notice placée au début du texte où il présente en quelques mots le thème dominant de l'opéra en question, en en faisant la charpente de son roman. Le voyage au pays du sombre que la musique bartókienne retrace, l'hésitation entre les choses claires et les choses mystérieuses, le flottement dans le choix des modes d'existence, l'incertitude entre l'acceptation du monde et le refus d'y être décrivent aussi les dilemmes de l'écrivain, incertain de la forme à adopter dans le texte composé. Être biographe ou romancier, voilà la question :

La vérité d'un homme est cernée d'ombre. Fort de la précision d'ensemble de son entreprise, le biographe le plus opiniâtre peut s'autoriser un raccourci tactique, le confort d'une ellipse qui n'affecteront pas son souci d'exhaustivité. Le romancier, lui, insiste, demande à voir, à toucher, à sonder la profondeur. Il veut la certitude du fond plus que l'exactitude du détail. Il veut comprendre et qu'on lui ouvre. (CBB, p. 7)

Si l'on tient compte du premier roman analysé, on ne saurait ne pas remarquer la ressemblance avec la démarche de Bermance qui, en tant que biographe, s'est avéré maître de l'omission et du raccourci pour les raisons tactiques, et avec celle du détective Simon Rose qui, en sondant l'affaire du livre publié par l'universitaire, a voulu comprendre les mobiles de son assassinat. Max Genève annonce donc la séparation entre les deux postures d'écrivain et donne la priorité au fond des choses plutôt qu'à l'analyse des détails. Le répertoire des livres consultés lors de la composition du roman qu'il ajoute à la fin de son roman justifie en partie cette stratégie destinée à lire en profondeur l'histoire du compositeur dont il sait qu'elle fut la source majeure de son inspiration musicale. On se rappelle

de la solitude de tous les hommes ; cf. Gustave KOBÉ, *Tout l'opéra de Monteverdi à nos jours*, traduit de l'anglais par M.-C. Aubert, D. Collins, M-S. Paris, édition établie et révisée par le comte de Harewood, Paris : Robert Laffont, 1991, p. 1102-1103.

aussi des propos de Muller, lus au détective par le libraire, dans lesquels l'écrivain disculpait les biographies des non-écrivains, y compris des compositeurs. Il trouvait que les livres de ce type ne rivalisent à aucun moment avec l'œuvre du biographié, contrairement aux biographies d'écrivain qui du point de vue de la valeur cognitive anéantissent de véritables sources d'information que sont les textes écrits par le biographié. L'écrivain Peter Muller accordait aux peintres et compositeurs le droit d'avoir leur biographie, en oubliant que la peinture et la musique sont des modes d'expression qui disposent de leur propre langage, lisible à celui qui en maîtrise le code et les règles.

À l'étape de la rédaction du roman sur Bartók, Max Genève a visiblement passé outre à la leçon de l'écrivain qu'il a imaginé dans *Autopsie d'un biographe*, car *primo* il a rédigé un livre où le détail biographique est indispensable à la profondeur romanesque et *secundo*, il a procédé à une analyse de plusieurs morceaux de musique de Béla Bartók pour en relever ce qui l'intéressait dans la transposition du conte de Perrault et dans la lecture « barbe-bleueienne » du compositeur. Le déchiffrement du langage musical du Hongrois ne sert donc qu'à atteindre à la profondeur de l'expérience existentielle du biographié. Constater que le projet du biographe est différent de celui du romancier est une manière de dire, et rien n'empêche le biographe de chercher à pénétrer dans les profondeurs de l'être. Dans le cas de Genève cette distinction suppose la valorisation esthétique du roman, car il est toujours plus fascinant d'écrire un roman qui évoque ce qui échappe au registre du factuel et de l'événementiel. Genève ne laisse aucun doute qu'il écrit bel et bien un roman.

Le fait d'avoir choisi Barbe-Bleue comme modèle de la biographie romancée sur Bartók a imposé au romancier la composition chronologique qui correspond naturellement aux étapes des expériences du héros légendaire. Le texte s'ouvre, exactement comme l'opéra, avec un prologue qui renvoie à l'histoire d'un amour de jeunesse de Béla pour une violoniste suisse d'origine hongroise, Stefi Geyer, et du morceau écrit pour elle en 1908, *Concerto pour violon*, jamais interprété par la violoniste et retrouvé dans les archives personnelles après sa mort en 1958. L'évocation de l'amour de Béla pour Stefi sert d'introduction à la biographie du compositeur, rythmée par différentes amours que le Hongrois vivait dans le temps. Pour faire écho à la légende de Barbe-Bleue, l'histoire est racontée en sept portes où le lecteur suit les étapes de la vie du compositeur. Cette division

n'a qu'un caractère symbolique, car les chapitres – portes consécutives – ne sont pas de parties consacrées précisément à telle ou autre femme aimée par Bartók. Les portes chez Genève permettent de pénétrer dans les profondeurs de l'âme d'homme et de compositeur pour pouvoir suivre l'intensité de sa vie sentimentale et pour comprendre ce que sa musique devait aux femmes aimées, aux amours non-partagées et à l'épreuve de la vie en couple. Le romancier accentue dans chaque porte la souffrance cachée du compositeur, un certain côté sombre de l'amant et ses qualités d'un être attentionné. Au fond, Genève traduit en mots les passions éprouvées par le compositeur et exprimées en notes de musique.

Contrairement à l'épouse de Barbe-Bleue chez Perrault, Judith, l'héroïne de l'opéra, manifeste une curiosité compatissante, en voulant franchir la septième porte, à quoi elle est d'ailleurs invitée par son mari. Elle veut comprendre son mari et mettre à nu la psyché de celui qui l'aime. Les trois épouses précédentes, privées de voix, presque dématérialisées, ne tarderont pas à l'entraîner avec elle dans la dernière pièce du château. Le romancier reprend cette idée dans le roman, en représentant le compositeur comme un homme tranquille, concentré sur lui-même, ne comprenant pas les femmes qui revendiquent une certaine égalité par rapport à l'homme. Bartók du roman est un être à la fois sûr de lui-même (il était beau) et complexé (il avait un complexe de petite taille), très énergique dans ce qu'il faisait et retiré, presque indifférent vis-à-vis du monde qui l'entourait. Aussi bien le texte du livret de Béla Balázs (poète hongrois assez connu) que la densité sonore de la musique de Bartók mettent l'accent sur le thème du sang, omniprésent dès l'ouverture de la première porte jusqu'à la fin du spectacle, en faisant de la vie de Barbe-Bleue un drame de la fatalité.

Max Genève a très bien saisi cette fatalité du sort qui a condamné Bartók à subir une série continue d'échecs dans le domaine affectif, en se pliant à l'opinion partagée par certains critiques et commentateurs qui lisent le livret de cet opéra comme une illustration du destin de Bartók en personne. Les musicologues vont plus loin en conférant à cette création les qualités autobiographiques qui relèvent des expériences intimes du compositeur, traduites par l'expressivité sonore de l'œuvre et la tension émotionnelle obtenue grâce aux effets d'orchestration (*tremolos* de violons, *arpeggio* de flûtes, *glissando*

de harpe, etc.)⁹. L'histoire de cet opéra, du moins du vivant du compositeur, est aussi une histoire de l'échec. Une seule réalisation à Budapest en 1918 (après le rejet antérieur par l'Opéra de Budapest) et deux autres à Francfort (1922) et à Berlin (1929) n'ont pas suffi à combler le compositeur. Trop moderne, la musique s'est avérée incompréhensible pour ses contemporains. Pour Bartók, l'échec de l'opéra à Budapest préfigurait aussi une crise conjugale, puisqu'en 1923 le compositeur a divorcé de sa première femme, Marta Ziegler, dédicataire de la pièce.

Le romancier tient compte de la dimension très personnelle des compositions de Bartók qu'on n'hésite pas à appeler « musique de [sa] vie¹⁰ ». Or, pour Genève la vraie musique puise dans la fatalité qui a marqué la vie de Bartók et l'a contraint à souffrir de ne pas pouvoir vraiment aimer les femmes rencontrées. Dans le roman, les femmes manifestent une constante fascination pour le bel homme que fut le musicien et elles sont animées par la même curiosité qui guidait Judith dans l'exploration de l'âme de Barbe-Bleue. Comme Béla, elles souffrent aussi, mais leur souffrance résulte de l'impossibilité de pénétrer le mystère de l'homme. Dans la cinquième porte de son livre le romancier relate la rencontre de Bartók avec Katia et Thomas Mann à Budapest en 1936 à l'occasion d'une réunion de la Commission internationale. À l'issue de la soirée passée ensemble l'écrivain allemand a parlé à son épouse à propos de l'incompatibilité du compositeur avec les femmes qu'il a eues dans sa vie. Katia trouvait que : « [...] son vrai bonheur, je crois, avec les femmes, est de les transformer en musique. L'opinion de son mari était plus sévère : [...] Tu es une incorrigible idéaliste. [...] Bartók est un faune froid » (CBB, p. 184).

La biographie romancée à laquelle a affaire le lecteur de Genève pose le problème de l'équilibre entre les deux formes utilisées dans ce texte. Conformément au double modèle adopté (conte et opéra), la septième porte du texte clôt aussi bien la représentation métaphorique de Béla que la biographie de Bartók. Or, pour assurer à celle-ci la fidélité de la reconstruction de la vie du compositeur, l'auteur va jusqu'au bout de la chronologie, en relatant la mort et les funérailles de Bartók à New York, mais du point de

9 Voir Tadeusz A. ZIELIŃSKI, *Bartók*, Warszawa : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980, p. 153-165.

10 On se réfère ici au titre du livre de Bartók lui-même *Musique de la vie : autobiographie, lettres et autres écrits* (publié par Philippe Autexier), Paris : Stock, 1981. Cet ouvrage est aussi cité comme source bibliographique à la fin du roman analysé.

vue du roman, l'histoire finit quelques pages plus tôt, lorsque Genève décrit l'agonie de Béla. Le mourant franchit la septième porte et revoit pour la dernière fois toutes les femmes de sa vie, y compris sa mère. Il les voit dans l'ordre chronologique de leur entrée dans sa vie. Elles sont toutes muettes, sauf sa mère qui lui chuchote à l'oreille quelques mots et Ditta, sa seconde épouse qui a tout compris : « Tiens ! Moi qui croyais le maestro parti en musique » (CBB, p. 275). Le symbolisme de cette scène ne saurait échapper au lecteur qui prend conscience du caractère romancé de cette biographie, lue par Genève dans la perspective de l'une des œuvres musicales les moins connues de Bartók.

Dans le troisième texte, *Mozart, c'est moi* (2006) dont la mention générique *roman* figure sur la quatrième de couverture, Max Genève se sert de la « bibliographie électorale » (terme de lui-même – MCM, p. 269) de Mozart pour construire une histoire parallèle, sinon commune, du compositeur et de son biographe Cornélius Pappano, l'homme qui vit au vingt-et-unième siècle : « [...] Certes romancée, la bio, mais très informée des récents développements de la recherche mozartienne : on n'en attendait pas moins d'un professeur de la Sorbonne [...]. » (MCM, p. 9) Voilà de quoi rassurer le lecteur. Max Genève, alias Pappano, se penche sur les cinq dernières années de la vie de son idole, passées à Vienne. Le projet en lui-même est ambigu, car il pense se concentrer sur les « zones d'ombre de sa géographie mentale » et sur les « épisodes bien connus de sa brève existence » (MCM, p. 9), ce qui aurait pu, à cause du mélange de registres, prêter à confusion, s'il n'avait pas prévenu le lecteur des propriétés romanesques de son investigation. Le texte est en même temps le récit sur le travail du biographe-musicologue, focalisé sur les polémiques autour de la mort énigmatique de Mozart. L'histoire commune du biographe et du biographié est marquée par l'alternance de leurs expériences respectives à l'intérieur de chaque chapitre et en même temps séparée par l'usage des italiques pour l'histoire de Mozart. Les deux hommes se trouvent dès le départ dans une situation inconfortable. Mozart doit faire face à l'hostilité des Viennois, alors que Pappano, ayant déjà rédigé mille pages de son livre, apprend la faillite de son éditeur.

À l'occasion du 250^e anniversaire de la naissance de Mozart, Pappano assiste à diverses manifestations scientifiques et culturelles dont un colloque au Mozarteum où l'on doit discuter des détails non résolus de la biographie de Mozart. Le texte de Genève évolue comme une enquête basée sur différentes hypothèses avancées par les participants du colloque à propos

de la mort énigmatique du compositeur et comme une relation sur les péripéties du biographe. Le lecteur assiste donc à l'élucidation du mystère mozartien, présentée dans le texte comme une confrontation des connaissances de Pappano avec les arguments invoqués par d'autres spécialistes. Au mystère mozartien, à caractère nettement policier, embrouillé par les idées contradictoires de différents chercheurs s'ajoute le récit sur les activités de Pappano dont le déroulement trahit la ressemblance avec les péripéties du biographié. Genève invente un biographe qui ne cesse de s'identifier à son modèle jusqu'à usurper son identité comme le suggère le titre du roman.

Le récit sur le biographe et son travail est au fond beaucoup plus intéressant que l'histoire du compositeur. En ayant enchevêtré l'histoire de Pappano dans celle de Mozart, Genève obtient un effet supplémentaire : il peut discuter librement à propos du métier de biographe et de ses enjeux. La première constatation qui s'impose est celle d'ordre professionnel. Un bon biographe ne devrait pas exercer une profession proche de l'occupation du biographié. Un chercheur musicologue qui comprend bien la musique est capable de procéder à une analyse rationnelle et formelle de l'œuvre en question, mais sa réception de la musique est appauvrie : « [...] il se crée, chez beaucoup de spécialistes, une manière de surdité élective qui les rend inaptés à l'étonnement comme à l'exaltation [...] » (*MCM*, p. 45). Pappano ne peut donc pas écrire une bonne biographie, mais une biographie romancée comme le remarque Pierre Sastro, le chef de l'Institut de musicologie, d'autant plus que ces dernières années la musicologie française est « à la traîne ». Il s'ensuit donc que pour être biographe de Mozart, il ne faut pas dépasser le stade du mélomane. (On n'a pas oublié que dans *Autopsie d'un biographe* le métier du chercheur en lettres rédigeant la biographie de l'écrivain présentait le même inconvénient).

Aux dires de son chef, Pappano noircit le tableau du célèbre compositeur, en écrivant la biographie, ce qui n'inquiète pas l'auteur du livre, car, chuchote-t-on entre spécialistes, « Wolfgang aura de toute façon connu pire » (*MCM*, p. 45). En plus, sa méthode du travail, qui consiste à « raconter Mozart par petites touches », le laisse perplexe. Le véritable malheur de Pappano est d'être à la fois biographe et amoureux de Mozart. Le milieu universitaire lui reproche d'être un chercheur trop disponible et arrangeant, comme on critique chez les musicologues le caractère lourd et pompeux de leur discours. Cependant, en tant qu'enseignant, Pappano

exige de ses étudiants de garder un « équilibre entre l'analyse musicale et les éléments biographiques » et d'éviter des approches trop subjectives ou sentimentales (*MCM*, p. 17). N'est-il pas trop difficile d'être en même temps musicologue et amateur de la biographie, même si l'on arrive à séparer deux activités ?

Lors du colloque à Vienne, Pappano aborde la question de la mort du compositeur. Il propose d'analyser des conceptions extrêmes sur sa mort et d'en établir de manière scientifique une échelle des probabilités, ce que d'autres participants accueillent très mal. Au colloque suivant, cette fois à Salzbourg, les biographes désirent dépasser le stade des trouvailles biographiques et revenir à l'analyse des œuvres de Mozart. Si Pappano et son chef sont d'accord pour dire que la biographie devrait éviter des questions fâcheuses, d'autres chercheurs construisent leurs thèses autour des ragots : beuveries, fréquentation des maisons de tolérance, espionnage des francs-maçons au service de la police, et j'en passe, ce qui ne plaît pas à l'auditoire. D'autres conférenciers mettent l'accent sur les causes médicales de la mort ou bien sur une hypothèse de l'artiste tué par son œuvre.

Le colloque s'avère prometteur pour Pappano, malgré l'assassinat du directeur de Mozarteum, impliqué dans une affaire obscure du masque mortuaire de Mozart. Le biographe réussit à trouver un nouvel éditeur qui lui demande de raccourcir le livre et de limiter son contenu aux circonstances de la mort du compositeur, ainsi qu'au bilan critique de l'année de commémoration. Hélas, lors du voyage de retour le train déraile et le biographe, gravement blessé, est transporté dans un hôpital. Quelque temps après, compte tenu des symptômes bizarres, il échoue dans une clinique psychiatrique où les médecins établissent le diagnostic de paraphrénie : dédoublement de personnalité, comportements paranoïaques, perte de conscience de l'identité. Pappano devient Mozart, il s'entretient souvent avec son ami Beethoven, un autre malade, ils font des répétitions au piano, dans l'interprétation de Mozart Beethoven découvre des airs de Bartók... Max Genève renforce cet état de dédoublement de Pappano par l'usage des italiques, réservées jusque-là à l'histoire de Mozart, mais aussi en faisant mourir le malheureux biographe le même jour que le compositeur. Quoi de mieux pour un fou de Mozart !

Les trois romans de Max Genève mettent en œuvre la figure du biographe et la thématique de la biographie, utilisée à des fins romanesques. L'écriture

de la biographie permet à l'auteur de réfléchir sur les outils du travail littéraire dont on sait qu'il refuse le travail sur un texte à propos de la signification d'une vie individuelle, en se penchant plutôt sur la part superficielle et anecdotique du biographié¹¹. Les biographes qui détiennent les fils des histoires racontées, apparaissent dans ces textes comme des serveurs dévoués des biographiés. Leur inscription est certainement voulue par Genève, mais ils déploient leurs ressources pour témoigner de l'admiration pour le biographié et pour donner suite aux révélations dont la nature décrit paradoxalement leurs propres interrogations. Des trois dominantes de la relation ambivalente entre le biographe et son modèle, distinguées par D. Madelénat, deux sont explorées dans les textes de Genève : révérence infantile et expérience intime du biographe. Il est question aussi bien d'une fétichisation du biographié que d'une assimilation de l'autre¹². Tous les biographes imposent au lecteur leur point de vue en contribuant à développer le mythe de l'artiste choisi. Dans un certain sens, Max Genève s'adonne à l'écriture des romans de la biographie, puisqu'il fait de ses héros des enquêteurs qui, à partir d'analyse des documents et preuves, ou encore en développant leurs convictions et suppositions, s'interrogent sur la forme même du texte biographique.

Force est de constater que le biographe tel qu'il apparaît dans le roman, jouit du statut ambigu, puisque, comme le remarque Madelénat : « [...] au romancier, biographe de l'imaginaire, s'oppose le biographe, romancier du réel¹³ ». La figure du biographe introduite par Max Genève remplit plusieurs fonctions qui justifient le brouillage de la biographie et du roman, auquel nous avons affaire dans les textes analysés. Premièrement, le biographe se substitue à l'auteur pour jouer avec la forme telle quelle et la tourner en dérision à cause de ses prétentions de connaître le biographié dans sa totalité ; deuxièmement, en participant à la création du roman, le biographe impose son point de vue à propos de l'auteur cible ; troisièmement, l'introduction du biographe dans le texte permet à Genève de s'adapter aux

11 Voir Bernard PUDAL, « Du biographique entre "science" et "fiction". Quelques remarques programmatiques », *Politix. Travaux de science politique* 27 (numéro thématique : « La biographie. Usages scientifiques et sociaux »), 1994, p. 5-24.

12 Voir Daniel MADELÉNAT, *La Biographie*, Paris : PUF, 1984; voir surtout le 1^{er} chap. de la 2^e partie de l'ouvrage.

13 Voir Daniel MADELÉNAT, « Un roman de la biographie : *Les hommes de papier* de William Golding », art. cit. *supra*.

tendances actuelles de l'écriture romanesque, mais aussi de se servir de son personnage pour faire passer les informations à propos de lui-même. Il y arrive en créant une illusion référentielle à partir de laquelle une vie racontée dans le texte s'assimile à une vie vécue. On peut d'ailleurs observer un phénomène intéressant qui caractérise bien des textes contemporains issus des récits de filiation ou des fictions biographiques. Parler de l'autre, qu'il soit grand ou méconnu, invite l'auteur à re/construire son histoire, tout en délimitant les frontières du récit biographique. Or, ces limites sont toujours établies en fonction d'un double intérêt que le romancier porte pour la vie de l'autre et pour la sienne. Lue dans cette perspective, la biographie se laisse déchiffrer aussi comme un substitut de l'autobiographie à qui renonce l'usage du « je », ne serait-ce que pour parler de son propre passé. La biographie de l'autre garantit à l'écrivain une espèce d'écran de protection, grâce à quoi, tout en reconstituant le passé de son modèle, il se tourne vers lui-même. On le voit bien dans les textes de Genève. Bermance et Pappano sont les admirateurs inconditionnels de leurs biographiés et ils s'identifient entièrement à leurs vies et œuvres. Sur un autre niveau, Simon Rose, le détective d'*Autopsie d'un biographe* et Cornélius Pappano, le musicologue (en partie il est aussi le détective après l'assassinat du directeur de Mozarteum), vivent la vie de leurs modèles, mais ils le font de manière plus discrète, comme il sied aux hommes de cette profession. Le biographe de Bartók idéalise le compositeur en interprétant sa musique, et en le faisant, il dévoile ses propres fascinations. Les trois textes témoignent aussi de la curiosité de Genève pour la biographie telle quelle. Différents propos critiques avancés par les personnages prouvent que le romancier ne reste pas indifférent à cette forme d'écriture et aux biographes eux-mêmes, qu'un critique littéraire appelle – « les nouveaux gourous de l'intellocratie ¹⁴ ».

14 André Clavel dans *L'Express*, cité sur le site des Éditions Zulma – www.zulma.fr.



Valérie MICHELET-JACQUOD

Université de Lausanne

LE ROMAN DU FLÂNEUR BIOGRAPHE : UNE « TOPOBIOGRAPHIE » DE BERLIN

Sur Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision* et Hélène Bezençon, *Berlin, mémoire pendant les travaux* ¹

La flânerie, succédant à la promenade sociale du XVIII^e siècle, répond, dans la première moitié du XIX^e siècle, au nouvel intérêt pour la métropole et se constitue en point de vue privilégié d'une littérature que l'on appelle volontiers panoramique.

Dans *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Victor Fournel imagine « chaque individu » croisant le regard du flâneur comme « la matière d'un roman compliqué ² ». Le flâneur est donc toujours romancier en puissance, devinant à l'aide d'un geste, d'une expression ou d'un « mot entendu en passant [...] toute une conversation, toute une vie ³ ».

De là à faire du flâneur un biographe il n'y a qu'un pas, que bien des écrivains franchissent, professionnalisant au passage la posture baudelairienne de l'esthète-dilettante, à laquelle Walter Benjamin donnait le premier des « lettres de créance méthodologique ⁴ », en l'emmenant du côté du jour-

1 Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision* [1997], Paris : Éd. de Minuit, 2002. Cet ouvrage sera abrégé *T* ; Hélène BEZENÇON, *Berlin, mémoire pendant les travaux*, Paris-Tel-Aviv : Éd. de l'éclat, 2008. Cet ouvrage sera abrégé *BMT*.

2 Cité dans Alain MONTANDON, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 156.

3 *Ibid.*

4 Daniel LATOUCHE, « Les territoires de la ville: la mondialisation comme aventure urbaine », *Cahiers de géographie du Québec* 41/114, 1997, p. 415.

nalisme et du reportage-photo. Dans les années vingt, le flâneur urbain se fait reporter d'investigation, flâneur-salarié proposant aux lecteurs des grands quotidiens des portraits et des récits de vie, vies innombrables et souvent miséreuses que la cité cache, revers d'une modernité qui bat son plein et essore ses premières victimes. Kessel, Londres, Béraud, Mac Orlan, Giraudoux, Gide et d'autres voyagent et témoignent, montrent et dénoncent, font le portrait de la misère urbaine. Si, en « régime postmoderne », le flâneur-biographe arpente toujours les rues de la métropole, il occupe une toute autre posture. Son engagement est moins frontal, sa vision distante, surplombante et toujours réflexive, dès lors que le refus de l'Histoire le confine à son histoire, le piéton des cités postmodernes se rapproche du flâneur sociologique, intellectuel aux aguets assortissant sa promenade d'un minutieux travail de « déconstruction, une attitude proche [de celle] de l'archéologue qui gratte les couches successives de poussière et de terre accumulés sur des objets qui vont lui permettre de comprendre ⁵ ». Se comprendre d'abord, à travers les « sédiments laissés par une histoire maintenant terminée ⁶ », sédiments biographiques pour ce qui nous intéresse, qu'il s'agisse de « Vies minuscules ⁷ » ou, dans notre cas, de destinées singulières comme celles de Titien, Charles Quint, Musset, Hans Otto ou Moses Mendelssohn, fantômes dont les narrateurs de *La Télévision*, de Jean-Philippe Toussaint et de *Berlin, mémoire pendant les travaux*, d'Hélène Bezençon, croisent les ombres dans Berlin.

Tel est le cadre narratif des deux romans sur lesquels nous concentrons notre propos. Sur fond de crise de la représentation et de crise d'identité, cette dernière mise en scène par l'immense et continuels chantiers berlinois, ces carnets de route retracent le parcours de deux narrateurs-biographes dont les déambulations dans la ville sont l'occasion de revisiter la vie de personnages illustres et, brochant sur le matériau biographique, matière à se dire. Cette enquête biographique sur le mode de l'investigation détective, activant au passage le goût du recyclage parodique propre au récit postmoderne, conduit les narrateurs de musées en bibliothèques, mais surtout de piscines publiques en parcs urbains, de places désertées en

5 *Ibid.*, p. 417.

6 *Ibid.*

7 Le titre fait référence au roman de Pierre Michon, paru en 1984.

arrêts de bus, sillonnant les rues « larges comme des baleines échouées ⁸ » du nouveau Berlin.

La Télévision : Titien et son biographe

Récit d'un été de flânerie à Berlin et d'un essai biographique sur Titien qui n'avance pas, le roman de Toussaint égrène les atermoiements d'un historien de l'art ⁹ en séjour de recherche et en recherche d'inspiration, censé rédiger, à partir de la réécriture d'un épisode de la vie du peintre, une vaste étude sur les rapports entre l'art et le pouvoir au XVI^e siècle. La question du biographique, de son écriture comme de sa valeur épistémologique – car il s'agit ici de construire une théorie des relations entre art et pouvoir à partir d'un épisode biographique – est donc au cœur du roman de Toussaint et alimente le procédé très « moderne » de l'œuvre à faire qui ne se fait pas, mais raconte son impossibilité à advenir. *La Télévision* se développe partiellement comme une métabiographie ou, dirions-nous plutôt, une métamicrobiographie, puisque la discussion autour de la vie de Titien ne dépasse pas les prolégomènes à la réécriture du symbolique, quoiqu'apocryphe, épisode du pinceau, dans lequel le peintre, dérangé par la visite impromptue de son mécène Charles Quint, aurait laissé tomber un pinceau à terre, pinceau que l'empereur aurait ramassé en signe d'allégeance devant la toute-puissance de l'art. Si, de l'œuvre envisagée, seuls les deux premiers mots « Quand Musset ! » (*T*, p. 85) seront écrits, pesés, réfléchis puis dûment passés à l'épreuve du gueuloir, tout le roman alentour se fera commentaire de l'avènement de ces deux mots. Le projet biographique devient surtout, en fin de compte, prétexte à un autoportrait du narrateur, qui s'identifie tour à tour à Titien et à Charles Quint. Cette dimension de

8 Julien SANTONI, *Berlin trafic*, Paris : Grasset, 2007, p. 81.

9 Il n'est pas étonnant que Toussaint fasse de son personnage un historien de l'art. Dans la perspective du flâneur postmoderne comme « aventurier archéologue », l'historien de l'art, s'il faut en croire Giorgio Agamben, occupe une place particulière : « Les historiens de l'art et de la littérature savent qu'il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret, non seulement parce que les formes les plus archaïques semblent exercer sur le présent une fascination particulière, mais surtout parce que la clé du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique », Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Paris : Rivages coll. « Poches/Petite bibliothèque », 2008, p. 34-35.

l'autoportrait domine le récit de Toussaint et assure la cohérence des deux intrigues¹⁰ : celle du narrateur-biographe, peinant à son sujet et impuissant face à l'écran vierge de son ordinateur, et celle qui, donnant le titre au roman, raconte les affres de ce même narrateur dans son combat contre la télévision, devenue chronophage. Dans les deux cas, la problématique est identique et montre un narrateur s'interrogeant sur les capacités de l'écriture et de la télévision à représenter l'autre et, à travers l'autre, à tendre un miroir de soi. Car ce qui compte, dans la logique individualiste contemporaine, est de distinguer son portrait en creux d'autres portraits, qu'il s'agisse de celui de Titien ou de ceux, anonymes, qui défilent à l'écran. Comment l'écriture ou la mise en images d'une vie peuvent-elles nous parler de nous, de notre individualité, telle est donc la question rétrécie, parce qu'éminemment postmoderne, que pose *La Télévision*. Indice de cette quête nombriliste de soi à travers l'autre, c'est une photographie en forme d'« autoportrait au téléviseur » (2002), signée de l'auteur, qui orne la couverture de l'édition de poche. S'il est bien question de rouvrir le débat de la représentation du réel chez Toussaint, il ne s'agit pas de savoir si l'art ou la télévision assument cette représentation, ce qui semble être admis dans les deux cas, mais de comprendre quel degré de réalité l'un et l'autre confèrent à la fois à l'objet représenté et, surtout, à l'instance réceptrice, artiste ou téléspectateur.

De la mise en cause de la biographie naît le roman du biographe, roman déambulatoire et journal de bord du projet scientifique.

Il serait cependant faux de prétendre que le lecteur ne saura rien de l'étude agencée et des conséquences induites de l'épisode du pinceau sur les rapports entre art et politique au XVI^e siècle puisque, par un dispositif complexe de mises en abyme, au pluriel, dispositif fréquent chez Toussaint et exacerbé dans ce roman au point de produire, ça et là, des métalepses narratives, la biographie de notre universitaire en crise reproduit, toutes

10 Le motif de l'autoportrait est un thème majeur de l'œuvre de Toussaint. Outre son *Autoportrait à l'étranger*, Paris : Éd. de Minuit, 2000, on le retrouve dans *L'Appareil-photo*, où le narrateur explique sa recherche d'un auto-portrait sous forme de transparence photographique : « j'avais voulu essayer de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière », *L'Appareil-photo*, Paris : Éd. de Minuit, 1989, p. 112.

proportions gardées et avec une bonne dose d'ironie, la situation de Titien face à Charles Quint.

Le narrateur, lui-même en résidence artistique à Berlin comme Titien pensionné par Charles Quint dans son atelier d'Augsbourg, travaille pour le compte d'un mécène, dont la phonétique du nom – Mechelius – rappelle la fonction¹¹. Hans Henrich Mechelius, président de fondation et personnalité du monde littéraire, croise à plusieurs reprises le chemin vagabond de son protégé et leurs rencontres sont autant de moments où s'établissent des relations de pouvoir entre les deux hommes. Est rejouée, à deux reprises au moins, la scène du pinceau – ou la rencontre entre le mécène et son protégé –, mais sur le mode trivial puisque ce n'est pas le pinceau de l'artiste mais le slip de l'universitaire qui devient la métaphore des rapports d'allégeance ou d'émancipation de l'artiste face à son mentor. Lors de la première rencontre, notre flâneur a délaissé sa table de travail pour transporter son manque d'inspiration dans les parcs de la ville, où il s'initie aux joies de la *Freie Körper Kultur*. Et c'est entièrement nu, après s'être, non sans hésitation, allégé de son slip, qu'il rencontre Mechelius. Ce dernier, paternaliste, époussette sur son épaule un ultime brin d'herbe et achève ainsi le tableau de la nudité de son interlocuteur, geste de domination, geste inverse de celui de Charles Quint qui permet à Mechelius de prendre l'ascendant sur son protégé, penaud.

Cette cuisante défaite, à tous les sens du terme puisque cette séance de naturisme vaudra au narrateur un coup de soleil, sera renversée dans une seconde scène de baignade qui, à nouveau, fait du slip de bain l'enjeu des rapports de pouvoirs entre le boursier et son mécène. Le rapprochement avec la scène historique est ici souligné par un commentaire du narrateur, qui rappelle l'agacement supposé d'un Titien dérangé en plein travail : « (car j'étais en train de travailler, moi, je ne sais pas s'il se rendait compte qu'il m'interrompait dans mon travail » (*T*, p. 202-203)) et explique le geste incongru qui suivra. Si pour Titien il s'agit de laisser tomber son instrument de travail, pour le narrateur il est question d'en user de manière à ridiculiser son mentor : « je soulevai distraitemment mon maillot de bain sur le côté avec un doigt et le fis claquer sèchement contre ma peau (pour frimer un petit coup) » (*T*, p. 202), accusant par ce geste la différence entre

11 Pour autant que la prononciation soit francophone, ce qui est le cas du narrateur, peu familier avec la langue allemande.

l'aérodynamisme de son maillot et la triste apparence du « large short boxer bleu tout fripé et mouillé collé sur [l]es cuisses » (*T*, p. 202) d'un Mechelius frigorifié et sans entrain.

Le parallélisme global des situations est, nous l'avons dit, prétexte à toute une série de mises en abyme secondaires qui assurent le passage permanent d'un niveau à l'autre du récit, du récit métabiographique glosant l'impossible réalisation du *Pinceau*, au roman du biographe à travers ses flâneries urbaines. Les renvois d'un niveau à l'autre de l'intrigue s'appuient tantôt sur une réminiscence sémantique, le narrateur surnommant son fils Babelon, – « depuis deux ou trois semaines, j'appelais mon fils Babelon, je ne sais pas pourquoi » (*T*, p. 90) –, Babelon étant le nom d'un célèbre biographe de Titien, tantôt reposent sur une mise en scène qui vire au jeu de rôle, où le biographe se confond, à la lettre, avec le biographé :

J'étais immobile dans mon fauteuil, pensif, et j'observai le déplacement de tout petits nuages blancs allongés dans le ciel de Berlin. Presque tout, à ce moment-là, dans mon attitude, évoquait Charles Quint, je trouvais, le Charles Quint fatigué de la Pinacothèque de Munich, le visage pâle et pathétique, un gant à la main, assis là comme de toute éternité dans son fauteuil monacal. Je n'avais pas de gant à la main, bien sûr, mais, assis là sans bouger dans mon fauteuil de metteur en scène, le visage grave et rien de malicieux dans le regard, une main posée sans façon sur le bras du fauteuil, je devais dégager la même impression de calme et de sérénité inquiète que celle qui apparaissait de la personne de l'empereur telle que Titien l'avait saisie à Augsbourg devant un riche fond de maroquin doré, le corps digne et las, et la même pâleur dans le visage que la mienne, la même inquiétude dans le regard. À qui *pensions-nous* donc ? De quoi *avions-nous* peur si sereinement ¹² ? (*T*, p. 43-44)

Mais c'est sans conteste le téléviseur, une fois éteint et cessant de projeter hors de lui des morceaux de réalité, des instantanés de vie, devient non seulement l'instrument par excellence de la mise en abyme, mais encore le symbole d'une quête contemporaine de soi à travers le média tout puissant :

En continuant de regarder le téléviseur éteint en face de moi, je finis par remarquer que la partie de la pièce où je me trouvais se reflétait à la surface du verre. Tous les meubles et les objets de la pièce, comme vus à revers dans un miroir convexe à la Van Eyck, semblaient converger en se bombant vers le centre de l'écran, avec le losange lumineux et légèrement déformé de la fenêtre en haut du boîtier, les formes denses et ombrées du canapé et de la table basse qui se dessinaient devant les murs [...]. Moi-même, au centre de l'écran, je reconnaissais ma silhouette sombre immobile dans le canapé. (*T*, p. 101-102)

12 Nous soulignons.

Lac immobile où se reflètent les angoisses du télédépendant, le téléviseur éteint symbolise de même les tourments du biographe, dès lors que celui-ci s'avise que ses initiales bien connues renvoient ironiquement à celles du personnage dont il n'arrive pas à parler, « Titiano Vecellio ou T.V. » (T, p. 205).

La démarche biographique : attester les faits ou attester le récit ?

Si ce va-et-vient entre l'impossible biographie et le roman du biographe est source d'effets comiques, il oppose surtout deux conceptions radicalement opposées de l'écriture biographique et, partant, non seulement deux manières de situer la littérature dans son ambition de dire le réel, mais également deux postures de l'artiste, la première le montrant prêt à se conformer à une vérité historique des faits, à une chronologie et à certaine technicité, la seconde préférant la fiction et ses effets pour rendre compte d'un monde contemporain qui apparaît largement fictionnalisé, d'un monde où le virtuel le dispute à la réalité.

D'un côté apparaît donc une vision de l'écrit biographique dont les ouvrages de Jean Babelon, Victor Basch, Erwin Panofsky sur Titien, tous cités et, parfois, commentés, donnent l'illustration, et dont les caractéristiques, schématiquement, sont le respect de la chronologie, le souci de la référence scientifique, l'érudition et le maintien de quelques canons narratifs du genre (le portrait physique et psychologique, les étapes de formations, les tournants de carrière et, premier élément d'entre tous, l'attestation du nom propre, ce « désignateur rigide¹³ » comme le rappelait Bourdieu à travers la théorie de Kripke). Car le nom propre, même s'il n'est qu'une « formidable abstraction¹⁴ », demeure le point de départ de toute entreprise biographique. Faisant pendant à ces travaux, la nouvelle de Musset, intitulée *Le Fils du Titien*, bien qu'historiquement peu fiable (« les choses, en vérité, s'étaient passées tout autrement » (T, p. 79)), présente l'autre face de l'écriture biographique, choisissant la fiction, sans souci de vérité historique

13 Saul KRIPKE, *La Logique des noms propres* (Naming and Necessity), Paris : Éd. de Minuit, 1982, cité dans Pierre BOURDIEU, « L'Illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales* 62-63, 1986, p. 71.

14 *Ibid.*

et soulignant la portée essentielle des faits dans une rhétorique que le lecteur perspicace doit décoder :

La nouvelle de Musset est d'ailleurs tout à fait révélatrice à cet égard, car, si pour introduire le récit de l'anecdote du pinceau, Musset se contente de dire très simplement que Pomponio fit tomber son pinceau par hasard et semble s'accommoder fort bien de ce simple hasard, c'est en revanche avec un luxe suspect de justifications inutiles qu'il s'efforce de rendre plausible le fait que Titien ait pu laisser tomber son pinceau en présence de l'empereur, noyant ainsi le soufre d'un soupçon éventuel sous une pléthore de vraisemblances. (*T*, p. 79)

La confrontation entre une technique biographique se piquant d'atteindre le vérifiable et cherchant à l'exprimer de manière la plus précise possible (ce qui explique la mention anecdotique de l'épisode du pinceau, qui n'apparaît que sous l'autorité de Musset chez les biographes), et la fiction, pour représenter la vie, dépasse le cadre de l'essai sur Titien et trouve son prolongement dans les réflexions quotidiennes du narrateur, qui s'interroge à propos de la capacité de la télévision à représenter le réel. D'entrée de jeu sont écartés les critères de l'historicité des faits – le récit de l'épisode apocryphe du pinceau pouvant contenir autant de réalité que celui de la naissance de Titien – et, sur le plan esthétique, celui de la *mimesis*¹⁵ :

Ce n'est pas parce que la télévision propose une image familière immédiatement reconnaissable de la réalité que l'image qu'elle propose et la réalité peuvent être considérées comme équivalentes. Car, à moins de considérer que pour être réelle, la réalité doit ressembler à sa représentation, il n'y a aucune raison de tenir un portrait de jeune homme peint par un maître de la Renaissance pour une image moins fidèle de la réalité que l'image vidéo apparemment incontestable d'un présentateur mondialement connu dans son pays en train de présenter le journal télévisé sur un petit écran. (*T*, p. 13)

À la disqualification de l'image haute définition et de la source historique comme mesure du degré de réalité d'une représentation succèdent la réhabilitation de l'intention d'auteur que manifeste l'esthétique de l'œuvre :

Mais, si les artistes représentent la réalité dans leurs œuvres c'est afin d'embrasser le monde et d'en saisir l'essence, [...] la télévision, si elle la représente, c'est en soi, par mégarde, pourrait-on dire, par simple déterminisme technique, par incontinence. (*T*, p. 13)

15 La littérature postmoderne renoue certes avec l'ambition de dire le réel, notamment à travers une « renarrativisation » du récit, mais ne le fait que de manière ironique et distancée, jouant avec la chronologie et l'enchaînement causal. Voir à ce sujet les analyses d'Aron KIBÉDI VARGA, « Le Récit postmoderne », *Littérature* 77, février 1990, p. 3-22 et de Fieke SCHOOTS, *Passer en douce à la douane, l'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam : Rodopi B.V., 1997.

C'est, *ipso facto*, la posture du lecteur herméneute que le roman de Toussaint rétablit et propose comme repoussoir à la passivité du télé-spectateur ¹⁶.

La réflexion se précise quand elle procède à une mise en cause, point par point, d'une technique biographique représentée par les exégètes de Titien.

Le premier élément mis en question est celui de l'établissement du nom, indispensable au projet biographique. Or, le nom du biographé en question – Titien – n'étant pas attesté, c'est donc l'un des fondamentaux du genre qui vole en éclat et déclenche la réflexion métabiographique :

Dès le début, en vérité, dès le premier jour, quand je m'étais présenté pour la première fois dans mon bureau [...] je m'étais heurté à une petite question passablement complexe, que, plutôt que de résoudre dans l'heure avec la sûreté instinctive des décisions prises dans la chaleur du commencement, j'avais préféré soupeser et examiner longuement sous différents aspects, au point de me trouver assez vite complètement bloqué et incapable, ni de commencer, ni, à plus forte raison, de continuer. [...] La petite question épineuse qui m'occupait ainsi l'esprit était tout simplement comment appeler le peintre dont j'allais parler, comment le nommer, Titien, le Titien, Vecelli, Vecellio, Tiziano Vecellio, Titién Vecelli, Titién Vecellio ? Certes, une telle question pouvait peut-être paraître futile au regard de la vaste étude que je me proposais de faire [...] mais il m'apparaissait aussi, sans entrer dans des considérations trop abstruses, qu'il n'était peut-être pas complètement indifférent d'attacher quelque importance à la manière de nommer, si l'on voulait décrire. (*T*, p. 41)

Arrêté dans son élan par cet obstacle méthodologique, le narrateur en fait l'un de ses thèmes de méditation urbaine et le roman du biographe, cette fois, révèle un tout autre rapport aux noms et à la langue. Dans le journal berlinois du narrateur, les noms se déroberont à une quelconque rigidité signifiante, restant mystérieux, ne disant rien de l'état civil de la personne qu'ils désignent, comme celui de Delon, la compagne du narrateur, procédé déjà utilisé par Toussaint dans *La Salle de Bain*, quand ils ne sont pas simplement tus (le narrateur n'a pas de nom) ; ils peuvent être approximativement traduits, Inge et Uwe Drescher, les voisins du dessus, devenant Luce et Guy Perreire. Ils peuvent aussi se confondre (*Handtuch* pour *Taschentuch*), s'échanger (son fils devient Babelon) ou être à la source de jeux de mots,

¹⁶ Passif, le téléspectateur de *La Télévision* ne le sera pas toujours. C'est d'abord la déconstruction ou « pixellisation » de l'image télévisuelle qui le tente (*T*, p. 103), puis, dans un second temps, il expérimente un « zapping » particulier, puisque ce ne sera pas l'image et le son qui se succéderont dans le téléviseur, mais les téléviseurs de l'immeuble d'en face qui défileront sous son regard sélectif (*T*, p. 169).

lorsque le narrateur, passant gaillardement sa main sous le pull de sa compagne, l'appelle *ma Delon*¹⁷ (Madelon). Que le récit se passe à Berlin n'est sans doute pas étranger à cette flexibilité revendiquée pour les noms, propres ou communs, puisqu'à la faible maîtrise par le narrateur de l'allemand, source de confusions, s'ajoute le fait d'une ville en perpétuel changement, où tout est précisément renommé et transformé. Pourtant, si le narrateur relève les innombrables chantiers de la ville, le récit n'est pas aussi explicite que d'autres romans berlinois des années 2000, qui insistent sur le changement de noms des rues, des places et des monuments¹⁸.

Loin d'une prétention à la vérité scientifique, l'écriture, si elle n'est pas anonyme¹⁹, se veut du moins imprécise par vocation, se méfiant des indicateurs trop rigides des noms propres et déployant une onomastique aléatoire, qui épouse les pensées en mouvement du flâneur et les fantaisies cadastrales de la ville. Sans doute derrière l'indétermination et le caractère mobile des désignations, et des noms propres en particulier, peut-on lire la revendication d'une perméabilité de la personnalité, réagissant aux stimulations des différents réseaux dans lesquels elle se déploie, et dont la multiplication caractérise la société des années 2000.

Le deuxième élément sur lequel bute le narrateur biographe dans *La Télévision* concerne le cadre chronologie, qu'il s'agisse de la chronologie des faits historiques de la vie de Titien ou de leur narration. Si la chronologie des faits est à peu près rétablie, contre la mobilisation fantaisiste de l'histoire par Musset²⁰, la chronologie de la narration reste matière à discussion.

17 Nous soulignons.

18 Voir entre autres l'autre roman de notre présent *corpus*, Hélène BEZENÇON, *Berlin, mémoire pendant les travaux*, *op. cit.*, auquel on peut ajouter Jean-Yves CENDREY, *Honecker 21*, Arles : Actes sud, 2009 ; Julien SANTONI, *Berlin Trafic*, *op. cit.*, ou encore Cécile WAJSBROT, *Berliner ensemble*, chroniques berlinoises (mars 2007- mars 2008), <http://remue.net/spip.php?rubrique223>, page consultée le 20.07.09.

19 Comme pouvait l'être celle des Nouveau romanciers, auxquels on a beaucoup rapproché les écrivains de la jeune génération de Minuit dont fait partie Jean-Philippe Toussaint.

20 « Les choses, en vérité, s'étaient passées tout autrement » (*T*, p. 89), indique le narrateur après avoir raconté la nouvelle de Musset. Suit sur trois pages le récit du déroulement de l'épisode reconstitué par le narrateur, récit qui, comme dans le cas de Musset, finit par entraîner le narrateur dans la fantaisie pure : « Là, je prends peut-être mes désirs pour la réalité. » (*T*, p. 82)

Alors que notre biographe amateur admet que l'étude de Babelon est sans conteste plus fiable que la nouvelle de Musset au point de vue chronologique, son inclination le pousse à préférer le traitement proposé par le poète. Or ce traitement pourrait être un indice d'une nouvelle manière de l'individu postmoderne de concevoir le rapport au récit. Il s'agit bien de narrer, de raconter un fait, de l'inscrire dans l'histoire en le racontant, montrant à la fois le souci de renouer avec l'histoire et celui de « renarrativiser » un texte qui, cessant de l'être, retrouve sa fonction de « récit ». C'est cette préoccupation qu'expriment les écrivains de la postmodernité²¹, même si ce retour à la narration ne s'entend pas comme un retour à la linéarité, pas plus qu'un retour à la logique causale. En ce sens, la nouvelle de Musset, prenant comme sujet un épisode qui, calcul fait par le narrateur dans une amusante scène de reconstitution, n'a pas duré plus de dix secondes, se plaît à la distorsion chronologique. De même, le récit de la nouvelle dans le roman du biographe adopte cette temporalité extensive et c'est, peu à peu, au fil des pérégrinations dans Berlin, prenant comme étalon le rythme capricieux de la déambulation, avec ces détours et ces retours, que le narrateur nous raconte *Le Fils du Titien*.

Fieke Schoots²² montre également que, loin d'un rapport de causalité entre les événements narrés, rythmant l'enchaînement des faits dans les biographies érudites, le roman postmoderne privilégie un rapport de consécuitivité entre les éléments de la narration. La narration se déroule au fil des pensées, l'une entraînant l'autre, légitimant la flânerie psychologique comme cadre narratif.

Finalement, l'idée d'un travail que l'on emporte partout avec soi, aussi risible qu'elle puisse paraître chez Toussaint, qui nous montre son narrateur affirmant travailler tout en faisant la planche dans le lac de Halensee, participe d'une désynchronisation généralisée de la société postmoderne,

21 À l'instar de Jean Echenoz, qui s'exprime sur la fin des années 70 en ces termes : « Le roman – la forme romanesque – n'avait pas très bonne presse à l'époque, on baignait plutôt dans la théorie. On ne parlait pas trop d'écrire des romans, des fictions, on parlait de produire des *textes*. Ponctuation dynamitée, narration déconstruite, etc., c'était extrêmement intéressant. Je produisais moi-même, seul dans mon coin, pas mal de textes. Et puis à un moment donné, j'ai dû en avoir assez, je me suis dit : je ne vais plus produire un texte, je vais tâcher d'écrire un roman », cité dans Fieke SCHOOTS, *Passer en douce à la douane, l'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 34.

22 *Ibid.*, ch. III, « Le retour au récit : recherche d'un nouvel ordre narratif », p. 101-138.

dans laquelle on entend gérer son temps comme l'on veut. À la désynchronisation s'ajoute l'idée d'une délocalisation de l'espace de travail, du télétravail pourrait-on dire, coutumière de nos jours. S'oppose alors deux visions du biographe, l'une le présentant rivé à son bureau, dépendant de l'écran de son ordinateur et du poids du savoir représenté par « la trentaine de livres et d'études » (*T*, p. 41) consultés et à portée de main, l'autre le montrant flânant dans la ville, au mieux avec un exemplaire du *Fils du Titien* à la main. Dans *La Télévision*, la seconde posture est sans conteste, quoiqu'ironiquement, présentée favorablement, épousant le rythme biologique d'une ville où tout incite à flâner.

Si le roman du biographe que met en scène Toussaint prend la forme d'un art poétique de l'écriture de soi dans le monde contemporain, écriture cultivant l'imprécision, l'instantanéité, la désynchronisation et la délocalisation, pour ne parler que des critères de la narration, faisant de la flânerie son grand modèle esthétique et herméneutique, il reste qu'il ne règle en rien la question du passage à l'acte, c'est-à-dire du passage à l'écriture. Car le biographe flâneur assemble, rassemble, file sa matière et l'apprête, mais ne produit rien.

À ce sujet, force est de constater que, l'été s'achevant et les balades à travers Berlin se faisant moins attractives, c'est sur l'image très conventionnelle d'un narrateur rivé à son écran d'ordinateur, bien calé dans le siège de son bureau, entouré de ses livres et du bourdonnement de trois téléviseurs ronronnant dans les pièces voisines que le roman s'arrête. Le lecteur ne saura pas si le narrateur s'efforce à l'écriture de l'épisode du pinceau ou au Journal de son été berlinois, car ce dernier ne parvient pas à se concentrer dans le brouhaha des téléviseurs, mais une chose est sûre : la poétique du flâneur, séduisant art poétique du biographe postmoderne, n'a pas encore réglé la difficulté du passage à l'acte d'écrire.

***Berlin, mémoire pendant les travaux* : l'écriture en marche**

L'enjeu est le même pour la narratrice de *Berlin, mémoire pendant les travaux*, qui cherche à composer son autoportrait en creux des personnages que la ville fait revivre par le nom de ses rues. Dans ce roman, la marche à travers la ville devient le principe régulateur de la narration, plus rapide, moins rapide, plus sûre, plus hésitante, empruntant des itinéraires compliqués ou allant au plus pressé par les larges avenues :

De l'autre côté de la rue, j'accède aux espaces verts situés derrière les maisons en marchant sur les lacunes de construction qui édentent la continuité des façades. La phrase est un peu compliquée mais je ne vois pas comment je pourrais dire ça autrement. Par ailleurs, je constate que mes pieds se déroulent maintenant du talon aux orteils sans difficulté, même s'il me reste un peu de raideur dans les genoux. (*BMT*, p. 84-85)

Et c'est, rue après rue, des couches de mémoires que la flânerie met au jour : mémoire de la ville et du siècle qui s'est achevé, de l'histoire plus ancienne, à travers une rêverie biographique sur les personnages qui ont marqué les lieux et, finalement, mémoire personnelle, que la vision d'une métropole en chantier, faisant peau neuve en se retournant sur son passé, réactive. La posture de « l'aventurier archéologue²³ » qu'avançait Daniel Latouche pour parler du flâneur postmoderne est ici pleinement assumée.

De même que dans le roman de Toussaint, c'est donc par le recours aux fragments biographiques que la narratrice parle d'elle. Au hasard des rues, dont le trajet est méticuleusement retracé en fin de volume sur une carte, la narratrice reconstruit des bribes de vie. Rue Hans Otto, Dietrich Bonhoeffer, rue Jablonski, Tucholsky et, partout, la présence de Moses Mendelssohn : une « topobiographie » prend forme, puisque la narration est à la fois l'occasion de faire la biographie des rues, baptisées, débaptisées, rebaptisées, et celles des personnages auxquelles elles rendent hommage. La cohérence de l'itinéraire emprunté est tout autant graphique que thématique. Il se déploie symboliquement en forme d'étoile à partir du lieu de départ, ligne continue et à la fois brisée, rappelant l'architecture du musée juif dessiné par Liebeskind et les parcours des figures de la résistance et de l'ouverture, comme celui du philosophe juif de l'« Aufklärung » Moses Mendelssohn, qui domine le récit. Faisant pendant à la *Topographie des Terrors*, dont l'auteure s'est inspirée, les fragments biographiques revisités dessinerait plutôt une « topo(bio)graphie » de la pensée libre²⁴, cherchant à combler les trous de mémoire de la ville. Ici encore, le projet d'écriture se fonde sur la trajectoire de la narratrice dans la ville. C'est à partir des béances du maillage urbain, des espaces vides creusés par l'histoire, à chaque coin de rue, que la narratrice entreprend de restaurer la mémoire des lieux. De la même manière que chez Toussaint, deux approches

23 Daniel LATOUCHE, « Les territoires de la ville : la mondialisation comme aventure urbaine », art. cit., p. 417.

24 Faut-il y voir un signe, le roman d'Hélène Bezençon est publié aux éditions de l'éclat ?

biographiques fusionnent. Dans un premier temps, l'approche érudite est délaissée au profit d'une rêverie biographique, présentant du personnage un éclat de vie, un trait qui, sous la dictée du lieu, s'impose à la pensée de la narratrice. L'évocation biographique s'inscrit alors dans le roman au hasard des noms de rues et se présente comme le résultat d'un lâcher-prise de la narratrice, ou d'un rêve éveillé :

Ça me donne le vertige, quand je me rappelle ce que je rêve les yeux ouverts. Comme si je choisisais ce qui me passe par la tête à tous les coins de rue. (BMT, p. 19)

Dans un second temps, les fulgurances biographiques qui s'imposent à elle à « tous les coins de rue » (BMT, p. 19) sont rassemblées et donnent lieu à des *excursus* savants, intercalés entre les chapitres ou dans les chapitres, proposés sous forme de notices biographiques et de notes de fin de livre²⁵, mais dont la matière est encore et toujours travaillée à partir de la subjectivité de la narratrice et qui se révèlent, en fin de compte, un moyen détourné de parler de soi. Faire corps avec la ville en sondant ses béances, c'est faire corps avec sa mémoire, en affrontant ses zones d'oubli :

D'ailleurs si j'ai ce trou, ce morceau de conscience qui manque, qu'est-ce qui me permet d'en mesurer l'ampleur, maintenant, pendant que je suis affalée sur le sol ? (BMT, p. 38)

Exemplaire de ce détour par la biographie pour revenir à soi, la première notice du roman, consacrée à Hans Otto et qui se termine par « j'ai oublié » (BMT, p. 20), insistant sans doute sur le travail de mémoire encore à venir, fait alterner les faits et les impressions :

Hans Otto
*Hans Otto, né en 1900 à Dresde, comédien, bonne bouille. Il a sa photo à la page 50 de Topographie des Terrors. Quelque chose dans le regard (ou dans la forme du visage ?) me rappelle Gérard Philippe. Ne sais pourquoi. Il a l'air moins sûr de lui, les traits sont moins nets, plus doux. Ça n'est pas une photo de scène [...]. C'est peut-être quand même une photo de scène, mais qui serait prise au moment des saluts. Au moment où il revient à lui en sortant de son personnage [...]. Il était communiste, en plus de comédien, donc il est mort en 1933, interrogé plusieurs jours de suite puis jeté par une fenêtre du dernier étage de la caserne SA dans la Voßstrasse*²⁶. (BMT, p. 21)

Une « topobiographie » impressionniste, commentant les plaies de la ville à la lumière des plaies de mémoire de la narratrice, et réciproquement, tel

25 Procédé que l'on trouve déjà, sur le même thème de l'Allemagne nazie, chez Sylvie GERMAIN, *Magnus*, Paris : Albin Michel, 2005.

26 L'italique montre l'appropriation subjective. Nous soulignons.

apparaît le projet de *Berlin, mémoire pendant les travaux*, confirmant ce que le roman de Toussaint, dans un tout autre style, avait illustré, à savoir qu'en régime postmoderne, le souci du romancier de revenir au récit passe par la réhabilitation du récit de vie, certes, mais un récit de vie sans cesse questionné et retravaillé, se mêlant aux interrogations de l'artiste et les reflétant. TV, dit Titiano Vecellio, et le téléviseur éteint sont devenus, pour le romancier, un seul et même objet de réflexion, miroir légèrement déformant, miroir fictionnalisant dans lequel l'individu postmoderne se contemple et mesure ce qui le sépare de la réalité.



Sabine VAN WESEMAEL

Université d'Amsterdam

RAVEL DE JEAN ECHENOZ : UN AUTO PORTRAIT EN CREUX DE L'AUTEUR

Ravel de Jean Echenoz retrace les dix dernières années de la vie du compositeur français Maurice Ravel. Le roman s'ouvre sur une description de la salle de bains de la maison du compositeur à Montfort l'Amaury. Ravel, le jour de son départ pour les États-Unis, s'extrait à contrecœur de sa baignoire, inspecte sa maison et rejoint Hélène Jourdan-Morhange qui l'attend dans sa petite Peugeot. C'est un des derniers jours de 1927, il est tôt. Hélène s'inquiète de la santé de Ravel qui refuse la prescription de son médecin d'un an de repos total. En fait, dans ce premier chapitre du roman, on trouve de nombreux indices qui annoncent la mort du compositeur en 1937. La baignoire trop haute dans laquelle disparaît le petit corps de Ravel trouve son écho ultérieurement quand Ravel repose sur son lit de mort. Echenoz raconte également que le compositeur, insomniaque, et qui fume toujours trop, a dû subir toute une série de traitements médicaux, injections massives d'extraits d'hypophyse et de surrénale, de cytosérum, de cacydylate et ainsi de suite, mais qu'il se porte toujours mal. Hélène estime que Ravel dont le visage est plus aigu, pâle et creusé que jamais ressemble à son masque mortuaire. Une énorme fatalité semble peser sur la vie du compositeur. La dernière phrase de ce premier chapitre précise : « Il lui reste aujourd'hui, pile dix ans à vivre ¹. » Le début et la fin du roman convergent. En 1933 Ravel est pour la première fois atteint du mal ; en se baignant à Saint-Jean-de-Luz, il s'aperçoit qu'il ne peut plus exécuter certains mouvements. Les médecins parlent d'apraxie, de dysphasie. L'intelligence de Ravel est parfaitement claire. Il est seulement frappé

1 Jean ECHENOZ, *Ravel*, Paris : Minuit, 2006, p. 18. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *R*, suivi de la page, et placées entre parenthèses à la suite de la citation.

d'impossibilités, celle d'écrire, voire d'atteindre un objet à portée de sa main. Il manifeste une sorte d'absence devant sa propre musique et s'exprime de plus en plus mal. Echenoz s'arrête longuement sur cette agonie du compositeur qui ne peut jamais s'oublier dans un sommeil interdit de séjour : « Il observe tout cela clairement, sujet de sa chute en même temps que spectateur attentif, enterré vivant dans un corps qui ne répond plus à son intelligence, regardant un étranger vivre en lui » (*R*, p. 117). Durant les derniers mois de sa vie Ravel s'installe sur son balcon et regarde dans le vide. Quand Hélène lui demande ce qu'il fait, il répond tout décontenancé : « J'attends. » Le 19 décembre 1937, Ravel subit une intervention chirurgicale. Il entre dans le coma et 9 jours plus tard il meurt. Hélène et Ida Rubinstein pour qui il a composé le *Boléro* ont veillé à son chevet. Mais Echenoz joue du contraste entre d'une part ce récit sombre et douloureux de la maladie et de la mort du compositeur, et d'autre part les instants glorieux que Ravel va vivre aux États-Unis et le succès de ses dernières compositions dont le *Boléro*. En 1928, il entreprend une tournée aux États-Unis et au Canada. Il y dirige des orchestres, donne des concerts, dîne avec la *jet set* américain et rencontre Gershwin, qu'il admire, Bartók et Varèse. Les concerts sont une apothéose. Ravel est fêté et applaudi par le public américain et un sentiment de triomphe l'envahit pendant quatre mois. De retour en France, il se remet au travail et compose successivement le *Boléro*, deux concertos, le *Concerto pour la main gauche*, écrit à la demande du pianiste autrichien Paul Wittgenstein, amputé du bras droit, et le *Concerto en sol* créé en 1932 à Paris, salle Pleyel. Aussitôt, Ravel entreprend une grande tournée en Europe centrale, avec Marguerite Long, pour y donner, partout, avec un immense succès, le *Concerto*. En 1932, il compose *Don Quichotte à Dulcinée* qui sera sa dernière composition.

Les critiques ont déjà souvent signalé qu'Echenoz emprunte à différents genres littéraires : roman noir (*Le Méridien de Greenwich*, *Cherokee*), le roman d'aventures (*L'Équipée malaise*), le roman d'espionnage (*Lac*) et la biographie. Il écrit un hommage à Jérôme Lindon, son éditeur, et il trace donc le portrait du compositeur du *Boléro*. Sur la page du titre, le livre portant sur Ravel est classé comme « roman », mais il faut se demander quel poids a ici le terme de « roman ». Dans *Ravel*, la provenance des données est plurielle. Echenoz s'est certes bien documenté et a consulté les biographies d'auteurs tels que Vladimir Jankélévitch, Theo Hirsbrunner, Roger Nichols, ainsi que les témoignages personnels d'Hélène Jourdan-Morhange (*Ravel*

et nous), Marguerite Long (*Au piano avec Maurice Ravel*) et Roland-Manuel (*Ravel*). Tous ces auteurs insistent sur le fait qu'on sait très peu sur la vie privée de Ravel et par conséquent ils racontent tous les même anecdotes : la querelle avec Toscanini qui avait dirigé le *Boléro* à sa manière, deux fois trop vite et *accelerando*, la fascination de Ravel pour la technique qui ressort de ses descriptions lyriques du paysage industriel de la Rhénanie, sa spontanéité enfantine, sa maison était pleine de jouets à système, de pantins et d'automates animés et pour maintes compositions il s'inspira de l'univers mental de l'enfant (*Ma Mère l'Oye*, *L'Enfant et les Sortilèges*). On insiste également sur l'amour profond de Ravel pour sa mère d'origine espagnole (*L'heure Espagnole*, *la Habanera*), sur sa fascination pour le jazz (Ravel avait nommé son chien Jazz) et le blues, et ainsi de suite. À chaque fois on relève les mêmes anecdotes, on souligne les mêmes traits de caractère et on commente les mêmes compositions. Echenoz ne constitue pas une exception à cette règle ; il procède également par anecdotes significatives. *Ravel*, en partie, est un collage, une sorte de patchwork. Il représente un art postmoderne fait de citations et d'allusions. Ainsi, Echenoz cite littéralement des sources biographiques lorsqu'il évoque la réaction de Ravel à la demande de Gershwin de lui donner des leçons de composition : « [...] mais Ravel refuse net, lui représentant qu'il risquerait de perdre sa spontanéité mélodique et pour faire quoi, je vous le demande, rien que du mauvais Ravel » (*R*, p. 57-58). Et les paroles qu'Echenoz choisit pour décrire la dispute entre Ravel et Paul Wittgenstein, qui avait procédé à certains arrangements dans le Concerto, sont également tout à fait stéréotypées : « Quand Wittgenstein, vexé, lui écrit en retour que les interprètes ne doivent pas être des esclaves, Ravel lui répond en cinq mots. Les interprètes sont des esclaves » (*R*, p. 101). Echenoz n'hésite pas à copier des passages entiers de sources biographiques sans donner les références. Le 7 avril 1928 Ravel donne une conférence à Houston intitulée « La musique contemporaine », dans laquelle il exprime sa fascination pour le jazz et le blues, et affirme que l'essai *The Philosophy of Composition* d'Edgar Allan Poe traduit magistralement sa conception de l'acte créateur. Echenoz insiste dans son roman sans cesse sur le côté artisanal de l'art de Ravel qui, tout comme Paul Valéry, croyait que l'inspiration n'existe pas et qu'il faut tout simplement se mettre au travail chaque matin. Passager à bord du *France* Ravel contemple la mer :

Ravel demeure, préfère considérer le plus longtemps possible la surface verte et grise, sillonnée de blancheurs instantanées, dans l'idée d'en extraire une ligne mélodique, un

rythme, un leitmotiv, pourquoi pas. Il sait bien que cela ne se passe jamais ainsi, que ça ne marche pas comme ça, que l'inspiration n'existe pas, qu'on ne compose que sur un clavier. (R, p. 24)

Echenoz cite littéralement un passage de la conférence de Ravel dont le texte intégral se trouve dans la biographie de Marguerite Long, *Au piano avec Maurice Ravel*.

Des photos sont aussi une source d'inspiration importante pour Echenoz. La photo du jeune Ravel qui, candidat pour le prix de Rome, pose devant la caméra, celle du soldat Ravel qui dans son camion traverse la ligne de front et la photo représentant un Ravel joyeux qui est reçu docteur *honoris causa* de l'université d'Oxford :

Voilà qu'il vient de finir ce petit truc en ut majeur dont il ignore qu'il fera sa gloire, quand on le fait venir à Oxford. Le voici donc qui sort du Sheldonian dans la cour de la Bodleian en redingote et pantalon rayé, ses chaussures vernies sans lesquelles il n'est rien, cravate et col cassé, vêtu d'une toge, coiffé d'une toque, rieur et se tenant le plus droit possible. Poings fermés, ses bras pendent le long de son corps bref, sur la photo il a l'air un petit peu idiot. (R, p. 81)

Sjef Houppermans affirme dans son étude sur Echenoz² que *Ravel* n'est pas un roman historique mais la vérité nous oblige à dire que la plupart des faits évoqués dans ce roman sont historiquement exacts. Echenoz n'hésite pas à raconter d'une manière stéréotypée des anecdotes archi-connues : Ravel qui, à Chicago, refuse de diriger parce qu'il a oublié ses chaussures vernies, le soldat Ravel qui, lors de la guerre près de Verdun, transcrit les chants des oiseaux, Ravel qui se dispute avec Toscanini et Wittgenstein parce qu'ils se permettent trop de libertés dans l'exécution de ses compositions, et ainsi de suite. Echenoz termine son roman en disant que Ravel n'a rien laissé, pas de testament, aucune image filmée, pas le moindre enregistrement de sa voix, une remarque qu'il a d'ailleurs reprise littéralement de la biographie d'Hélène Jourdan-Morhange. Echenoz fait comme si Ravel était une feuille de papier vierge et c'est un peu hypocrite de sa part car il éprouve une vive dilection pour les données réelles et puise librement dans les documents historiques. Echenoz en procédant ainsi a certes voulu cerner une certaine vérité de Ravel. Mais *Ravel* n'est pas une biographie dans le sens traditionnel du terme. Un vrai biographe ne se serait pas concentré uniquement sur les dix dernières années de la vie du compositeur et dans *Ravel* les ramifications entre réalité et fiction sont pourtant

2 Sjef HOUPPERMANS, *Jean Echenoz*, Paris : Bordas, 2008.

multiples. On constate une rencontre infiniment variée de la réalité et de l'imagination, un va-et-vient entre les faits et les fictions. Ainsi, Echenoz fabule lorsqu'il évoque le séjour de Ravel sur le bateau *France*. Echenoz se plaît à remplir les blancs laissés par la biographie incomplète du compositeur français et affirme à de multiples occasions que certains faits énigmatiques de sa vie ne sauront jamais éclaircis. Ainsi, on ignore tout de la vie amoureuse du compositeur :

Bref on ne sait rien, pratiquement rien sinon qu'un jour, devant Marguerite Long qui l'encourage à se marier, il s'exprime pour une fois et une fois pour toutes sur la question de l'amour : ce sentiment, juge-t-il, ne s'élève jamais au-delà du licencieux. (*R*, p. 85)

Le récit d'Echenoz a donc souvent un caractère hypothétique, parce qu'on y trouve des incursions dans le fantastique qui mettent en crise le cadre rationnel. Echenoz ne désire pas raconter une histoire achevée, complète mais tente de susciter des mélanges. Le faux amuse Echenoz tout comme il amusait Ravel qui dans sa maison avait un faux Renoir, un faux Montecelli, des bibelots japonais et des tasses orientales de bazar. Echenoz rompt donc avec les conventions du genre de la biographie. Le genre ne fournit que le prétexte et c'est pourquoi il faut dire que son *Ravel* est une biographie romancée ou une fiction biographique. Or, ce désir d'épuiser les formes, de détourner les stéréotypes d'un certain genre serait, selon Echenoz, aussi caractéristique pour l'art de Ravel : « Il a réglé leur compte aux formes sonate et quatuor. Après avoir poussé à l'extrême, quitte à casser le jouet, son pouvoir d'instrumentation avec le *Boléro* » (*R*, p. 110). Qu'est-ce qu'Echenoz entend ici par « réglé son compte à » ? Est-ce que le compositeur français a exploré les possibilités des genres musicaux, ce qui le rapprocherait d'Echenoz dont l'écriture subvertit joyeusement les traditions génériques ? Je ne le pense pas. Ravel est toujours épris de perfection formelle. Il s'est soumis sans déplaisir aux disciplines classiques, à la forme sonate et au débat des thèmes : Trio, Quatuor, deux Concertos, deux Sonates instrumentales et une Sonatine pour piano témoignent suffisamment de son goût pour la rigueur logique des pensées. Prenons d'abord le quatuor. C'est une composition qui date de 1902-1903 et qui est souvent considérée comme la jumelle du quatuor de Debussy. Cette composition a des qualités harmoniques et mélodiques qui sont caractéristiques pour l'œuvre de la première période de Ravel et n'est nullement révolutionnaire. La suite des mouvements, un *allegro*, un *scherzo* et un *andante* est classique, et la forme à laquelle Ravel recourt pour la structuration de ces différents mouvements est tout à fait conventionnelle. Ainsi, dans le premier

mouvement, nous distinguons, malgré les harmonies modales, une forme sonate avec un premier et un deuxième thème, un développement et une reprise. On peut affirmer que Ravel, dans sa sonate pour violon et piano qui date de 1926, explore les possibilités harmoniques et techniques des deux instruments, mais la forme en trois parties est de nouveau tout à fait traditionnelle et le blues, le second mouvement, rappelle le vieux menuet. Dans la grandiose sonate pour violoncelle et piano Ravel explore les possibilités techniques et sonores des deux instruments et la composition est certes extraordinaire, mais l'enchaînement des quatre mouvements est de nouveau tout à fait conventionnel. Ravel innove en recourant à des harmonies et une instrumentation peu communes mais on ne peut pas affirmer avec Echenoz que Ravel a « réglé leur compte aux forme sonate et quatuor ». Comment expliquer cette remarque erronée ? Echenoz, dans ce passage, projette ses propres ambitions artistiques sur l'œuvre du compositeur français. Comme l'a déjà constaté Christine Jérusalem, *Ravel* est avant tout un autoportrait en creux d'Echenoz :

Ravel peut aisément être considéré comme un double de l'auteur. Même dandysme aristocratique, même rapport au jeu et à l'excentricité, même goût pour l'artifice. Echenoz s'attache tout à cet artiste qu'il choisit d'en faire le personnage d'un roman. Le portrait est éblouissant et le roman relève du coup de force : Ravel, personnage bien réel, donne l'impression d'être un héros echenozien appartenant complètement à l'univers de la fiction³.

Sur certains points, le compositeur et l'écrivain semblent effectivement voisiner et s'apparenter.

C'est tout d'abord que Ravel était un homme pudique et extrêmement réservé. Ce sont les romantiques qui ont écrit les premières biographies sur des compositeurs. Durant les premières décennies du XIX^e siècle parurent la biographie de Bach de J. N. Forkel (1802), la biographie de Beethoven d'Anton Schindler (1840) et la biographie de Mozart établie par Otto Jahn (1856). Stendhal écrivit sa *Vie de Rossini* et sa *Vie de Haydn*. Les compositeurs romantiques livraient du matériel à leurs futurs biographes. Beethoven écrivit son *Heiligerstädter testament*, Berlioz ses mémoires qui sont très subjectives. Clara et Robert Schumann correspondaient et leurs lettres sont si littéraires qu'on a l'impression qu'elles ont été écrites pour la postérité. Des compositeurs du XIX^e siècle figuraient aussi souvent en tant

3 Christine JÉRUSALEM, *Jean Echenoz*, Paris : Association pour la diffusion de la pensée française, 2006, p. 24.

que personnages dans des œuvres littéraires. Georges Sand écrit un roman sur sa relation avec Chopin et Marie d'Agoult révèle sa vie intime avec Franz Liszt.

Or, Maurice Ravel rompt radicalement avec cette tradition romantique. Le compositeur répugnait à parler de soi, il manifestait une énorme réticence à dévoiler sa vie. L'*Esquisse autobiographique* qu'il a dictée en 1928 à son ami Roland-Manuel ne révèle rien sur sa vie privée. Ravel n'y parle que de ses compositions. René Chalupt, qui a publié la correspondance de Ravel, affirme que le compositeur français avait trop de délicatesse pour faire étalage dans ses lettres de sa vie sentimentale, et Hélène Jourdan-Morhange n'arrête pas non plus d'évoquer dans son *Ravel et nous* l'extrême pudeur sentimentale de Ravel. Ravel lui-même insiste aussi sur son horreur des confidences indiscrettes. Dans une lettre à Ida Godebska du 9 août 1905 il écrit : « Voilà huit pages que je vous ennuie avec mes tergiversations. Il ne faut même pas m'en vouloir. Cela rapproche les distances d'être aussi bavard. Je commence à être sentimental. Ça ne va pas du tout. Il est temps que je m'arrête ⁴. » On a souvent comparé Ravel avec Marcel Proust qui dans son *Contre Sainte-Beuve* exprime l'idée qu'il faut faire une distinction entre un moi social et un moi profond. Il n'est peut-être pas fortuit que lors de l'enterrement de Proust on a joué la *Pavane pour une Infante défunte*. Tous les biographes insistent sur le fait que Ravel avait la réputation d'être réservé et discret et Echenoz souligne sans cesse ce même trait de caractère : « Distance élégante, simplicité courtoise, politesse glacée, pas forcément bavard, il est un homme sec mais chic, tiré à quatre épingles vingt-quatre heures sur vingt-quatre » (R, p. 22). Lorsque Ravel débarque au Havre ses meilleurs amis l'attendent sur le quai. Echenoz décrit ainsi la réaction de Ravel à cet accueil chaleureux :

Hilare, Ravel trouve naturel qu'ils aient fait le voyage du Havre pour venir l'accueillir et ne pense pas un instant à les en remercier. Eh bien, leur dit-il seulement, j'aurais bien voulu que vous ne fussiez pas venus. (R, p. 61)

Et à propos de l'effet de sa célébrité mondiale sur la personnalité du compositeur du *Boléro*, Echenoz écrit : « Ce rayonnement produit aussi peut-être un petit vertige car, lui d'ordinaire ironique et plutôt détaché, voici qu'il s'égare un peu » (R, p. 93). Le biographe Echenoz se conforme donc parfaitement aux opinions avancées par ses prédécesseurs, quoique la

4 René CHALUPT, *Ravel au miroir de ses lettres*, Paris : Robert Laffont, 1956, p. 47.

plupart de commentateurs estiment que derrière ce masque de distance ironique se cache une personnalité très sensitive. Le pianiste et ami intime Ricardo Viñes raconte que Ravel, qui avait la réputation d'être cynique, pleurait comme un enfant lorsqu'il entendait pour la première fois le *Vorspiel* du *Tristan* de Wagner et René Chalupt écrit dans un de ses commentaires :

Lorsqu'il entendit pour la première fois le *Sacre* il se mit à pleurer. Cet artiste, taxé plus d'une fois jadis de sécheresse, paraît au contraire avoir été un hypersensible. Dès que la guerre éclate, il ne peut détacher sa pensée des souffrances qui l'accompagnent car il y en a un côté très humain et nulle douceur ne le laisse indifférent⁵.

Les artistes romantiques évoquent également souvent leur vie intime dans leurs œuvres. Berlioz raconte ses amours et Robert et Clara Schumann rapportent en détail leur dispute avec le père de Clara. Tchaïkovski exprime dans le dernier mouvement de sa *Sixième Symphonie* sa détresse accablante et Schumann donne dans certaines pièces pour piano une description musicale des différentes personnalités qu'il croit posséder : Florestan, l'endiablé et Eusebius, le sage. Ravel rompt radicalement avec cette tradition romantique. Sa musique est objectivante et ne s'épanche guère en élans lyriques. Ravel se voyait comme un compositeur de cour du XVIII^e siècle qui composait sur commande : aussi dans sa musique Ravel avait horreur de la sincérité impudique. Sa musique ne rayonne pas, comme chez les Romantiques, dans toute l'épaisseur de l'existence personnelle pour la réchauffer. Or, Echenoz apprécie certainement dans la personne de Maurice Ravel un affect pudique, trait de caractère qu'il aime aussi chez Jérôme Lindon :

Monsieur Lindon est un homme mince et de haute taille, de morphologie sèche, au long visage austère mais souriant, quoique pas toujours si souriant que ça, au regard aigu, bref c'est un homme très intimidant qui est en train de me parler de mon roman avec enthousiasme, et moi je ne réponds rien, je ne comprends rien à cet enthousiasme⁶.

Echenoz partage avec Ravel une tendance anti-psychologisante. Ses romans se caractérisent, tout comme les compositions de Ravel, par une absence d'introspection, d'analyse psychologique. Chez Echenoz, l'analyse n'est jamais psychologique, mais comportementaliste. Lors d'une interview avec Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélémy, l'auteur dit ceci à propos de ce refus de toute notation psychologique :

5 *Ibid.*, p. 45.

6 Jean ECHENOZ, *Jérôme Lindon*, Paris : Éd. de Minuit, 2001, p. 13.

Il est vrai que je préfère, et de loin, décrire le comportement de mes personnages que leurs états d'âme. Par exemple, je connais mieux leur profession que leur psychologie : je m'intéresse beaucoup aux pratiques professionnelles. Pour *Je m'en vais* c'était même un élément moteur de la fiction. L'idéal serait que la psychologie d'un personnage puisse se déduire de son rapport matériel et concret au monde, aux lieux, aux personnages, aux objets, etc.⁷.

Ce parti pris explique aussi pourquoi dans les romans d'Echenoz, il y a si peu de dialogues. La parole des personnages est souvent réduite à quelques séquences ; ils sont très peu bavards. Beaucoup de personnages echenoziens répugnent, tout comme Ravel, à parler d'eux. Dans *Un an*, le narrateur dit par exemple ceci à propos de Victoire :

Tout le temps que Noëlle Vallande avait parlé, Victoire dans les interstices livra le moins d'informations possible sur elle-même. Non par méfiance particulière, en tout cas pas seulement, mais telle était son habitude et Louis-Philippe, le lui avait reproché. Mais Victoire est ainsi : comme il faut bien parler quand on rencontre du monde, elle s'en sort en posant des questions. Pendant que le monde répond, elle se repose en préparant une autre question. C'est toujours ainsi qu'elle procède, elle croit que le monde ne s'en aperçoit pas⁸.

En ce qui concerne la figuration des personnages, Echenoz est bel et bien un héritier des Nouveaux Romanciers qui se méfiaient également de la caractérisation psychologique des personnages. Tout comme le narrateur de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet qui refuse d'interpréter la vie intime de sa femme A, et qui ne fait que l'épier à travers les stores de sa maison tropicale, les narrateurs echenoziens aussi se moquent souvent de la pratique littéraire des maîtres du roman psychologique. Dans *Au piano*, le pianiste Max Delmarc constate non sans humour qu'il n'arrive pas à déchiffrer une jeune femme qu'il a rencontrée au conservatoire : « Elle [Rose] était une grande femme émouvante et brune et douce et tragique et profonde et, une fois énumérés ces adjectifs dont chacun s'appliquait surtout à son sourire et à son regard, Max aurait eu les plus grandes peines du monde à la décrire⁹. » Et Ferrer, le protagoniste de *Je m'en vais*, déteste lui aussi l'introspection. Dans l'avion qui doit l'amener au pôle nord il dit préférer sombrer dans le sommeil, se perdre dans des torpeurs léthargiques au lieu de se livrer à une investigation de sa vie intime :

7 Entretien cité dans Jean ECHENOZ, *Nous trois*, Paris : Éd. de Minuit, 1992, p. 245-246.

8 Jean ECHENOZ, *Un an*, Paris : Éd. de Minuit, 1997, p. 19.

9 Jean ECHENOZ, *Au piano*, Paris : Éd. de Minuit, 2003, p. 34.

À deux cents comprimés dans une carlingue, on est en effet isolé comme jamais. Cette solitude passive, pense-t-on, serait peut-être l'occasion de faire le point sur sa vie, de réfléchir au sens des choses qui la produisent. On essaie un moment, on se force un peu mais on n'insiste pas longtemps devant le monologue intérieur décousu qui en résulte et donc on laisse tomber, on se pelotonne et s'engourdit, on aimerait bien dormir, on demande un verre à l'hôtesse car on n'en dormira que mieux, puis on lui demande un autre pour faire passer le comprimé hypnotique : on dort¹⁰.

Certains critiques ont avancé l'idée que Ravel compense sa prudence sentimentale par un extrême raffinement vestimentaire, un certain dandysme et un goût passionné pour le luxe. Un des livres préférés de Maurice Ravel était *À rebours* de Huysmans et le compositeur français partage également avec Des Esseintes un goût pour l'artifice et le faste. On peut songer aux poupées d'étoffe dans *Adélaïde*, à la féerie d'acier dans *L'Heure Espagnole* et à la féerie de porcelaine et papier dans *L'Enfant et les Sortilèges*. La description de la salle de bains et des accessoires de toilette de Ravel n'est pas sans rappeler l'évocation de l'intérieur de la maison de Des Esseintes :

Puis, saisissant sur la coiffeuse une trousse manucure de luxe en mouton premier choix grain lézard et capitonné satin, posé parmi les brosses à cheveux, les peignes en ivoire et les flacons de parfum, il profite de ce que l'eau chaude a assoupli ses ongles pour les couper sans douleur à la bonne longueur. (R, p. 8)

Echenoz, voulant d'une façon générale éviter l'analyse psychologique, aime insister sur les habitudes vestimentaires de ses personnages et a une prédilection pour les dandys qui préfèrent être jugés sur leurs apparences. C'est ainsi que le narrateur de *Cherokee* évoque un certain Crocognan :

Il n'avait plus de chapeau, mais son goût des couleurs franches était intact : une chemise à col roulé saumon sous une veste bleu nuit moirée d'éclairs bleu électrique, un pantalon coupé dans de la toile de tente vernie et des socquettes incarnat. De grosses bottines en peau de serpent étaient posées devant ses gros pieds. Tout cela coûtait sûrement cher. Crocognan dépensait sans compter l'argent qu'il volait¹¹.

Echenoz partage également avec Ravel une fascination pour la technique. Le compositeur français aime utiliser des appareils techniques dans sa musique. C'est par exemple le grillon mécanique des *Histoires naturelles* qui fait tic-tac comme un chronomètre, ou la cacophonie discordante et carillonnante des horloges de *L'Heure Espagnole*. Ravel voulait que le *Boléro* soit joué dans une usine. De ses lettres ressort le goût de Ravel pour les usines, depuis celles de la Belgique et de Rhénanie qu'au cours de sa

10 Jean ECHENOZ, *Je m'en vais*, Paris : Éd. de Minuit, 1999, p. 12.

11 Jean ECHENOZ, *Cherokee*, Paris : Éd. de Minuit, 1983, p. 156.

croisée sur l'Aimée il célèbre sur le mode lyrique jusqu'à celle de la *Cloche engloutie* de Gérard Hauptman, qu'il met en musique. Le 5 juillet 1905, au cours de sa navigation fluviale, il écrit à Maurice Delage en approchant de Düsseldorf :

On est descendus jusqu'aux usines à la nuit tombante. Comment vous dire l'impression de ces châteaux de fonte, de ces cathédrales incandescentes, de la merveilleuse symphonie des courroies, des sifflets, des formidables coups de marteau qui vous enveloppe. Partout un ciel rouge, sombre et ardent. Là-dessus un orage a éclaté. On est rentrés horriblement saucés, dans des dispositions diverses, Ida terrifiée avait envie de pleurer, moi aussi, mais de joie. Ce que tout cela est musical... aussi j'ai bien l'intention de m'en servir¹².

Echenoz dans son roman revient sans cesse sur cette idée que, pour Maurice Ravel, la technique est une source d'inspiration importante. Lors de la traversée de l'Atlantique, ce n'est pas la mer qui lui fournit des motifs musicaux, mais les turbines Parsons qui propulsent le bateau à une vitesse moyenne de vingt-trois nœuds :

Ravel ne s'en prive pas qui arpente les ponts, s'attarde sur la passerelle près du quartier des officiers, passe un moment dans le local radio puis dans la chambre de veille où il se fait expliquer le maniement des appareils, descend admirer les turbines dans la salle des machines, monstrueux estomac dont la chaleur et le fracas donnent une idée de l'enfer – mais il a toujours bien aimé la mécanique et les usines, les fonderies et l'acier rougi, les rouages plus que les flots lui donnent des idées rythmiques (R, p. 42-43).

Comme nous l'avons déjà constaté, Ravel, dans sa musique, aime la construction ; un aspect de son art qui a certes attiré Echenoz qui, citant de nouveau des sources biographiques, note ceci par rapport au *Boléro*, la composition qui, selon lui, révèle le mieux la fascination de Maurice Ravel pour la mécanique :

Il mange en réfléchissant à ce qu'il fait. Il a toujours bien aimé les automates et les machines, visiter les usines, les paysages industriels, il se souvient de ceux de Belgique et de Rhénanie quand il passait par là sur un yacht de rivière il y a plus de vingt ans, les villes hérissées de cheminées, les dômes cracheurs de flammes et de fumées rousses et bleues, les châteaux de fonte, les cathédrales incandescentes, les symphonies de courroies, de sifflets et de coups de marteaux sous le ciel rouge. [...] Voilà : il est en train de composer quelque chose qui relève du travail à la chaîne. [...] Il sait très bien ce qu'il a fait, il n'y a pas de forme à proprement parler, pas de développement ni de modulation, juste du rythme et de l'arrangement. Bref c'est une chose qui s'autodétruit, une partition sans musique, une fabrique orchestrale sans objet, un suicide dans l'arme est le seul élargissement du son. (R, p. 77-79)

12 René CHALUPT, *Ravel au miroir de ses lettres*, op. cit., p. 38.

Le *Boléro* remplit effectivement une demi-heure de musique avec un thème de seize mesures et sans aucun développement ni variation, la seule diversité de l'instrumentation, la couleur instrumentale rendant l'uniformité supportable. Le *Boléro* tout comme *La Valse* est l'étude d'un crescendo, mais est-ce un exemple de la mécanique, du travail à la chaîne comme point de départ d'une musique qui n'est pas de la musique, comme l'affirment Echenoz et Ravel lui-même ? Il ne faut pas toujours prendre au pied de la lettre les boutades de Ravel, comme le fait Echenoz. On peut se demander si Ravel a voulu délibérément créer une pièce musicale qui s'inspire de la mécanique. Comme déjà dit le crescendo du *Boléro* est réalisé grâce non seulement à l'augmentation graduelle du volume, mais aussi grâce à l'instrumentation qui, d'une manière raffinée, devient de plus en plus riche et le recours à des harmonies de plus en plus complexes. Le *Boléro* est avant tout l'étude d'un crescendo. Il semble probable que Ravel, en composant le *Boléro*, ait voulu avant tout montrer son aptitude à réaliser une certaine beauté orchestrale. En d'autres mots, il s'est donné pour tâche de répéter indéfiniment un rythme et une mélodie, de réaliser un crescendo grâce à la sonorité, de créer une composition dans laquelle la vraie musique, le rythme et la mélodie, ne sont que des auxiliaires. Plus généralement, on doit souligner que la répétition mécanique est un procédé auquel Ravel n'a recours que très rarement et toujours avec une intention spécifique. Dans la petite composition pour piano *Le Gibet de Gaspard de la nuit* (1908) on trouve une répétition tonale obsédante autour de laquelle sont créées des harmonies lugubres. La répétition des tons sert ici donc à souligner le caractère angoissant du gibet. Dans le prélude de la nuit de la *Rapsodie espagnole* (1907), on entend une lente mélodie qui est répétée de nombreuses fois et qui contribue à répandre l'atmosphère rêveuse et érotique de la pièce.

Or, Echenoz partage avec Ravel ce goût pour la technique et les machines. Il affirme même que ses romans sont en quelque sorte des « machines textuelles ». Lors de l'entretien déjà cité, Echenoz dit :

Ma vocation, mon désir, c'est de fabriquer de petites machines. De fabriquer des romans comme des machines. Pour moi, la mécanique et l'esthétique sont plus importantes que le message. Je ne suis pas fait pour ça, pour formuler des théories, du moins je ne pense pas. Sinon, j'écrirais des essais ¹³.

13 Entretien cité.

Echenoz insiste sans cesse sur le contexte technique qui caractérise l'homme moderne ; ses personnages sont souvent « robotisés ». Ainsi, Georges dans *Cherokee* rêve-t-il qu'il est un bulldozer, qu'il se conduit comme tel et la voix de Meyer dans *Nous Trois* « sonne comme une chose étrangère, une machine fantôme produisant des accords abstraits ¹⁴ ». Il se tait aussitôt. Et le sommeil de Gloire Abgrall dans *Les Grandes Blondes* est également hanté par des machines ; dans son rêve elle chevauche une motocyclette. L'aube évoque chez le narrateur des images techno-musicales : « Le jour se lève lentement, délicatement, comme un Boeing illuminé quitte une piste en douceur, comme un orchestre à cordes attaque un dernier mouvement ¹⁵. » C'est le vivant qui prend l'allure du machinal. En outre, les machines et les appareils techniques produisent des sons, une musique qui enchante, tout comme Ravel, maint héros echenozien. Max Delmarc, le pianiste protagoniste d'*Au piano* constate ceci lorsque dans l'avion il écoute un Impromptu de Schubert :

Max aimait mieux écouter le bruit des moteurs de Boeing qui est profond et pénétrant, fondamental comme un souffle sans fin, pas comme ces petites moteurs d'Airbus qui émettent un son de vieux motoculteur, puis il finit par s'endormir ¹⁶.

Et le narrateur de *Je m'en vais* est ébloui par le bruit de la porte de studio que Baumgartner ferme brusquement en sortant :

Comme un diapason, comme la tonalité du téléphone ou le signal de fermeture automatique des portes dans le métro, ce claquement sec et mat a produit un la presque parfait qui a fait sonner en sympathie les cordes du quart de queue Bechstein : après que Baumgartner a quitté les lieux, pendant dix à vingt secondes, un spectre d'accord majeur a hanté le studio vide avant de s'effiloche lentement puis de se dissoudre ¹⁷.

Echenoz écrit des romans du son ; la musique joue un rôle crucial dans son œuvre et il a les mêmes goûts que Ravel. Ainsi, les deux artistes ont une vraie passion pour le jazz. Ravel a nommé son chien « Jazz » et sa musique comporte plusieurs touches de jazz. On peut songer à l'improvisation de la seconde partie du Concerto pour la main gauche et au Blues de la Sonate pour piano et violon. Chalupt raconte dans un de ses commentaires qu'un jour Ravel fut reconnu dans un café par un violoniste qui, pour lui rendre

14 Jean ECHENOZ, *Nous trois*, Paris : Éd. de Minuit, 1992, p. 139.

15 Jean ECHENOZ, *Les Grandes Blondes*, *op. cit.*, p. 52.

16 Jean ECHENOZ, *Au piano*, *op. cit.*, p. 180.

17 Jean ECHENOZ, *Je m'en vais*, *op. cit.*, p. 131.

hommage, joua sa *Habanera*. Puis, la pièce terminée, il s'approcha du maître et lui demanda ce qu'il souhaitait entendre ensuite. « Du Jazz », répondit Ravel à la consternation de l'instrumentiste. Echenoz s'est manifestement inspiré de cette anecdote. Lors de la traversée à bord du *France*, Ravel passe la nuit près d'un groupe de jazz, attentif à cet « art neuf et périssable » (*R*, p. 40). Les personnages d'Echenoz sont aussi de grands amateurs de la musique jazz. Georges Chave, qui joue de la contrebasse adore le jazz et joue le blues. On a dit souvent que Ravel doit au jazz une technique : émiettement et rabâchage, rythmes binaires, haletants ou syncopés, harmonie qui privilégie les combinaisons improbables, l'acidité de la septième majeure. Or, selon Christine Jérusalem, des musiciens comme Albert Ayler, Bix Beiderbecke, Thelonious Monk ont eu pendant longtemps une véritable influence littéraire pour Echenoz qui joue lui-même du jazz : « Le jazz fournit par ailleurs des éléments de rhétorique rythmique que l'écrivain réemploie dans la composition des phrases et leur articulation : syncopes, coupures, ruptures, dissonances caractérisent fortement l'écriture de Jean Echenoz. » Dans *Au piano*, Max Delmarc préfère le jazz aux magnifiques concerts romantiques.

Ravel est donc avant tout un long commentaire métafictionnel. Echenoz, en évoquant Ravel, parle de lui-même. Un dernier exemple qui illustre cette interprétation : l'humour. Dans *Ravel*, l'humour, le burlesque, la fantaisie tiennent une grande place. L'ironie dont Echenoz frappe souvent les femmes dans l'entourage de Ravel doit être attribuée plutôt à l'auteur qu'au compositeur qui aimait bien que les femmes le couvent :

Celui-ci [le train spécial] n'est même pas à quai lorsqu'on se présente, Ravel ouvrant la marche et suivi à distance par ses amies qui aident tant bien que mal deux porteurs du Terminus à traîner quatre volumineuses valises ainsi qu'une malle. Ces bagages sont bien lourds, mais ces jeunes femmes aiment tellement la musique. (*R*, p. 16)

Echenoz aborde Ravel avec une ironie relativisante aussi parce que le compositeur du *Boléro* incarne lui-même l'humour et le laconisme ; il a un goût raffiné pour l'ironie libératrice. Il recourt à l'humour, car il a ses raisons pour exorciser le romantisme. Dans une lettre à Ida Godebska, il dit par exemple que *L'Heure Espagnole* est avant tout une parodie de l'opéra-bouffe :

L'esprit de l'œuvre est franchement humoristique. C'est par la musique surtout, par l'harmonie, le rythme, l'orchestration que j'ai voulu exprimer l'ironie et non, ainsi que dans l'opérette, par l'accumulation arbitraire et cocasse des mots. Depuis longtemps je songeais à un ouvrage musical humoristique. L'orchestre moderne ne semblait juste-

ment pouvoir souligner, exagérer les effets comiques. En lisant *L'Heure Espagnole* de Franc-Nohain j'ai jugé que cette fantaisie cocasse se prêtait à mon projet. Un tas de choses me séduisaient dans cet ouvrage, mélange de conversation familière et de lyrisme ridicule à dessein, atmosphère de bruits insolites et amusants qui enveloppe les personnages en cette boutique d'horlogerie. Enfin le parti à tirer des rythmes pittoresques de la musique espagnole ¹⁸.

Ravel et Echenoz aiment parodier des genres existants. Chez Ravel on rencontre de l'ironie dans ses cycles de chansons tels que *Histoires naturelles* et *Don Quichotte à Dulcinée* et peut-être aussi dans ses compositions pour piano à la manière de Borodine ou de Chabrier, mais *Le tombeau de Couperin* n'est pas une pastiche du style de Couperin, mais une adaptation affectueuse de cette musique du XVIII^e siècle. Et le blues dans la sonate pour violon n'est pas une parodie de la musique jazz, mais un hommage à ce style musical tant apprécié. Echenoz, comme nous l'avons déjà constaté, aime, lui aussi, jouer avec l'élasticité des genres, explorer leurs possibilités. *Ravel* s'inscrit dans la tradition générique de la biographie que l'écriture subvertit joyeusement. Le roman n'est pourtant pas une parodie, mais un hommage à un genre littéraire et à l'un des plus grands compositeurs français. Echenoz aurait pu terminer son portrait de Ravel comme il avait terminé son autre biographie en constatant : « On ne deviendra jamais vraiment intimes avec Jérôme Lindon [voire Ravel] mais, quand même, suffisamment pour qu'il m'engueule encore quand il me trouve mal habillé ¹⁹. »

18 René CHALUPT, *Ravel au miroir de ses lettres*, op. cit., p. 61.

19 Jean ECHENOZ, *Jérôme Lindon*, op. cit., p. 54-55.



Christine DUPOUY

Université Paul Verlaine – Metz
Centre « Écritures », EA 3943

**ANDRÉ DHÔTEL ET LA TENTATION DU BIOGRAPHIQUE :
AUTOUR DU *SAINT BENOÎT JOSEPH LABRE***

André Dhôtel a pratiqué à plusieurs reprises l'écriture biographique, avec *Le Roman de Jean-Jacques* (1962) où l'on voit, dès le titre, apparaître l'hésitation entre les deux genres, romanesque et biographique, confirmée par le sous-titre « Récit d'André Dhôtel » ou encore *La Vie de Rimbaud*, parue en 1965 chez le même éditeur. Ce sont des ouvrages de commande et d'importance inégale, Rimbaud étant un personnage qui hante l'imaginaire dhôtelien – il lui a consacré trois livres –, alors que Rousseau, à qui pourtant le lie un commun amour de la botanique, lui est plus étranger. De cela résulte que le *Rimbaud* est beaucoup plus réussi que le *Rousseau*. Cependant dans ce domaine un livre a un rôle phare par rapport au reste de l'œuvre, qu'en quelque sorte il condense dans son petit format, première tentative et coup de maître en 1957 chez Plon, le fameux *Saint Benoît Joseph Labre*, librement choisi, dont le héros éponyme est l'archétype des personnages dhôteliens. Il conviendra d'étudier le mode dhôtelien de la biographie, et nous attachant plus particulièrement au *Saint Benoît*, pour lequel Dhôtel donne ses sources, comparant le livre de Dhôtel aux vies du saint antérieures, nous verrons qu'il s'agit là de manière privilégiée d'un exercice d'écriture.

Obéissant aux consignes d'une collection, le *Rousseau* et le *Rimbaud* se présentent de manière plutôt scolaire, avec des intertitres et des extraits d'œuvres, ainsi que des illustrations. Rien de tout cela dans le *Saint Benoît*, livre tout à fait « normal », prenant la suite de tous les romans de Dhôtel. Dans le *Rousseau*, s'appuyant sur ce que dit Jean-Jacques lui-même, sans aucune distance critique, – et ceci est à l'origine sans doute de l'échec de

l'entreprise – Dhôtel se livre à une sorte de résumé de la vie de l'auteur, dans une écriture sèche et impersonnelle.

Comme à l'ordinaire, il refuse tout recours à la psychanalyse, ce qui est gênant pour l'un de ses textes fondateurs, et gomme tous les aspects pervers. C'est ainsi qu'il excuse d'un tour de plume l'abandon de ses enfants par Rousseau, trait d'époque selon Dhôtel et finalement bonne action, puisque Rousseau n'a pas tué ses rejetons :

N'était-ce pas l'usage de mettre aux Enfants Trouvés les rejetons inavouables ou compromettants ? [...] À cette auberge on parlait souvent d'enfants illégitimes qu'il était bon de cacher, sinon de supprimer. Les Enfants Trouvés, c'était déjà une bonne action. Il est sûr d'ailleurs qu'en certaines années, plus d'un tiers des enfants nés à Paris furent abandonnés. Pourquoi ne pas suivre l'usage du pays ¹ ?

Cependant dans la page suivante Dhôtel revient sur le problème et se refuse à suivre Rousseau dans son entreprise d'auto-justification.

De même, Dhôtel évoque les complots (d'Holbach et Diderot) sans parler le moins du monde d'une possible paranoïa, se calquant sur la pensée, le point de vue de Rousseau. Une fois encore malgré tout obéissant à une logique du repentir il parle de « folie grandissante » page 156 (au moment de la sortie de *L'Émile*) et sait rétablir une juste distance par rapport aux divagations de Rousseau : « En réalité le Consistoire ne condamna pas *Jean-Jacques, qui brode sur tout* » (p. 174. Nous soulignons). Il intervient entre parenthèses pour modaliser son propos : « [...] des policiers (*et c'est parfois vrai*) le suivent jusqu'au parterre du théâtre » (p. 216. Nous soulignons) et dans la suite de ce passage marque l'opposition entre les affabulations de Jean-Jacques et la vérité : « [...] il *croit* que toutes ses lettres sont ouvertes et que, par une "association d'attention et d'outrages" on s'arrange pour que les commerçants lui vendent à bas prix leurs produits (*en vérité, c'est Thérèse qui fait très mal les comptes*) » (*ibid.* Nous soulignons).

Dhôtel suit scrupuleusement la chronologie de la vie de Jean-Jacques, qu'il n'interrompt pas pour évoquer son amour de la nature et de la botanique, par exemple, que partagent les deux écrivains. Il n'y a aucune étude de la relation de Rousseau aux femmes, et curieusement Dhôtel n'évoque pas le goût si rousseauiste de la marche, qui en fait un frère de Rimbaud « l'homme aux semelles de vent » et du gyrovague saint Benoît

¹ André DHÔTEL, *Le Roman de Jean-Jacques*, Paris : Éditions du Sud, 1962, p. 87. Nous renverrons par la suite directement à cette édition.

Joseph Labre. Dhôtel confond l'œuvre de Rousseau avec le récit de sa vie, et Rousseau se trouve étrangement privé de toute envergure littéraire. On ne trouve aucune analyse de ses textes, réduits à l'état de simples témoignages, alors que dans le *Rimbaud* Dhôtel se livrera à une fine approche de la *Saison en Enfer* (p. 140-148) et des *Illuminations* (p. 158-162) ainsi que de la lettre dite du Saint-Gothard (p. 178)², mise en valeur.

Dhôtel pour le *Rimbaud* aussi bien que pour le *Saint Benoît Joseph Labre* donne ses sources, alors que de telles références sont absentes du *Rousseau* : pour le *Rimbaud*, il ne cite pas moins de quinze critiques, de Bouillane de Lacoste à Pierre Petitfils en passant par Étienne. Rimbaud n'en est pas moins un personnage dhôtelien. Comme ses congénères, il « traîne » (le terme est employé page 8), fait « l'école buissonnière » (p. 55), autre formule dhôtelienne, est un jeune homme de Charleville, lieu dhôtelien s'il en est. Dhôtel met en valeur la ferme de Roche, dont il était le voisin, et évoque des paysages familiers (p. 131-132). Rimbaud est un héros de roman, ou plutôt un anti-héros, qui « a toujours éprouvé le besoin de se lancer dans des histoires impossibles dont il se sort par un hasard » (p. 180), et dans la même page il est fait référence à Hodeïdah, port de la mer Rouge dont le signifiant servira de cri de guerre à « l'enfant qui disait n'importe quoi », livre paru quelques années après le *Rimbaud*, en 1968.

D'autre part, contrairement au *Rousseau*, écrit de manière impersonnelle, le ton est volontiers désinvolte – on est en terrain connu. Ainsi dès le début du premier chapitre, peut-on lire : « Les Cuif jouissaient [...] d'une large aisance. C'était quand même une drôle de famille » (p. 7). Ou encore, à la page suivante, à propos d'ancêtres préfigurant l'indépendance d'Arthur : « C'était curieux d'ailleurs que ces fils d'une famille bien pourvue n'aient jamais songé qu'à se conduire comme des galvaudeux ».

Pour Dhôtel, Rimbaud n'est qu'un enfant, pas un pervers : « [...] le jeune Rimbaud leur apparut [aux écrivains parisiens auxquels on le présenta] comme un prodige de naïveté perverse, alors qu'ils avaient affaire à un enfant déçu par le maniérisme parisien » (p. 90). Dhôtel n'est pas à l'aise avec l'homosexualité, il n'assume pas cet aspect de la personnalité de Rimbaud et délègue la responsabilité de cette analyse aux « critiques » (« Tous les critiques ont reconnu en l'image de cette fille [il s'agit de « la Vierge folle »] Verlaine avec qui Rimbaud avait des relations contraires aux

2 Nous nous appuyons sur la réédition de ce livre en 2010 aux éditions de l'œuvre.

mœurs » p. 103). Dhôtel cependant avait pris ses précautions un peu plus haut en disant qu'« il n'[était] pas question ici de proclamer la vertu ni de discuter sur les nuances sexuelles » (p. 98) et il faut reconnaître de surcroît que ce catholique pratiquant ne parle pas de la supposée conversion de Rimbaud sur son lit de mort.

D'emblée Dhôtel évoque l'importance de Rimbaud pour la poésie en général, il est Le Poète par excellence, alors que l'écriture de Rousseau semble lui indifférer :

La poésie marque toujours la présence ou le désir d'un « autre » monde au cœur du monde réel. On peut dire [...] que c'est le domaine du rêve, de l'illusion, de l'ordre spirituel, de la beauté, ou encore de la simple rhétorique. L'événement singulier fut qu'un grand nombre d'écrivains et de lecteurs ont eu le sentiment que cet autre monde prenait soudain dans les écrits de Rimbaud [...] une existence violente, irrépressible, éblouissante, aussi évidente enfin et aussi familière que la réalité positive où il faisait irruption. (p. 5)

Dhôtel va d'ailleurs jusqu'à reconnaître que les faits – la biographie – sont moins importants que les œuvres. Il remarque ainsi page 112 que « Le retour de Rimbaud à Paris [...] n'a donc finalement que peu d'intérêt au regard de ce renouveau apparu dans les poèmes de mai ».

Le lien avec Rousseau est opéré page 78, et on pourrait remplacer l'admiration de Rimbaud pour celui-ci par celle de Dhôtel lui-même : « il apparaît comme le Jean-Jacques dont il a aimé les *Confessions* », donc le livre le plus autobiographique plutôt que les *Rêveries* ou *La Nouvelle Héloïse*. Au rebours de ce que nous avons dit pour Rimbaud, c'est la *vie* de Rousseau qui intéresse Dhôtel plus que son œuvre littéraire, sans parler des dimensions philosophiques et politiques de l'homme des Lumières. *Le Roman de Jean-Jacques* commence de la façon la plus convenue possible :

Jean-Jacques Rousseau est né le 28 juin 1712 à Genève dans la vieille ville. Son père Isaac Rousseau (qui était horloger) et sa mère Suzanne Bernard descendaient de familles d'horlogers. Suzanne Bernard était la nièce d'un pasteur. Ils appartenaient à la classe des bourgeois citoyens de Genève. (p. 7)

Au contraire, *La Vie de Rimbaud*, après des considérations sur « le cas Rimbaud », la poésie et un rappel des solides lectures préalables, s'ouvre sur une évocation des lieux, en plein « Dhôtelland ». Il en est de même pour le *Saint Benoît*, d'une autre région mais qui n'en est pas moins familière pour Dhôtel : « Nous connaissons ce pays du Nord. Nous l'avons

habité » (*Incipit*, p. 15)³. Cependant Dhôtel doit opérer une transposition dans le temps, puisque saint Benoît est un homme du XVIII^e siècle, comme Rousseau, mais en se situant toujours en termes de paysages, ou de contexte (rien de tel dans le *Rousseau*, où l'on ne voit ni lacs ni montagnes) :

Au XVIII^e siècle la plaine n'annonçait en rien une pareille fourmière [l'exploitation minière]. C'était les cultures qui se trouvaient réduites par les bois. On pouvait voir des arbres fantastiques. Les renards rôdaient. De temps à autre le loup était signalé au détour d'un sentier. Les buses ou les faucons tournaient sans cesse dans le ciel. (*ibid.*)

Le *Rousseau* se termine selon la plus stricte conception de la biographie par la mort de Jean-Jacques, et une accumulation de dates :

Le 2 juillet, à la suite d'une promenade dans le parc, il fut pris de malaises et il mourut vers onze heures du matin. On l'inhuma le 4, dans l'île des Peupliers. Le 11 octobre 1794, ses restes furent transférés au Panthéon... (*excipit*, p. 226)

Le *Rimbaud* semble s'achever de même, mais une phrase ultime, détachée, remet tout en cause et donne à rêver : « Il y avait dans cette famille une véritable sauvagerie » (p. 224). Nous sommes renvoyés à l'importance de la famille et plus particulièrement de la mère dans la vie de Rimbaud, et à la notion de « sauvagerie », que l'on songe à la « parade sauvage » ou à « Barbare ».

Toutefois la plus ouvrante et la plus achevée – prenant ses distances par rapport aux codes ordinaires de la biographie – est la fin du *Saint Benoît*, qui fait le lien avec Rimbaud et ses amis (« Au cours des années, on vit à Amettes, parmi d'illustres pèlerins, deux vagabonds qui s'appelaient Germain Nouveau et Paul Verlaine. C'étaient les amis de Rimbaud, l'homme aux semelles de vent et qui avait connu aussi le saisissement et la peine d'une pureté indicible » p. 268) et surtout de manière extraordinaire et particulièrement réussie universalise la figure de Benoît :

Cependant nous reverrons toujours Benoît, par-delà les insoutenables éclairs d'une certitude, comme l'image de l'Ami éternel, à jamais patient, avec sa démarche inlassable et rêveuse qui témoigne d'une beauté continuée, à retrouver aussi dans la nuit, où que ce soit et pour tous, jusqu'au bout du monde. (*ibid.*, *excipit*)

Il faut attendre plusieurs pages au début du *Saint Benoît* de considérations géographiques et culturelles – historiques – pour arriver au véritable commencement de la biographie, avec la naissance du personnage principal :

3 Nous renvoyons à partir de maintenant à la réédition de « La petite vermillon » à La Table ronde en 2002.

« Benoît Joseph naquit le 26 mars 1748 » (p. 19). Cette approche est sans doute inspirée de celle d'Agnès de la Gorce, citée en note, qui « replace le saint dans l'animation des croyances et des coutumes, tant italiennes que françaises, du XVIII^e siècle » (p. 269). C'est ainsi que Dhôtel procède à la fois à des généralisations (« [...] les Labre, comme beaucoup de gens au fond des campagnes [...] » p. 17) et à des rapprochements avec sa propre famille – son vécu, pour ainsi dire : « Chaque soir, ainsi que le faisait une de nos aïeules [...] » (p. 17). Ou encore, page 18 : « [...] à propos des Labre et de cette obscurité nous aimons nous souvenir aussi de notre tante qui lisait *Le Pèlerin* et rien d'autre [...] ».

Benoît Joseph enfant est semblable à l'un de ces nombreux héros dhôteliens un peu marginaux – point commun des personnages auxquels Dhôtel a choisi de consacrer une biographie –, ravis de la crèche, « l'un de ces sympathiques personnages qui s'intéressent indéfiniment à un brin de paille, ou bien qui s'accroupissent pendant des quarts d'heure pour voir passer les nuages dans une flaque d'eau ou de purin » (p. 19) : illumination de type rimbaldien, jusqu'au détail de la *flache*, alors que dans ce pays « la philosophie n'existait pas, ni la poésie » (p. 18). On peut lire encore plus loin une évocation des occupations de l'enfant Benoît :

Il sortait le dernier de l'école sous le prétexte de ne pas s'attarder avec ses camarades. Cela lui donnait un temps immense pour entrer à la maison, et jouer au grand jeu de vivre seul. Il ne s'intéressait pas aux bibelots de la mercerie ni aux choses de la ferme, brouettes, outils, planches, ni au cheval ni aux agneaux. Il y eut le carabe doré, il y eut sans doute aussi les pierres du chemin, les feuilles et l'eau⁴. (p. 22)

La religion n'est qu'une variante de ce type de révélation : l'église est un type de lumière avec un « autel qui flambe » (p. 22), et la prière s'intègre aux menues occupations de Benoît au sein de la nature :

Par-delà les communs embêtements, il y avait aussi la cueillette des noisettes, le ramassage des faïnes et des glands, les violettes, les pissenlits et la doucette du printemps, et encore la prière du jour, presque à chaque heure. (p. 23)

Autre exemple de cette logique, le ciel divin se confond avec le ciel terrestre :

On dominait de vastes chevauchements de vallons et de collines. Un de ces lieux où le ciel, développé au-dessus de vastes terroirs, semble prendre d'énormes proportions et s'impose au regard. Benoît, qui n'apercevait à peu près rien des choses qui l'entouraient,

4 On voit bien ici pour ce qui est des ustensiles le rapport avec le Follain de *L'Épicerie d'enfance*, que Dhôtel a commenté en 1956 pour Seghers (le *Saint Benoît* date de 1957).

ne se lassait pas de regarder le ciel. Il n'avait jamais regardé vraiment (il ne distinguera jamais) le ciel que l'on voit et le ciel des anges, comme s'il attendait du ciel qu'il voyait la lumière que l'on demande à l'invisible. (p. 78)

Cependant même après être passé à la stricte chronologie de la biographie, Dhôtel continue à se livrer à des considérations d'ordre général – et c'est ce qui fait en grande partie le charme de son texte : il remarque ainsi que « Toutes les enfances ont leur beauté inestimable » (p. 19). Dhôtel ne parle pas seulement du « cas » Benoît, ses réflexions donnent à ce dernier une portée universelle (rappelons-nous qu'Attigny était « le trottoir du monde ⁵ »). Par exemple page 114 on peut lire : « Rien que de très simple peut-être et qui se trouverait en tous les hommes [...] ». L'auteur s'exprime sur un mode gnomique, ce qui fait de son livre un livre pensant – le plus profond peut-être de tous ses ouvrages. Il remarque encore dans la même page que « dès qu'il s'agit d'amour, sans quoi aucune vie ne se maintient, un moment peut venir où chacun bute à de très simples limites ». Et un peu plus loin, toujours dans la même page : « [Benoît] s'était assigné le monastère comme terme de son vœu. Or, il n'y a pas de terme pour qui se présente à l'inaccessible. »

Malgré l'opposition évidente entre Rimbaud le païen et Benoît le saint, les deux vagabonds ont en commun une même « sauvagerie », le même terme étant employé pour l'un et pour l'autre :

Lorsque d'aventure l'un d'eux [un enfant] demeure tout à fait d'accord avec les principes, son obéissance et sa franchise totales deviennent sans doute plus étrangères que la pire sauvagerie. (*ibid.*)

De même à sa manière Benoît, appelé « l'enfant » comme Rimbaud, mais un « enfant modèle », obéissant jusqu'à l'excès, par une logique de renversement des contraires est lui aussi un révolté. Benoît comme Rimbaud ne veut rien abandonner de l'enfance (p. 34) :

L'enfant modèle s'opposait aux autres malgré lui par une révolte profonde et confiante contre la routine des sens et de la vie. (p. 34-35)

Toutefois si pour Rimbaud, le « mystique à l'état sauvage », « la vraie vie est absente », pour Benoît « la plus simple figure, sans la moindre réserve, rec[èle] tout le trésor » et « la vraie vie [...] [est] aussi la vie de tous les jours » (p. 23). L'aspiration mystique fait coïncider le goût de Benoît pour la religion avec l'amour du monde, exprimé en termes géographiques :

5 André DHÔTEL, *Retour*, Cognac : Le Temps qu'il fait, 1990, p.15.

L'autel illuminé, c'était une ouverture prodigieuse qu'il voyait dans l'univers avant d'avoir compris vraiment, et il s'y attachait, comme d'autres s'attachent à une plaine, à une route ou à la mer. (p. 32-33)

Benoît a un côté panthéiste, comme Rousseau avec qui il partage la vénération du soleil levant, selon une anecdote non reprise dans *Le Roman de Jean-Jacques* :

[...] il se livrait à ses oraisons matinales avec de grandes gesticulations vers le ciel et vers le soleil. (p. 153)

Dans sa foi, il est en accord avec le monde :

Mieux il suivait ses continuelles prières, plus belles apparaissaient les grandes réalités, le ciel, la plaine étendue, la vigne, le fruit et la montagne. (p. 135)

Comme saint François d'Assise, il s'en remet à ses frères et sœurs les éléments de la nature, et comme pour son biographe Dhôtel, les champignons sont l'occasion de questions métaphysiques. Page 123, on peut lire qu'« il eut pour guide le soleil, les rivières, le cours des ruisseaux ou des rivières » ; il se nourrit de plantes et les champignons lui posent « des problèmes qu'il ne pouvait résoudre qu'en se fiant à la bonté de Dieu » (p. 124). Parmi les différents saints convoqués (Romuald, Antoine...), la figure de saint François se détache, même si « Au vrai Benoît ne savait trop à quel saint se vouer, parce qu'il les admirait tous » (p. 161). Benoît va à Assise, prend pour modèle le saint (« Comme saint François, il dormait assis », note Dhôtel p. 143), et obtient « le saint Cordon », ce qui fait de lui un « simple cordigère » disciple de François (Dhôtel a d'ailleurs appelé son fils « François »).

Si l'on poursuit la comparaison entre Rimbaud et Benoît, Rimbaud est un brillant élève, compositeur de vers latins, alors que Benoît, l'élève consciencieux et terne, doit quitter l'école à sept ans et demi. « À dix ans, Benoît ne savait même pas signer son nom » (p. 25), et c'est un neveu mal dégrossi qui cherche à se faire discret dans l'ombre de son oncle docteur en théologie. On nous dit encore que le latin fut l'épreuve définitive pour lui (« Le latin marqua sa déroute foncière » p. 35), d'ailleurs les livres n'ont aucun rapport avec la vie, pourquoi s'en embarrasser : « Les livres étaient tout à fait étrangers aux arbres, aux champs et aux gens et aux exhortations de chaque jour » (p. 36).

Si très tôt il rêve du désert, dénonce le goût de l'argent et la médisance, et aspire à rejoindre sa sœur au paradis, toutes préoccupations bien dignes

d'un futur saint, il est surtout, ce qui fait de lui un modèle plus universel, un « enfant rêveur » comme le sont souvent les personnages de Dhôtel, et cela n'est pas facile : comme le dit Dhôtel page 26, « La condition d'enfant rêveur n'est pas commode ». Autre caractéristique dhôtelienne qui va de pair avec celle-ci, on ne sait pas quoi faire de lui (p. 28), c'est une sorte de bon à rien : « Que faire de ce gamin qui ne cessait de dire *Amen*, et finalement n'en faisait qu'à sa tête [...] ? » (p. 51).

Dans le *Saint Benoît Joseph Labre*, la théologie tient une place importante, par le biais des ouvrages pieux que lit Benoît – il n'est donc pas si ignorant que cela – et qui l'influencent : le P. Lejeune, dont il est plus particulièrement question dans les pages 36 à 53, entre autres avec cette formule qui convient bien aux héros dhôteliens, « Où donc est cette vie moyenne, cette vie qui n'est ni bonne ni mauvaise [...] » (p. 52), et le P. Loys de Grenade, dominicain du XVI^e siècle, auteur d'un *Sommaire de la Doctrine chrétienne*, dont l'essentiel est rappelé dans les pages 55 à 64. Lejeune pour sa part, oratorien du XVII^e siècle, a écrit « six forts volumes » de « Sermons pour l'Avent, le carême et les fêtes dans lesquelles sont expliquées les principales vérités chrétiennes » (p. 36). Après la mort de l'oncle, « Pour tout héritage [Benoît] emporta avec lui les œuvres du P. Lejeune » (p. 75). Dhôtel de manière récurrente cite le P. Lejeune ou Grenade dont les lectures ont tellement nourri Benoît, et les glose :

L'échec complet. Et cependant Grenade :

... et si quelquefois vous voyez (ce qu'à Dieu ne plaise !) votre âme blessée à mort, relevez-vous et combattez.

Ne se peut-il pas qu'au-delà du pire il n'y ait une nouvelle histoire et une beauté nouvelle ? (p. 116)

Néanmoins l'approche de Benoît est naïve – littérale – et Dhôtel dit bien que son personnage « restait incapable de saisir une ligne des gloses théologiques » (p. 96). Comme on le voit, il est question de définir théoriquement le christianisme, et l'on peut penser que la recherche de Benoît n'est pas sans parenté avec celle de Dhôtel lui-même. Dhôtel en sait d'ailleurs plus dans le domaine théologique que son anti-héros. C'est lui qui a l'explication de l'angoisse du futur saint, que celui-ci trop frustré est incapable d'analyser :

Puis un jour, il connut une angoisse dont il ne put se délivrer.

Quiconque a voulu toucher la perfection divine, disent les théologiens, et s'est senti transporté d'un ravissement infini doit à un moment donné reprendre conscience de son obscurité, de sa vilénie bien sûr et d'une sottise que ne soutient aucun artifice. La contradiction subsiste quoi qu'on fasse, et l'angoisse est d'autant plus grande que l'idée

du bonheur s'était bien installée. La réalité divine devient plus qu'illusoire en demeurant essentielle réalité. Elle semble détruire l'homme suppliant qui lui doit la vie et qui n'a pas de vie.

Il est certain que Benoît ne fit aucune réflexion de ce genre. (p. 87-88)

Le temps passé à l'étude – infructueuse – du latin est volé à la prière. N'y a-t-il pas d'ailleurs analogie entre l'appel de la poésie et celui de Dieu ? Dans les deux cas il y a « un appel incontrôlable (comme le poète la poésie) » (p. 71).

Dhôtel s'appuie sur des témoignages : page 71 il évoque « les termes d'un témoin » ; page 73 il remarque qu'« on rapporte que [l]a raison [de Benoît] fut menacée », « à ce qu'on dit » ; ou encore page 160 il s'en remet aux chroniqueurs : « vêtements difficiles à dénommer, disent les chroniqueurs ». Mais parfois il n'y a aucun témoin, et Dhôtel en est réduit à des supputations. Ainsi page 168 note-t-il : « Il passa d'abord certainement par Lorette, où personne ne le vit [...] » et page 173 : « Le souvenir d'aucun fait qui se rapporte à lui n'est resté dans cette ville [Naples] qu'il quitta le 17 mars. » Dhôtel ne peut pas tout nous dire, il faut nous contenter de « bribe[s] de l'histoire » (p. 171).

Certains détails sont extrêmement précis, comme la date exacte de l'arrivée du jeune homme à la Trappe : « À Notre-Dame de la Trappe le 25 novembre (1767) [...] » (p. 91). On connaît la durée du voyage, accompli plutôt rapidement pour quelqu'un se déplaçant à pied, puisqu'on sait que Benoît est parti après le 15 novembre. Mais le plus souvent Dhôtel reconstruit par empathie l'itinéraire spirituel de Benoît, sans se contenter d'accumuler les faits, comme il le fera pour Rousseau : « Il se souvint peut-être de la maison d'Amettes [...]. Il ne fut certainement pas sans songer à son rêve [...] de vivre dans un désert [...] » (p. 115). Il s'exprime sur un mode hypothétique, recourant au conditionnel et à la modalisation. On peut noter par exemple page 108 un « Il serait allé », et page 109 l'incise « [...] Nevers où il entra à la cathédrale, a-t-on dit, par la petite porte de Saint-Jean ».

Dhôtel recourt à la supposition surtout pour les prétendus miracles, auxquels apparemment il ne croit guère : « Déjà il y aurait eu des miracles [...] ». Et de façon encore plus nette page 138, à propos de la translation de la maison de Marie, effectuée prétendument par des anges, il note :

Aujourd'hui l'Église n'oblige plus à croire en cette légende. Un âge nouveau a commencé bien avant le XVIII^e siècle où l'acceptation de certaines merveilles n'a plus cours que dans l'enfance ou parmi les gens mal instruits.

De tout cela, que revient-il à Dhôtel ? Celui-ci se reconnaît trois sources, dont la première est à éliminer : il s'agit du livre de François Gaquère, intitulé *Le Saint Pauvre de Jésus Christ Benoît Joseph Labre*, paru chez Aubanel à Avignon en 1954. Cet ouvrage de plus de 400 pages, dont l'auteur, comme Dom Pierre Doyère, autre référence de Dhôtel, est un religieux, est à la vérité une hagiographie, à la limite de la caricature. C'est ainsi par exemple selon Gaquère que « Les premiers mots que le marmot apprit à bégayer furent ceux de Jésus, de Marie, de Joseph » (p. 8). Les titres sont édifiants : « Un enfant prédestiné » ; « Un écolier modèle » ; « Le bon génie du foyer ». On est ici aux antipodes de la vision dhôtelienne du « Saint cancre », comme le dirait Jean-François Grégoire. Par contre les deux autres biographies sont très proches du travail de Dhôtel.

On peut tout d'abord remarquer que tous ces livres ont un titre développé, explicatif, alors que Dhôtel, après avoir parlé du « roman de Jean-Jacques », de « La vie de Rimbaud » se contente du nom de son personnage éponyme. Dom Pierre Doyère parlait de l'« ermite pèlerin. 1748-1783 » et Agnès de la Gorce de « Un pauvre qui trouva la joie ». L'hagiographe François Gaquère qualifiait Benoît de « Saint Pauvre de Jésus Christ ». Simplicité de Dhôtel donc, qui ne met pas d'emblée l'accent sur la religion.

Pierre Doyère commence par se soumettre à la tradition de l'évocation du pays natal dans les deux premières pages de son livre, mais c'est pour dire que vraisemblablement cela n'a guère influencé Benoît, qui d'ailleurs n'y est pas beaucoup demeuré, même pendant son enfance : autre différence avec Dhôtel, pour qui les lieux sont importants. Toutefois comme le fera Dhôtel, Doyère note l'ignorance de l'enfant (« Heureux les simples d'esprit », disent les Béatitudes) :

À cinq ans, Benoît fréquente les classes d'Amettes, sans y apprendre grand'chose qu'un peu d'alphabet et « les éléments de la religion » ; et dès sept ans et demi, il est plus souvent à la maison pour aider ses parents. À dix ans il ne sait pas signer son nom, et n'apprendra à écrire qu'à l'école de Nédon [...] qu'il fréquente entre dix et douze ans⁶.

Contrairement à Dhôtel et comme François Gaquère, Pierre Doyère donne explicitement les documents sur lesquels il s'appuie ; Dhôtel, lui, vraisemblablement effectue un travail de seconde main, ne se reportant pas à la

6 Dom Pierre DOYÈRE, *Saint Benoît Joseph Labre, ermite pèlerin. 1748-1783*, Paris : Éditions Self, 1948, p. 13 ; nous renverrons par la suite directement à cette édition.

source même : « Sur cette enfance, les témoignages seront encore nombreux au procès informatif ouvert à Boulogne dès 1784 [...] » (p. 13). Dom Doyère cite ainsi longuement une lettre de Benoît à ses parents du 2 octobre 1769, alors qu'il doit quitter la Chartreuse de Notre-Dame des Prés (p. 29-31). L'autre lettre convoquée, celle que l'on pourrait qualifier « du départ », lorsqu'il quitte la France pour l'Italie après être sorti de l'abbaye de Saint-Fons (p. 40-45), est reprise par Dhôtel pages 129-130 de son étude.

Sur le plan théologique, non absent de la pensée de Dhôtel, comme ce dernier il parle longuement du Père Lejeune (p. 16 sq.) et avance le terme de jansénisme, accusation qui remonte à l'ambassadeur Bernis, « dès le premier pas de la cause de béatification » (p. 20), et qui est évoquée par Dhôtel, mais rapidement (p. 267).

Dom Doyère est particulièrement synthétique, résumant à grands traits les principaux événements de la vie de Benoît. Dhôtel détaillera davantage, sans toutefois avoir la minutie hagiographique de François Gaquère. Il y a une volonté de structurer la vie de Benoît, qui dans la fin du livre de Dhôtel devient assez confuse : ceci en particulier s'opère grâce à la structuration en chapitres dotés d'un titre, méthode qui à vrai dire est commune à tous les biographes de Benoît. Tout va très vite, et c'est ainsi qu'au début du chapitre intitulé « Les cloîtres » six années peuvent être rassemblées en quelques lignes :

Benoît avait attendu trois ans la permission d'entrer au cloître, et pendant trois nouvelles années, il cherchera en vain cet asile de solitude et de pénitence. (p. 25)

Ou encore, page 50 :

Les grands déplacements sont finis. Benoît, à la Pentecôte 1777, se fixe à Rome, dont il ne semble s'absenter désormais que pour un pèlerinage annuel, au moment de Pâques, à Lorette où il s'arrête chaque fois de 15 jours à 3 semaines. Le dernier retour à Rome est de fin avril 1782, et la mort du 16 avril 1783.

La spécificité de Dom Doyère tient à ses commentaires, généralement éclairants, les événements de la vie de Benoît étant comme synthétisés :

Le plus grand obstacle que sa vocation à l'état religieux rencontre est son propre tempérament. Il est incapable de se faire aux conditions d'une vie sociale quelle qu'elle soit. (p. 32)

Et plus intéressant encore, surtout émanant d'un religieux :

Son cas est peut-être de ceux qui se situent sur ces frontières obscures où la sainteté mystique frôle le désordre mental. (p. 33)

Il parle très bien de la mise en mouvement perpétuelle de Benoît – son instabilité :

[...] il ne laisse derrière lui aucune demeure et ne prévoit aucun retour. Chez lui, l'absence n'est pas une aventure passagère, elle est comme une manière de vie. Cela fait que son regard de pèlerin est moins exclusivement tendu vers le but ; le voyage a autant d'importance que l'arrivée. (p. 52-53)

Comme Dhôtel, Doyère ne dissimule pas les incertitudes chronologiques ; cela fait partie du charme de ce saint que de se fondre dans l'obscurité :

Aucune précision chronologique non plus pour l'année 1774, entre l'arrivée à Rome, le jour de Pâques, 3 avril, et le passage en Franche-Comté à la mi-décembre. [...] Sans doute par Faenza, Ravenne, Bologne, Vérone, Milan et Turin, il atteint, à la mi-décembre, la Franche-Comté. (p. 49)

Doyère cependant ne se refuse pas totalement à l'anecdote, qui dans sa brièveté exemplaire peut dire plus qu'un long discours. C'est le cas de l'épisode du chien, retenu par Dhôtel, que l'on ne peut lire sans que son cœur se serre. Dhôtel se montre toutefois ici inférieur à son prédécesseur, nous semble-t-il, ou en tout cas ne met pas l'histoire en valeur, encore que les excuses soient fort importantes. Dom Doyère :

[...] presque à la veille de sa mort, épuisé de fatigue, [Benoît] voulut, à l'église, s'asseoir sur un banc qu'occupait un chien, et l'écarta ; mais il s'attira la colère du maître, outré de l'audace de ce gueux. (p. 62)

Et Dhôtel :

Une fois, dans une église, il délogea ainsi un chien qui était couché sur la banquette du fond et il s'attira les fureurs du propriétaire. Il s'excusa infiniment. (p. 255)

Dhôtel, contrairement à Doyère, ne met pas l'accent sur les réactions de rejet que suscite Benoît le clochard, mais souligne une nouvelle fois l'humilité de son saint – son inentamable douceur.

Cependant le texte qui a sans doute le plus apporté à Dhôtel est sans doute celui d'Agnès de la Gorce, vivant, bien écrit – loin de l'hagiographie ordinaire. Elle ressuscite le saint en évoquant son environnement. Comme le dit Dhôtel, elle « replace le saint dans l'animation des croyances et des coutumes, tant italiennes que françaises, du XVIII^e siècle » (p. 269). Elle tend à tourner l'histoire singulière de Benoît vers le général, relevant alors moins de la biographie que de l'histoire des mentalités. Par exemple elle remarque qu'« il arrivait fréquemment qu'un prêtre logeât dans son presbytère un enfant qui [...] aspirait au sacerdoce » (p. 17). Ou bien encore un peu plus

loin : « Benoît Labre est bien *le type* [nous soulignons] de l'écolier sorti de la paysannerie [...] » (*ibid.*). Il s'agit là d'une démarche nécessaire mais tout à fait opposée à celle de Dom Doyère, pertinente elle aussi, pour qui « c'est l'âme du pèlerin qu'il s'agit de découvrir » (p. 52). Dhôtel s'est nourri de ces deux influences.

La biographe commence par des généralités édifiantes que ne retiendra pas Dhôtel : « Il n'y a pas de douceur plus mystérieuse que celle qui se trouve au fond du sacrifice, et le bois mort de la croix a consolé mieux les hommes que toutes les vivantes forêts » (*incipit*). Elle évoque ensuite différentes figures de saints – et nous avons vu que Dhôtel faisait de même –, d'abord saint François d'Assise, puis saint Alexis et Thérèse d'Avila, dont Dhôtel ne parle pas, et théorise sur « l'épreuve des saints » qui est « la rançon de leur joie », la fameuse angoisse mise en évidence par Dhôtel. Elle lui confère une dimension universelle, car elle n'appartient « pas exclusivement au petit groupe de leurs dévots, mais à tous les souffrants, à tous les chercheurs de vérité⁷ ».

Dans un deuxième temps, Agnès de la Gorce en vient aux « portraits de saints », rares selon elle, et décrit minutieusement le tableau représentant saint Benoît Joseph Labre (« Un pauvre nous apparaît, d'aspect monacal, tertiaire ou oblat d'un ordre ignoré [...] » p. 2), qu'elle ne nomme qu'à la fin du long paragraphe qu'elle lui consacre.

Ce n'est que dans un troisième temps qu'elle en vient à la géographie (« La plaine d'Artois que bornent vers le nord [...] » p. 3) – ce par quoi commence Dhôtel, qui comme Agnès de la Gorce évoque la relative prospérité des Labre et de leur petit commerce. Mais ce qui est étonnant chez Agnès de la Gorce et annonce la fin du *Saint Benoît Joseph Labre* de Dhôtel, c'est qu'elle convoque à la cinquième page de son texte Germain Nouveau et Paul Verlaine (« Le poète Germain Nouveau la décrivait [la maison] à son ami Paul Verlaine »).

Comme Dhôtel et finalement tous les biographes de Benoît, elle fait des suppositions à partir de ce qu'on peut savoir. Ainsi note-t-elle page 17 que « Benoît Labre *dut écouter* cette histoire de guerre et de peste » (nous soulignons). Elle noie un peu le personnage sous une fresque d'ensemble qui tend à prendre le premier plan.

⁷ Agnès DE LA GORCE, *Un pauvre qui trouva la joie*, Paris : Plon, 1933, p. 1-2. Nous renverrons par la suite directement à cette édition.

Dhôtel condense les anecdotes racontées par Agnès de la Gorce – par exemple à propos de la mère mercière qui rechigne à payer le prix fort :

Parfois Anne-Barbe Gransire, pour le récompenser de sa sagesse, l'emmenait au marché de Lillers où il voyait la paysanne économe lésiner sur les prix. Alors Benoît conseillait à sa mère d'employer une autre méthode « de crainte, disait-il, que le marchand ne gagnât pas autant qu'il était juste, ou ne prit occasion de mentir ». [anecdote authentifiée par la note : « Déposition d'Anne-Barbe Gransire au procès informatif de Boulogne (1784) » (p. 12)]

Ce qui devient chez Dhôtel, dans une condensation exemplaire :

Un jour il dit à sa mère qui l'emmenait au marché de Lillers : « Il ne faut pas marchander, ni prendre l'argent des autres. » (p. 24)

Dhôtel peut conserver telle quelle la formule de Benoît citée par Agnès de la Gorce, en la retravaillant légèrement, toujours dans une logique de synthèse. La biographe relate à propos de Benoît l'épisode suivant :

Avec des comparaisons qui révélaient trop le fils d'une mercière, il disait aux écoliers d'Amettes : « On commence à voler du fil, puis des aiguilles, puis des ciseaux, enfin l'argent ». Sa logique terrible concluait : « Ensuite on va en enfer ! » (p. 12)

Ce qui donne chez Dhôtel après un travail de réécriture :

Il dit : « On commence à voler du fil, puis des aiguilles, puis de l'argent, ensuite on va en enfer. » (p. 24)

Dhôtel comme son modèle Agnès de la Gorce explique de manière détaillée qui était le Père Lejeune, pages 22 à 27 pour la biographe, et pages 40-41 pour Dhôtel : « D'abord qui était le P. Lejeune ? » (p. 40). Dhôtel doit donc beaucoup à Agnès de la Gorce, mais il s'en distingue au moins sur deux points. Tout d'abord Agnès de la Gorce met l'accent sur les qualités intellectuelles de Benoît (« Le vicaire louait en termes si admiratifs son intelligence [...] », p. 14), alors que Dhôtel en fait un « saint cancre » qui à l'âge de dix ans ne sait même pas signer son nom (p. 25). Et puis les deux livres se terminent de façon très différente. Pour Dhôtel cela se passe très vite avec la mort de Benoît et l'évocation de sa réputation grandissante, qui aboutit à sa canonisation, mais surtout le lien est fait avec Germain Nouveau, Verlaine et Rimbaud. Au contraire Agnès de la Gorce, qui a parlé de deux de ces poètes au début de son livre, évoque la canonisation sur fond de Terreur, et indique que deux des frères de Benoît avaient été eux-mêmes prêtres, ce que Dhôtel passe sous silence.

Ainsi l'écriture biographique joue-t-elle un rôle important dans l'œuvre de Dhôtel. Les sujets ne sont pas choisis au hasard, il s'agit de « grands ascendants » comme dirait Char. À part un travail de commande, le *Rousseau*, dont on peut bien reconnaître qu'il est raté, les deux autres textes sont des réussites, parfaitement intégrés au reste de l'œuvre ; il s'agit là de personnages typiquement dhôteliens comme les héros d'*Histoire d'un fonctionnaire* ou du *Mont Damion*, rêveurs, ratés – touchés par la grâce. Se nourrissant des études antérieures, Dhôtel n'a rien inventé, et pourtant il fait œuvre originale, les personnages réels étant frères de ceux de la fiction. Enfin le *Saint Benoît* est éclairant sur les rapports de Dhôtel et de la religion, l'auteur étant généralement fort discret sur ce sujet ; la sainteté passe par une certaine marginalité pouvant aller jusqu'à la clochardisation, une logique d'un apparent échec. Reprenant une formule célèbre, on pourrait donc dire à la suite de Claudel que beaucoup de ces personnages sont des « mystiques à l'état sauvage ».

Nous voudrions pour terminer citer ces propos comme à l'ordinaire très justes de Philippe Jaccottet sur la relation biographie / roman, et la dimension religieuse. Voici ce qu'il nous dit en 1958 dans un article de *La Gazette de Lausanne* :

En résumant l'histoire de saint Benoît Labre telle que la conte, admirablement de bout en bout, André Dhôtel, loin de m'éloigner de l'œuvre romanesque de cet écrivain, je crois lui avoir donné une espèce d'introduction. Il saute aux yeux du lecteur, dès les premières pages, que le saint ressemble comme un frère plus pur et plus absolu aux héros d'André Dhôtel, et aussi, en un sens, à Rimbaud, pour qui Dhôtel nourrit une admiration fidèle.⁸

Cette biographie d'un saint, si elle est exemplaire par rapport aux autres livres, pose aussi la question du rapport à la religion, lui aussi finement analysé par Jaccottet. Bien sûr, comme le remarque le critique, « l'œuvre romanesque de Dhôtel n'est nullement une œuvre religieuse au sens habituel du terme, on n'y trouvera ni processions, ni confessions, ni prêtres [...] » (p. 26-27). Il y a de surcroît une dimension autobiographique dans le *Saint Benoît Joseph Labre*, pas seulement parce que Dhôtel comme son héros a la foi chevillée au corps. Ils ont le même comportement, ce qui correspond à une certaine conception de la sainteté :

8 Philippe JACCOTTET, « Les chemins d'André Dhôtel », dans Philippe JACCOTTET, *Avec André Dhôtel*, Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 2008, p. 26-27.

On comprend du coup ce qui a empêché les critiques, trop souvent, de prendre Dhôtel au sérieux : c'est qu'il a évité de le paraître aussi soigneusement que Benoît Labre évita d'être pris pour un saint ou simplement pour un être exceptionnel [...] (p. 28)

Et Jaccottet approfondit l'analyse en établissant un lien entre le mode de vie de l'un et le mode d'écriture de l'autre :

Même la monotonie de [l'] œuvre [de Dhôtel], la reprise parfois lassante des mêmes personnages, des mêmes lieux et des mêmes thèmes, doit être rapprochée de l'éternel recommencement des pèlerinages et des rites chez Benoît Labre [...]. (*ibid.*)

Saint Benoît Joseph Labre – le livre – concentre / condense donc comme en un miroir grossissant le reste de l'œuvre de Dhôtel.



Elisabetta SIBILIO

Université de Cassino

TOUTE RESSEMBLANCE... OU DE « LA BIOGRAPHIE ANTICIPÉE »

Je voudrais ici proposer un essai (au sens que Montaigne donnait à ce mot), une tentative, de parcourir un territoire qui est traversé par la frontière exigüe, découpée et quelque part même inexistante entre réalité et fiction ou, mieux, entre leurs avatars respectifs : biographie et roman. C'est là le principal intérêt de Jean-Benoît Puech qui, en plusieurs endroits de son œuvre, reprend aussi la vieille question du rapport entre biographie et narration romanesque et, se consacrant à un personnage qui est aussi un écrivain, le problème « classique » de la critique littéraire, c'est-à-dire la relation entre vie et œuvre.

Le parcours de mes lectures se déroule sur une vingtaine d'années et part d'un ouvrage de Jean-Benoît Puech de 1990, *Du vivant de l'auteur*¹, pour aboutir à *Une biographie autorisée*², publié par Yves Savigny aux éditions P.O.L. en 2010.

Quand Puech signe *Du vivant de l'auteur* (dont je signale le titre, très allusif) il a déjà à son actif, sous la rubrique « du même auteur », deux ouvrages, désormais introuvables : *La Bibliothèque d'un amateur*³ (1979) et *Voyage sentimental*⁴ (1986), titre sternien s'il y en a. Le premier chapitre de ce livre, intitulé « Du même auteur » présente avant tout un bref résumé de *La Bibliothèque d'un amateur*, qui affichait en couverture le nom d'auteur de Benjamin Jordane et déclare de vouloir « différer cette fois encore le

1 Jean-Benoît PUECH, *Du vivant de l'auteur*, Seyssel : Champ Vallon, 1990.

2 Yves SAVIGNY, *Une biographie autorisée*, Paris : P.O.L., 2010.

3 Jean-Benoît PUECH, *La Bibliothèque d'un amateur*, Paris : Gallimard, 1979.

4 Jean-Benoît PUECH, *Voyage sentimental*, Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1986.

récit de la vie de Jordane » « pour ne [s]’en tenir qu’au textes publiés » (p. 11). Ensuite il nous révèle que : « Le critique amateur, les livres dont il parle et les auteurs de ces livres sont tous des invention de Benjamin Jordane » (p. 12). Dans le chapitre central, titré, encore une fois d’une façon très allusive « L’auteur supposé » est présentée l’œuvre d’un nommé Mornay : une « critique » au sujet des auteurs supposés, critique introduite par un essai d’un nommé Ligères qui, selon une note dont un certain Ratié, infirmier psychiatrique, s’assume toute responsabilité, ne serait pas autre que le même Mornay revenu à la raison après des années d’asile.

Voilà les conclusions de Puech :

L’écrivain, dans le conflit qui l’oppose aux historiens ou aux psychologues, peut adopter la stratégie proustienne du *Contre Sainte-Beuve*. Toutefois il peut aussi non seulement inventer un auteur et son œuvre, mais surtout les rapports que ce personnage et sa vie profonde ou superficielle entretiennent avec elle. Au lieu de reprocher ce qui parasite l’œuvre et la subordonne à la biographie qui en serait la clé, il en fait, au contraire l’un de ses motifs. Ici c’est une erreur, donc, d’opposer la vie à l’œuvre de l’auteur. Tous deux se cherchent du même côté, celui de la fiction. De l’autre côté se trouve la vie réelle. Ou ne se trouve pas. (p. 61)

Le dernier chapitre, titré « D’un auteur l’autre » est une analyse du récit de Puech *Voyage sentimental*, signée par Benjamin Jordane qui définit ce roman comme « le voyage transgénérique du héros depuis la fiction à la première ou à la troisième personne, via l’autobiographie et les notes personnelles, vers une identité plus que vraisemblable » (p. 72).

Au seuil de ce guêpier apparemment j’avais quelques problèmes à me frayer un chemin compréhensible parmi les divers matériaux que j’avais rassemblés quand j’ai lu un article de M. Baetens, un chercheur dont j’admire le travail et que je lis toujours avec beaucoup d’intérêt, au sujet des travaux de Puech. Après les mots « impressionnante complexité... » on y lit :

Le lecteur n’a plus à faire à un dispositif unique, éventuellement emboîté ou enchaîné. Se déploie devant lui une constante remise en question des identités, à tel point que nul rôle ne demeure étanche : sujet et objet, lecteur et auteur, narrateur et personnage, toutes positions qui s’avèrent rapidement, non pas interchangeables mais menacées de fusions et d’inversions sans fin⁵.

Cet article est daté de 1997, quand il y avait exactement la moitié des titres qui composent aujourd’hui la bibliographie Puech-Jordane. En plus, on

5 *Le Topos du manuscrit trouvé*, actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain : Peeters, 2000, p. 484.

s'occupait, dans ce colloque, du topos du manuscrit trouvé, sujet beaucoup plus abordable, dans ce cas-ci, que le mien : la biographie. J'ai décidé, toutefois, d'accepter le défi.

J'ai connu Jean-Benoît Puech en 2007 à Rome, où nous avons organisé une journée d'études sur la biographie. Il est un fabulateur magnifique et il a tenu à sa merci un parterre d'une cinquantaine de chercheurs avec l'histoire des œuvres et de la vie de Benjamin Jordane. Pour se faire une idée de M. Puech et de son éloquence, on peut désormais consulter YouTube⁶ où l'on peut assister à une présentation de son dernier livre. J'étais fascinée par cette explosion bio-bibliographique et en même temps me demandais ce que ça signifiait. Je crois avoir compris, à cette occasion, de quoi s'occupe en effet M. Puech et j'ai voulu creuser ses ouvrages à la recherche du noyau théorique de son travail que je vais essayer d'illustrer ici. Je suis soutenue dans une telle démarche par Puech lui-même qui, en conclusion de *Jordane revisité*, écrit :

[...] dans mes livres, les critiques ont surtout relevé la supposition d'auteur⁷ et négligé le contenu, du moins celui qui n'a pas de rapport évident avec elle. Les frères antithétiques, le désir des parents, la honte liée à la différence originelle, la fiction comme adjuvant ou opposant au mensonge étaient trop bien cachés par la silhouette de Benjamin, pourtant simplement découpée dans du papier bristol...⁸

Pour identifier ce contenu, sans m'arrêter au problème de la supposition d'auteur, je vais parcourir mon corpus à la lumière de quelques mots qui m'intéressent particulièrement par rapport à notre sujet : biographie, roman, fiction, réalité, vérité, mensonge. Des mots que, comme on va voir, on doit séparer par des simples virgules et non pas en bâtissant des couples oppositives.

Du reste, l'œuvre même de Jordane – son journal – publiée sous le titre de *L'Apprentissage du roman*, nous est présentée comme mêlant à des récits des réflexions sur « les thèmes communs aux livres de l'écrivain et à la vie de son lecteur : rapports du langage et de la réalité qui le ruine, de la

6 <http://www.youtube.com/watch?v=RIbygo1S8ig>.

7 Pour la notion de « supposition d'auteur », cf. Jean-François JEANDILLOU, Michel ARRIVÉ, *Supercherries littéraires, la vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Genève : Droz, 2001.

8 Jean-Benoît PUECH, *Jordane revisité*, Seyssel : Champ Vallon, 2004, p. 167.

fabulation immédiate et de la fiction réfléchie qui nous en libère, de l'œuvre et de la biographie qu'elle invalide ou qu'elle anticipe⁹ ».

On voit là, pour la première fois, cette idée de la biographie anticipée par l'œuvre, d'une réalité annoncée par la fiction, d'une vérité bâtie sur le mensonge. Dans *Toute ressemblance...*, l'ouvrage de Jordane d'où j'ai tiré mon titre, sont présentées des « courtes fictions » de l'écrivain, éditées et commentées par un universitaire, Stefan Prager. Cette fois-ci Puech signe la quatrième de couverture où il déclare la naissance d'un nouveau genre :

Certains écarts entre l'œuvre de Jordane et son commentaire par Prager suggèrent que le lecteur invente autant que l'écrivain. Prager accomplit plus qu'un commentaire impressionniste ou un exercice de critique projective, il crée une véritable *lecture romancée*¹⁰.

Dans les deux cas, donc, Puech implique le lecteur et l'acte de lecture dans la fiction en faisant éclater le triangle (presque girardien¹¹) entre biographe, biographié (qui correspond, en ce cas, à l'auteur) et personnage de roman où l'opposition vérité/ mensonge n'était que le développement de la relation entre vie et œuvre généralisée à travers le rapport entre réalité et fiction.

En 2002 paraît le livre qui, à mon avis, constitue le pivot de la thèse puechienne, *Présence de Jordane*. La révélation, ou l'aveu si l'on préfère, est inscrite dans un texte très sec, essentiel, imprimé encore une fois en quatrième :

Jean-Benoît Puech a imaginé un écrivain presque contemporain, Benjamin Jordane, dont il a présenté, dans ses ouvrages précédents, les notes de lecture, le journal d'apprentissage et quelques récits inédits. Il nous livre cette fois, avec de nouvelles fictions intimes, une esquisse biographique de leur auteur hypothétique¹².

On est d'un coup plongé dans la fiction et Jordane prend définitivement sa place dans la galerie des « auteurs supposés ». Mais il n'y a pas que ses textes... et sa biographie ? On découvre que Stefan Prager, par exemple, est un biographe, un critique, un universitaire imaginaire, sans pourtant pouvoir être considéré un personnage de roman :

9 Benjamin JORDANE, *L'Apprentissage du roman*, extraits du journal d'apprentissage de Benjamin Jordane. Texte établi, présenté et annoté par Jean-Benoît Puech, Seyssel : Champ Vallon, 1993, quatrième de couverture.

10 Jean-Benoît PUECH, *Toute ressemblance...*, Seyssel : Champ Vallon, 1995.

11 René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Grasset, 1961.

12 Jean-Benoît PUECH, *Présence de Jordane*, Seyssel : Champ Vallon, 2002, quatrième de couverture.

« Tantôt je pensais faire de lui l'auteur d'une œuvre posthume dont j'aurais été l'éditeur, moi, ou un collègue imaginaire, par exemple Stéphane Prager ¹³. »

Au fil de mes lectures j'ai recensé quelques personnages de biographe : du père fondateur, le Roquentin de la *Nausée* ¹⁴, toujours en train de reprendre son travail biographique sur la Marquis de Rollebon, au *Biographe* de Beaussant ¹⁵, du narrateur du roman d'Antoine Bello *Les Falsificateurs* ¹⁶ qui doit, pour être admis parmi les agents secrets du CFR (Consortium de Falsification du Réel) écrire la biographie d'un auteur inexistant du XIX^e siècle à François Rousseau, frère méconnu de Jean-Jacques, narrateur auto-biographe du *Fils unique* de Stéphane Audeguy ¹⁷ jusqu'à mon personnage biographe préféré (pour le moment), le narrateur de la *Cliente* de Pierre Assouline, qui prononce cette très belle phrase très pertinente aussi à mon propos « Une vie est comme une ville. Il faut s'y perdre pour la connaître ¹⁸ ». Mais, en ce cas-ci, nous n'avons pas des personnages de biographes de fiction, on n'est pas dans la fiction romanesque, on est dans une « fiction de la réalité ».

Un aveu, disais-je, que Puech articule dans le premier chapitre, *Jordane et moi*, de ce livre au titre contradictoire, parce qu'il affirme la *Présence de Jordane* au moment même où il en révèle l'inexistence. Dans cet aveu il y a une véritable confession :

Je dois cependant confesser ceci : Avoir recours à un auteur supposé détournait l'attention de ce qui m'importait vraiment, non pas *Qui parle ?* mais *Que dit-il ?* Si je voulais faire diversion, j'ai réussi ! J'étais même agacé que les comptes rendus de mes livres s'attachent davantage à leurs jeux onomastiques, textuel, péritextuels et-ou paratextuels qu'aux enjeux de leur contenu ou, si l'on préfère, mais c'est la même chose, la signification de leur forme ¹⁹.

Ce qui importe n'est pas Jordane, ni somme toute ses œuvres narratives, mais ce qu'il dit ou plutôt ce que ses textes disent. Car ce sont ces textes, leur forme qui ont créé l'auteur. Et Puech précise ultérieurement :

13 Jean-Benoît PUECH, *Présence de Jordane*, op. cit., p. 24.

14 Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, Paris : Gallimard, 1938.

15 Philippe BEAUSSANT, *Le Biographe*, Paris : Gallimard, 1978.

16 Antoine BELLO, *Les Falsificateurs*, Paris : Gallimard, 2007

17 Stéphane AUDÉGUY, *Fils unique*, Paris : Gallimard, 2006.

18 Pierre ASSOULINE, *La Cliente*, Paris : Gallimard, 1998.

19 Jean-Benoît PUECH, *Présence de Jordane*, op. cit., p. 31.

[...] un auteur n'est pas antérieur ni extérieur à ses écrits [...] il en est la création comme il est aussi, voire surtout, la créature des médiateurs spécialisés, journalistes et reporter, témoins, biographes etc. Le biographique, qui est la vie représentée du personnage plus que la vie réelle de la personne, ne se trouverait pas en amont mais en aval de l'œuvre²⁰.

C'est sans doute quelque chose de semblable à ce que pensait Italo Calvino qui, dans les *Leçons américaines* avouait avoir toujours répondu aux demandes de précisions biographiques par de données inventées qui étaient, donc, comme ses textes le produit de son imagination.

Je crois que ce que Puech nous indique ici, en nous reprochant de ne regarder que le doigt, est justement le fait que la littérature ne prévoit pas de distinction entre vrai et faux, réel et imaginaire. La littérature, comme tout art, ne reproduit pas la réalité, elle la représente. Et si nous savons presque tout des modalités de représentation du réel dans le roman (que l'on pense aux milliers d'études sur ce sujet par rapport au roman réaliste du XIX^e siècle) on néglige d'habitude d'interroger de ce point de vue les genres dits référentiels, dont la biographie est sans doute le majeur. François Bon pose la question dans l'essai *Préalable : de la biographie et du roman considérés comme un* qu'il place en préface de son imposante biographie des Rolling Stones :

Biographie est un mot d'usage récent, mais désignant un genre littéraire ancien. De la vieille tradition des récits de vie est née une forme littéraire qu'on doit questionner en tant que telle. Les outils de représentation sont les mêmes que ceux de la fiction – c'est leur statut vis-à-vis du réel qui change, et cette tradition a un fondement : l'histoire n'existe pas si nous n'en tenons pas le récit, si nous ne venons pas la constituer telle, et la biographie permet de tenir ce récit même quand la connaissance de cette histoire est partielle, lacunaire²¹.

Pour faire exister une histoire il faut la raconter, nous dit Bon, et Puech surenchérit en nous disant que pour faire exister une histoire, même une histoire de vie, il suffit de la raconter.

C'est que la biographie est chargée d'une fonction de témoignage historique qui n'est pas pertinente à la littérature. Le lecteur du roman, en particulier, conclue un pacte par lequel il croit sans conditions que ce qu'il lit est vrai²².

20 Jean-Benoît PUECH, *Présence de Jordane*, op. cit., p. 24.

21 François BON, *Rolling Stones, une biographie*, Paris : Fayard, 2002, p. 10-11.

22 À ce propos voir Umberto ECO, « Su alcune funzioni della letteratura », dans *Sulla letteratura*, Milano: Bompiani, 2002, p. 12.

Après ça on dirait que désormais Jordane est présent dans son inexistence, car la littérature ne reproduit pas la réalité, elle la crée. Mais après ça, au contraire, Puech a publié encore trois livres de la série Jordane. Dans *Jordane revisité* il explique de cette façon cette surenchère : ayant rencontré de nouveaux témoins qui lui ont fourni des opinions contrastées, il décide de présenter ces témoignages pour découvrir que « Jordane s'était construit, en amont de ses fictions, une vie imaginaire si vraisemblable que je n'avais rien soupçonné » et encore « mais pourquoi, de sa part, une telle affabulation ? J'ai voulu remonter le *roman de sa vie* pour retrouver, derrière les aveux étudiés de mon fictieux modèle, la vérité historique²³ ». On est décidément repris par le vertige, la confusion règne souveraine. On croyait avoir compris que la vérité historique, si elle existe, ne sera pas révélée par la littérature, et moins encore par une fiction multipliée trois ou quatre fois. Mais Puech nous explique ce besoin de reprendre son travail de biographe par l'intervention, encore une fois, du lecteur. Celui-ci, même approuvant la simplicité (relative) de son aveu, semblait croire que la biographie de Jordane cachât une autobiographie de son créateur. Mais « rien ne prouvait que je n'inventais pas et le personnage et la *personne* (moi) à laquelle il aurait emprunté ses caractéristiques physiques, psychologiques, sociales, culturelles, linguistiques...²⁴ ». Il n'avait pas réussi, donc, à créer une vie complètement différente de la sienne. Il restait du travail à faire : inventer des différences (ce qui est beaucoup plus difficile qu'inventer des ressemblances), et cela se fait tout de suite, c'est le plus simple, en faisant mourir ou en tuant, si l'on préfère, Benjamin Jordane ; convoquer ensuite des témoins de cette différence, quelqu'un qui puisse démontrer que Puech n'est à son tour qu'un témoin de la vie de Jordane, son narrateur, son inventeur. Mais il fallait aussi corriger des erreurs (un lecteur avait fait remarquer à Puech une incohérence dans son récit : Benjamin était une fois l'ainé et une fois le cadet de son frère). Une erreur comme celle-là fait sauter la vraisemblance de la fiction : dans notre réalité aristotélicienne, organisée sur la base du principe du *tertium non datur*, on est l'ainé ou le cadet.

Par chance, je ne suis pas de ces contemporains qui prétendent que tout est fiction. Une date est une date. Un témoignage, une autobiographie,

23 Jean-Benoît PUECH, *Jordane revisité*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

24 *Ibid.*, p. 163.

une biographie, un reportage, un guide ou un récit de voyage, un rapport de police ou de stage en entreprise ne sont pas des romans. S'ils inventent, ils nous mentent. Le roman au contraire peut fort bien inventer pour dire la vérité ²⁵.

Pour rétablir la « vérité » du récit, du « roman de la vie » de Jordane, Puech a donc besoin d'une aide extérieure, de regagner la distance par rapport à sa créature. C'est ainsi qu'il prépare, avec Yves Savigny, le premier cahier de la série Benjamin Jordane, significativement titré *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, qui sort en 2008 ²⁶. Des nombreux chercheurs sont ici convoqués à présenter des inédits de Jordane (qui entretemps, en 1994, nous a laissés) et notamment une partie de sa correspondance, jusqu'alors inconnue.

Il n'y a que les lecteurs de ce cahier pour reconnaître dans Yves Savigny le spécialiste des écrits de Jordane qui signe le dernier livre de notre série, *Une biographie autorisée* ²⁷, paru il y a quelques mois aux éditions P.O.L. Ces mêmes lecteurs imaginent aussi l'identité du biographié, étant donné qu'une biographie de Jordane a été annoncée pour la première fois il y a une vingtaine d'années. Mais ils savent aussi que Jordane n'existe pas et n'a jamais existé. Qui donc a donné son autorisation ? Dans le dernier chapitre de ce livre, titré, d'une façon un peu étrange *Genèse d'une biographie* (étrange parce que la genèse en est placée à la fin et que l'article rend incertain le fait que la biographie dont on parle ici soit la même qu'on vient de lire et qui est, en effet, celle de Benjamin Jordane) Savigny (qui, de son côté, n'existe pas, n'est qu'un hétéronyme de Puech) raconte sa rencontre avec Puech et le travail commun pour l'édition du cahier qu'il décrit en ces termes :

L'ensemble, dans son hétérogénéité, serait surtout une fable sur la composition du « moi » contemporain, que le discours de la biographie tend à réduire à sa forme linéaire synthétique et « mono-narrative », mais auquel un portrait fragmentaire, polyphonique et centrifuge peut sembler plus fidèle ²⁸.

25 *Ibid.*, p. 14.

26 Jean-Benoît PUECH et Yves SAVIGNY, *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, Seyssel : Champ Vallon, 2008.

27 Yves SAVIGNY, *Une biographie autorisée*, Paris : P.O.L., 2010.

28 *Ibid.*, p. 282.

Savigny se propose donc à Puech comme l'auteur d'une biographie de Jordane et ils discutent longuement sur le genre à adopter. Savigny pensait « à une imitation de la biographie positiviste, sans la moindre accentuation parodique de traits caractéristiques ». Pour ce qui concernait Puech, « il lui semblait préférable qu'elle fut "romancée". Non pas par l'adjonction d'épisodes hypothétiques [...] mais par l'emprunt de certains procédés narratifs du roman à la troisième personne, tel l'accès direct à la conscience des personnages ²⁹ ». Ce chapitre devient ensuite la très agréable narration des rencontres entre Puech et Savigny pour relire, corriger, perfectionner cette biographie. L'entreprise serait donc accomplie par le roman de cette vie imaginaire, qui n'existe que dans le monde vraisemblable de la littérature.

29 *Ibid.*, p. 282.



Monica LATHAM

Nancy – Université
I.D.E.A. (EA 2338)

VIES IMAGINAIRES ET PORTRAITS WOOLFIENS DANS QUATRE BIOFICTIONS CONTEMPORAINES

Traditionnellement, l'écrivain de fiction crée des personnages imaginaires et leur insuffle la vie afin de les rendre « réels » dans le cadre du monde fictif où ils évoluent. Le phénomène qui consiste à prendre une personne réelle et à la transformer en un personnage de roman est également une pratique d'écriture courante. Les meilleures biographies fictives sont celles qui réussissent un savant mélange de plausibilité et d'imagination : elles restent vraisemblables, c'est-à-dire proche de la réalité biographique, mais également imaginatives pour explorer d'autres avenues possibles et donner au lecteur accès à la vie intérieure des personnages historiques.

Dans cet article, je me propose d'examiner quelques facettes de l'écrivain moderniste Virginia Woolf et de me pencher sur ses vies imaginaires créées par quatre écrivains contemporains : Robin Lippincott (*Mr Dalloway*), Michael Cunningham (*The Hours*), Sigrid Nunez (*Mitz : The Marmoset of Bloomsbury*) et Susan Sellers (*Vanessa and Virginia*). La biographie de Woolf et la fascination exercée par sa vie mouvementée et tragique constituent un terrain fertile permettant aux auteurs de faire pousser de nombreuses ramifications fictives. Les quatre romans font appel à une recherche factuelle approfondie et minutieuse de la part des auteurs, mais nécessitent également une dextérité imaginative et créative afin d'ouvrir des possibilités, prolonger les faits réels ou remplir des creux encore nébuleux de la vie de l'écrivain moderniste. Dans leurs romans respectifs, les auteurs contemporains vont au-delà des limites et des contraintes de la biographie traditionnelle : puisque le personnage historique devient un personnage de fiction, ils osent sortir des sentiers battus et racontent autre chose que les nombreuses biographies classiques qui circulent sur Woolf. Grâce à ce genre

littéraire, les écrivains-biographes peuvent se permettre d'être sélectifs, d'utiliser des incidents banals – que d'autres biographes traditionnels pourraient écarter – pour mettre en lumière des traits de personnalité ou imaginer les prolongements d'un événement majeur.

Le néologisme « biofiction ¹ » traduit ce genre hybride qui fusionne deux pôles, la biographie et la fiction : ce sont des récits de vies imaginaires de personnes réelles, ayant existé. Il ne s'agit pas d'une reconstitution strictement factuelle d'une vie mais d'un simulacre d'une vie réelle, c'est-à-dire de la représentation subjective que l'écrivain se fait d'une vie. Bien que le genre de la vie (récit référentiel, historique) et la fiction littéraire aient des caractéristiques contradictoires, dans la biofiction le fictionnel est conçu pour compléter ou combler les silences du biographique. Ce produit transgénérique ² (il traverse les genres et les fait dériver) s'inscrit dans la tendance littéraire et culturelle postmoderne qui consiste à manipuler le réel, à jouer avec lui et à transgresser la mimesis ou la représentation fidèle de la réalité.

La fiction biographique brise ainsi le pacte référentiel indispensable à la biographie traditionnelle, qui « prétend apporter une information véridique, et proposer un reflet exact et fidèle d'une réalité extérieure au texte : un être et une vie qui ont effectivement existé ³ ». De ce fait, le pacte biographique qui, selon Philippe Lejeune, repose sur un contrat de vérité et sur l'absence totale d'ambiguïté ressentie par le lecteur quant à ses attentes de lecture, est remis en question par ce genre littéraire. Cette nouvelle forme hybride dérivée de la biographie traditionnelle peut être définie comme un genre « renonçant à l'exhaustivité et à l'exactitude en matière de documentation [...], jou[ant] maintenant avec le vrai et le faux, le biographe n'ayant plus aucun complexe à combler les béances de l'existence du personnage par sa subjectivité ⁴ ». La présence de l'ambiguïté et du doute, propres à la

1 Expression d'Alain Buisine dans « Biofictions », *Revue des Sciences Humaines* 224, « Le Biographique », octobre-décembre 1991, p. 7-13.

2 Caroline Dupont (*L'Imagination biographique et critique : Variations inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivains*, Québec : Nota bene, coll. « Littérature (s) », 2006, p. 18) affirme que ces fictions biographiques, par les effets de littérisation qu'elles mettent en avant, passent du statut « d'ouvrage », propre à la biographie traditionnelle, au statut « d'œuvre ».

3 Laurène GERVASI et Franz JOHANSSON, *Le Biographique*, Paris : PUF, coll. « Major », 2003, p. 194.

4 GERVASI et JOHANSSON, *Le Biographique*, *op. cit.*, p. 31.

fiction et à l'imagination, apparaît donc comme l'un des traits caractéristiques de ces récits.

Les quatre écrivains-biographes explorent pleinement les libertés offertes par la fiction en éclatant la chronologie, en fragmentant le portrait totalisant du sujet habituellement visé par les biographies, et en multipliant les points de vue, notamment dans le but de pasticher le style du biographé⁵ : les romans sont ainsi écrits dans le style idiosyncratique du sujet mis en scène. Les auteurs imaginent la vie de Woolf et la dépeignent comme si elle était un personnage woolfien. Dans ces quatre portraits fictifs, les auteurs contemporains utilisent la palette même de l'auteur moderniste, dont la vie se transforme en fiction poétique reposant à la fois sur des biographèmes⁶ et sur son héritage littéraire. Caroline Dupont soutient que ce genre littéraire

cherche à éclairer la vie par l'œuvre, réaménageant, réinventant au biographé une vie (ou certains pans de celle-ci) à la mesure – ou à la démesure – de son œuvre, projetant dès lors celle-ci ou, plus précisément, l'interprétation qu'en fait le biographe-écrivain, sur son auteur. Ainsi un écrivain se trouve-t-il pour ainsi dire à (re)naître de son œuvre et de la lecture de celle-ci par un autre écrivain⁷.

Cette affirmation est intéressante dans la mesure où elle met en avant l'un des aspects formels propre au genre de la fiction biographique : l'intégration des œuvres du biographé au texte contemporain. Dans ces quatre œuvres, les écrivains-biographes, hautement influencés par l'écriture de Woolf, imaginent sa vie en fusionnant deux écritures, la leur et celle de leur sujet. Ceci implique une excellente connaissance de l'œuvre du biographé et une recherche biographique et historique minutieuse (une lecture attentive des lettres, des journaux intimes, des mémoires, des biographies, des ouvrages

5 Les termes « écrivain-biographe » et « biographé » de Caroline Dupont désignent l'auteur des fictions biographiques et celui dont la vie est imaginée. Voir DUPONT, *L'Imagination biographique et critique...*, op. cit., p. 18.

6 Pour « biographème », c'est-à-dire le matériau biographique à travers sa mise en œuvre, voir Roland Barthes par Roland Barthes, Paris : Le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, ainsi que Françoise GAILLARD, « Roland Barthes : le biographique sans la biographie », *Revue des sciences humaines* 224, octobre-décembre 1991, p. 85-103. Les biographèmes sont des raccourcis biographiques qui résument une biographie : « quelques images, quelques fragments, émergent ou subsistent d'une vie, et reçoivent alors charge de la dire tout entière » (Dominique VIART, « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines* 263, juillet-septembre 2001, p. 16).

7 DUPONT, *L'Imagination biographique et critique...*, op. cit., p. 16-17.

critiques) de la part de l'écrivain-biographe, recherche qui précède l'écriture pour être ensuite savamment intégrée au récit. Bien que la fiction et l'imagination soient au cœur de ces récits, les fictions biographiques témoignent de l'érudition de l'écrivain-biographe et jouent sur le savoir esthétique d'un lecteur averti, connaisseur de l'environnement socioculturel de la figure littéraire et de son œuvre romanesque.

Mrs Woolf et Mrs Dalloway : influences et hommages

Les romans de Robin Lippincott⁸ et de Michael Cunningham⁹ incorporent deux portraits à la fois imaginaires et réalistes de Virginia Woolf. Dans *Mr Dalloway*, Woolf joue le petit rôle d'un personnage mineur qui effleure fugitivement l'intrigue. Son portrait en tant que romancière et amante de Vita Sackville-West est à peine esquissé : tout d'abord, il s'agit d'une allusion à Woolf comme auteur du roman *To the Lighthouse*. Le personnage de Richard Dalloway veut offrir une copie de ce roman (publié en 1927, le temps de l'intrigue de *Mr Dalloway*) à sa femme, Clarissa, ce qui constitue un clin d'œil à l'auteur dont Lippincott emprunte les personnages et imite le style du roman précédent, *Mrs Dalloway*. Puis, dans la foule qui observe l'éclipse ce soir-là, le 28 juin 1927, les personnages accompagnant les Dalloway (les invités qui fêtent avec eux leur trentième anniversaire de mariage) aperçoivent Virginia Woolf (une femme grande, mince et élégante) et son amie Vita Sackville-West. Ainsi, Clarissa Dalloway, le personnage éponyme de Woolf, et Virginia Woolf deviennent toutes deux les personnages de Lippincott, évoluant dans le même univers fictif le temps d'une scène secondaire, à l'intérieur de ce roman qui offre une extension du roman-même de Woolf. C'est un exemple typique de fusion d'un biographème (l'observation de l'éclipse est notée dans le journal de Woolf le jeudi 30 juin 1927¹⁰) et de l'imagination de l'auteur qui introduit Woolf au milieu de ses personnages. La réinvention du réel se présente comme un feuilleté de réalités multiples : Virginia, Leonard et Vita, personnes réelles,

8 Robin LIPPINCOTT, *Mr Dalloway*, Louisville : Sarabande Books, 1999.

9 Michael CUNNINGHAM, *The Hours*, New York : Picador, 1998.

10 Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 3, éd. Ann Olivier Bell, London : Penguin, 1979-1985, p. 142.

deviennent personnages dans *Mr Dalloway* ; d'autres personnages fictionnels semblent très familiers car ils apparaissent aussi dans une autre réalité fictionnelle parallèle (dans *Mrs Dalloway*) ; enfin, de nouveaux personnages sont conçus et introduits pour accompagner les deux autres catégories. Un réseau complexe de nouveaux et anciens personnages est tissé, avec différents degrés de fiction, une démultiplication de postures fictives et réelles, et un jeu fusionnel et vertigineux entre biographie et fiction, mais également – de façon encore plus confuse –, entre biographie et différents niveaux de fiction.

Le deuxième portrait (plus élaboré) de l'écrivain Virginia Woolf est réalisé par Michael Cunningham dans son roman *The Hours*, qui repose sur une structure tripartite : des chapitres consacrés aux personnages de Clarissa Vaughan (à New York à la fin du vingtième siècle), Laura Brown (à Los Angeles en 1949) et Virginia Woolf (dans une banlieue de Londres en 1923) se succèdent tour à tour. Le personnage de Woolf, l'écrivain qui se débat avec la composition de son roman, *Mrs Dalloway* (originellement intitulé *The Hours*), est donc le sujet d'une des trois histoires, mais son aura déborde sur les deux autres. Les parties qui lui sont consacrées sont largement métafictionnelles : Cunningham retrace le supposé processus de création de son roman en utilisant des détails réels puisés dans les écrits autobiographiques de Woolf ou les diverses biographies listées à la fin de son roman, tout en les enveloppant d'un épais voile fantaisiste.

Le portraitiste commence par le coup de pinceau final, en 1941, avec le « Prologue » (écrit plutôt sous la forme d'un épilogue) qui décrit la scène du suicide. Le narrateur accompagne Virginia du moment où elle quitte la maison jusqu'à la rivière Ouse où elle se noiera. L'immédiateté de la scène est créée par les verbes au présent simple et par la description en détail des moindres faits et gestes du personnage, de ses moments de doute, de ses hésitations et de ses pensées. L'attention du narrateur se porte sur des détails apparemment infimes (couleurs, forme de la pierre qu'elle choisit pour mettre dans sa poche et qui lui sert d'ancre dans son entreprise d'autodestruction, mouvement et température de l'eau, texture de la boue sur les berges, jeux de lumière, etc.), mais ce genre de détails constitue bel et bien la marque de fabrique reconnaissable de l'écriture woolfienne. La scène dépeignant son état d'esprit et sa mort est donc écrite avec des outils empruntés au biographé : le lecteur a accès à son mouvement de conscience et aux dernières images qui lui traversent l'esprit ; c'est une

écriture à refrains, interrompue par des pensées et précisions digressives contenues entre parenthèses, et fondée sur une syntaxe complexe maintenue en un tout fluide par des charnières flexibles sous la forme de signes de ponctuation intermédiaires qui provisoirement et incessamment repoussent l'occurrence du point final.

La scène est imaginée du point de vue de Virginia Woolf : le lecteur « voit » tout à travers ses yeux, partage ses perceptions et la suit pas à pas. Lorsque l'on a accès à ses pensées, le portrait devient un autoportrait réalisé dans une lumière négative par une artiste déprimée qui se dirige vers sa fin fatidique. Elle sent sa santé mentale chavirer et perçoit sa vie personnelle et sa carrière artistique comme des échecs. Le personnage se considère comme une « excentrique talentueuse » tourmentée par des voix et des visions et apeurée par la guerre imminente. Le lecteur l'accompagne de près jusque dans l'eau où elle s'immerge et se laisse emporter par le courant ; il est le témoin de la force de la rivière – qui l'embrasse, la tire, la contient et la retient – et flotte avec son corps pendant que la vie au-dessus continue avec ses mouvements et bruits divers.

Ce moment fatidique vient tout droit de l'imagination de Cunningham, mais des biographèmes soutiennent et valident la création de cette scène, comme par exemple la lettre d'adieu que Virginia a réellement laissée à son mari dans une enveloppe bleue. Elle est collée ou incorporée dans le cadre du « Prologue » exactement de la façon dont Woolf elle-même a écrit et découpé le flux de son écriture. Le mimétisme de son écriture, rendu par cette mise en page et par une typographie spécifique (italiques), confère à toute la scène un effet de réel ¹¹.

Le portrait fictif de Woolf est détaillé et davantage amplifié après le « Prologue », dans les chapitres intitulés « Mrs Woolf » : ce sont des facettes de l'écrivain dévoilées pendant une journée de travail (Cunningham met en scène une Virginia Woolf vivant une journée ordinaire pendant laquelle elle imagine elle-même une journée ordinaire dans la vie de ses personnages), avec des obstacles à la création, mais aussi des états d'esprit qui propulsent la rédaction de son roman. Le narrateur s'infiltre dans son esprit et nous donne à voir le portrait d'un écrivain en proie à la maladie, aux

11 La mise en page de lettre manuscrite de Woolf a tout d'abord été adoptée telle quelle par Lee dans sa biographie de Virginia Woolf (Hermione LEE, *Virginia Woolf*, London : Vintage, 1997, p. 747). Cunningham l'a ensuite reproduit dans son roman.

maux de tête, aux moments de déprime et aux voix qui la tourmentent : c'est l'agrandissement d'un paysage intérieur souvent décrit par Woolf elle-même dans son journal intime. Il s'agit ici d'un phénomène de transposition d'un genre à l'autre (de l'autobiographie factuelle et descriptive dans les récits autobiographiques de Woolf vers une narration poétique dans le roman de Cunningham) ou une mise en abyme picturale, comme si Cunningham, lorsqu'il peignait le portrait de Woolf, utilisait comme modèle l'autoportrait de celle-ci. On pourrait parler ici du portrait fictif d'un autoportrait réel.

À travers le monologue intérieur, le lecteur suit le processus de création de *Mrs Dalloway*, avec des fragments d'écriture issus des rêves prémonitoires du personnage-écrivain lorsqu'elle s'assoupit pendant la journée, ou bien de ses rêveries pendant qu'elle se promène dans les rues de Richmond. C'est le portrait d'un écrivain dont la matérialité de l'environnement et les contraintes liées à sa maladie peuvent nuire à l'impulsion créative. D'un autre côté, la vie intérieure riche, tumultueuse et tourmentée imaginée par Cunningham à l'instar de la façon dont Woolf elle-même imagine la vie interne de ses personnages, contrebalance la vie domestique contraignante et favorise la création. Des idées qui fermentent et mûrissent dans son esprit sont des fondations sur lesquelles son roman reposera par la suite. La manière dont Woolf envisage la suite et la fin de son roman à différents moments de la journée reflète la méthode heuristique au cœur de la construction de tout roman : l'écrivain a une vision prospective de son œuvre (elle ajuste en permanence sa trajectoire de création), mais également rétrospective (elle est constamment criblée de doutes sur les passages déjà rédigés). Son projet architectural prend forme petit à petit, tout au long de la journée. Nous sommes témoins des tâtonnements de l'écrivain, qui jongle entre une écriture à processus et une écriture à programme¹². Elle prépare et prévoit la suite de son histoire, tout en continuant de l'écrire.

La Virginia Woolf que Cunningham imagine est tout d'abord un écrivain qui vit principalement pour son écriture, et uniquement ensuite un être social qui communique avec les personnes gravitant autour d'elle. Ses pensées sont constamment tournées vers le sort de ses personnages ; l'écrivain est absorbée par l'effervescence créative et par sa vie intérieure qui l'aspire, même en pleins échanges de la vie sociale. Le mouvement de

12 Voir Louis HAY, « La troisième dimension de la littérature », *Texte* 5/6, 1986-1987, p. 313-328.

conscience est de ce fait interrompu ou parasité par les conversations où elle se doit de donner la réplique à ses interlocuteurs.

Les incidents extérieurs qui ont lieu pendant cette journée sont transformés en fiction et lui serviront de matériau dans son roman : c'est la façon dont l'écriture woolfienne prend d'habitude naissance, et c'est exactement ce que Cunningham fait en imaginant que son personnage, Virginia Woolf, auteur de *Mrs Dalloway*, s'inspire de son vécu tout au long de la journée pour le convertir en fiction. Un bilan programmatique est établi par le personnage de Woolf à la fin de la journée lorsque les moments romanesques clés semblent avoir pris forme : son personnage Clarissa Dalloway vivra une histoire d'amour avec une femme et elles échangeront un baiser. L'auteur décide également de concevoir un *alter ego* pour Clarissa, un personnage au psychisme fragile qui entend des voix et a des visions, un poète perturbé par la guerre et tourmenté par les médecins (comme Woolf elle-même !), qui décidera de mettre fin à sa vie. Le but avoué de Woolf étant de mettre en scène tantôt l'équilibre, tantôt l'aliénation mentales¹³ à travers ces deux personnages, c'est justement ce que Cunningham s'attache à faire dans son roman en exposant les deux facettes de Virginia Woolf, amplement décrites par celle-ci dans son journal.

Dans les passages où l'écrivain est en train de composer son roman, se lit une sorte de génétique spéculative ou un simulacre de la genèse du roman *Mrs Dalloway*. C'est un mélange de preuves (auto)biographiques (dans son journal et ses lettres, Woolf décrit souvent l'avancement de ses travaux, ses impasses et ses trouvailles) et l'imagination fertile de Cunningham, bien cadrée et influencée par l'écriture woolfienne, qui semble faire bel et bien partie de son ADN¹⁴. *The Hours* permet à Cunningham de marquer sa filiation avec un auteur du passé qu'il admire et qui a eu un impact considérable sur son développement artistique et individuel.

Cunningham donne vie à une Virginia Woolf qui ressemble à la fois à la vraie Virginia Woolf décrite par les biographes et qui fait son autoportrait dans ses récits autobiographiques, et aux personnages de la fiction de celle-ci. Il recrée la vie de Woolf en empruntant des faits, détails et événements de la

13 Voir WOOLF, *Diary*, vol. 2, p. 207.

14 Dans une interview, Cunningham parle de la façon dont le roman *Mrs Dalloway* s'est métaphoriquement infiltré dans son ADN, <http://www.powells.com/authors/cunningham.html>.

vie réelle de l'auteur (notamment concernant son histoire médicale tourmentée, les visions et hallucinations décrites dans son journal intime), mais aussi de l'œuvre fictive de Woolf, *Mrs Dalloway*. Le portrait est réalisé avec les outils stylistiques-mêmes de l'auteur : des mots et expressions, une syntaxe et une ponctuation typiquement woolfiennes, des techniques narratives telles que la répétition, les refrains et la convocation de fragments du passé dans le présent du récit. Tout comme Woolf dans *Mrs Dalloway*, Cunningham représente amplement l'expérience mentale des personnages lorsqu'ils naviguent entre des souvenirs passés déclenchés par des images, objets ou incidents insignifiants et des événements présents. Il met ainsi en pratique le credo artistique et la théorie de la fiction moderniste exposés par Woolf dans ses essais critiques, notamment « Modern Fiction ¹⁵ », dans un roman postmoderniste qui semble suggérer qu'il n'y a pas de nouvelles histoires, juste de nouvelles façons de raconter encore et encore les mêmes histoires.

Virginia, la rivale : Mitz et Vanessa and Virginia

Le portrait inédit de Virginia Woolf dans *Mitz : The Marmoset of Bloomsbury* ¹⁶ de Sigrid Nunez est réalisé à travers la biographie « non autorisée » du ouistiti de Leonard et Virginia Woolf. Cette biographie moqueuse ¹⁷ et ludique est écrite dans la tradition de celle de Woolf, *Flush* (1933), qui a pour sujet le cocker anglais de la poétesse Elizabeth Barrett Browning, dont le modèle a été le cocker-même des Woolf, Pinka. Nunez continue la tradition de Woolf en même temps qu'elle peint un portrait de l'auteur qui lui a fourni l'inspiration. Le point de départ du roman de Nunez est un fait réel : entre 1934 et 1938, les Woolf ont eu un ouistiti. La biographie de Mitz est un exercice burlesque dont le principe est d'inventer toute une vie à cet animal de compagnie qui laisse transparaître entre les lignes une biofiction des Woolf supportée par des faits et événements réels tirés d'ouvrages (auto)biographiques.

15 Virginia WOOLF, « Modern Fiction », *Essays*, vol. 4, ed. Andrew McNeillie, New York : Harcourt, 1994, p. 157-165.

16 Sigrid NUNEZ, *Mitz : The Marmoset of Bloomsbury*, London : Harper Collins, 1999.

17 En anglais, le terme utilisé est « mock biography » ou bien le mot-valise « mockio-graphy ».

Les sources ou matériaux (auto)biographiques desquels Sigrid Nunez tire son inspiration sont listés soigneusement à la fin du roman, dans la partie « Acknowledgements » (remerciements). Nunez y explique également ses méthodes de recherche et la fusion du réel avec des détails et des conversations inventés. Elle donne libre cours à son imagination, notamment dans les dialogues fondés sur des biographèmes, tout en débordant largement du cadre strictement (auto)biographique. Dans son roman, les vraies citations extraites des sources primaires sont délimitées par des guillemets et marquent la frontière entre le réel et la fantaisie.

Un biographème ou évidence documentaire sous forme iconographique se trouve dans l'édition de 2007 du roman de Nunez¹⁸, qui contient en dernière page du livre une photographie très floue de Pinka et Mitz, le cocker et le ouistiti du couple Woolf. À partir de cette photo qui crée un effet de réel au sein de la mockiographie, Nunez invente une relation amusante entre les deux animaux. L'illustration sur la jaquette (conçue par John A. Parks) reflète le contenu générique hybride du roman et démontre les phénomènes de fabrication, manipulation et distorsion de la biofiction en général. C'est un montage dont le point de départ est la célèbre photo de Leonard et Virginia Woolf par Gisele Freund, avec l'addition d'un ouistiti, placé symboliquement au milieu du couple, tenant la main de Leonard et tournant le dos à Virginia. L'image, qui reflète une relation triangulaire cocasse, se trouve représentée au cœur même du roman.

Quentin Bell, biographe et neveu de Virginia Woolf, décrit à sa façon le vrai Mitz dans *Bloomsbury Recalled*¹⁹. D'une manière irrévérencieuse, il compare le visage de Mitz à celui de Joseph Goebbels. Laid, méchant et rancunier avec tout le monde autour de lui, il est néanmoins adorable et voue un amour sans limite à son maître, Leonard. Le portrait que Nunez peint du ouistiti – un mélange de l'animal tel qu'il a existé en réalité et des caractéristiques d'un personnage woolfien – est bien plus affectueux que celui dressé par Bell. Le minuscule ouistiti, adopté par les Woolf en 1934, partage leur vie pendant quatre ans et demi, devient vite un des membres de la famille et assiste aux bouleversements culturels et artistiques à Bloomsbury.

18 Sigrid NUNEZ, *Mitz : The Marmoset of Bloomsbury*, New York : Soft Skull Press, 2007.

19 Quentin BELL, *Bloomsbury Recalled*, New York : Columbia University Press, 1996.

Le roman nous offre beaucoup plus qu'une biographie non-autorisée de Mitz : Nunez donne à voir le portrait fictif d'un couple d'écrivains, de leurs rapports privés et de leurs relations sociales. C'est une invitation pour le lecteur à partager la vie des Woolf pendant qu'ils écrivent et se débattent avec leur travail, reçoivent leurs amis, voyagent, pleurent la mort des membres de leur famille ou de leurs amis et pensent à leur santé et à leur mortalité imminente. La saga de la vie de Mitz laisse donc entrevoir un portrait oblique de ses maîtres à travers les vignettes domestiques qui mettent en scène leur vie routinière observée attentivement par Mitz. Nunez reconstruit les impressions du ouistiti concernant le foyer des Woolf et leur vie divisée en compartiments bien rigides. La rigueur sert de garde-fou à la santé mentale de Virginia : le matin vers neuf heures trente, après le petit-déjeuner servi au lit par Leonard, ils commencent à travailler (Virginia a une « chambre à elle ») jusqu'à l'heure du déjeuner, souvent partagé avec des amis ou membres de la famille. Tout de suite après le déjeuner, ils lisent leur courrier et les journaux. L'après-midi est dédié à corriger et à taper le texte écrit le matin même et à s'occuper des affaires liées à leur maison d'édition (la Hogarth Press). Lorsque le temps est agréable, Virginia fait une promenade, qui est toujours propice à l'observation et à l'imagination. Le thé, servi à quatre heures trente, et le dîner, servi à huit heures, sont de nouveau partagés avec des invités. Parfois les Woolf sortent voir un film ou assister à un concert, mais la plupart du temps ils restent à la maison pour lire, écouter de la musique à la radio ou au gramophone. Tous les aspects de la vie de Woolf vus par Mitz (les différentes activités de ses maîtres au fil de la journée, la passion de Virginia d'arpenter les rues à la recherche de l'inspiration, sa méthode créative consistant à faire décanter et passer au tamis sa prose le temps d'une promenade) sont des biographèmes sélectionnés par Nunez, à partir, principalement, de documents autobiographiques laissés à la postérité par les époux Woolf.

La voix narrative oscillante témoigne du mélange fait / fiction dans le roman : lorsque le narrateur omniscient prend la parole, il se veut généralement didactique et instructif. C'est la voix d'un biographe, sèche, concise et factuelle, à l'opposé du point de vue humoristique du ouistiti, qui traduit sa compréhension limitée du monde autour de lui : par exemple, les habitudes alimentaires de sa maîtresse restent un mystère entier pour un animal gourmand comme lui. De plus, Mitz la décrit comme une commère et une mégère qui médite de ses invités dès qu'ils ont le dos tourné, mais elle est aussi un « esprit fragile dans un corps fragile » (27) qui éprouve des doutes

et des peurs que son mari essaie d'apaiser patiemment dans des discussions au cours de leurs promenades à deux. Aux yeux de Mitz, Virginia n'est que la femme de Leonard et elle constitue une rivale permanente pour son attention et son affection. Le ouistiti est en compétition constante avec Virginia, mais les deux se ressemblent terriblement ²⁰.

En même temps, Mitz nous livre le portrait d'un grand écrivain. À travers son point de vue animal, Virginia est dépeinte comme quelqu'un qui crée incompréhensiblement des bruits de stylo sur du papier, parfois apaisants, parfois crispés. C'est le portrait d'un écrivain dans les affres de la création, qui se débat avec son œuvre. Habitée en permanence par sa mission d'écrivain, Virginia est une personne qui observe minutieusement tout détail autour d'elle. Ce portrait correspond à sa personnalité et à sa nature délicate – des stéréotypes qui ressortent souvent des nombreuses biographies et écrits sur Woolf – mais aussi aux perceptions de ses personnages qui, tout comme leur créateur, sont sensibles aux sons, bruits, couleurs et lumières autour d'eux. Virginia est un écrivain qui sonde les vies intérieures des êtres humains mais également des animaux, qui s'interroge sur leurs pensées enfouies et spéculé sur leurs désirs intimes. L'habitude d'occuper et d'explorer l'espace intime des autres lui vient aussi naturellement que la respiration.

Virginia est un écrivain prolifique qui s'essaie à de nombreux genres et projets artistiques, qui encore et encore, sans relâche, révise, peaufine et réécrit ses créations avec la peur de les voir publiées et de lire les critiques qui s'en suivent. Mitz est le témoin, entre autres, du laborieux processus de révision du roman *The Years* auquel sa maîtresse tente péniblement de mettre fin. L'animal sait déchiffrer les bruits et les mouvements irréguliers du stylo qui traduisent l'état d'esprit de l'écrivain, son tourment artistique et sa torture mentale. Comme dans *The Hours*, la supposée genèse d'un roman woolfien est imaginée dans un autre roman qui met en scène la vie de Woolf en tant qu'écrivain en pleine création, en proie aux doutes et aux espoirs. Mitz déduit (de la simple couleur de la joue de Virginia, tantôt rouge, tantôt blanche comme son papier) que la « mystérieuse activité » (75) qui dévore Virginia peut avoir des effets contradictoires sur sa maîtresse. Le

20 À de nombreuses reprises dans le roman, Mitz est décrit comme l'*alter ego* de Virginia. De plus, les surnoms de Virginia donnés par sa famille font souvent référence à des singes : Apes, Singe, Mandril.

processus d'écriture est vu comme intrinsèquement lié à sa santé mentale et physique, ainsi qu'à ses humeurs.

Le point de départ de Nunez repose sur le fait que le minuscule Mitz s'est immiscé dans la vie des Woolf ; l'auteur donne libre cours à son imagination lorsque le ouistiti profite de cette position privilégiée pour dresser de la hauteur de son tout petit point de vue le portrait d'un écrivain, d'une famille, et d'un cercle d'amis à Bloomsbury. Le résultat est une reconstruction ingénieuse d'une tranche de la vie de Woolf pendant quatre ans. Nunez a également été influencée non seulement par la vie de Woolf, mais aussi par son œuvre, tout comme Lippincott, Cunningham et finalement Sellers, qui est spécialiste de Virginia Woolf et connaît parfaitement son œuvre pour avoir écrit de nombreux ouvrages et articles critiques sur le sujet.

Le roman de Sellers, *Vanessa and Virginia*²¹, offre plus qu'un mélange sophistiqué de biographie et de fiction, puisque des passages érudits de critique littéraire et critique d'art y sont insérés. *Vanessa and Virginia*, comme le titre l'indique, contient les portraits des deux sœurs artistes et explore leur relation. Cette histoire dévoile principalement leur complicité, leur complémentarité, leur collaboration dans le travail (Vanessa illustrant parfois la prose de sa sœur), mais aussi leurs rivalités. Le portrait central (un autoportrait) est celui de Vanessa, avec ses facettes multiples de sœur, épouse, mère, amante, et surtout artiste, du point de vue duquel le roman est raconté à la première personne du singulier. Le portrait périphérique est celui de Virginia ; cependant, petit à petit, l'autoportrait en premier plan et le portrait en arrière-plan finissent par se ressembler : c'est un portrait fusionnel où les deux sœurs se reflètent, corps, âme, et esprit, comme dans un miroir. Par exemple, tout comme Cunningham, Sellers reconstruit la scène du suicide ; dans son roman, cet épisode hante les pensées de Vanessa qui visualise la scène, imaginant Virginia en train d'enfoncer des pierres dans ses poches, et ressentant même le froid et le poids des vêtements mouillés de sa sœur. Signe d'une fusion ultime, Vanessa perçoit les sensations éprouvées par Virginia lors de son geste tragique jusque dans son propre corps.

C'est donc l'artiste-peintre Vanessa Bell qui dresse ce double portrait, en commençant par leur enfance lorsque les deux filles se disputent l'attention des parents et l'affection de leur frère, Thoby, jusqu'au suicide de la petite sœur. C'est un portrait chronologique, mais également kaléidosco-

21 Susan SELLERS, *Vanessa and Virginia*, London : Two Ravens Press, 2008.

pique, composé de vignettes et d'esquisses de souvenirs. Vanessa dévoile les multiples facettes de sa sœur en tant qu'enfant, adolescente, et enfin comme adulte qui brille en société, au sein du groupe Bloomsbury, avec ses forces qu'elle admire et envie, mais aussi ses faiblesses et ses fragilités. Le roman est raconté sous la forme d'un journal intime tenu par Vanessa, comme un album avec des photos ou des fragments narratifs décrits au présent formant une longue lettre d'amour écrite rétrospectivement. Le lecteur a un accès privilégié au dialogue entre les deux sœurs, ou plutôt au monologue intérieur de Vanessa car aucune réponse ou réplique n'est attendue de la part de Virginia. Vanessa s'adresse constamment à sa sœur et l'invoque par le pronom « tu ». Ce « tu » absent hante tous les événements de sa vie. La vieille Vanessa revient sur les événements qui ont marqué son existence, tout en gardant un œil sur le parcours affectif et artistique de sa sœur. La longue lettre, composée d'une série d'épisodes où Vanessa examine ses souvenirs, décrit ses peintures ou ses rêves et dévoile des secrets à sa sœur, lui sera dédiée et les feuilles seront dispersées à la fin dans la rivière qui l'a engloutie, comme une offrande à sa mémoire.

Le portrait de Virginia est le portrait d'une artiste par une autre artiste, un portrait intime qui met en scène leur guerre émotionnelle, mais aussi leur guerre artistique car Vanessa ne cesse de comparer leurs deux arts, l'écriture et la peinture, concluant souvent que le talent de sa sœur est inégalable. Mal-à-l'aise avec les mots, Vanessa avoue constamment son admiration pour sa sœur qui manie les mots avec dextérité et choisit de décrire autrement ses émotions. Avec leurs outils propres, les mots et les couleurs, les deux sœurs s'expriment dans leur art respectif, mais gardent un œil attentif et jaloux sur les productions artistiques de l'autre.

Vanessa sait détecter dans la technique romanesque de sa sœur les outils et les concepts empruntés à la peinture ; Virginia les absorbe et les met en pratique, créant ainsi une révolution dans l'art du roman. Elle reconnaît l'avance et la suprématie de la peinture dans l'expression des émotions, et grâce à sa sœur et aux artistes qu'elle côtoie à Bloomsbury, Virginia découvre à tâtons l'essence de son écriture. C'est bien Vanessa qui lui ouvre la voie et lui montre le chemin de l'expérimentation et de l'innovation artistique. Ceci lui permet de faire table rase des conventions littéraires et de recommencer à neuf, de réapprendre à écrire dans un style novateur, en appliquant à la prose des principes picturaux tels que la

fluidité, le dynamisme, le choix et la distribution des couleurs et de la lumière.

Dans ce roman où il est question d'emprunts, d'imitations, de réflexions et de jeux de miroirs, la prose de Sellers rappelle étrangement l'art des deux sœurs, son but étant à la fois de saisir le point de vue d'un peintre et d'exprimer sa vision avec les mots d'un poète. La biofiction de Sellers, espace scriptural où les arts des deux sœurs convergent, constitue ainsi un autre lien entre les deux femmes. Comme Lippincott, Cunningham et Nunez avant elle, Sellers réalise à son tour le portrait des deux sœurs dans l'esprit de Woolf, c'est-à-dire en empruntant son style et sa technique narrative qui consiste à infiltrer le mouvement de pensée des personnages et à observer minutieusement leur vie interne. Les similarités woolfiennes (le rythme de l'écriture lyrique, le concentré d'images riches, l'intensité de la phrase syntaxiquement complexe, l'attention portée au détail, les gros plans sur de minuscules objets et d'infimes événements qui finissent par acquérir une signification majeure pour le personnage, les motifs qui résonnent à des moments clés du récit, etc.) sont aussitôt détectables dans *Vanessa and Virginia*. Sellers maîtrise l'art du pastiche léger²², une forme pastichienne plus lâche que celle, plus minutieuse, de Lippincott et de Cunningham, par exemple. Sa prose est la preuve d'une connaissance intime de l'œuvre woolfienne et le résultat témoigne de sa compétence à manipuler une technique mimétique afin d'adapter le style de Virginia et le point de vue de Vanessa dans son roman qui réunit jusqu'à les faire fusionner les portraits fictifs des deux artistes.

Les quatre romanciers, Lippincott, Cunningham, Nunez et Sellers connaissent tous intimement leur sujet pour avoir fait des recherches minutieuses afin de conférer de l'authenticité à leurs romans. Dans le cas de Sellers, l'érudition est distillée d'une manière plus légère, sophistiquée et subtile²³ que dans le roman de Nunez, où des fragments hautement didactiques

22 Dans une interview, Susan Sellers nie cependant avoir utilisé cette forme et considère que le fait d'adopter le point de vue de Vanessa, le peintre, plutôt que celui de Virginia, l'écrivain, lui a permis d'éviter le pastiche littéraire. Voir Interview : <http://vulpeslibris.wordpress.com/2009/02/17/interview-with-novelist-and-virginia-woolf-expert-susan-sellers-giveaway/> et Interview : <http://susansellers.wordpress.com/us-interview/>.

23 Par exemple, Sellers ne dévoile pas plus qu'il n'en faut et considère que son lecteur entretient un certain degré de familiarité avec le sujet.

ponctuent le récit du ouistiti. L'art de traiter et de métamorphoser les détails réels en éléments fictifs semble plus aisé chez Sellers car on ne distingue pas les points de suture, plus grossièrement visibles dans *Mitz*. La fusion fait / fiction se fait plus lisse et fluide et les fragments se mélangent et forment un mémoire fictif et réaliste cohérent.

La fiction donne la liberté aux écrivains-biographes de jouer avec la chronologie et d'être sélectifs : le temps est élastique et fluctuant, incluant des retours en arrière, sauts en avant, ainsi que des arrêts sur image et gros plans sur des détails ou moments épiphaniques chargés de signifiante. La fiction leur permet aussi de jouer avec la vérité, de combler les silences laissés par la biographie, de continuer les faits amorcés dans les récits historiques classiques et d'explorer les pensées des personnages afin d'imaginer ce qu'ils auraient pu penser et ressentir. Les auteurs s'attachent à ne pas contredire les événements historiques, mais la forme fictive les autorise à incorporer des éléments inédits, comme par exemple l'insertion des expériences de l'écrivain-biographe lui / elle-même. Dans le cas de *Vanessa and Virginia*, Sellers avoue dans une interview avoir utilisé ses propres sentiments sororaux pour représenter la relation privilégiée entre les deux sœurs dans son roman ²⁴. Virginia Woolf est donc un personnage qui ressemble à la fois à l'écrivain-biographe et au biographé, créant ainsi une filiation entre les deux. Interrogée sur la façon dont elle envisage le genre utilisé pour mettre en scène la vie des deux sœurs, Sellers compare la biographie et la biofiction avec la photographie et la peinture, deux moyens de représentation qui comportent des filiations, la différence étant que la photographie est strictement mimétique tandis que dans une peinture il existe toujours une place pour l'interprétation, qui se manifeste par l'ajout de lignes, de couleurs et de reflets ne figurant pas nécessairement dans le modèle original, mais que la composition requiert pour un tout original et individuel ²⁵.

La biographie romanesque est un genre florissant qui connaît un grand succès sur la scène littéraire de langue anglaise, étant appréciée par les lecteurs actuels et saluée par la critique. Dans une biographie classique au

24 Voir Interview : <http://carolineleavittville.blogspot.com/2009/06/read-this-book-vanessa-virginia.html>.

25 Voir http://www.tworavenspress.com/TRP_Writing_Vanessa_&_Virginia.html.

format strict et rigide, le lecteur est assailli par une multitude de faits et d'informations purs, parfois difficiles à assimiler. Le format narratif différent de la fiction apporte le confort et le plaisir d'un autre type de lecture, qui attire davantage le lecteur moderne. C'est un produit littéraire plus lisible, avec un rythme narratif plus accéléré, plus riche en dialogues, et qui comporte une intrigue. L'engouement actuel pour ce genre de lecture confirme notre fascination pour les vies de grandes figures ayant marqué notre tradition littéraire, culturelle, artistique ou politique. Fondée sur une recherche biographique rigoureuse, la biofiction dépasse largement le cadre réel pour nous livrer une reconstruction imaginaire du personnage. Les exemples donnés dans cet article témoignent d'une tentative de rendre Woolf plus accessible, non seulement en popularisant son style littéraire, mais en la transformant en un être social fragile qui se débat avec ses démons au quotidien. On pourrait parler d'une revalorisation²⁶ et d'une renaissance de l'auteur au vingt-et-unième siècle : Woolf renaît des œuvres contemporaines qui, à leur tour, utilisent sa propre œuvre et son propre style romanesque. À travers ces biofictions, la figure de l'auteur se renouvelle sans cesse et s'adapte à de nouveaux lecteurs au fil du temps. Le biographé devient le reflet de l'écrivain-biographe, de son époque et de son lectorat.

Au-delà du succès populaire et du plaisir de lecture procurés par ces genres hybrides, je voudrais formuler deux critiques. Premièrement, on peut se poser la question de savoir si ces biofictions ne risquent de ne faire ressortir et de ne perpétuer que des stéréotypes véhiculés par quelques biographèmes ou *topoi* biographiques, et si elles ne se complaisent pas à représenter d'une manière caricaturale des réductions d'une vie se limitant à certains aspects connus et attendus par le lecteur. Deuxièmement, la critique s'interroge sur les pratiques d'écriture du genre. Certains soulignent le manque de créativité de ce genre qui s'appuie sur le « déjà écrit », utilise et approprie des personnages historiques ayant existé en chair et en os.

26 C'est un « processus de valorisation de l'auteur biologique » (Frédéric REGARD, « Les Mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », dans Frédéric REGARD (dir.), *La Biographie littéraire en Angleterre (XVII^e-XX^e siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 17). La biographie littéraire est « un système discursif qui permet, autorise, la naissance de l'auteur » (REGARD, p. 18).

Jonathan Dee parle d'une « véritable épidémie ²⁷ » au cours des vingt-cinq dernières années.

Cependant, au-delà de ces critiques, ces procédés reflètent des pratiques d'écriture et des phénomènes culturels plus profonds. Les biofictions ne constituent-elles pas des mythes modernes ? À travers ces genres hybrides qui racontent les histoires de personnages historiques en mêlant fait et fiction, il me semble que nous assistons à un véritable processus de mythification. Comme les Romains et les Grecs jadis, nos auteurs contemporains racontent les légendes de leurs héros, de leurs dieux, qui les fascinent et les interpellent. Le rôle des biofictions prises en compte dans cet article est donc de reconstruire et d'enrichir le mythe autour de Virginia Woolf. Robin Lippincott, Michael Cunningham, Sigrid Nunez et Susan Sellers, en explorant les vies imaginaires de Virginia Woolf, entretiennent la fascination des lecteurs avec la personnalité de l'auteur moderniste, sa vie tourmentée et sa mort prématurée.

27 Jonathan DEE, « The Reanimators : On the Art of Literary Graverobbing », *Harper's*, juin 1999, p. 77.



Françoise ALEXANDRE

Université Paul Verlaine – Metz
Centre « Écritures » (EA 3943)

LE BIOGRAPHE, LE ROMANCIER ET LE FAUSSAIRE : LE CAS VERMEER

Dans la communication qu'elle donne lors du colloque « Fictions biographiques et arts visuels, XIX^e-XX^e siècles¹ », Brigitte Ferrato-Combe montre que si la relation du peintre à son modèle constitue un topos des *Vies* de peintres depuis l'Antiquité et des romans de peintres depuis *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac², dans certaines fictions biographiques contemporaines consacrées à des peintres a lieu un « déplacement dans la position du modèle, le situant au centre de la fiction ou du dispositif narratif, pour ne réserver à l'artiste qu'une situation légèrement décalée, voire en retrait³ ».

Le peintre delftois Vermeer a été plus que d'autres sans doute prétexte à l'époque contemporaine à diverses fictions biographiques⁴. Pourtant, si

1 Brigitte FERRATO-COMBE, « Déplacement du modèle dans la fiction biographique de peintre (Charles Garcin, Guy Goffette, Pierre Michon) », dans *Fictions biographiques et arts visuels, XIX^e-XX^e siècles*, actes du colloque « Fictions biographiques, XIX^e-XXI^e siècles », Université Stendhal – Grenoble 3, 11-14 mai 2004, p. 71-85. Actes en ligne : <http://recherchestravaux.revues.org/index73.html>.

2 Ernst KRIS et Otto KURZ, *L'Image de l'artiste, mythe et magie, un essai historique* [1934], préface de E. H. Gombrich, tr. de l'anglais par M. Hechter, Paris : Rivages, 1979.

3 B. Ferrato-Combe analyse de Ch. GARCIN, *L'Encre et la couleur*, Paris : Gallimard, coll. « L'Un et l'Autre », 1997 et « Jan van Eyck/Giovanna Arnolfini », *Vidas*, Paris : Gallimard, coll. « L'Un et l'Autre », 1993 ; de Guy GOFFETTE, *Elle, par bonheur et toujours nue*, Paris : Gallimard, coll. « L'Un et l'Autre », 1998 ; de Pierre MICHON *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990 et *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse/Paris : Verdier, 1988.

4 Marie-Laurence NOËL, *La Peinture hollandaise au siècle d'or dans le roman. Représentation dans les littératures française et anglophone*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 242 sq. Le corpus de l'auteur n'est pas exhaustif, comme le sous-titre le souligne. Elle analyse des romans que nous n'évoquerons pas, la *Tulipe d'or* de Rosalind Laker ou *The Music*

ces fictions rencontrent le topos évoqué par B. Ferrato-Combe et mis en évidence dès 1934 par Ernst Kris et Otto Kurz, si, en effet, on y constate un déplacement dans la position du modèle qui lui assure une position privilégiée par rapport à celle du peintre, on constate que les œuvres fictionnelles inspirées par Vermeer manifestent un autre déplacement : c'est l'œuvre, et non plus le peintre ou le modèle, qui se situe au centre du dispositif narratif.

J'analyserai particulièrement la situation fictionnelle du peintre Vermeer dans trois œuvres romanesques contemporaines, de notoriété et d'intérêt divers : *À la Recherche du Temps perdu* de Marcel Proust, *Girl with a Pearl Earing*, roman de Tracy Chevalier traduit en français sous le titre *La Jeune Fille à la perle* et *Girl in Hyacinth Blue*, roman de Susan Vreeland, traduit sous le titre *Jeune fille en bleu Jacinthe*⁵. Je souhaite montrer que le déplacement du centre de la réécriture fictionnelle d'une vie de peintre vers une œuvre du peintre aux dépens du peintre lui-même mais aussi de son modèle est lié à la connaissance biographique extrêmement lacunaire que nous possédons à propos de ce peintre.

Dans *À la Recherche du temps perdu*, c'est en effet la *Vue de Delft* de Vermeer qui est le point focal d'inscription du peintre dans la diégèse. Ce tableau, que les historiens d'art datent de 1660-1661 se trouve depuis le XIX^e siècle au Mauritshuis de La Haye. Tracy Chevalier raconte l'histoire fictionnelle de l'élaboration par Vermeer du tableau *La Jeune Fille à la perle*, désigné anciennement comme *Jeune fille au turban* et daté des années 1665-1667. Il se trouve également conservé au Mauritshuis de La Haye. Dans ce roman, le tableau est bien réel, le peintre également mais le modèle, Griet, une jeune servante au service de la famille Thins-Vermeer, est, lui, fictionnel. Susan Vreeland pour sa part remonte le temps à partir d'un tableau prétendument retrouvé dans la collection particulière d'un professeur américain et, reconstituant la généalogie de ses propriétaires, met enfin en scène Vermeer occupé à peindre sa fille Magdalena en train

lesson de Katherine Weber par exemple, mais ne dit rien de *Girl in jacinth blue* ou de la *Double vie de Vermeer* de Luigi Guarneri (italien) entre autres.

5 Marcel PROUST, *À la Recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », texte établi par P. Clarac et André Ferré, 3 vol., 1954. Tracy CHEVALIER, *La Jeune Fille à la perle* [1999], Paris : Quai Voltaire/Paris : La Table Ronde, 2000 pour la traduction française. Susan VREELAND, *Jeune fille en bleu jacinthe* [1999], Paris : Belfond, 2001 pour la traduction française.

de ravauder la chemise de l'un de ses frères devant une fenêtre. Ce tableau est une création fictionnelle, un « chef d'œuvre inconnu ». La chronologie de la diégèse permet de l'imputer à la fin des années 1660. Aucun de ces romans ne constitue un roman biographique ou une biofiction. On pourrait parler plutôt d'opérafiction, tout au moins pour les deux derniers romans.

Lacunes biographiques

Dire que le savoir biographique concernant Vermeer est lacunaire est un euphémisme... Malgré deux siècles de travaux menés souvent avec détermination et passion – songeons à T. Thoré-Burger, à Henry Havard, à Abraham Breduis, à Arthur Wheelock, à John Michael Montias entre autres – la connaissance de la vie du peintre se borne aujourd'hui encore à quelques documents d'archives retrouvés dans la Burgerlijke Stand de Delft (état civil), dans les registres notariaux hollandais ou flamands ou dans le Meestersboerk (livre de maîtrise) de la guilde de Saint-Luc de Delft conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Royale de La Haye. La biographie de Vermeer garde la raideur d'un livre de raison.

Pourtant, de son vivant, Vermeer était connu à Delft, sinon au-delà, pour la qualité de son art. En témoigne la mention que le voyageur français Balthasar de Moncouys lui consacre dans son journal de voyage⁶. Ce 11 août 1663, M. de Moncouys ne passe pourtant qu'une demi-journée à Delft. Il se rend néanmoins chez Vermeer pour y voir ses œuvres mais celui-ci n'en a pas dans son atelier. C'est chez un boulanger, Hendrick van Buyten, un client donc, qu'il pourra en voir et apprendre qu'une peinture de Vermeer à une seule figure avait coûté « 600 livres » (probablement 600 florins)⁷, ce qui est un prix très élevé, induisant la grande réputation de Vermeer.

Un document retrouvé depuis peu⁸ confirme le succès et la réputation au moins locale de Vermeer : un jeune patricien protestant, Pieter Teding van Berckhout, a tenu un journal en français depuis 1669 jusque vers 1720.

6 *Journal des voyages de M. de Moncouys*, Lyon, 1665-1666, p. 149.

7 John Michael MONTIAS, *Vermeer and his Milieu : A web of social History*, Princeton : Princeton University Press, 1989 ; *Vermeer, une biographie le peintre et son milieu*, traduit de l'américain par Daniel Arasse, Paris : Adam Biro, 1990, p. 191-192.

8 *Ibid.*, p. 193.

Au cours de l'année 1669 il rend deux fois visite à Vermeer. Le 14 mai, il écrit : « [...] étant arrivé [à Delft] ie vis un excellent peijntre nommé Vermeer, qui me montra quelques curiositez de sa main ». Le 21 mai, il revient à Delft : « j'écrivis à mon cousin Barckhout qui demeure à la Brile et aussij à Breda, ie sortis ensuite et fus voijr un celebre peijntre nommé Vermeer, qui me montra quelques échantillons de son art dont la partie la plus extraordinaire et la plus curieuse consiste en la perspective⁹ ». D'autres contemporains, comme Dirk van Bleyswijck dans sa *Description de la ville de Delft* en 1667 ou Arnold Bon, l'évoquent également comme un artiste de talent.

Mais Vermeer peignait lentement – 2 ou 3 tableaux au plus par an selon les experts – et signait très rarement. En outre il est mort jeune : né en 1632, il n'a que 43 ans lorsqu'il meurt en 1675. Inscrit à la guilde de Saint-Luc de Delft en 1653, il n'a guère eu que 22 ans de carrière autonome, desquelles il faut retrancher les dernières années de sa vie (1670-1675), détournées en partie de la peinture par d'autres tâches. Montias évalue le nombre de ses œuvres entre 45 et 60 au plus. Actuellement seules 37 œuvres sont recensées, mais l'attribution de certaines est contestée : ainsi de *La Fille au chapeau rouge* ou de *La Jeune Fille à la flûte*, toutes deux actuellement à la National Gallery de Washington.

De plus Delft, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, est un centre artistique en déclin, une petite ville provinciale où la vie culturelle est quasiment inexistante. Nul « cercle » ou « salon » n'y rassemble intellectuels, artistes et amateurs d'art, ceux qui, en France par exemple, du XVII^e au XIX^e siècle porteront témoignage les uns sur les autres dans leurs œuvres, leurs correspondances ou leurs mémoires. Enfin Vermeer, comme son père, cumule plusieurs activités : peintre inscrit à la guilde de Saint-Luc dès 1653, il est aussi syndic de cette guilde en 1662-1663 puis en 1670-1671 et marchand d'art – comme en témoigne son inventaire après décès. Ces activités, en rapport avec le métier de peintre, sont fréquemment cumulées au XVII^e siècle, en Hollande et ailleurs. Mais Vermeer travaille également dans l'auberge de sa mère, à Mechelen, qu'il doit reprendre au décès de celle-ci en 1670 et... sa famille lui vaut un travail de gestion lourd de tracas divers dès son mariage avec Catharina Bolnes en 1653. Enfin, le fait qu'il

9 *Journal*, van Mr. Pieter Teding van Berkhout, Koninklijke Bibliotheek, département des manuscrits, 12a, 129D16. Cité par MONTIAS, 1989, p. 193 et note 30, p. 293.

signe rarement ses toiles et la thésaurisation de l'essentiel de son maigre œuvre peint en un tout petit nombre de mains – le boulanger Hendrick van Buyten, Pieter Claesz van Ruijven essentiellement – ont nui au peintre. Même si ces collections sont vendues en 1696 et au début du XVIII^e siècle, l'absence de circulation de l'œuvre a entravé tant sa notoriété de son vivant que le maintien voire l'extension de sa notoriété après sa mort.

C'est ainsi qu'au cours du XVIII^e siècle, le lien entre l'homme et l'œuvre est coupé. La qualité des tableaux qui passent en vente est reconnue mais ces tableaux sont le plus souvent attribués à d'autres peintres hollandais notoires et dotés d'une production beaucoup plus importante, comme Metsu par exemple. Vermeer, encore répertorié comme peintre delftois dans quelques documents, n'a plus d'œuvre assignable en toute certitude : un nom sans œuvre, quelques œuvres sans nom ou au nom de l'Autre.

De l'œuvre à l'homme

Seules les œuvres réapparues dans les collections royales ou dans des collections privées notoires ont réactivé la trace du lien entre l'homme et l'œuvre. Il en est ainsi tout particulièrement de la *Vue de Delft*, entrée dans les collections du Mauritshuis de La Haye (1822) et de la *Laitière*, issue de la collection Six, actuellement au Rijksmuseum d'Amsterdam. Dès lors, c'est-à-dire à partir de la fin du XVIII^e et surtout du début du XIX^e siècle, peintres, érudits, marchands d'art, écrivains et critiques vont attirer l'attention sur ce peintre qui les saisit par son extraordinaire maîtrise et n'avoir de cesse, en ce siècle « sainte-beuvien », de retrouver l'homme derrière l'œuvre. Qu'il suffise d'évoquer Josué Reynolds, John Smith, Maxime Du Camp, Théophile Gautier, Champfleury ou Charles Blanc.

Le critique Théophile Thoré-Burger¹⁰ emblématise la recherche biographique consacrée à Vermeer au XIX^e siècle. Dès 1858, dans le premier volume des *Musées de Hollande*, il signale le « paysage » du Musée de La Haye (i.e. la *Vue de Delft*) et les deux tableaux de la collection Six (dont *La Laitière*) exposés au Rijksmuseum d'Amsterdam. Peu après, en 1866, T. Thoré-Burger, sous son autre pseudonyme de W. Bürger, publie trois articles dans *La Gazette des Beaux-Arts* qui prétendent constituer la

10 Étienne-Joseph-Théophile Thoré (1807-1869) use de deux pseudonymes : Théophile Thoré-Burger et William Bürger.

première biographie monographique consacrée à Vermeer. Il s'agit bien de « ressusciter » un mort, la dédicace à Champfleury en témoigne : « puisque vous avez ressuscité trois hommes à demi-morts, les frères Lenain [*sic*], vous vous intéresserez à un original qui était tombé dans l'oubli et que j'essaye de ramener au jour. [...] À mon tour je vous dédie mon Sphynx ¹¹ ».

Mais c'est davantage le récit d'une enquête biographique déçue qu'une biographie effective que donne à lire Thoré-Burger :

En même temps que je recherchais les tableaux de van der Meer, je récoltais aussi tous les documents écrits ou traditionnels concernant sa personne, je fouillais les vieux livres, les archives hollandaises [...]. Sur la biographie, je n'ai encore, il est vrai, que des jalons chronologiques et quelques faits certains. Mais au moyen des œuvres, que je connais en grand nombre ¹², j'espère reconstituer à peu près la personnalité de van der Meer. Ne dit-on pas qu'à l'œuvre on connaît l'ouvrier ? La peinture révèle le peintre et des tableaux suppléent parfois les documents écrits ¹³.

Au terme de son deuxième article, Thoré-Burger revient sur l'échec de son enquête biographique :

Hélas ! Il reste surtout à poursuivre les recherches sur la biographie de van der Meer, et à retrouver un certain nombre de tableaux qui m'ont échappé jusqu'ici, bien que j'en aie des indications traditionnelles. J'ai fait ce que j'ai pu, *als ich kan* [*sic*], selon la devise de Jean van Eyck.

Mais Thoré-Burger, qui ne réussira pas à avoir accès aux archives d'état civil de Delft, butte sur l'événementiel biographique qu'il ne parvient pas à reconstituer... à commencer par le nom même de l'artiste : Vermeer ou van der Meer ? Et quel van der Meer ? Jan van der Meer d'Utrecht, peintre de grands tableaux, Jan van der Meer le vieux, de Haarlem, peintre de paysages ? Jan van der Meer le jeune, de Haarlem lui aussi, peintre de paysages et d'animaux ? Jan van der Meer/Vermeer de « Delftsche » est-il cet artiste Protée, de Delft, mais aussi d'ailleurs et en somme de nulle part ?

Se fondant par ailleurs essentiellement sur des déductions et comparaisons d'ordre stylistique, nécessairement hasardeuses, pour compenser l'absence de document lui permettant de reconstituer sa biographie

11 W. BÜRGER, *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, 1^{er} article, 1^{er} octobre, 4^e livraison, p. 297-333, p. 297-298.

12 T. Thoré-Burger croit en avoir identifié une soixantaine. La critique d'art ultérieure est revenue sur beaucoup de ces attributions.

13 *Ibid.*, p. 299-300.

« rêvée », il affirme des faits douteux ou tout au moins non prouvés encore aujourd'hui : par exemple un séjour de Vermeer à Amsterdam entre 1654 et 1660 qu'il lui est nécessaire de supposer pour situer Vermeer dans la filiation artistique de Rembrandt, voire comme l'un des élèves de son atelier. La conclusion de son troisième article témoigne du vertige qui finalement le saisit face au trop ou au trop peu de Vermeer :

Je commence à croire qu'il doit y avoir une pléiade de peintres nommés van der Meer ! Et spécialement le van der Meer qui aurait peint des fruits, des fleurs, des natures mortes, etc. Assez ! Et peut-être trop. Les morts ennuient les vivants. Et pour finir j'adjure encore les chercheurs de documents et surtout les chercheurs de tableaux de vouloir bien me communiquer leurs découvertes sur la vie et les œuvres de Jan van der Meer de Delft ¹⁴.

Thoré-Burger est contraint d'admettre qu'à l'œuvre on ne connaît pas forcément l'ouvrier. Mais ses appels seront entendus et, dès les décennies suivantes, quelques documents vont apparaître qui permettront au moins de donner au peintre un état civil. Henry Havard ¹⁵ publie dans *La Gazette des Beaux-Arts* un article qui en donne les jalons : Joannis, dont le père est Reynier fils de Jean, la mère Dingnum, fille de Balthazar, est inscrit à Delft le 31 octobre 1632. Il épouse le 5 avril 1653 Catharina Bolenes et habite alors « sur le marché ». Il est enseveli le 13 décembre 1675 dans la « vieille église » ; il demeurerait alors sur la « vieille langedyk ». Joannes Vermeer est donc catholique à son décès. Voilà à peu près l'essentiel des éléments biographiques retrouvés...

Il faut attendre une époque très récente pour que soit renouvelée et enrichie la connaissance biographique de Vermeer. John Michael Montias publie en effet en 1989 *Vermeer and his Milieu : a Web of social history*, traduit en français l'année suivante par Daniel Arasse et publié sous le titre *Vermeer, une biographie, le peintre et son milieu* ¹⁶. Si le titre français recourt au mot biographie, le titre anglais se refuse à revendiquer cette qualité générique et met au contraire en exergue la qualité disciplinaire de l'ouvrage ; J. M. Montias, professeur à l'Université de Yale, est socio-économiste de formation. Il propose en effet une étude très nourrie des conditions de vie des artisans, édiles, patriciens delftois au XVII^e siècle et

14 W. BÜRGER, *La Gazette des Beaux-Arts*, 1866, p. 576.

15 Henry HAVARD (1838-1922), « Vermeer (Ver Meer de Delft) », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1883, p. 389-399.

16 Cf. note 7.

non une biographie de Vermeer. Sa recherche, menée pendant de longues années dans toutes les archives disponibles, lui a permis de cerner la condition sociale et professionnelle de Vermeer qui se trouve être l'épicentre de son livre, mais non de produire une biographie qui restituerait de manière suffisamment sûre tant l'événementiel public et privé de la vie du peintre que les traits principaux d'une personnalité. Si biographie il y a, le livre de Montias ne peut proposer qu'une biographie en creux, par défaut, qui perpétue la figure du peintre « en Sphinx » proposée par T. Thoré-Burger plus d'un siècle plus tôt malgré le très sensible enrichissement qu'il apporte aux données biographiques factuelles. Montias n'exhume en particulier aucun document susceptible de renseigner la vie de Vermeer entre sa naissance en 1632 et son mariage en 1653. Ainsi l'histoire de sa formation artistique reste toujours inconnue. L'énoncé biographique produit multiplie les modalisations comme cet exemple le montre :

Au printemps 1641, Johannes Vermeer avait neuf ans et demi. Il avait probablement appris à lire et à écrire à l'école du quartier ; à cette époque il suivait peut-être les cours de la petite académie située sur le Voldersgracht et dirigée par le peintre catholique Cornelis Daemen Rietwijk. Lorsque deux ou trois ans plus tard, en 1644 ou 1645, Vermeer eut treize ou quatorze ans, il est probable qu'il commença son apprentissage de six ans ¹⁷.

Quel fut son maître ? Combien a-t-il effectivement eu d'enfants (on en dénombre aujourd'hui onze) ? Quels étaient leur âge, leurs prénoms ? Mais surtout quel était son caractère, son réseau de relations, quels furent ses goûts, ses désirs, ses inquiétudes, ses amours ? Nous l'ignorons. Montias propose une sociographie de Vermeer et fait la preuve qu'aucune biographie ne peut se réduire aux traces d'archives de la vie du biographié. Vermeer, l'un des peintres majeurs de la modernité, reste dans son intimité aussi inaccessible que l'obscur savetier du Perche, Louis Pinagot, sur les traces duquel est parti Alain Corbin ¹⁸. Si le travail biographique de Thoré-Burger était fondé sur le présupposé selon lequel « à l'œuvre on connaît l'ouvrier », la recherche de Montias, prudente et distanciée, ne prétend pas lui opposer un nouveau présupposé, sociologique celui-ci, selon lequel au milieu, on connaîtrait l'homme. Tout juste peut-on en deviner la silhouette socio-culturelle.

¹⁷ MONTIAS, 1989, *op. cit.*, p. 87.

¹⁸ Alain CORBIN, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Paris : Flammarion, rééd. coll. « Champs », 1998.

Romans

Si l'on en croit Milan Kundera, le roman est le genre des possibles. Si l'on en croit Aragon, le roman est l'art du « mentir-vrai ». La lacune biographique – en tout cas psychobiographique – concernant Vermeer, lacune qui prive pour la postérité le peintre de toute épaisseur humaine, tend à légitimer l'un et l'autre point de vue. Mais aucun des romanciers qui se sont intéressés à Vermeer ne cherche pourtant à reconstruire une biographie fictive du peintre. Ce qui a intéressé ces romanciers est justement l'absence de vie derrière l'œuvre, au risque d'aggraver le « mystère Vermeer ¹⁹ » que Daniel Arasse interroge dans *L'Ambition Vermeer* ²⁰.

À la *Recherche du temps perdu* accorde une place capitale à Vermeer. Le peintre n'y est bien sûr jamais actant dans la narration mais essentiellement objet de discours, ou plutôt l'une des œuvres du peintre, la *Vue de Delft*. On dénombre une quinzaine d'occurrences relatives à Vermeer, réparties dans la *Recherche*, de *Du Côté de chez Swann* à *La Prisonnière* et au *Temps retrouvé*. Proust a été aidé dans sa découverte de l'art hollandais par J.-L. Vaudoyer mais il a lui-même pu contempler la *Vue de Delft* à deux reprises : en 1902, lors de son voyage à La Haye et en 1921, à l'occasion de l'exposition consacrée à l'école hollandaise à Paris. Le 2 mai 1921 il écrit à J.-L. Vaudoyer : « Depuis que j'ai vu au musée de La Haye une vue de Delft, j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde ²¹. » Proust a également lu les articles de Thoré-Burger évoqués plus haut et y a puisé une confirmation de sa propre représentation de l'art. Thoré-Burger met lui aussi Vermeer au plus haut, mais non comme peintre de figures comme on pourrait s'y attendre aujourd'hui ou comme peintre de perspectives, intérieures ou extérieures, comme ce fut le cas au XVII^e siècle pour l'un de ses amateurs évoqués plus haut, Peter Teding van Berkhout : « comme peintre de vues de villes, il est unique », écrit Thoré-Burger ²². L'analyse de la lumière et du rapport du détail à l'ensemble du tableau que

19 « Le Mystérieux Vermeer » est le titre des trois articles que J.-L. Vaudoyer publie dans *L'Opinion*, les 30 avril, 7 et 14 mai 1921, et qui vont particulièrement séduire Marcel Proust.

20 Daniel ARASSE, *L'Ambition Vermeer*, Paris : Adam Biro, 1993.

21 Marcel PROUST, *Correspondance*, édition établie par Philippe Kolb, Paris : Plon, 1970-1993, 1^{er} mai 1921, t. XX, p. 226.

22 *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, 1^{er} article, 1^{er} octobre, 4^e livraison, p. 462.

propose Thoré-Burger à propos de la *Vue de Delft* et de la *Ruelle* anticipe sur les analyses proustiennes, qui en constituent une réécriture :

Si Vermeer, comme van den Heyden, pique dans un mur toutes les petites pierres, dans un toit toutes les petites tuiles, et ça et là tous les détails microscopiques, la finesse de l'exécution disparaît dans l'ensemble et chaque objet se perd dans la masse. La lumière, partout épandue, enveloppe les menus accessoires. L'harmonie est telle, que la couleur, infiniment variée, semble revenir à la monochromie ²³.

Cette dialectique thoré-burgienne de la partie et du tout, résolue par « l'harmonie » et considérée comme la marque du génie de Vermeer anticipe sur les nombreuses reprises qu'en donnera Proust dans *la Recherche* ²⁴. Ainsi le Narrateur prête en écho à Bergotte ces réflexions : « Il remarqua pour la première fois de petits personnages peints en bleu, que le sable était rose et la précieuse matière du petit pan de mur jaune ²⁵. »

Marcel Proust, l'auteur du *Contre Sainte-Beuve*, n'est évidemment en rien dérangé par l'ignorance biographique relative à Vermeer. Bien au contraire, Vermeer en devient pour Proust l'idéal même de l'artiste dont l'œuvre s'impose en dehors de toute référence biographique, l'artiste par excellence qui n'a plus d'autre vie que la « vraie vie », celle de l'œuvre. En conséquence, Vermeer est dans la *Recherche* un « vrai artiste », statut qu'il partage avec d'autres artistes cités par le Narrateur, particulièrement des artistes de la Renaissance dont, malgré diverses *Vies*, dont celles de Vasari, la biographie échappe pour l'essentiel : Giotto entre autres, qui joue dans la *Recherche* comme un double de Vermeer. Le Narrateur ne s'intéresse pas à l'ouvrier – ses déconvenues relatives aux personnes physiques, morales et sociales de Bergotte, d'Elstir ou de Vinteuil l'y préparent – seule l'œuvre l'intéresse. Grâce à la *Vue de Delft* de Vermeer, le Narrateur du *Temps retrouvé*, proche de l'aboutissement de son parcours initiatique, parvient à formuler la nature de la médiation entre l'art et le monde :

Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles

23 *GBA*, 1866, p. 464.

24 Et avant lui Vuillard, modèle essentiel du peintre Elstir, que connaissait Proust, qui l'avait rencontré par l'intermédiaire des frères Bibesco, et qu'il admirait.

25 *La Prisonnière*, *op. cit.*, III, p. 187.

après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient encore leur rayon spécial²⁶.

Et il ajoute :

Le travail de l'artiste [...] c'est exactement le travail inverse de celui que [...] nous appelons faussement la vie ; en somme cet art si compliqué est justement le seul art vivant. Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-mêmes notre propre vie, cette vie qui ne peut pas « s'observer », dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées²⁷.

C'est ainsi que par un retournement spéculaire, Vermeer et sa *Vue de Delft* vont dans la *Recherche* être mis au service de la révélation – au sens aussi bien mystique que photographique – de la fausseté ou de la vérité de la vie de divers personnages. Vermeer et la *Vue de Delft* rendent visibles, révèlent ces « apparences qu'on observe » et qui « ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées ».

Toutes les séquences de la *Recherche* citant Vermeer sont en rapport avec divers personnages qui sont ainsi révélés : la *Vue de Delft* comme le nom de Vermeer jouent le rôle d'un kaléidoscope, miroir mouvant qui pour le Narrateur renvoie à la vérité de la personne. Odette se révèle ainsi ignorante, sottise et frivole en demandant à Swann si « Vermeer avait souffert par une femme » – question évidemment sans réponse et sans intérêt – et en « [se désintéressant] de ce peintre » à la suite de la réponse de Swann (I, p. 198). Mais Swann lui-même se révèle le champion de faux combats, lui qui poursuit une étude biographique, qui n'aboutira pas, sur un peintre à propos duquel on ignore tout, de même qu'il s'intéresse à une femme à propos de laquelle « il ne savait rien de l'emploi de son temps pendant le jour, pas plus que de son passé, au point qu'il lui manquait même ce petit renseignement initial qui, en nous permettant de nous imaginer ce que nous ne savons pas, nous donne envie de le connaître » (I, p. 239). La vie de Vermeer, objet d'enquête pour Swann qui ressemble ici au critique Thoré-Burger, lui est aussi inaccessible que celle d'Odette mais est aussi inessentielle. La banalité roturière des Guermantes se révèle également au Narrateur, eux qu'il déclare finalement « retirés de ce nom de Guermantes » prenant conscience que les personnes célèbres « situ[e]s pour nous dans le monde des noms communiquent aussi peu avec la grande histoire que le

26 *Temps retrouvé*, III, p. 896.

27 *Ibid.*

côté de Méséglise avec le côté de Guermantes » (I, p. 523). *Se révèlent* encore l'inconséquence et la superficialité d'Albertine, qui associe Vermeer aux mouettes, et le snobisme de Mme de Cambremer jeune qui « demanda impérieusement [...] Ah ! vous avez été en Hollande, vous connaissez les Ver Meer ? [...] du ton dont elle aurait dit : Vous connaissez les Guermantes ? Car le snobisme en changeant d'objet ne change pas d'accent » (II, p. 814).

Mais se révèle aussi la vérité de deux créateurs : Elstir et Bergotte et au-delà, celle de la création. Le premier est associé à Vermeer du fait que le Narrateur contemple la collection de ses œuvres que possèdent les Guermantes juste avant le dîner où la conversation va porter sur Vermeer. Elstir, dont la qualité de l'œuvre est perçue par le Narrateur comme sans rapport avec la qualité de la vie, voire de la pensée, est celui qui donne à voir « les fragments de ce monde aux couleurs inconnues qui n'était que la projection de la manière de voir particulière à ce grand peintre et que ne traduisaient nullement ses paroles [un peintre qui] tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait ». Elstir figure dans la *Recherche* un Vermeer actuel, grand artiste dont l'œuvre seule compte et dont la vie est inessentielle, mais il emblématise également la poétique proustienne, comme le remarque Sophie Bertho : « La peinture d'Elstir synthétise, symbolise la poétique proustienne. Les métaphores dont usent le peintre, l'écrivain sont bien plus qu'une technique. Elles sont *vision*, dans le sens de révélation » (I, p. 834). La métaphore est l'équivalent verbal de la métamorphose que le grand artiste doit accomplir pour donner à voir un autre monde, *son* monde : « Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde », constate déjà le Narrateur adolescent lorsqu'il découvre son atelier à Balbec (I, p. 834). Bergotte est pour sa part associé d'une manière étroite à Vermeer puisque c'est en allant contempler le « petit pan de mur jaune » de la *Vue de Delft* exposée à Paris qu'il meurt. Cette scène est bien sûr inspirée de la visite de l'auteur à l'exposition hollandaise en 1921. Bergotte prend conscience face à la toile qu'il n'est pas un grand artiste, malgré tout le succès qu'il a connu, pour avoir omis de « passer plusieurs couches de couleur, rendre [sa] phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune » (III, p. 187). C'est pourquoi « dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit

pan de mur si bien peint en jaune ²⁸. Il sentait qu'il avait imprudemment donné la première pour le second » (III, p. 187). Dans l'œuvre proustien, la vraie vie est bien l'œuvre, celle de l'artiste ne pèse rien, et en cela la défaillance biographique relative à Vermeer permet à Proust d'accorder à ce peintre une place essentielle dans sa réflexion poétique. Philippe Boyer va jusqu'à considérer que le travail du romancier devient homologique de celui de Vermeer, établissant un rapport intéressant entre la chambre d'écriture dans laquelle il s'enfermera pour écrire son œuvre, « laboratoire photographique où il pourra développer tout à son aise les vieilles photos du temps perdu », et la chambre noire (*camera obscura*) sans doute utilisée par le peintre pour fixer ses perspectives, en particulier dans la *Vue de Delft* ²⁹.

Dans *La Jeune Fille à la perle*, Tracy Chevalier paraît rencontrer la démarche romanesque de Charles Garcin, Guy Goffette ou Pierre Michon que B. Ferrato-Combe, évoquée en introduction, présente comme faisant écart par la mise au premier plan du modèle par rapport au dispositif habituel du roman de peintre. Le roman est écrit à la première personne et la narratrice n'est autre que le modèle même de la toile dont le titre (actuel) est éponyme du titre du roman : premier indice qui tend à laisser entendre que l'objet principal de la diégèse est l'œuvre, non le modèle. Le roman se présente comme une autobiographie fictionnelle, resserrée chronologiquement autour de la séquence de la vie de la narratrice qui la lie à la vie du peintre : de 1664, date à laquelle elle est supposée entrer au service de Maria Thins, belle-mère de Vermeer – et en conséquence de Vermeer lui-même puisqu'il est supposé habiter chez sa belle-mère avec femme et enfants – à février 1676, date à laquelle Griet, deux mois après le décès de Vermeer, se voit transmettre conformément au supposé testament du peintre, les perles qu'elle a portées pour poser le tableau.

La Jeune Fille à la perle est un roman qui « fonctionne » – son succès en librairie et celui de son adaptation cinématographique l'ont prouvé – par la qualité de la restitution socio-historique mais aussi par la subtilité de la construction psychologique des personnages. De la même manière que J. M. Montias – dont Tracy Chevalier a lu l'ouvrage dans sa version américaine –, la romancière brosse le portrait d'une société *hic et nunc* en

28 Dont on sait qu'il s'agit non d'un petit pan de mur mais d'un petit pan de toit.

29 Philippe BOYER, *Le Petit Pan de mur jaune. Sur Proust*, Paris : Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1987, p. 34-35.

même temps que le portrait d'une personne : le modèle, Griet, issue d'une famille d'artisans bien nantis, est contrainte de devenir servante à la suite des revers de fortune de sa famille. Le peintre est sauf, si l'on peut dire : cantonné par le dispositif fictionnel au second plan et au retrait, il reste dans le roman le Sphinx de Thoré-Burger. Chacun est libre de penser que le mobile de son choix pour peindre le tableau est son état amoureux à l'égard de Griet mais rien dans le discours ne vient le confirmer. L'histoire narrée est officiellement celle de la création d'un tableau et des émois troublants inspirés au modèle à l'égard du peintre par l'ambiguïté du regard qu'il pose sur elle. Mais le modèle lui-même déconstruit l'éventualité d'un mobile amoureux de la part du peintre :

Bientôt j'eus moins de mal à le regarder dans les yeux. Il me regardait comme s'il ne me voyait pas, comme s'il voyait quelqu'un ou quelque chose d'autre. Comme s'il regardait un tableau. Il étudie la lumière sur mon visage et non pas mon visage lui-même, me dis-je. Voilà toute la différence. J'aurais presque pu ne pas être là. (p. 211)

De la première rencontre entre le peintre et son modèle dans la salle de la maison des parents de Griet alors que celle-ci est occupée à éplucher des légumes, à la dernière rencontre lorsque Catharina, l'épouse du peintre, suscite une scène de jalousie féroce qui entraîne le renvoi de Griet, le peintre est saisi par la romancière en Sphinx, sans que le lecteur puisse décider s'il est un amoureux de son art, de son modèle ou de sa femme. Le roman fonde par excellence sa diégèse sur la lacune biographique pour décaler l'intérêt vers l'hypothétique modèle mais son seul protagoniste ayant réellement existé est encore le tableau lui-même.

Susan Vreeland raconte dans *Jeune Fille en bleu jacinthe* l'histoire de la transmission d'un tableau de sa création à nos jours en remontant le temps : le dénouement du roman coïncide avec le moment de la genèse et de la réalisation de l'œuvre. Il s'agit plutôt du roman biographique d'une œuvre, cette fois fictive, une *operafiction*, que du roman d'un peintre. Le roman de Susan Vreeland s'appuie comme les précédents sur la lecture des travaux biographiques récents consacrés à Vermeer, non sans quelques erreurs d'ailleurs³⁰, ce qui ne fait que souligner que ce n'est pas la précision biographique qui intéresse la romancière. Ce parti pris fictionnel est là encore suscité par les lacunes biographiques relatives à Vermeer : le

30 Les enfants de Vermeer seraient tous nés déjà vers 1660 (p. 198), Vermeer habiterait la maison Mechelen (p. 206).

tableau imaginaire est rendu vraisemblable par le fait que la critique fait l'hypothèse plausible que tous les tableaux de Vermeer ne sont pas parvenus jusqu'à nous. Le choix d'une fille de Vermeer comme modèle de ce tableau est vraisemblable du fait que les modèles auxquels Vermeer a eu recours ne sont pas identifiés avec certitude mais ne peuvent qu'être supposés : son épouse Catharina, supposé modèle de nombre d'œuvres représentant une jeune femme identifiable comme maîtresse d'une maison bourgeoise ; une servante, Tanneke, dont le prénom est présumé par certains actes, qui aurait pu poser *la Laitière*... Le choix du sujet : une jeune fille occupée à coudre, est pour sa part rendu vraisemblable par le sujet d'autres œuvres réelles : *La Laitière* ou *La Dentellière*. Enfin, la personnalité prêtée à Vermeer est celle d'un homme silencieux, voire taciturne et incapable d'exprimer un sentiment : « lorsque la jeune fille observait son père du coin de l'œil, elle était incapable de dire ce qu'elle représentait pour lui. Lentement, elle en vint à comprendre qu'il la regardait avec le même intérêt qu'il portait au verre de lait ». Susan Vreeland prête à son personnage la même prise de conscience que Tracy Chevalier prête à Griet.

Ainsi la complète méconnaissance biographique de la personnalité psychologique et morale du peintre est traduite dans ces deux cas par la représentation fictionnelle d'une personnalité énigmatique, réservée, secrète, inaccessible. La lacune biographique trouve fictionnellement son équivalent dans une présumée défaillance de compétence socio-relationnelle. Tracy Chevalier comme Susan Vreeland perpétuent à leur manière l'image thoré-burgienne du Sphinx, construisant une représentation psychologique du peintre qui n'a probablement que peu à voir avec la véritable personnalité de Vermeer. Mais peu importe : l'imaginaire créateur paraît aujourd'hui vouloir s'emparer des lacunes de la connaissance biographique positive, que ces lacunes permettent de fonder une poétique de l'art (Proust) ou plus modestement une psychologie de l'artiste (Chevalier, Vreeland). Au-delà du « cas » Vermeer, le romancier contemporain semble chercher à dépasser dans et par le texte romanesque la contradiction entre le connu et l'ignoré, dans un monde où, médias obligeant, le connu ou prétendu tel est omniprésent et omnipotent. Le texte fictionnel naît aujourd'hui d'une béance, d'un vide, dans la connaissance du réel et non plus, comme ce fut le cas tout particulièrement dans le roman dit réaliste, d'une volonté de rivaliser avec le réel et d'un effort spécifique de connaissance et/ou d'observation de ce réel par le romancier : la fiction contemporaine, anti-zolienne par excellence, est où le document n'est pas pour en assurer la référentialité.

L'« effet de réel » ne vaut que pour le décor, pas pour le sens, pas pour l'art. C'est probablement la raison pour laquelle se multiplient les biofictions et autres romans biographiques. Ils ont besoin de fournir leurs preuves poétiques. Les romans inspirés par Vermeer sont à ce titre exemplaires : le vide documentaire que comble le plein fictionnel doit marquer clairement et textuellement ses bornes, le secret de l'intime étant bien sûr le lieu privilégié de l'indocumenté. Le *Ravel* de Jean Echenoz, entre autres, en témoigne.

Dans *La Double Vie de Vermeer*, Luigi Guarnieri écrit le roman du (vrai) faussaire Han van Meegeren qui dans les années 1940 produit une série de faux Vermeer, parmi lesquels *Le Christ à Emmaüs*, salué par la critique comme le chef d'œuvre absolu de Vermeer ! Ce n'est qu'en 1945 que le prétendu marchand sera convaincu de faux et mis en accusation lorsque la police saisit la collection rassemblée par Goering et que van Meegeren est accusé de haute trahison pour avoir vendu des œuvres au maréchal du Reich. Le procès retentissant fera quelques éclaboussures dans les milieux de l'art qui se sont laissés « prendre »... Là encore, le faussaire s'est emparé d'une lacune, l'absence de tableaux de Vermeer à sujet religieux, alors qu'il est supposé en avoir peint, pour la combler fictionnellement. Le faussaire a bien failli permettre de réécrire la biographie de Vermeer.

Laissons le dernier mot au narrateur de *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen :

À table, conversation animée, moi très à mon aise, Proust, Kafka, Picasso, Vermeer, enfin ça s'est trouvé comme ça, sans le vouloir en quelque sorte, sur Vermeer, je peux dire que j'ai brillé, biographie, caractère de l'homme, œuvres principales, avec remarques techniques et indications des musées, il a vu que je m'y connaissais.

DEUXIÈME PARTIE

**L'ÉCRITURE DU SUJET :
LE BIOGRAPHIQUE DANS LE ROMAN**



Pierre-Louis REY

Université Paris III – Sorbonne nouvelle

LES SILENCES DU *PREMIER HOMME*, D'ALBERT CAMUS

Aux alentours de l'année 1953, Sartre et Camus, qui se sont définitivement brouillés quelques mois plus tôt, entreprennent, chacun de son côté, de raconter leur vie et particulièrement leur enfance. *Les Mots*, de Sartre, seront publiés dix ans plus tard ; *Le Premier Homme*, interrompu par la mort de Camus en janvier 1960, ne sera révélé au public sous sa forme inachevée qu'en 1994. Un paradoxe veut que Camus, qui a toujours préparé son dernier ouvrage comme un roman, y ait légué à la postérité le témoignage le plus fourni sur sa vie privée, au point que certains de ses biographes utilisent aujourd'hui sans scrupule les données de la vie de Jacques Cormery, héros du *Premier Homme*, pour combler les lacunes qui subsistent dans la vie de Camus¹. Sartre, à l'inverse, engagé au départ dans une autobiographie, constate pour finir qu'il a écrit « une espèce de roman [...], un roman auquel je crois, mais qui reste malgré tout un roman² », incitant ainsi les critiques à ne pas utiliser son récit comme une somme d'informations qui éclaireraient de façon univoque non seulement sa vie, mais sa pensée.

1 Dans sa récente biographie de Camus, Virgil Tanase reconstitue les années d'enfance de Camus en puisant dans *Le Premier Homme* ce qu'il considère comme des informations, y compris des étourderies ou des transpositions du romancier, par exemple la substitution de la rue Bab-Azoun à la rue Bab-el-Oued sur le trajet du lycéen (*Camus*, Paris : Gallimard, coll. « Folio-Biographies », 2010). On avait déjà reproché à George Painter d'avoir, pour composer son *Marcel Proust* (trad. française : Mercure de France, 2 vol., 1963 et 1966), cherché dans la vie du héros d'À la recherche du temps perdu de quoi combler les lacunes de la biographie de l'écrivain.

2 « Autoportrait à soixante-dix ans », *Situations X*, cité dans Jean-Paul SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, notice de Jean-François Louette, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 1271.

Les questions posées par l'autobiographie ne sont pas fondamentalement différentes de celles que pose le récit biographique en général. Admettons, pour simplifier, qu'une autobiographie est un récit biographique dans lequel la conscience du héros est transparente à l'auteur. Sartre a, dès *La Nausée*, démystifié l'illusion qui consiste à croire qu'une vie vécue ressemble à une vie racontée, c'est-à-dire que les mots reflètent la réalité. En intitulant son étude sur Jean Genet *Saint Genet comédien et martyr*, il a accepté le risque de prêter à l'écrivain une pose que celui-ci n'avait pas revendiquée. On croirait pourtant qu'il cède à cette illusion quand il voue ses dernières années à composer, avec *L'Idiot de la famille*, une énorme biographie de Flaubert (une biographie « supra-totale », comme dirait Ionesco). Il affiche, dans la Préface, le sujet de son livre : « Que peut-on savoir d'un homme, aujourd'hui ? Il m'a paru qu'on ne pouvait répondre à cette question que par l'étude d'un cas concret : que savons-nous – par exemple – de Gustave Flaubert³ ? » On verra une coquetterie d'auteur dans cette façon de tomber comme par hasard, quand il cherche un exemple, sur l'écrivain qui l'a toujours obsédé. Et la question « que peut-on savoir d'un homme ? » laisse affleurer un « que puis-je savoir de moi ? ». Doué pour l'autocritique à condition qu'on ne la lui impose pas⁴, Sartre, après avoir publié avec *Les Mots* son « adieu à la littérature⁵ », accumule toutes les pièces possibles du dossier biographique d'un artiste qui est resté jusqu'au bout enchaîné à elle, accomplissant ainsi une des virtualités jugées négatives de son moi. Aux cent-trente pages des *Mots*, restreints il est vrai à l'enfance et à l'adolescence, répondent les deux mille et quelques pages de *L'Idiot de la famille*, pourtant largement inachevé. Résolu à parler explicitement de soi, l'auteur des *Mots* n'avait abouti, au bout de dix années, qu'à esquisser les lignes de force de son existence, frappées de subjectivité au point qu'elles lui donnaient l'impression d'un roman. À l'inverse, étudiant le cas d'un autre (un autre soi-même), il exploite le moindre détail, comme si la biographie offrait un dernier recours à l'autobiographe insatisfait. De cette entreprise qui vise à l'exhaustivité, il ne dévalue jamais l'objectivité. Seuls les spécialistes de Flaubert baptiseront « roman » *L'Idiot de la famille*, non pour

3 *L'Idiot de la famille*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1971, t. I, p. 7.

4 *Les Mots*, éd. citée, p. 130.

5 Voir sur cette expression de Sartre lui-même, Jean-François LOUETTE, Notice des *Mots*, p. 1297.

en exalter l'inspiration littéraire, mais pour marquer leur désaccord avec des interprétations jugées tendancieuses.

La question de l'illusion biographique n'a pas de raison de tourmenter Camus. Alors qu'il a mûrement médité sur le rapport du langage au réel, en particulier à la suite de Brice Parain⁶, il n'applique guère cette réflexion à des récits de vie. S'il évoque, à l'occasion de simples préfaces, les existences de Chamfort ou de René Leynaud, c'est parce que l'y conduisent des considérations sur leurs œuvres et sur leurs destinées tragiques⁷. On ne trouve pas davantage, dans ses *Carnets* ou ailleurs, l'ébauche d'un projet autobiographique. Ses carnets de voyage en Italie, en Amérique du Nord ou en Amérique du Sud, qui lui auraient donné l'occasion de s'en approcher, enregistrent des informations, des impressions ou des jugements esthétiques, sans les relier de façon problématique au moi du voyageur. Le projet du *Premier Homme* constitue une rupture plus apparente que réelle avec l'absence d'égotisme qui marque tous ses écrits antérieurs. Le nom de son héros, Jacques Cormery, qu'on brûle de considérer comme un pseudonyme d'Albert Camus tant son enfance ressemble à la sienne, compte moins que la qualité de « premier homme » qui fonde sa singularité dans une catégorie plus générale incluant celle du père, de ses ascendants pionniers de la colonisation, du premier homme selon la Genèse, voire de la figure de Jésus-Christ suggérée par ses initiales « J.C. » et par la scène de Nativité qui ouvre le roman.

Les biographies supposent, sauf dans le cas de personnages mal connus, un choix parmi la multitude des données disponibles (multitude infinie dans le cas de l'autobiographie). Les romanciers miment ce choix afin d'entretenir l'illusion du réel. « Nous sommes obligés de glisser sur dix années de la vie de notre héros... » : par cette formule stéréotypée, les feuilletonistes font comme si leur éditeur les avait privés de papier ou comme s'ils avaient décidé de hiérarchiser des événements réellement vécus. « Je pourrais vous en dire plus », sous-entendent-ils, à l'image des

6 « *Sur une philosophie de l'expression*, de Brice Parain » (*Poésie* 44, 1944, et Albert CAMUS, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 2006, p. 901-910).

7 Voir *Introduction aux « Maximes et anecdotes » de Chamfort [1944]*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 923-933, et *Introduction aux « Poèmes posthumes » de René Leynaud [1947]*, *ibid.*, t. II, 2008, p. 704-711. Chamfort s'est suicidé pendant la Révolution ; René Leynaud, résistant, a été assassiné par des miliciens.

biographes qui tiennent, pour qui la réclamerait, une documentation en réserve. Roman largement décalqué de la vie de Camus, *Le Premier Homme* ne doit qu'à la fatalité certaines lacunes de son information. Le récit de la vie de Jacques Cormery s'interrompt au même moment que la *Vie de Henry Brulard* : à quelques jours d'intervalle, Henry et Jacques connaissent leur premier émoi amoureux et leur baptême du feu (escarmouches dans l'armée de Bonaparte pour le premier, titularisation dans l'équipe de football du R.U.A pour le second) ; tous les deux font ainsi leur entrée dans la vie d'adulte. Mais cette coïncidence est due au hasard : Stendhal a interrompu son manuscrit parce qu'il était submergé par l'émotion, Camus parce qu'il a été victime d'un accident d'automobile. Sartre, lui, avait d'emblée résolu d'arrêter son récit à la même époque : celle où « Poulou » va devenir écrivain. Les trois récits offrent un présent du narrateur, posé par Stendhal dans les deux premiers chapitres (« Je vais avoir la cinquantaine »), récurrent au fil du récit des *Mots*, plus étoffé dans *Le Premier Homme* où le quadragénaire qui se rend sur la tombe de son père et qui retrouve à plusieurs reprises sa mère âgée est mis en miroir avec l'enfant pauvre qu'il fut. Les notes et les brouillons laissés par Camus laissent entrevoir les développements qu'il avait prévus : une figure féminine nommée Jessica aurait réuni les traits de plusieurs femmes aimées, le récit se serait élargi à une histoire des pionniers de la colonisation... Après avoir fait alterner, sur son manuscrit, les récits de l'enfance de Jacques et ses retours au foyer à l'âge adulte, il s'interroge, dans des notes marginales, sur la place définitive des chapitres (placer avant, après...). En bouleversant l'ordre chronologique, il aurait plus nettement affiché le genre romanesque de l'ouvrage, s'il est admis que les (auto)biographes suivent le plus souvent les étapes des vies qu'ils racontent.

Du moins les suivent-ils lorsque le récit est lancé. Paradoxalement, en s'ouvrant directement sur la scène de la naissance de Jacques, *Le Premier Homme* s'affranchit tout autant des conventions du genre (auto)biographique. Ainsi, selon un modèle éprouvé, Herbert R. Lottman⁸ commence sa biographie de Camus par la mort accidentelle de l'écrivain, avant de présenter un historique de sa famille qui nous conduit jusqu'à sa naissance. Olivier Todd⁹ débute par la situation de Lucien Camus et de sa femme dans le

8 *Albert Camus*, 1978, trad. française : Paris : Le Seuil, 1978.

9 *Albert Camus. Une vie*, Paris : Gallimard, coll. « Biographies », 1996.

domaine viticole de Mondovi pendant les mois qui précèdent la naissance de leur second fils, avant de faire retour sur leur passé et leur mariage. À défaut de pouvoir commencer par la mort du sujet, les autobiographes prennent en compte les données qui préludent à sa naissance. « Après tant de considérations générales, je vais naître », annonce Stendhal à la fin du deuxième chapitre la *Vie de Henry Brulard*, parodiant par cette formule le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne¹⁰. Qu'on se souvienne du début des *Mots* : « En Alsace, aux environs de 1850, un instituteur accablé d'enfants consentit à se faire épicier¹¹. » De fil en aiguille va être révélée la descendance des Schweitzer, puis celle des Sartre. La mort de Jean-Baptiste Sartre, intervenue alors que son fils Jean-Paul avait quinze mois, donne son impulsion au récit autobiographique proprement dit, qui entrecroise ensuite les vrais souvenirs de l'écrivain et des récits familiaux qu'il a intégrés à sa mémoire. Il arrive que la mémoire familiale de l'autobiographe remonte beaucoup plus haut. Ainsi George Sand attend-elle la page 464 (édition de la Pléiade) d'*Histoire de ma vie* pour parvenir à la date de sa naissance (II^e Partie, chap. 7). Il en va ainsi tout naturellement dans les familles aristocratiques qui conservent avec soin leurs archives, et parfois les embellissent. Une famille bourgeoise comme celle de Sartre ne remonte pas au moyen âge, mais elle possède des documents qui l'informent sur les deux ou trois générations qui ont précédé et elle les transmet en héritage, par écrit ou oralement, à ses rejetons.

Personne n'est en mesure de raconter à Jacques Cormery comment il est venu au monde : l'histoire de sa famille lui est livrée par bribes, avec beaucoup d'approximations. En vertu d'un étrange retournement, il finit par fournir à sa mère, à propos de Lucien Camus, des précisions qu'elle ignorait ou avait oubliées. De surcroît, comme l'indique une note des brouillons du *Premier Homme* : « Les mairies d'Algérie n'ont pas d'archives la plupart du temps¹² ». Une autre note arrache à ce flou un maigre relevé de dates : « 28 nov. 1885 : naissance de C. à Ouled-Fayet : fils de C. Baptiste (43 ans) [...]. Décédé à Saint-Brieuc le 11 octobre 1914¹³ ». Ce griffonnage avait-il chance de s'étoffer dans la version finale pour offrir au

10 *Œuvres intimes*, édition de Victor Del Litto, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1982, p. 550.

11 *Les Mots*, p. 3.

12 *Le Premier Homme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 314.

13 *Ibid.*, p. 334.

récit une ouverture classique, comparable à celle des *Mots* ? On aime mieux croire que *Le Premier Homme* avait vocation à s'ouvrir sur cette scène qui met le héros en gloire et dont la part d'invention saute aux yeux de qui la réfère à la vie réelle de l'auteur¹⁴. Mais si Camus s'est trouvé orienté, dès son premier chapitre, vers l'écriture d'un « roman », c'est peut-être faute de disposer des matériaux qui lui auraient permis de procéder autrement. Jouons à définir les genres littéraires par classes sociales : le récit généalogique est un genre noble ; l'autobiographie enrichie d'une courte biographie familiale, un genre bourgeois ; aux pauvres resterait la possibilité d'écrire des romans.

Un biographe se limite rarement au rôle d'un enregistreur d'archives ou de témoignages. Une grande collection éditoriale, lancée en 1994, s'intitulait « Les grandes destinées ». La tendance universelle à changer la vie en destin s'accroît quand le sujet sort de l'ordinaire : il fait partie du cahier des charges du biographe de souligner comment l'enfance de Victor Hugo ou de Berlioz les prédestinait à devenir un grand écrivain ou un grand musicien. De même la série « La Vie passionnée de... », qui programme dans le sens de la passion (terme d'une large acception) les vies de sainte Thérèse d'Avila ou de Marco Polo¹⁵. Plus explicite encore, la défunte collection éditée chez Plon, « Le roman des grandes existences », dont le catalogue faisait voisiner, par ordre de publication, Mahomet et Adolphe Thiers. Du moment qu'une vie atteint à la célébrité, on attend qu'elle ressemble à un roman. Plus rare est le dessein avoué d'un écrivain de magnifier sa propre vie. En faisant de son double Jacques Cormery un avatar du premier homme, voire du Christ, Camus paraît contrevenir à cette vertu de modestie qui lui est unanimement consentie et inaugurer un genre jusqu'alors inconnu, celui de l'autohagiographie. Il faut vraiment que *Le Premier Homme* soit lu comme une œuvre de fiction et que son héros se démarque du moi de l'écrivain pour que s'atténue l'énormité de sa prétention.

Au rebours de cette prétention, Jacques est à cinq reprises, dans les notes du manuscrit, accusé d'être un « monstre », parce qu'il a trahi le

14 Albert n'est pas né en catastrophe, tel Jésus, le jour de l'arrivée de ses parents dans le domaine viticole de Mondovi : c'est deux mois avant sa naissance que sa mère y avait rejoint son mari.

15 « Vies passionnées à des prix dingues », annonce sur Internet un site de livres d'occasion.

monde des pauvres et l'affection des siens en choisissant de faire sa vie loin d'eux. Selon un dénouement esquissé dans les brouillons, Jacques revient au bercail, illustrant la parabole de l'enfant prodigue interprétée jadis par Camus au théâtre dans la version de Gide¹⁶ et dont il a offert, avec *Le Malentendu*, une version tragique et ironique. Retour définitif, supposant que Camus différencie nettement la destinée de son héros de celle qui est devenue la sienne, ou repentance provisoire qui n'empêchera pas que Jacques soit un perpétuel pécheur ? *Le Premier Homme* conserve son mystère.

Parmi les fautes qui ont entretenu la mauvaise conscience de Camus, son donjuanisme a moins fait le malheur de sa mère que de son épouse. « La sexualité débridée conduit à une philosophie de la non-signification du monde. La chasteté lui rend au contraire un sens (au monde) », note-t-il en 1942, une époque où il est séparé de sa femme¹⁷. Dans l'état du manuscrit du *Premier Homme*, qui nous conduit à fin de l'adolescence de Jacques, la rareté des notations qui concernent son éducation sexuelle est étonnante. « C'est dans ce quartier, si près et si loin du leur, que Jacques et Pierre connurent leurs émotions les plus profondes (dont il n'est pas encore temps de parler, dont il sera parlé, etc.)¹⁸ », écrit Camus quand il évoque un proche pensionnat de jeunes filles. Pourquoi n'est-il pas encore temps de parler d'émotions qui sont l'ordinaire d'un adolescent normal ? Ces silences constituent un héros dont les centres d'intérêt affectifs se limitent à la famille et à l'amitié.

Alors que les biographies sont souvent programmées pour raconter la passion ou l'aventure, Camus a orienté *Le Premier Homme* vers le thème de l'amour, non point sensuel, mais tel qu'il est enseigné dans les Évangiles. Après avoir défini les deux premiers « étages » de son œuvre comme ceux de l'absurde et de la révolte, il annonce en 1956 : « Le troisième étage, c'est l'amour [...]. La méthode est la sincérité¹⁹ », résolution confirmée dans une note du manuscrit de son roman : « En somme, je vais parler de ceux

16 Il en avait fait lui-même l'adaptation pour son Théâtre de l'Équipe. Voir *Œuvres complètes*, t. I, p. 1101-1102.

17 *Œuvres complètes*, t. II, p. 968.

18 *Le Premier Homme*, p. 267.

19 *Œuvres complètes*, t. IV, 2008, p. 1245.

que j'aimais. Et de cela seulement. Joie profonde ²⁰ ». La sincérité, curieusement qualifiée de « méthode », est donc le chemin choisi de façon paradoxale pour affirmer un parti pris. L'affirmation de cette volonté suffirait pour détourner de lire *Le Premier Homme* comme un reflet de la vie réelle de Camus. Au bonheur de l'enfance, dont rayonne le roman, il faut opposer la confiance plus restrictive faite par Camus à son ancien professeur Jean Grenier : « Je n'ai pas eu une enfance malheureuse, la pauvreté réelle où j'ai vécu ne m'a jamais été réellement pénible ²¹. » Le « je n'ai pas été malheureux » est transfiguré dans *Le Premier Homme* en « j'ai été heureux », en hommage à la mère et au monde des pauvres, et aussi parce que l'amour, programmé pour inspirer le troisième « étage » de l'œuvre, commandait de forcer le trait. Que l'amour de Jacques pour sa grand-mère, qui le fouette à coups de nerf de bœuf parce qu'il use ses semelles à jouer au football dans la cour de l'école, ou pour cet oncle demeuré qui empêche sa sœur de se remarier, soit surévalué en raison de l'inspiration du roman, on en a la certitude grâce à un texte de jeunesse comme les brouillons de *L'Envers et l'Endroit*, où la grand-mère est dépeinte comme une femme non seulement tyrannique, mais encline à jouer la comédie, et l'oncle comme une brute égoïste et obtuse.

Quadragénaire au physique aimable, cultivé, socialement aisé à l'époque où, après avoir visité la tombe de son père, il revient voir sa mère dans le quartier pauvre de Belcourt, Jacques Cormery ne reçoit pas les attributs attendus du personnage principal d'un roman. Est-il marié, a-t-il des enfants, nous n'en savons rien, et cette absence d'informations incline le lecteur à répondre par la négative. Sa profession est encore plus mystérieuse. Rapportant son portrait à celui de l'auteur, on se dit que Camus nous cache qu'il est comme lui un écrivain, ou qu'il s'est ingénié à ne pas lui donner de profession. Le traitement réservé aux deux maîtres qui ont le plus influencé sa destinée éclaire cet étrange silence. À Monsieur Bernard, l'instituteur (dont le vrai nom, Monsieur Germain, apparaît parfois par inadvertance dans le manuscrit), Camus consacre un portrait long et émouvant, élargi à un éloge de l'école de la République. Jean Grenier, son professeur de philosophie, déguisé en un administrateur des douanes en retraite, gourmand et économe, nommé Malan (les initiales « J. G. » accolées à ce nom sur le

20 *Le Premier Homme*, p. 357.

21 Albert CAMUS-Jean GRENIER, *Correspondance. 1932-1960*, Paris : Gallimard, 1981, p. 180.

manuscrit authentifiant le modèle), bénéficie d'une sympathie moins marquée²². « Je vous dois tout », lui dit pourtant Jacques²³, mais sans que le lecteur comprenne pourquoi. Plus étrange encore sa déclaration « je vous aime²⁴ », sonnante comme le scrupule d'un auteur de la collection « La vie passionnée de... » soucieux de parsemer son texte de notations qui justifieront son titre. Peut-être conscient qu'on ne parle bien que de ce qu'on aime, Camus a ajouté en marge des pages consacrées à Malan : « Chapitre à écrire et à supprimer²⁵ ». Cette différence de statut entre les deux maîtres est sans doute moins due à l'inégalité de ses sentiments personnels qu'au sujet choisi pour son roman. Si Jacques est un « monstre » parce qu'il a trahi un univers dont sa mère illettrée était le centre, son entrée au lycée a marqué, sur le chemin de sa trahison, une étape décisive. « Le silence grandissait entre sa famille et lui²⁶ ». Aussi bien le roman n'évoque-t-il que par allusions les fruits de son éducation intellectuelle. Camus l'écrivain inscrit en tête de son manuscrit : « Intercesseur : Vve Camus. À toi qui ne pourras jamais lire ce livre²⁷ » ; mais, au sein de la fiction, Jacques Cormery n'écrit pas de livre : il préfère une communion presque muette avec sa mère et, dans un dénouement virtuel de l'ouvrage, une confession exprimée avec les mots qu'on chuchote à l'oreille plutôt qu'avec ceux qu'on écrit. Ce point oppose *Le Premier Homme* et *Les Mots*. Évoquant sur un ton caustique et sur un mode critique son milieu familial²⁸, Sartre retrace en deux étapes, « Lire » et « Écrire », l'itinéraire qui l'a conduit à devenir un écrivain, puis, au risque de dévaluer cet ouvrage considéré comme son chef-d'œuvre littéraire, il en fait son « adieu à la littérature ». Dans *Le Premier Homme*, la littérature se profile comme un horizon qu'il faut toujours reculer puisqu'elle couronnerait la trahison dans laquelle Jacques est engagé.

22 Pourquoi Camus a-t-il fait de son professeur un administrateur des douanes en retraite ?
Peut-on penser que le douanier contrôle des valeurs sans en produire lui-même ?

23 *Le Premier Homme*, p. 46.

24 *Ibid.*, p. 43.

25 *Ibid.*, p. 39.

26 *Ibid.*, p. 221.

27 *Ibid.*, p. 13.

28 Le petit Jean-Paul connaît par cœur *Sans famille*, le roman d'Hector Malot (voir *Les Mots*, éd. citée, p. 25).

On voit comme il est périlleux de prélever dans l'existence romancée de Jacques Cormery des détails qui compléteraient la biographie lacunaire de Camus, alors qu'on utilise avec légitimité la *Vie de Henry Brulard* pour éclairer des points douteux de celle de Stendhal. Plus qu'au récit de Stendhal, autobiographie revendiquée, ou qu'aux *Mots*, autobiographie tardivement récusée comme telle, *Le Premier Homme* peut être apparenté à *À la recherche du temps perdu*. Dans les deux œuvres, le point de départ n'est pas le moi, mais un personnage (peu importe qu'il soit désigné par « il » ou par « je »²⁹) saisi au moment qui influencera en priorité le récit : l'expérience de la mémoire involontaire dans la *Recherche*, la naissance chrétienne sur une terre de pionniers dans *Le Premier Homme*. Proust et Camus s'inspirent librement de leur existence personnelle pour constituer un héros dont la destinée sera exemplaire. La différence entre les deux œuvres réside moins, en somme, dans leurs desseins que dans leurs sujets : alors que la *Recherche* retrace toutes les étapes et les obstacles que le héros-narrateur doit franchir pour devenir un écrivain (« Marcel devient écrivain », résumait Barthes), le héros du *Premier Homme* revient incessamment vers la source qui l'empêchera de céder à une vocation littéraire. Un indice du caractère de Jacques Cormery : l'extraordinaire profusion, d'un bout à l'autre du manuscrit, des odeurs les plus variées. « "Je suis, dit-il, un olfactif. Et il n'y a pas d'art qui s'adresse à ce sens. Il n'y a que la vie" », écrivait Camus dans ses *Carnets*³⁰. Plutôt que de changer la vie en art, Jacques la vit jusqu'à saturation.

En écrivant la *Recherche*, livre immoral, Proust a profané la mémoire de sa mère (aurait-il osé l'écrire si elle avait vécu ?). Camus empêche Jacques Cormery de devenir un écrivain, pour ne pas l'éloigner définitivement de la sienne. En vertu d'une prétérition, inscrite dans la dédicace à sa mère, il écrit le livre de quelqu'un qui se refuse à écrire. Au moins fait-il du *Premier Homme* un hymne à la gloire des pauvres, un chant d'amour d'autant plus forcé qu'il est porté par la mauvaise conscience, en choisissant pour « méthode » ce qui manque le plus aux intellectuels de son temps : la sincérité.

29 Faut-il rappeler qu'après avoir usé du « il » dans *Jean Santeuil*, roman très autobiographique, Proust recourt au « je » dans la *Recherche*, qui l'est moins ?

30 *Œuvres complètes*, t. II, p. 913.

Les éléments avec lesquels Camus compose la destinée de Jacques Cormery étaient présents dans ses premiers ouvrages. « Que signifient ici les mots d'avenir, de mieux-être, de situation ? », se demandait le narrateur du « Vent à Djémila » (*Noces*)³¹, et quand, dans *L'Étranger*, son patron proposait à Meursault d'améliorer sa situation en déménageant à Paris, celui-ci, vivant en symbiose avec la nature, ne voyait aucune raison de changer de vie³². Avant de devenir un écrivain, Camus se trouvait à la croisée de deux destinées, celle du « barbare » d'Algérie, encore revendiquée dans *Noces*, et celle de l'intellectuel que façonnaient déjà ses études. « Intellectuel = celui qui se dédouble. Ça me plaît », note-t-il en 1936 dans ses *Carnets*³³. Le mot cessera de lui plaire du moment où il découvrira la « jungle » des intellectuels parisiens³⁴. Dans *Le Premier Homme*, il n'aspire plus au dédoublement, mais à une simplicité retrouvée. Les figures familiales, les camarades d'école, le « quartier pauvre » lui fournissent le matériau de son œuvre, mais celle-ci ouvre des perspectives incertaines sur l'homme que deviendra son héros.

Parce que lui font défaut l'entourage de Jacques adulte et l'arrière-plan historique qui aurait mené le lecteur jusqu'aux premiers temps de la colonisation, *Le Premier Homme* se lit moins comme un roman, fût-il autobiographique, que comme une biographie imaginaire. Quelle eût été sa forme si Camus avait eu le temps de réaliser son ambition ? Peut-être l'aurait-on moins comparé au roman de Proust qu'à ceux de Fenimore Cooper, voire à *Guerre et paix*, puisque Camus méditait sur l'ampleur du roman de Tolstoï à l'époque où il s'apprêtait à commencer le sien³⁵. Aurait-il, s'il avait pu étoffer son ouvrage, attribué enfin un métier à Jacques Cormery ? On supposera que ce pouvait être n'importe lequel, pourvu que ce ne fût pas celui d'écrivain.

31 *Œuvres complètes*, t. I, p. 113.

32 *Ibid.*, p. 165.

33 *Ibid.*, t. II, p. 810.

34 « Paris est une jungle, et les fauves y sont miteux » (*Ibid.*, t. IV, p. 1146).

35 Sur ses *Carnets*, Camus note que Tolstoï a écrit son roman entre trente-cinq et quarante et un ans. Lui-même vient d'en avoir trente-six (*Ibid.*, t. IV, p. 1068).



Sylvie SERVOISE

Université du Maine

DORA BRUDER DE PATRICK MODIANO OU L'IMPOSSIBLE RÉCIT D'UNE VIE

Le récit de vie – ou plutôt la tentative de reconstitution d'une vie – apparaît ponctuellement dans les livres de Patrick Modiano : songeons, par exemple, à *Fleurs de ruines*¹, où le narrateur s'intéresse au mystérieux Pacheco, à *Voyages de Noces*², où Jean B. rassemble quelques éléments retraçant la vie d'Ingrid Tyersen, ou encore à *Rue des Boutiques obscures*³ où Guy Roland, un détective amnésique, enquête sur la disparition d'un homme, qui finalement se révèle n'être autre que lui-même. Ce dernier exemple éclaire tout particulièrement les liens que Modiano tisse, dans l'ensemble de son œuvre, entre le récit de vie et le paradigme de l'enquête, décliné à son tour en enquête biographique, enquête policière et enquête sur soi, le récit d'une vie n'étant jamais que la tentative d'élucidation d'une identité énigmatique, menée par un narrateur qui se projette dans l'objet de sa recherche, au point de s'y substituer dans certains textes.

La brève apparition, dans *Rue des boutiques obscures*, d'Alec Scouffi, poète et romancier né en Égypte en 1886 et assassiné à Paris en 1932 et qui revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Modiano⁴, nous alerte sur une autre particularité du récit de vie modianien : le schéma de l'enquête biographique s'applique aussi bien à des personnages fictionnels qu'à des personnes réelles, sans que l'on sache très bien d'ailleurs dans quelle

1 P. MODIANO, *Fleurs de ruines*, Paris : Gallimard, 1991.

2 P. MODIANO, *Voyage de nocces*, Paris : Gallimard, 1990.

3 P. MODIANO, *Rue des boutiques obscures*, Paris : Gallimard, 1978.

4 Alec/Alek Scouffi apparaît la première fois dans *Livret de famille* (1977), où P. Modiano lui consacre quelques lignes, puis plus longuement, dans *Rue des Boutiques obscures* et enfin dans *Paris Tendresse* (1990).

catégorie ranger ces êtres fantomatiques, qui demeurent mystérieux du début à la fin des récits.

Cette dialectique du vrai et du faux, de la biographie et de la fiction apparaît encore plus nettement lorsque l'on s'interroge sur le caractère autobiographique de l'œuvre de Modiano, dont on sait à quel point elle est nourrie des souvenirs personnels de l'auteur, de son histoire individuelle et familiale. C'est le terme d'autofiction qui revient le plus souvent sous la plume des critiques pour définir des récits que leur auteur qualifie volontiers d'« autobiographie rêvée ⁵ », marquant ainsi autant sa défiance à l'égard de l'autobiographie que son impossibilité à écrire, selon ses propres termes, de la « pure fiction ⁶ ».

L'ambivalence, ou plutôt l'indétermination générique, est donc au cœur de l'œuvre modianienne, cultivée et même revendiquée par un auteur qui cherche moins à brouiller les pistes, par jeu ou par coquetterie, qu'à écrire une vérité qu'il sait insaisissable et qu'il ne peut approcher qu'en tissant les fils épars de l'enquête, de la mémoire, des souvenirs imaginaires et de l'invention.

Le récit *Dora Bruder* [DB], paru d'abord dans la collection « Blanche » de Gallimard en 1997 puis, avec de légères modifications, en « Folio » deux ans plus tard, reconduit cette indétermination générique, alors même que son objet et le système narratif semblent l'exclure. En effet, il s'agit pour le narrateur de retrouver les traces de Dora Bruder, une jeune fille juive qui a réellement existé, dont le nom figure dans le *Mémorial des enfants juifs* de Serge Klarsfeld et dont la fugue avait amené les parents à publier un avis de recherche dans *Paris-Soir*, le 31 décembre 1941. Ce narrateur, nul doute qu'il s'agit de Modiano lui-même : si son nom n'est pas mentionné dans le texte, en revanche les références à sa biographie et à

5 C'est l'expression employée par P. Modiano au sujet de *Villa Triste*, *Lire*, octobre 1975, cité dans D. CIMA, *Étude sur Modiano : Dora Bruder*, Paris : Ellipses, 2003, p. 14.

6 P. Modiano, *Le Nouvel Observateur*, 28 janvier-3 février 1998, cité dans D. Cima, *op. cit.*, p. 16 : « J'ai bien essayé d'abandonner la fiction, mais ça ne résout rien. J'ai l'impression d'être prisonnier d'un "je" vague et répétitif que j'utilise depuis mes premiers romans, qui ne sont d'ailleurs pas vraiment des romans. Je suis incapable d'écrire directement une autobiographie, alors c'est comme si je rédigeais la novellisation du film de ma propre vie. J'éparpille mes souvenirs ici et là, je recolle sans cesse des lambeaux de réalité, rien que des lambeaux. Je suis incapable d'écrire une pure fiction. »

ses œuvres antérieures sont explicites⁷. Dans le récit, Modiano adopte bien souvent la posture du biographe, rendant compte des étapes de la vie de Dora et de sa famille, s'intéressant avec scrupule aux personnes ayant croisé son chemin et multipliant les notices biographiques, des victimes de la Shoah comme des bourreaux. Ajoutons que, de façon plus anecdotique mais non moins significative, les éléments de l'écriture biographique ont paru suffisamment identifiables aux responsables des programmes scolaires du secondaire pour inscrire le livre dans la liste des œuvres explorant ce thème.

Cependant, l'appartenance de *Dora Bruder* au genre de la biographie se révèle, à l'épreuve du texte, extrêmement problématique : récit délibérément lacunaire, où la biographie de Dora s'éclaire à la lumière de l'autobiographie de Modiano, où le vraisemblable vient au secours du vrai quand il manque, où les sources historiques côtoient les références littéraires et les souvenirs de lecture, ce texte semble invalider toute typologie générique.

Si l'hybridation formelle n'est pas nouvelle dans l'œuvre modianienne, elle se dote ici d'une signification qui lui est propre et qui est à chercher du côté de l'objet même du récit : le trou noir de l'Occupation et de la collaboration et, au-delà, la déportation, jamais évoquée de front. Dans son contenu (Dora emporte avec elle le secret de sa fugue et, au-delà, de sa mort) comme dans sa forme (celle d'un récit qui ne satisfait ni aux règles de la biographie ni à celle du roman), le texte renverrait bien aux notions, maintes fois reconduites quand il s'agit de la Shoah, de l'insaisissable et de l'indicible : on ne peut rien dire / on ne sait comment le dire. Cependant, il me semble que Modiano dépasse et déplace ces questions, en faisant de cet échec non pas l'expression d'une impuissance de l'écrivain qui parle de ce qu'il n'a pas connu ou, plus tragiquement, l'expression d'une victoire des bourreaux, mais bien une victoire de Dora : achopper sur ce mystère qu'est la fugue de la jeune fille, c'est, non pas enterrer une seconde fois Dora, mais lui rendre cette part d'obscurité qui la définit comme un être unique et la libérer d'un enfermement vers lequel tendrait l'usage mal compris du « devoir de mémoire » qui caractériserait notre époque.

⁷ Sont en effet explicitement cités *Place de l'Étoile* [*Dora Bruder*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 100] et *Voyage de noces* (*ibid.*, p. 53). Dorénavant, nous indiquerons dans le corps du texte les pages de l'édition Folio.

Ce qui se joue dans les relations complexes que Modiano tisse entre document et fiction, biographie et roman, ce serait donc un rapport problématique non seulement au passé, mais aussi et surtout à la mémoire, sa nécessité et ses éventuels abus.

Le paradigme biographique mis à mal

« Avec *Dora Bruder*, j'ai frôlé le genre [de la biographie], mais j'aurais pu faire mieux ⁸ », dit Modiano après la parution du livre en « Folio », en 1999. Voyons donc de plus près en quoi consiste ce « frôlement » : on notera d'abord, sur le plan paratextuel, l'absence d'appellatif générique et plus particulièrement de la mention « roman » qui caractérise souvent les livres de Modiano, et même les plus autobiographiques comme *Livret de famille*. L'édition originale de 1997 comportait en outre un bandeau de couverture, rouge, indiquant, sous le nom de l'héroïne, « née le 25/02/1926, à Paris, 12^e » et qui avait pour but de certifier l'authenticité du personnage. Du reste, un document historique est explicitement désigné, dès la première page, comme la source même du récit, Modiano dévoilant comment il a « rencontré » Dora :

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, 1m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu-marine, chaussure sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. »
(p. 7)

La suite du récit reproduit les nombreux documents que le narrateur a rassemblés au cours de sa recherche sur la vie de Dora et plus particulièrement sur la période qui court de sa fugue, le 14 décembre 1941, jusqu'à son arrivée à Drancy, dernière étape avant son départ pour Auschwitz, le 18 septembre 1943. Sont ainsi reproduits l'extrait de naissance de Dora, les mentions la concernant dans le registre de l'internat du Saint-Cœur-de-Marie où elle fut inscrite le 9 mai 1940, le rapport effectué au commissariat de police à la suite de sa fugue, déclarée par son père le 27 décembre 1941 ou encore son inscription dans le registre du camp des Tourelles le 19 juin 1942.

8 P. MODIANO, *L'Est-Éclair*, 14 février 1984, cité dans D. CIMA, *op. cit.*, p. 26.

À mesure que le récit avance, l'insertion de documents administratifs émanant des autorités du régime de Vichy se fait plus insistante, comme pour montrer l'étau qui se resserre autour des Juifs de France. Sont ainsi reproduits la circulaire du 6 juin 1942 relative au sort des Juifs qui ne portaient pas l'étoile jaune ; des rapports de police faisant état de l'arrestation de Louise Jacobson, de Jules Barmann. Des histoires individuelles se dessinent entre ces lignes froides et implacables, comme celle de Jean Jausion et d'Annette Zelman, dont le mariage « mixte » fut empêché par le père du jeune homme qui dénonça Annette à la Gestapo ; ou encore celle de Robert Tartakovsky, dont une lettre envoyée à sa famille depuis le camp de Drancy est intégralement recopiée. Mais les victimes ne sont pas les seules à être dotées d'une identité, d'une histoire : le portrait du commissaire Jacques Schweblin, chef de la Police des questions juives, est également esquissé. Lorsqu'il ne cite pas des documents, le narrateur évoque aussi des témoignages oraux, qu'il a recueillis auprès de personnes ayant connu Dora, et décrit les photos qu'il a retrouvées.

Dès lors, le récit d'une ou plusieurs vies relève bien plus du carnet d'enquête et du compte-rendu du travail préparatoire de l'historien (la collecte des traces et la formulation d'hypothèses) que du récit biographique et historique proprement dits⁹. À cette première entorse au modèle s'en ajoute une autre, plus troublante, particulièrement bien mise en lumière par Alan Morris dans son article « Avec Klarsfeld, contre l'oubli¹⁰ » : Modiano qui, dans l'édition « Folio » a pourtant pris le soin de rectifier les quelques erreurs ou imprécisions historiques qui subsistaient dans la première version, a délibérément omis de corriger l'ensemble des mentions erronées et a choisi de ne pas donner toutes les informations entrées en sa possession. C'est une enquête lacunaire que présente l'écrivain au lecteur, une biographie volontairement imparfaite.

Si la présence du carnet d'enquête menace l'appartenance du texte au genre biographique, d'autres éléments achèvent cette entreprise de désta-

9 Les historiens ont du reste reproché à l'écrivain de réduire leur travail à la recherche de documents en archives. Nous renvoyons à ce sujet aux critiques formulées lors d'un débat dans le cadre du séminaire de P. LABORIE et A. FARGE : « Les historiens et les traces de l'événement : autres champs, autres outils », Paris, EHESS, 1999-2000 (cité dans M. Bormand, *Témoignage et fiction*. Genève : Droz, 2004, note 60, p. 161).

10 A. MORRIS, « "Avec Klarsfeld, contre l'oubli" : Patrick Modiano's Dora Bruder », *Journal of European Studies* 36(3), 2006, p. 269-293.

bilisation : il s'agit tout d'abord de l'exhibition des manques, tout se passant comme si les données recueillies étaient *toujours* insuffisantes et que la prétention de tirer des indices matériels des informations sur la vie, l'histoire, l'identité des disparus était vaine. « Ce que l'on sait [des « anonymes », comme les parents de Dora] se résume souvent à une simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, bloc d'inconnu et de silence », constate le narrateur (p. 28). Le parcours de ce dernier est semé d'aveux d'ignorance et c'est du reste sur un échec que se conclut le livre : « J'ignorerai toujours à quoi [Dora] 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 de nouveau » (p. 144-145).

Modiano fait en outre appel à un autre procédé qui marque la distance de son texte avec le récit de vie : il s'agit de la référence constante à certains épisodes autobiographiques, ou du moins d'inspiration autobiographique, qui tendent à faire du narrateur un double de Dora et qui interrompent la linéarité chronologique de la diégèse. À l'encontre de la démarche du biographe, l'écrivain cherche des indices de la vie de la jeune fille dans son propre passé, alors même qu'il est né après la mort de celle-ci et tente d'éclaircir les zones d'ombres du passé de Dora à partir de sa propre expérience. Un passage en particulier montre bien comment, à partir d'une coïncidence anecdotique (l'emprunt de la même ligne de métro) le narrateur en vient à imaginer les trajets dominicaux de Dora, allant jusqu'à insérer des « effets de réel » (« l'ampoule » allumée du perron) qui ont pour fonction essentielle de souligner, non pas la réalité du récit, mais l'authenticité du geste de celui qui prête à son objet d'étude ses propres sentiments et souvenirs :

Vingt ans plus tard, je prenais souvent le métro à Simplon. C'était toujours vers dix heures du soir. La station était déserte à cette heure-là et les rames ne venaient qu'à de longs intervalles.

Elle aussi devait suivre le même chemin de retour, le dimanche, en fin d'après-midi. Ses parents l'accompagnaient-elle ? À Nation, il fallait encore marcher, et le plus court était de rejoindre la rue Picpus par la rue Fabre d'Églantine.

C'était comme de retourner en prison. Les jours raccourcissaient. Il faisait déjà nuit lorsqu'elle traversait la cour en passant devant les faux rochers du monument funéraire. Une ampoule était allumée sur le perron, au-dessus de l'entrée. Elle suivait les couloirs. La chapelle, pour le Salut du dimanche soir. Puis en rang, en silence, jusqu'au dortoir. (p. 46-47)

Tout se passe comme si, à travers l'enquête sur Dora, c'était lui-même que recherchait le narrateur, comme si reconstituer la vie de la jeune fille, en collectant des documents, en interrogeant des témoins, en questionnant des lieux, revenait à rassembler les fragments épars de sa propre histoire, de sa propre identité. Ce n'est pas un hasard si, plusieurs fois, la figure du père est évoquée dans ce texte, le narrateur se prenant à imaginer que ce dernier a peut-être croisé Dora, qui appartenait, comme lui en ces années, à « la même classe de réprimés » (p. 65). Le récit est en ce sens bien un récit d'enquête, de retour aux origines. Mais il est aussi, comme on vient de le voir avec la mention de l'ampoule, ouvert à une dimension fictionnelle, le narrateur s'engouffrant dans les interstices de l'histoire pour échafauder ses propres hypothèses. Ici, elles sont issues de son expérience douloureuse des retours au pensionnat ; ailleurs, elles ont un lien plus lâche avec l'autobiographie, le romancier venant alors au secours du biographe et de l'autobiographe. Reste cependant à savoir si la fiction, dans *Dora Bruder*, a seulement pour fonction de combler les lacunes de l'histoire.

La fiction au secours de la biographie ?

Dans une lettre adressée à S. Klarsfeld, Modiano avoue que la lecture des listes d'enfants déportés recensés dans le *Mémorial des enfants juifs de France* l'a fait « douter de la littérature » : « puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait ¹¹ ». On sait qu'avant d'entreprendre *Dora Bruder*, Modiano avait déjà donné de l'histoire de Dora une version romanesque dans *Voyage de nocces* (1990) ¹². Mais la fiction ne satisfait pas l'auteur qui, dans *Dora Bruder*, affirme n'avoir réussi

11 P. MODIANO, *Libération*, 2 novembre 1994, cité dans D. CIMA, *op. cit.*, p. 19. Modiano reprend ces thèmes dans une lettre adressée à S. Klarsfeld, reproduite dans S. KLARSFELD, *La Shoah en France : Mémorial des enfants juifs déportés de France*, [1994], Paris : Fayard, 2001, p. 538 : « Pour moi, ce livre où vous avez témoigné pour toute cette innocence que l'on a saccagée, est le plus important de ma vie. »

12 *DB*, p. 54 : « Il me semblait que je parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de nocces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora, et, peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie. »

qu'à « capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité » (p. 54). Quelques années plus tard, Modiano se remet à l'ouvrage en se lançant un défi plus exigeant, celui de ressusciter Dora, mais sans l'inventer. Toutefois, comme nous l'avons suggéré plus haut, Modiano ne renonce pas complètement à la fiction : l'enjeu esthétique et moral de son livre consiste en fait à trouver le moyen de rendre Dora vivante, quitte à recourir à l'imagination, tout en restant fidèle à la vérité historique.

Un exemple peut être cité ici pour illustrer le passage subtil du document à la fiction qu'opère l'auteur : il décrit une photo de Dora prise quand elle avait « neuf ou dix ans », en été (p. 34). Il cherche alors à reconstituer ce que pouvait être une journée d'été de Dora à l'époque, s'appuyant d'abord sur la présence d'éléments objectifs, la topographie et les témoignages recueillis au cours de l'enquête :

Il y a eu d'autres journées d'été dans le quartier Clignancourt. Ses parents ont emmené Dora au cinéma Ornano 43. Il suffisait de traverser la rue. Ou bien y est-elle allée toute seule ? Très jeune, selon sa cousine, elle était déjà rebelle, indépendante, cavaleuse. La chambre d'hôtel était bien trop exiguë pour trois personnes (p. 35).

Peu à peu, le narrateur se détache des indices et laisse libre cours à son imagination, livrant alors un micro-récit fictionnel :

Petite, elle a dû jouer dans le square Clignancourt. Le quartier, par moments, ressemblait à un village. Le soir, les voisins disposaient des chaises sur les trottoirs et bavardaient entre eux. On allait boire une limonade à la terrasse d'un café. Quelquefois, des hommes, dont on ne savait pas si c'étaient de vrais chevriers ou des forains, passaient avec quelques chèvres et vendaient un grand verre de lait pour dix sous. La mousse vous faisait une moustache blanche.

Plusieurs éléments sont à relever : le passage du « elle » au « on », autrement dit de la posture du narrateur extérieur à l'histoire racontée à celle de témoin, et peut-être même de héros (héroïne) de l'histoire, dans la mesure où la référence à la mousse de lait qui fait une moustache renvoie explicitement à une vision enfantine, qui pourrait bien être celle de Dora ; l'effacement des modalisateurs mettant l'accent sur le caractère hypothétique des propos avancés (« elle a dû ») au profit d'un discours assertif, à l'imparfait de l'indicatif ; l'évolution du récit de la « pause » descriptive, qui traite du général (le quartier, l'été) à la « scène ¹³ » qui valorise une action précise. Ce sont là des signes de la voie fictionnelle, discrète mais bien présente,

13 Nous renvoyons à G. GENETTE, *Figures III*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 122-144.

qu'emprunte à plusieurs reprises le narrateur dans son récit ¹⁴, allant même jusqu'à inventer la réplique d'un dialogue imaginaire, inspiré par la météo, seul élément tangible qu'il a pu trouver sur les journées de printemps 1942 au cours desquelles Dora a fait sa deuxième fugue : « Le 5 avril, vers le soir, un orage de printemps est passé avec de la grêle, puis il y a eu un arc-en-ciel. N'oublie pas : demain après-midi, rendez-vous à la terrasse des Gobelins » (p. 90).

Cependant, de la même façon que les références autobiographiques n'ont pas pour unique effet d'aider à la compréhension de l'histoire de Dora, la fiction ne saurait être envisagée comme un simple palliatif aux lacunes de l'histoire. Il est particulièrement significatif à cet égard que Modiano, alors même qu'il souligne par ailleurs le « choc » qu'a constitué pour lui la lecture du *Mémorial* de Klarsfeld et qu'il loue son auteur d'avoir entrepris cette énonciation directe ¹⁵, évite quant à lui d'évoquer la déportation de Dora, se tournant vers les fugues de la jeune fille : une autre forme de disparition, moins grave sans doute, mais que l'écrivain choisit de mettre, en tant que figure de l'absence, au cœur du récit. Ce déplacement subtil montre la spécificité du chemin qu'il entend emprunter, fondée sur la conviction que la fiction constitue un outil de connaissance autre, propre à dévoiler ce que taisent les archives et les documents.

Le romancier possède des atouts que le biographe n'a pas et cela est clairement dit dans *Dora Bruder* : retraçant l'itinéraire de Dora pendant sa première fugue, le narrateur se remémore une autre « traversée nocturne de Paris », celle de Jean Valjean et de Cosette poursuivis par la police de Javert. Il remarque alors que les deux personnages hugoliens quittent, à un certain moment de leur course, « les vraies rues du Paris réel » pour trouver refuge dans le jardin d'un couvent que Victor Hugo situe « exactement au 62, rue du Petit- Picpus, la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora Bruder » (p. 52). Une complicité mystérieuse se noue ainsi entre les deux livres, qui fait dire au narrateur qu'il croit « aux coïncidences et quelques fois à un don de voyance chez les romanciers », « un don » qui, dit-il, « fait simplement partie du métier » (p. 54).

14 Nous pensons notamment aux passages où le narrateur imagine la vie de Dora à l'internat (*DB*, p. 39-40), puis à la prison des Tourelles (p. 141).

15 Lettre de P. Modiano à S. Klarsfeld reproduite dans S. KLARSFELD, *La Shoah en France : Mémorial des enfants juifs de France*, *op. cit.*, p. 538.

Croyant chercher Dora, c'est Cosette que trouve le narrateur, mais cette découverte n'est pas un échec, puisqu'elle lui fait ressentir, par analogie, le même climat d'insécurité et de fuite qu'avait dû connaître la jeune fille, qui, comme le personnage hugolien, avait trouvé refuge dans un institut religieux.

Les références intertextuelles valent ainsi comme un instrument de recherche qui seconde le narrateur dans son enquête sur Dora. C'est aux mots de Jean Genet, dans *Miracle de la Rose*, que Modiano renvoie par exemple pour décrire la langue de Dora et de tous les enfants juifs : « Cet enfant m'apprenait que le vrai fond de l'argot parisien, c'est la tendresse attristée. » Cette phrase m'évoque si bien Dora Bruder que j'ai le sentiment de l'avoir connue » (p. 138). On voit ici comment la littérature, comme ailleurs la fiction, vient réparer l'effacement des traces, les mots de Genet exprimant, peut-être mieux que toutes les photos de Dora que le narrateur a retrouvées, l'état d'âme de la jeune fille. Un état d'âme dont on ne saurait négliger qu'il a ses racines dans l'histoire et qui donne à penser que l'on pourrait tout à fait rattacher l'évocation de Friedo Lampe, Felix Hartlaub et Roger Gilbert-Lecomte, écrivains méconnus auxquels l'auteur consacre des notices biographiques sur une dizaine de pages à la fin du livre, au projet modianien d'une dénonciation de l'oubli et du silence. Le recours à l'intertextualité est alors à comprendre en rapport à une volonté d'élucidation plus générale de l'histoire et au combat contre la violence du refoulement.

Mais ce refoulement, c'est aussi bien celui d'une collectivité qui a voulu effacer les traces de la collaboration que celui du narrateur lui-même, qui n'envisage jamais de front la déportation et ne fera figurer le verbe « déporter » qu'une seule fois dans tout l'ouvrage (dans un passage situé au début du livre) et non pas à propos de Dora, mais au sujet de Manon Lescaut. La mention du personnage de l'Abbé Prévost apparaît à un moment où le narrateur raconte que, dans les années 1970, il a cherché à rendre visite à son père, qu'il n'avait pas revu depuis son adolescence et qui était hospitalisé à la Pitié-Salpêtrière : « Je finissais par douter de l'existence de mon père en passant et repassant devant cette église majestueuse et ces corps de bâtiment irréels, intacts depuis le XVIII^e siècle et qui m'évoquaient Manon Lescaut et l'époque où ce lieu servait de prison aux filles, sous le nom sinistre d'Hôpital Général, avant qu'on les déporte en Louisiane » (p. 18). L'écrivain s'était alors perdu dans les couloirs de l'hôpital, exactement comme, vingt ans plus tard, il se perd dans les couloirs du Palais de Justice, à la recherche du bureau qui lui délivrera l'extrait de

naissance de Dora – épisode relaté dans le paragraphe qui précède l'extrait cité. Or on sait bien que ce qui unit l'adolescente et le père de Modiano, c'est leur destin de « réprouvés » et la réalité pour l'une, et la menace, évitée de justesse, pour l'autre, de la déportation. Celle-ci plane sur tout le passage, donnant un sens nouveau à la phrase conclusive où Modiano dit qu'il n'a jamais réussi à trouver la chambre de son père et qu'il ne l'a donc « plus jamais revu ». C'est bien ce qui est arrivé à Dora, partie pour Auschwitz, ce qui aurait pu arriver à Albert Modiano s'il n'avait pas été sauvé *in extremis* par un gestapiste.

C'est donc un personnage de fiction, Manon, qui assume la déportation, en même temps qu'elle fait le lien entre les êtres (Dora et Albert Modiano), les temps (les années 1990 et les années 1970), les espaces (l'hôpital, le palais de justice) et qu'elle donne un sens symbolique au passage, éclairant le rôle que Modiano attribue à la fiction dans ce texte : perdu dans le labyrinthe d'une histoire qui se dérobe toujours, le narrateur voit dans la fiction littéraire une figure d'Ariane, qui lui permet à la fois de se confronter au monstre de l'histoire et de sortir du dédale indemne. La fiction est donc fondamentalement ambivalente, révélant et masquant à la fois ce qui est apparaît comme impossible à dire pour Modiano, qu'il emprunte la voix/voie de la biographie ou celle du roman : il ne suivra ni Dora Bruder ni Ingrid jusqu'aux camps de la mort.

Ce que désigne alors l'hybridation générique de *Dora Bruder*, c'est bien l'indicible : sans doute, Modiano n'est ni le premier ni le dernier à exprimer cette idée. Mais il le fait d'une façon particulièrement subtile et, surtout, il y voit bien autre chose qu'un aveu d'impuissance.

Préserver le secret de Dora

Comme nous l'avons indiqué plus tôt, l'enquête de Modiano se solde par un échec. Échec à relativiser cependant, dans la mesure où l'un des objectifs de l'écrivain a bien été atteint : faire sortir Dora, et avec elle les autres victimes mentionnées dans son livre, de l'anonymat, antichambre de l'oubli. Dora, grâce au livre de Modiano, n'est plus une inconnue. Mais au-delà de ces effets de réception, le texte donne lui-même à lire un retournement, non pas de situation, mais d'interprétation : les propos qui suivent l'aveu d'ignorance du narrateur (« j'ignorerai toujours à quoi elle [Dora] passait ses journées... ») renversent en effet la défaite du biographe en victoire de son

personnage : « C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps, – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler » (p. 145).

Par cette clause, l'écrivain réaffirme son intention de ne pas enfermer Dora dans son statut de vaincue et de victime, intention visible, on l'a dit, dans le choix initial de retracer non pas la déportation, mais la fugue de la jeune fille, ce geste libre et personnel, si incongru dans une période marquée par l'oppression et la disparition de la notion d'individu au profit de celle de « races ». Mais il fait davantage : en rendant à Dora son secret, en empêchant que le souvenir des disparus ne se fige dans un récit « plein », porté par une « volonté de savoir » sans frein qui écrase les singularités et dépouille les êtres de leur vitalité, il déjoue les dangers d'un « culte de la mémoire », qui constituerait la jeune fille, et tous ceux qui ont connu son sort, en objet clos du souvenir. Le sens de leur vie ne s'épuise pas dans sa dramatique fin, et c'est en ce sens que nous lisons les dernières lignes de *Dora Bruder*, évoquant le « pauvre et précieux secret de Dora » qui aura certes échappé aux « bourreaux, ordonnances, autorités dites d'occupation » mais également à ceux qui, comme le narrateur, auront cherché à le percer.

Plus qu'un devoir de mémoire, qui prétendrait donner droit de cité aux morts et aux vaincus, ce serait donc à ce que Giorgio Agamben nomme, dans *Le Temps qui reste*, « une mémoire de l'oubli », qui prendrait la mesure de la perte qui frappe irréparablement l'expérience du temps et de l'histoire, qu'on pourrait rattacher la démarche modianienne. La mémoire de l'oubli ne concerne pas un contenu mémoriel à préserver, comme dans le devoir de mémoire, mais au contraire l'oubli lui-même, qu'il faudrait rappeler à la mémoire :

Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable. De là l'insuffisance de toute relation à l'oublié qui chercherait simplement à le renvoyer à la mémoire, à l'inscrire dans les archives ou les monuments de l'histoire – ou, à la limite, à construire pour celle-ci une autre tradition et une autre histoire, celle des opprimés et des vaincus, qui s'écrit avec des instruments

différents de ceux qui sont employés par l'histoire dominante, mais qui ne diffère pas substantiellement d'elle ¹⁶.

En avouant son impuissance à percer le secret de Dora, Modiano, par une sorte de « devoir de mémoire inversé », rend à l'oubli son imprescriptibilité et met en garde contre « les ravages d'une mémoire présomptueuse qui prétend accomplir maintenant ce qui ne le fut jamais, rendre à la transparence ceux qui pénètrent un jour une opacité si radicale qu'aucun souvenir ne peut restituer leur vie ¹⁷ ».

Et c'est peut-être là que se situent les raisons et l'enjeu même de la distorsion que Modiano impose au genre biographique en l'attirant vers la fiction : dans la volonté contradictoire de préserver Dora de l'oubli et d'une mémoire paralysante, de payer son tribut respectueux à l'exactitude historique et de lui rendre sa liberté en la transformant en personnage romanesque, sur lequel chacun, à commencer par lui-même, peut projeter sa propre histoire. En ce sens, *Dora Bruder* témoigne d'une appréhension proprement contemporaine de l'Histoire et de la Shoah ¹⁸ : comme tous ceux nés sur les décombres de la Seconde guerre mondiale, Modiano enregistre son statut problématique d'héritier, déterminé par des événements qu'il n'a pas connus et dont il ne peut rendre directement compte.

Mais s'il intègre à cette « situation » initiale les conséquences qui en découlent – l'impossibilité de dire, le devoir de se souvenir – il ne saurait s'en satisfaire pleinement, proposant une alternative aux abus qu'elles peuvent provoquer : la résignation à se taire ou, au contraire, le culte figé de la mémoire, qui ne sont finalement que deux manières de couper le présent du passé. Le plus bel hommage que l'écrivain puisse rendre à Dora, et la meilleure dénonciation aussi du scandale de sa mort qu'il puisse livrer, c'est de vivre son absence au présent :

Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là. Je marche à travers les rues vides. Pour moi, elles le restent

16 G. AGAMBEN, *Le Temps qui reste : un commentaire de l'Épître aux Romains*, [2000]. Trad. de l'italien par J. Revel, Paris : Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche/ Petite Bibliothèque », 2004, p. 72-73.

17 J.-F. HAMEL, *Revenances de l'histoire*, Paris : Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 227.

18 Nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage, *Le Roman face à l'histoire : la littérature engagée en France et en Italie dans la deuxième moitié du xx^e siècle*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011.

même le soir, à l'heure des embouteillages, quand les gens se pressent vers les bouches de métro. Je ne peux pas m'empêcher de penser à elle et de sentir un écho de sa présence dans certains quartiers. L'autre soir, c'était près de la gare du Nord.
(p. 144)



Bernard HEIZMANN

Université Henri Poincaré – Nancy 1 / IUFM de Lorraine

BIOGRAPHIE ET BIOGRAPHIQUE CHEZ CLAUDE SIMON : ENTRE TENTATION ET DÉNI

1. Bricoler/relire : Un matériau retravaillé

Le (bri)col(l)age biographique

« Je ne pouvais écrire qu'à partir de mon expérience personnelle du monde ¹. » Claude Simon ne l'a jamais caché, l'essentiel des éléments qui constituent la matière simonienne est autobiographique : écrits et souvenirs familiaux, souvenirs de guerre, voilà autant de motifs qui sont convoqués pour alimenter la machine romanesque. On peut de ce point de vue voir dans les deux premières œuvres, *La Corde raide* ² et *Le Tricheur* ³ de véritables réservoirs à motifs puisqu'on y retrouve nombre de biographèmes ⁴ qui trouvent leur place dans le réseau de signification simonien et qui seront présents tout au long de l'œuvre. Ces éléments, qui font partie de ce « magma informe de sensations plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés ⁵ », sont intégrés dans les deux principes qui président à l'écriture simonienne, et ce dès *Le Vent* ⁶, la phrase et son

1 Claude SIMON, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens* 31, 1972, p. 15-29.

2 Claude SIMON, *La Corde Raide*, Paris : Le Sagittaire, 1947.

3 Claude SIMON, *Le Tricheur*, Paris : Le Sagittaire, 1945.

4 « Le biographème est un trait de vie signifiant », Roland BARTHES, « Atelier sur la biographématique », *Lexique de l'auteur*, Paris : Le Seuil, 2010, p. 349-354.

5 Claude SIMON, Préface à *Orion aveugle*, Genève : Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970.

6 Claude SIMON, *Le Vent*, Paris : Éd. de Minuit, 1957.

expansion, le récit et son montage. Le biographème (tel souvenir de la débâcle, tel événement de la guerre d'Espagne) est traité à égalité avec d'autres motifs (telle description de tableau, telle scène érotique) et incorporé à une phrase en expansion qui tente de l'épuiser, d'en faire le tour mais en vain.

Ce n'est pas tant l'événement tel qu'il s'est produit dans la vie de Claude Simon qui est en jeu, mais son souvenir et la manière dont l'écriture peut le saisir et le restituer dans une phrase qui tâtonne à sa recherche. Ce même événement, ce même biographème, trouve aussi sa place dans l'architecture générale de l'œuvre ; dans tel roman, un événement vécu par Claude Simon (l'embuscade allemande de 1940) pourra apparaître de façon récurrente et être un des éléments du montage qui finit par constituer l'œuvre. On pense évidemment au plan de montage de *La Route des Flandres*⁷ où cet événement est un des motifs qui composent l'œuvre ou au brouillon de *L'Acacia*⁸ au sujet duquel l'auteur avait pu nous déclarer : « le livre est écrit mais il est en pièces détachées, maintenant il me faut en faire le montage ».

Ces événements ne sont pas considérés comme des biographèmes par Claude Simon qui ne prétend pas écrire son autobiographie, et le lecteur lui-même n'est pas dans la position de le savoir, le contrat de lecture n'est pas de cette nature et ce n'est que récemment que la critique et Claude Simon lui-même ont commencé à faire porter leur attention là-dessus. Ils constituent des éléments qui, notamment par leur récurrence et leur stabilité (structure familiale, recherche du corps du père, combats de la Seconde Guerre mondiale...), structurent aussi intertextuellement l'univers romanesque simonien en même temps qu'ils lui confèrent son originalité et sa spécificité. La présence, dans *La Route des Flandres*, comme dans *L'Acacia* ou *Le Jardin des Plantes*⁹ d'événements vécus en fait réellement par Claude Simon n'a pas de signification autobiographique¹⁰, mais a une signification

7 Claude SIMON, *La Route des Flandres*, Paris : Éd. de Minuit, 1960.

8 Claude SIMON, *L'Acacia*, Paris : Éd. de Minuit, 1989.

9 Claude SIMON, *Le Jardin des plantes*, Paris : Éd. de Minuit, 1997.

10 Simon y insiste, son projet n'est pas autobiographique car l'autobiographie est impossible, comme le rappelle Christine GENIN dans *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : Lecture studieuse et lecture poignante*, Paris : Champion, 1997. Voir en particulier dans le chapitre « Des romans autobiographiques ? » la partie intitulée « À base de vécu ».

et une valeur esthétiques dans l'architecture du roman et de l'œuvre dans son entier.

La relecture biographique

L'effet de collage ou de montage et l'utilisation d'éléments (auto)biographiques sont encore plus flagrants quand des matériaux bruts sont utilisés tels quels et insérés à l'échelle dans le récit. Ainsi, Simon va-t-il utiliser des documents qui sont des textes originaux écrits par des personnages réels et les intégrer dans le fil romanesque ; il en va ainsi de la correspondance du général Lacombe St-Michel, son ancêtre révolutionnaire, dans *Les Géorgiques*¹¹, dont plusieurs longs extraits de lettres, notamment celles envoyées à la gouvernante de son domaine, sont « collés » dans le roman. On peut penser également à des documents iconographiques, dont la description est proposée dans nombre de romans. Dans *Histoire*¹², un ensemble de cartes postales écrites par le père de l'auteur, est un catalyseur important de la machine romanesque. Toujours dans *Histoire*, une photographie prise dans l'atelier d'un peintre et sur laquelle on peut voir l'oncle de Simon, joue un rôle narratif central, dans la mesure notamment où elle va permettre un changement dans la voix narrative, avec une identification entre le narrateur et le personnage de l'oncle tel qu'il apparaît dans le roman. Objets d'un véritable collage ou décrits dans le roman, ces blocs biographiques ou autobiographiques ne sont toutefois pas identifiés en tant que tels ; ici encore le propos n'est pas de les utiliser dans un projet de cet ordre mais bien de les intégrer à un projet romanesque où ils trouvent leur place aux côtés de motifs ou d'éléments qui, eux, ne sont en rien autobiographiques, comme la description d'une esquisse de David ou d'une bande dessinée parue dans un quotidien américain. Décrits, interprétés, supports des fantasmes ou des suppositions du narrateur, ces documents biographiques sont l'objet d'une double lecture, celle de Simon qui les choisit et les insère dans le tissu romanesque, et celle d'un narrateur qui les lit et les distord à souhait.

Cette logique peut prendre une autre direction quand les documents biographiques utilisés font cette fois l'objet, dans le roman même, d'une

11 Claude SIMON, *Les Géorgiques*, Paris : Éd. de Minuit, 1981.

12 Claude SIMON, *Histoire*, Paris : Éd. de Minuit, 1967.

véritable lecture critique qui porte à la fois sur les principes mêmes du genre, sur les choix faits par l'auteur de la biographie en question ou sur sa valeur au regard de la vérité historique. Les souvenirs d'Orwell¹³ sur sa participation à la guerre d'Espagne font dans *Les Géorgiques* l'objet d'une attaque en règle de la part du narrateur : sont reprochés à Orwell sa maladroite tentative de réécriture de l'Histoire, ses accommodements avec la réalité, en même temps qu'il est clairement indiqué que ces défauts sont aussi sans doute inhérents au genre... Ailleurs, ce sont les écrits de Rommel, dans *Le Jardin des Plantes*, qui sont lus et analysés d'un point de vue historique, ce qui permet au narrateur de mieux comprendre ce qui a pu lui arriver en 1940, en voyant comment les choses ont pu être envisagées et vécues de l'autre côté du front ... Sont même mis en fiction, dans *Le Jardin des Plantes*, les derniers avatars de la critique simonienne, quand la question du biographique a surgi en force dans les années 90 : un personnage, *alter ego* de l'auteur, interviewé par un journaliste, se défend d'avoir voulu, dans son œuvre, faire le récit d'une vie ou d'événements historiques marquants. Claude Simon insistait d'ailleurs sur ce point : si sa vie a pu être étroitement mêlée à certains grands événements du siècle, ça n'est pas cela qui donne une valeur quelconque à son travail, le matériau ayant selon lui peu d'importance. Lus, critiqués, distordus par les instances narrative et auctoriale, le matériau (auto)biographique et le genre lui-même sont donc déplacés, de leur logique de trace ou de reconstruction, de mise en récit, pour devenir les constituants d'un autre projet, romanesque et esthétique, qui les emploie comme unités minimales, éléments d'une palette, et non comme témoignage ou caution historique. Le biographique est en effet un objet délicat dans l'esthétique simonienne qui lui a opposé un déni qui est passé entre autres, par de véritables stratégies de masquage.

2. Dénier/masquer : Un matériau sans importance

Le déni

On l'a indiqué plus haut, les données biographiques, biographèmes, documents, images... ne sont jamais ou presque présentées explicitement dans

13 George ORWELL, *Hommage à la Catalogne*, Paris : UGE, coll. « 10/18 », 1999.

le fil du texte et sont presque toujours dissimulées, même si le procédé est ambigu, on le verra.

C'est aussi à une opération de déni que Claude Simon se consacre au fil de l'œuvre comme dans ses écrits théoriques ou les entretiens qu'il a pu accorder. Dans toutes ses interventions à propos de son travail, il a toujours insisté sur deux points. D'abord, on l'a vu, son propos et son projet ne sont en rien autobiographiques : il utilise, comme tout écrivain selon lui, son vécu pour écrire, mais l'objectif n'est pas de rendre compte de sa vie, ni de lui conférer une valeur, un sens, ou une logique. On peut distinguer de ce point de vue deux grandes périodes. Dans un premier temps, des débuts de son travail dans la mouvance du nouveau roman jusqu'à la fin de sa période (injustement) dite formaliste (des années 50 à la fin des années 70, du *Vent* à *Leçon de choses*¹⁴), Claude Simon a peu évoqué ces questions car elles n'étaient pas d'actualité dans la critique journalistique ou universitaire et quand elles émergeaient, il rappelait quel était son point de vue et de quelle nature, à son avis, était son travail de romancier¹⁵. Dans un second temps, l'évolution de l'œuvre qui s'est appuyée de plus en plus explicitement sur du « vécu » et l'évolution conjointe du discours critique avec l'émergence d'un courant qui s'est (à nouveau) intéressé au substrat biographique et à des thématiques liés à ce substrat, comme les lieux (Perpignan, Barcelone), les événements (La guerre d'Espagne, 1940), ou la généalogie familiale¹⁶ (les figures de la mère, du père, de l'oncle telles qu'elles sont mises en fiction dans l'œuvre) ont fait que Claude Simon a eu à mener une double tâche d'explicitation, de façon presque paradoxale ou contradictoire : rappeler quel est son projet, même s'il a évolué, et rectifier les approximations biographiques qui apparaissent dans certains des travaux critiques qui lisent l'œuvre de cette manière¹⁷. Les entretiens accordés durant cette

14 Claude SIMON, *Leçon de choses*, Paris : Éd. de Minuit, 1975.

15 On pourra se reporter de ce point de vue à « Claude Simon, à la question » ou aux interventions de Simon dans les discussions qui suivaient les communications au colloque *Claude Simon : Analyse, théorie*, Paris : UGE, coll. « 10/18 », 1975.

16 Alexandre DAUGE-ROTH, « Autobiographie et biographies parentales dans *L'Acacia* », *Revue des lettres modernes*, série Claude Simon, n°2, 1997, p. 127-152.

17 Voir de ce point de vue deux articles qui ont été parmi les premiers à aller dans cette direction : Alastair B. DUNCAN, « Claude Simon : Le projet autobiographique », *Revue des sciences humaines* 220, 1990, p. 47-62 et Anthony CHEAL PUGH, « Claude Simon et la route de la référence », *Revue des sciences humaines* 220, p. 23-45.

période aux spécialistes ou aux journalistes oscillent en effet entre le rappel du projet, le discours sur les impossibilités de la biographie, et les rectifications factuelles sur tel événement ou telle donnée biographique ; ainsi Simon a-t-il pu livrer dans un même mouvement une carte qui précise les conditions de l'embuscade dans laquelle il a été pris et qui constitue un des points forts de *La Route des Flandres*, une notice biographique, et une note sur le plan de montage du roman¹⁸.

Dans les romans eux-mêmes, l'entreprise est du même ordre : Des porte-parole du romancier, comme le personnage déjà évoqué du *Jardin des plantes* ou tel personnage de *L'Acacia* ou des *Corps conducteurs*¹⁹ qui participe à un colloque ou un congrès d'écrivains, ou la figure de Simon lui-même telle qu'elle apparaît dans *L'Invitation*²⁰, tous tiennent le même discours, insistant sur la dimension strictement littéraire du projet. Cette dimension explicite, qui prend la forme de moments quasi théoriques où un véritable art du roman est exposé peut également se manifester, on l'a vu, par des propos critiques, voire ironiques, portés sur d'autres auteurs, dont le travail est jugé sévèrement par ces porte-parole, on l'a vu pour Orwell dans *Les Géorgiques*, c'est vrai également pour Arthur Miller (jamais nommé pourtant) dans *L'Invitation*, dont il est dit qu'il a « écrit des pièces à succès sur des sujets à succès²¹ ». Cette dimension du déni, qui s'est donc un peu nuancée au fil de l'œuvre, est donc toujours présente et elle implique que des procédés de masquage, proches finalement de ceux employés habituellement dans le roman à clés, soient utilisés par Simon dans les romans, avec une certaine ambiguïté donc, qui fait que le masqué, finalement, est aussi rendu manifeste, par sa simple présence et par le discours paratextuel qui entoure l'œuvre, celui de l'auteur et de ses critiques, discours qui a vu cette dimension prendre de plus en plus de place depuis quelques années, encore plus semble-t-il depuis la mort de Simon ...

18 Claude SIMON, *Œuvres*, édition établie par Alastair B. Duncan, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1206-1233.

19 Claude SIMON, *Les Corps conducteurs*, Paris : Éd. de Minuit, 1971.

20 Claude SIMON, *L'Invitation*, Paris : Éd. de Minuit, 1987.

21 *Ibid.*, p. 65.

Stratégies de masquage

Ces stratégies se déclinent en fait en deux procédés essentiels, le premier étant lié au style simonien et à son art de la composition, le second consistant en un travail sur l'identité, la désignation et la cohérence des figures de personnages dans les œuvres.

On l'a vu, l'art romanesque simonien est entre autres et peut-être avant tout un art du montage ; dans l'essentiel de l'œuvre, il est donc impossible que s'installe un récit de format traditionnel qui permettrait à l'« illusion biographique » d'opérer. Dans les premières pages des *Géorgiques*²², dans un chapitre tout entier composé de phrases brèves, un même « il » anaphorique désigne ainsi trois personnages différents, ce qui rend toute tentative de rabattre le récit sur un modèle biographique impossible, sans parler du contrat de lecture induit par la présence du mot « roman » sur la page de titre ... Dans *La Route des Flandres*, le passage sans transition d'une séquence narrative à l'autre, d'un moment diégétique à un autre, d'une voix narrative à l'autre, fait que la possibilité de croire à un projet autobiographique est rendue caduque car l'écriture même le rend impossible, alors même que l'essentiel du matériau brassé par le récit est bien autobiographique.

Quant aux questions liées à l'identité des personnages, il convient d'indiquer d'emblée que c'est là que beaucoup de choses se jouent et se manifestent. Concernant la voix narrative d'abord, il faut ici souligner que Simon a presque systématiquement fait le choix de la troisième personne, souhaitant créer la distance nécessaire entre le propos et l'auteur du propos. Dans bien des romans de Simon, le « je » aurait encouragé à la confusion entre auteur et narrateur, diégèse et vie réelle de l'auteur, et sans doute à juste titre, puisque, encore une fois, l'essentiel des événements narrés fait partie du vécu de l'auteur. La troisième personne, comme indice de fictionnalité²³, contribue donc à mettre à distance la tentation de la lecture biographique, avec le *distinguo* propre au romanesque entre auteur et narrateur, qui disparaît avec le récit historique ou l'autobiographie. Si la désignation et l'identification de la voix narrative peuvent être rendues

22 *Les Géorgiques*, p. 21-37.

23 Voir à ce sujet Dorrit COHN, « Marqueurs de fictionnalité : Une perspective narratologique » *Le Propre de la fiction*, Paris : Le Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 167-200.

flottantes, avec des incertitudes, des changements de voix inattendus, des désignateurs peu explicites (O. dans *La Bataille de Pharsale*²⁴), cela contribue à interdire toute tentation autobiographique puisque l'instance même qui devrait donner sa stabilité au projet et au propos est incertaine... Les personnages eux-mêmes sont désignés de façon suffisamment énigmatique pour que le lecteur, sauf à disposer d'informations extérieures à l'œuvre lue, puisse supposer qu'il a affaire avec des personnages réels... De nombreux personnages qui font partie de l'histoire familiale ou la vie de Claude Simon, ou même de l'Histoire ou de l'actualité, ne sont ainsi jamais désignés par leur nom : des initiales correspondant ou non à leur nom, un groupe nominal souvent teinté d'ironie, un pronom personnel viennent les désigner, rendant toute identification impossible ou en tout cas difficile. Lacombe St-Michel, l'ancêtre de Simon devient ainsi dans *Les Géorgiques*, on l'a vu plus haut, L.S.M., Orwell y devient O., l'acteur Peter Ustinov dans *L'Invitation* « un Néron de cinéma », « un Néron habillé par les tailleurs de Saville Road », un « il » indifférencié pouvant donc recouvrir, dans un même paragraphe plusieurs personnages qui sont tous en fait des personnes réelles, comme c'est le cas pour LSM, Orwell et Simon lui-même dans *Les Géorgiques*. Ce choix ne laisse pourtant pas d'être ambigu, car, tout en masquant, il ne peut empêcher le jeu de l'identification d'avoir lieu ; on ne peut faire que le lecteur ne recherche, dans *L'Invitation*, un cas particulier dans l'œuvre simonienne, signalons-le, puisque ce n'est pas un roman, qui se cache derrière Néron par exemple, ou dans un roman cette fois, qui peut être L.S.M. ou même quelle personne réelle dans l'histoire personnelle de Claude Simon peut correspondre à un personnage cette fois désigné, Reixach par exemple dans *La Route des Flandres*. Ce jeu se déclenchera d'autant plus facilement que le discours critique, voire les commentaires mêmes de l'auteur (son souci de l'exactitude quand il cite une archive par exemple²⁵), vont dans ce sens, même avec distance pour Simon, avec le souci de voir comment ce réel joue avec l'œuvre, y est transcendé, pour les critiques, en particulier depuis quelques années.

24 Claude SIMON, *La Bataille de Pharsale*, Paris : Éd. de Minuit, 1969.

25 « Jamais transformations : citations rigoureuses », « [archives] utilisées exactement, textuellement ». Voici les réponses laconiques de Claude Simon à propos de son usage de l'archive dans « Réponses à quelques questions écrites de Roger-Michel Allemand », *Revue des Lettres modernes* 5, série « Le nouveau roman en questions », 2004, p. 235-239.

3. Transformer/transcender : Un matériau nécessaire

Le jeu avec le réel biographique

C'est donc bien dans le jeu avec le réel autobiographique que s'inscrit l'œuvre simonienne, y compris avec ses ambiguïtés, puisque le matériau travaillé et transformé est, de l'aveu même de l'auteur, « à base de vécu ». Cette transformation s'opère donc sur deux plans ; il s'agit de créer les conditions pour que le biographème, le fragment de vie trouve sa place dans le roman en train de se faire, il s'agit également de transformer un événement brut et avéré en un élément de récit qui s'insère dans le tissu narratif et thématique simonien.

Les éléments avérés dont la critique dispose aujourd'hui, grâce aux indications données par Simon ou grâce aux recherches sur les archives qui ont pu être menées depuis quelque temps, sont nombreux et livrent des informations précises sur l'histoire familiale et personnelle, sur la présence de Simon à Barcelone durant la guerre d'Espagne ou sur sa participation aux combats de juin 1940. Il est donc possible de voir comment il a pu ajuster ou transformer le vécu, ou plutôt, et il y insiste tout au long de ses interventions, le souvenir qu'il peut en avoir, pour le faire entrer dans la logique romanesque de l'œuvre. Ainsi, on voit bien comment, partant des vies des deux frères Lacombe, il a pu construire les deux figures thématiquement antagonistes des deux jumeaux que tout oppose dans *Les Géorgiques*. Le romanesque est déjà déposé dans la vie même de ces deux frères, l'un Conventionnel et ayant voté la mort du roi et l'autre Royaliste et en fuite. Autre figure familiale, l'oncle de Simon devient quant à lui un personnage clé dans *Histoire* (et dans d'autres œuvres), sur le plan narratif, puisqu'il est le support d'une identification du narrateur et qu'il est, sur le plan thématique, un modèle pour le personnage central, *alter ego* fictionnel de Simon. Un événement vécu par Simon, comme l'embuscade dans laquelle son groupe de cavaliers est tombé en 1940 fait l'objet d'une mise en fiction, qui, par le jeu des métaphores et des analogies (celle du manège notamment, celle du champ de courses aussi), en fait un motif central et récurrent de *La Route des Flandres*, image de la circularité du roman et de sa thématique : le narrateur tourne autour de cette scène, essayant de la comprendre et de la restituer, mais en vain.

Masqué, transformé, le matériau autobiographique est néanmoins un élément incontournable de la pratique simonienne et l'écriture et la compo-

sition des romans prennent ce matériau pour point de départ et l'incluent dans le tissu romanesque, dans le réseau qui constitue le récit simonien, qu'on pense à chacun des romans ou à l'ensemble de l'œuvre envisagée comme un tout cohérent où événements et personnes, devenus personnages et péripéties romanesques, évoluent, font retour, à la fois semblables et légèrement différents, comme si le travail simonien en proposait plusieurs versions, dans une tentative toujours recommencée, bien qu'identifiée comme vaine par l'auteur lui-même ²⁶.

Des biographèmes qui deviennent œuvre

Les données biographiques de la vie de Claude Simon et son histoire familiale sont en fait, comme il a pu le dire lui-même, constituées d'un magma de souvenirs, de sensations, mais aussi, et c'est nous qui l'ajoutons, d'un ensemble de documents, d'archives personnelles, familiales, qu'il a pu utiliser pour alimenter l'œuvre ²⁷. Le processus d'écriture, qui s'appuie sur ces éléments, qui lui servent à la fois de matériau et de catalyseur, fait donc de ces données des motifs qui vont entrer dans la composition des phrases, des fragments qui constituent le premier temps du travail d'écriture. Puis, dans un second temps, celui du montage, elles entrent dans le jeu d'équilibrage, de correspondances, d'échos et d'harmonisation que mène Simon à partir des éléments écrits dont il dispose. La donnée biographique (biographème, document, souvenir, sensation...), mise en mots et en fiction, insérée dans un bloc syntaxique et narratif, est traitée à égalité avec d'autres motifs, eux purement fictifs, en tout cas sans ancrage dans l'histoire personnelle simonienne, et trouve sa place dans le tissu romanesque. Dans le plan de montage de *La Route des Flandres* ou dans celui de *Triptyque* ²⁸, tel motif, biographique au départ, a été débarrassé de tout ancrage de ce type et, posé quelque part dans la toile que constitue le plan de l'œuvre, où, affecté éventuellement d'une couleur, il perd sa signification biographique, au regard de la vie de Simon, pour prendre une signification à l'échelle du roman, dans ses relations avec les autres thèmes, les autres éléments qui composent l'œuvre. La relation à établir, pour le lecteur et selon Simon,

26 « Mais comment savoir, comment savoir ? », *La Route des Flandres*, p. 302.

27 Ralph SAKORNAK (dir.), « Le (dé)goût de l'archive », *Revue des lettres modernes* 4, série « Claude Simon », 2005, p. 31-172.

28 Claude SIMON, *Œuvres*, op. cit., p. 1225-1245.

n'est plus entre tel récit et l'événement dont il rend compte, mais entre ce récit et d'autres moments romanesques avec lesquels il entre en correspondance. Dans *Les Géorgiques*, la fuite du jumeau royaliste prend ainsi son sens, non pas tant comme événement historique ici rapporté, que comme élément narratif entrant en correspondance, en comparaison avec le parcours du jumeau révolutionnaire. L'un, paria, se cache et emprunte des chemins de traverse, l'autre, officier de la Révolution, circule en plein jour sur les routes de la République. C'est dans cette opposition thématique voulue par Simon que chacun des épisodes prend son sens et trouve sa place dans le fil romanesque.

Pris dans un réseau de motifs, le biographique perd sa couleur de vécu pour devenir un objet littéraire, comme l'animal empaillé qui entre dans une sculpture de Rauschenberg n'est plus seulement un animal empaillé mais trouve un nouveau sens dans sa co-présence avec d'autres éléments de la sculpture. Simon a souvent rapproché son travail de romancier de celui du peintre, insistant sur l'équilibre interne de l'œuvre plutôt que sur sa relation avec le réel, et le biographique n'échappe pas à cette règle. La mort de Reixach dans l'embuscade a perdu, grâce au travail simonien, ses oripeaux biographiques, et entre dans la « composition symétrique » voulue par Simon dans *La Route des Flandres*²⁹.

Pour Simon, il ne s'agit pas de réengendrer ou régénérer le passé avec le roman, avec pour objectif de raconter une vie, mais, de s'appuyer sur des motifs fondés sur le personnel, le vécu, sur des documents ou des archives personnels, qui seront autant de « prétextes » ou de « stimuli³⁰ ». C'est un projet graphique, plutôt que biographique qui est ici en jeu, et la réflexion critique sur la question, par exemple, de la généalogie simonienne, le démontre : plutôt que de constituer la généalogie simonienne à partir de l'œuvre, il s'agit bien de voir quelle est la généalogie fictive construite de roman en roman, instable et évolutive, et la généalogie réelle, connue par ailleurs, joue ici un seul rôle : éclairer le projet romanesque en montrant comment il a pu travailler ce matériau.

29 On peut se reporter à ce sujet à : Claude Simon, « La fiction mot à mot », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1199.

30 Mireille CALLE, « L'inlassable réa/encrage du vécu : Entretien avec Claude Simon », *Claude Simon, chemins de la mémoire*, Grenoble : PUG, 1993, p. 3-25.

Le biographique, l'autobiographique, le vécu sont des matériaux indispensables à l'entreprise romanesque simonienne, et les biographèmes abondent dans l'œuvre, soit qu'ils soient mis en écriture, soit qu'ils apparaissent tels quels, en tant que documents, objets d'un collage, comme dans *Les Géorgiques*. L'objectif du travail simonien n'est pourtant pas de rendre compte du vécu, de proposer un récit autobiographique, puisque le projet de l'auteur est tout autre et que, de plus, il considère l'entreprise comme impossible à mener. Les éléments biographiques font donc l'objet d'un double travail de masquage et de transformation qui aboutit à leur présence transcendée dans les romans où, plutôt que de livrer des éléments de la vie de l'auteur, ils contribuent à composer une œuvre dans sa cohérence et son équilibre. Il n'en reste pas moins que Simon lui-même, malgré ses affirmations et des convictions qui l'ont conduit à refuser de donner à son œuvre une orientation autobiographique, a entretenu une ambiguïté en livrant lui-même régulièrement, des précisions sur sa vie personnelle, voire en se livrant à des rectifications par rapport à ce qui était pour lui des erreurs factuelles ou même en produisant des documents ou en établissant des plans qui donnaient toutes les précisions utiles sur l'un ou l'autre des épisodes de sa vie. C'est aussi cette ambiguïté qui a ouvert un nouveau chemin à la critique en permettant que puisse avoir lieu le nécessaire travail qui, dans la comparaison entre le factuel et les romans, a fait qu'un nouvel éclairage sur l'œuvre et sa valeur a pu commencer à être proposé et il reste sur ce plan bien des choses à explorer.



Tonia RAUS

Université du Luxembourg, Université Paris III

« UNE PARENTÉ RETROUVÉE » : FILIATIONS FICTIONNELLES ENTRE *LE VOYAGE D'HIVER* DE GEORGES PEREC ET *LE VOYAGE D'HIER* DE JACQUES ROUBAUD

La nouvelle *Le Voyage d'hiver*¹ occupe une place particulière dans l'œuvre perecquienne. D'une part, le genre de la nouvelle n'est pas beaucoup pratiqué par l'auteur. D'autre part, sa fortune a été et est toujours telle qu'elle a donné naissance à une multitude de reprises, variations et suites, essentiellement au sein de l'Oulipo. Un des principes essentiels de l'ouvroir consiste à inventer et repérer des structures littéraires. Il peut donc arriver qu'une structure pensée inédite s'avère avoir déjà été inventée et explorée précédemment par un auteur. Dans ce cas, les Oulipiens parlent de « plagiat ou plagieur par anticipation² ». Comme son titre le laisse d'emblée présager par la référence faite aux *Lieder* de Schubert, c'est précisément ce principe qui est mis en récit – Bernard Magné parle d'allégorie³ – dans *Le Voyage d'hiver* de Perec.

La nouvelle raconte l'histoire d'un jeune professeur de lettres, Vincent Degraël, qui, invité dans la maison de campagne familiale de son collègue et ami Denis Borrade, trouve dans la bibliothèque de la maison un petit ouvrage, titré « *Le Voyage d'hiver* » et signé par un certain Hugo Vernier. Au fil de sa lecture, Degraël y découvre une centaine de vers qu'il connaît

1 Georges PEREC, *Le Voyage d'hiver*, Paris : Le Seuil, 1993. La nouvelle est parue une première fois en 1979, dans une plaquette hors commerce titrée *Saisons* et éditée chez Hachette. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par *Vhiver*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

2 Oulipo, *La Littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1973, coll. « Folio », 2003, p. 23.

3 Bernard MAGNÉ, « Voyages divers », préface à Jacques ROUBAUD, *Le Voyage d'hier*, Nantes : Éditions Le Passeur/Cecofop, 1997, p. 10. Désormais, les références à la nouvelle de J. Roubaud seront indiquées par *Vhier*, celles à la préface de B. Magné par *PVhier*, suivis de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

pour les avoir déjà lus auparavant chez de grands auteurs. Or, après avoir vérifié la date de parution de l'ouvrage, il se rend compte avec stupéfaction que ce sont en fait ces grands auteurs qui se seraient inspirés de Hugo Vernier :

[...] cela voudrait dire que Vernier avait « cité » un vers de Mallarmé avec deux ans d'avance, plagié Verlaine dix ans avant ses « Ariettes oubliées », écrit du Gustave Kahn près d'un quart de siècle avant lui ! Cela voudrait dire que Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière et pas mal d'autres n'étaient que les copistes d'un poète génial et méconnu qui, dans une œuvre unique, avait su rassembler la substance même dont allaient se nourrir après lui trois ou quatre générations d'auteurs ! (*Vhiver*, p. 21-22)

Décidé de mener des recherches quant à cet ouvrage, Degraël regagne Paris. Il est toutefois appelé au front et ce n'est qu'après la guerre qu'il consacre tout son temps à la mise au jour de ce scandale de plagiat qui concerne toute l'histoire littéraire de France de l'époque. Mais il ne remettra plus les mains sur un seul exemplaire du « *Voyage d'hiver* ». Il ne lui reste que son carnet de notes qui ne suffit pas à établir les preuves nécessaires. Il meurt dans un hôpital psychiatrique :

[...] quelques-uns des ses anciens élèves entreprirent de classer l'immense tas de documents et de manuscrits qu'il laissait : parmi eux figurait un épais registre relié de toile noire et dont l'étiquette portait, soigneusement calligraphié, *Le Voyage d'hiver* : les huit premières pages retraçaient l'histoire de ces vaines recherches ; les trois cent quatre-vingt-douze autres étaient blanches. (*Vhiver*, p. 32-33)

L'appel à poursuivre l'enquête de Degraël, et par ricochet la nouvelle de Georges Perec, est manifeste. La démarche n'est pas nouvelle. Déjà à la fin de *Je me souviens*, au pacte en revanche auto(bio)graphique, l'auteur avait laissé quelques pages blanches « [...] sur lesquelles le lecteur pourra noter les "Je me souviens" que la lecture de ceux-ci aura, espérons-le, suscités⁴ ». Cette nouvelle invite faite au lecteur dans *Le Voyage d'hiver* n'est dès lors pas anodine : elle participe de l'enchevêtrement de l'autobiographie et de l'intertextualité au sein de l'écriture perecquienne qui, au niveau à la fois du sens et du geste, se conçoit en trace.

La fréquence d'un imaginaire philologique dans les récits perecquiens témoigne de cette conception de l'écriture. Selon Sophie Rabau,

4 Georges PEREC, *Je me souviens*, Paris : Hachette, 1978/2004, p. 147.

[...] la fiction philologique est prétexte à l'écriture, le commentaire savant est imité pour l'invention verbale qu'il autorise. Du travail philologique, on ne retient donc pas qu'il vise à établir une vérité du texte [...] mais plutôt qu'il permet d'inventer des formes ⁵.

Un tel imaginaire est cultivé chez Georges Perec dès *La Disparition* (1969) et semble aboutir dans « *53 jours* » (1989). Étant donné le geste de glose textuelle qu'il implique, cet univers est également pleinement investi dans *Le Voyage d'hiver*. De plus, il sert inévitablement de noyau commun aux suites et variations que la nouvelle a pu engendrer.

L'une de ces suites est *Le Voyage d'hier* de Jacques Roubaud, complice de Perec dans la vie et dans l'écriture. L'exercice de réécriture qu'il propose se distingue par la mobilisation des pratiques perecquiennes de l'inscription personnelle (en l'occurrence biographique) et de l'inscription intertextuelle, au sein d'un récit de filiation tant littéraire que généalogique. Jacques Roubaud semble ainsi rendre un puissant hommage, car franchement romanesque, à son frère de lettres, en faisant de surcroît de ce dernier un personnage de fiction, par l'amalgame de son œuvre et de sa vie.

Dans les frimas des souvenirs d'enfance

La question de la filiation semble en effet traverser, si ce n'est concilier, les aspirations autobiographique et intertextuelle de Perec. « La cassure, le manque, l'absence, la disparition, la perte », selon Bernard Magné « tout le négatif ou l'envers [du] vécu » (*PVhier*, p. 13) chez Perec, trouvent à être palliés par une écriture à l'esthétique souvent du comble, de la saturation.

La Disparition de Georges Perec en est la démonstration patente : malgré la langue trouée, à laquelle manque la lettre ombilicale, la voyelle e, un roman foisonnant se crée dont toutefois l'intrigue retrace la damnation d'une filiation. La dédicace sur laquelle s'ouvre *W ou le souvenir d'enfance* (1975) illustre alors par après coup l'essence de *La Disparition* : « pour E », euphémisme phonétique d'eux, les parents perdus sous l'horreur nazie, faisant de l'enfant Perec un orphelin. De fait, l'autobiographie perecquienne

5 Sophie RABAU, « Présentation : La philologie et le futur de la littérature », *LHT* 5, en ligne <http://www.fabula.org/lht/5/69-presentation>, mis à jour le 11/01/2009, §1.

s'engage par la négative : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ⁶ ». Plus loin, l'auteur précise :

[...] j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. (*W*, p. 63-64)

À défaut de mémoire personnelle, une mémoire textuelle s'érige au gré de l'œuvre : une mémoire tant scripturale que lectorale à travers le jeu des allusions et/ou citations à de précédents ouvrages de Georges Perec ou d'autres auteurs. Cette densité textuelle et référentielle, Georges Perec l'a souvent évoquée en termes métaphoriques, comparant son entreprise à un puzzle au sein duquel il chercherait à occuper une place laissée vacante aux côtés de ses écrivains fétiches : Queneau, Flaubert, Leiris, entre autres. Il s'agit de s'inscrire dans le tissu culturel de la littérature. Son œuvre viendrait ainsi compléter le dessein que forme l'ensemble des œuvres de sa constellation d'auteurs et au-delà de la littérature en général :

Chacun de mes livres est pour moi l'élément d'un ensemble ; je ne peux pas définir l'ensemble, puisqu'il est par définition projet inachevable [...], je sais seulement qu'il s'inscrit lui-même dans un ensemble beaucoup plus vaste qui serait l'ensemble des livres dont la lecture a déclenché et nourri mon désir d'écrire ⁷.

Les propos sont éloquentes pour la part accordée dans l'écriture perecquienne à la lecture : la sienne, en amont ; celle de ses lecteurs, en aval. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, ce plaisir de lecture, et plus précisément de relecture, est clairement exprimé. L'auteur évoque surtout les lectures de l'enfance, dont les épisodes sont toujours présents comme

[...] source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude : les mots étaient à leur place, les livres racontaient des histoires ; on pouvait suivre, on pouvait relire [...] ce plaisir ne s'est jamais tari : je lis peu, mais je relis sans cesse, Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau ; je relis les livres que j'aime et j'aime les livres que je relis, et chaque fois avec la même jouissance, que je relis vingt pages,

6 Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris : Denoël, 1975, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2005, p. 17. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par *W*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

7 Georges PEREC, *Entretiens et conférences*, vol. II, 1979-1981, édition établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes : Éditions Joseph K., 2003, p. 92. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par *E&C2*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

trois chapitres ou le livre entier : celle d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté enfin retrouvée. (*W*, p. 195)

C'est sous le signe de ce sentiment de *parenté retrouvée* qu'il convient de considérer l'intertextualité perecquienne, dans ses liens inextricables avec le fondement autobiographique de l'œuvre. C'est sous ce même signe qu'il s'agit aussi de lire *Le Voyage d'hier* de Jacques Roubaud, où cette *parenté retrouvée* est doublement impliquée : de manière figurée sur le plan textuel, de manière littérale sur le plan diégétique.

Le Voyage d'hier se présente dans tous les sens du terme comme une suite généalogique de la nouvelle de Georges Perec, en premier lieu en étant centrée sur Dennis Borrade, fils de Denis Borrade, le collègue du héros perecquien, Vincent Degraël. Le doublement de la consonne *n* dans le nom du protagoniste se lit dès lors comme le signe d'une transmission filiale, mais qui est en l'occurrence paradoxalement de l'ordre du rejet, le père voulant effacer toute trace de ses origines françaises et faire de son fils, jusque dans son nom, un petit Américain. Le narrateur parle de « "traduction" vitale » (*Vhier*, p. 43). Or, dans *W ou le souvenir d'enfance*, Georges Perec rapporte également l'épisode de la « traduction » de son nom initial : Peretz. Les implications véritablement vitales pour un enfant d'origine juive sous l'Occupation sont évidentes. Et l'on sait que l'onomastique perecquienne, forgée à partir de cette distance entre le nom de sa famille, dont la signification en hébreu est de surcroît *trou*, et sa traduction, porte au sein de l'œuvre la tension d'une quête identitaire, d'une quête originelle.

Le récit du *Voyage d'hier* commence par l'évocation de Dennis Borrade, un matin dans la bibliothèque de l'université John Hopkins à Baltimore. La perspective de se rendre le lendemain dans l'Iowa, sur les rives du Mississippi, le fait penser à ses lectures d'antan : Huckleberry Finn et Tom Sawyer. Au regard de l'importance que les lectures, et notamment celles de l'enfance, jouent dans l'écriture de Perec, l'anecdote ne paraît pas fortuite chez Jacques Roubaud.

Ce matin-là, il fait un temps neigeux, « phénomène météorologique que la langue anglaise désigne d'un mot irremplaçable, *flurries* » (*Vhier*, p. 34). Le décor de la découverte à venir est planté : sur la table des nouveautés est posée la plaquette « *Saisons* » dans laquelle est publiée initialement *Le Voyage d'hiver* de Georges Perec. De plus, l'évocation du mot *flurries* (*rafales de neige* en français) apparaît comme un clin d'œil supplémentaire

à *W ou le souvenir d'enfance*, par la ressemblance phonétique et graphique à *frimas*, le nom du chalet à Villard-de-Lans où l'auteur a vécu pendant la guerre. *Frimas* signifie « brouillard givrant » (*W*, p. 108). La portée métaphorique du mot dans le récit des souvenirs d'enfance est probante, ne serait-ce que par les liens tissés avec les vers extraits de *Chêne et chien* de Raymond Queneau (1937) qui servent d'épigraphes aux deux parties de *W ou le souvenir d'enfance* : « Cette brume insensée où s'agitent des ombres comment pourrais-je l'éclaircir ? / Cette brume insensée où s'agitent des ombres – est-ce donc là mon avenir ? »

L'image se prolonge dans le dossier de « *53 jours* » par le biais d'une citation empruntée à Émile Gaboriau où se retrouve l'idée de l'enquête, déclinée chez Georges Perec dans toutes ses versions, policière, philologique, filiale : « Ce terrain vague, couvert de neige, est comme une immense feuille blanche où les gens que nous recherchons ont écrit non seulement leurs mouvements et leurs démarches, mais encore leurs secrètes pensées...⁸ ». Or, on sait que le polar inachevé de Perec a été publié par les soins de Harry Mathews et de Jacques Roubaud ; un lien supplémentaire avec l'œuvre de Perec qui est d'ailleurs exploité dans *Le Voyage d'hier*, comme il sera montré plus loin.

Outre ce travail d'édition, Jacques Roubaud a déjà précédemment participé à l'œuvre perecquienne. Il signe ainsi le poème mis en exergue dans *La Disparition*. La valeur stratégique de ces seuils des romans est avérée, en termes notamment de filiation littéraire, c'est-à-dire aussi de *parenté retrouvée*⁹. Le poème, écrit pour l'occasion, porte le titre du roman qui l'englobe, créant un effet éponymique retors puisqu'il livre la clé formelle et personnelle du récit à suivre. Le poète s'y adresse en outre à l'auteur du roman :

8 Émile GABORIAU, *Monsieur Lecoq*, 1868, cité par Georges PEREC, « *53 jours* », texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, Paris : P.O.L., 1989, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 297.

9 Dans ce contexte, on peut noter que Jacques Roubaud met en exergue de sa nouvelle le vers suivant, connu par les lecteurs sous la plume de Verlaine (voir *Sagesse*, 1874), mais attribué en l'occurrence à Hugo Vernier : « Si ces hiers allaient manger nos beaux demains ». Sa valeur à la fois programmatique pour le texte à venir et explicative du titre de la nouvelle est manifeste.

[...]
l'alpha signal inconstant du vrai diffus
qui saurait (saisissant (un doux soir confus
ainsi on croit voir un pont à son galop)

un non qu'à ton stylo tu donnas brûlant)
qu'ici on dit (par un trait manquant plus clos)
l'art toujours su du chant-combat (noir pour blanc) ¹⁰.

L'auteur de *La Disparition* est comme intégré dans l'espace de son roman, fidèle en cela aux stratégies d'inscription du sujet pratiquées tout le long de l'œuvre perecquienne. Une fois de plus, il ne paraît dès lors pas fortuit que Jacques Roubaud évoque explicitement dans sa nouvelle « l'auteur de *La Disparition* » (*Vhier*, p. 40), en attirant l'attention sur la formule davantage que sur la mention d'un livre de Perec, qui n'est du reste pas le seul à être cité. De fait, il est question de l'auteur dans *Le Voyage d'hier*, de la relation qu'il entretient avec ses œuvres et de la nature de celles-ci, en lien avec l'idée d'encryptage personnel qui sous-tend l'entreprise perecquienne.

Et si les œuvres changeaient d'auteur ¹¹ ?

Dans la nouvelle de Jacques Roubaud, le lecteur apprend par l'entremise de Dennis Borrade que dans « *Le Voyage d'hiver* » « [...] l'histoire qui était racontée n'était pas du tout une fiction, contrairement à ce que le ton du récit laissait croire » (*Vhier*, p. 36). Car cette même histoire lui avait été dans un premier temps racontée par sa mère et « [t]out s'y trouvait tel qu'en son souvenir. Rien, absolument rien n'y était inventé » (*Vhier*, p. 37). Mais, toujours selon Borrade fils, « Perec » avait réussi à inscrire sa nouvelle dans « cette "ligne" de la fiction, celle choisie par Hoffmannsthal [dans *Une aventure arrivée au maréchal de Bassompierre*] comme avant lui par de Quincey pour ses *Derniers jours d'Emmanuel Kant* ou sa *Nonne militaire d'Espagne* » et qui « consiste à prendre [...] des aventures réellement arrivées à des personnages réels et à les magnifier, par des additions ou

¹⁰ Georges PEREC, *La Disparition*, Paris : Denoël, 1969, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2002, np.

¹¹ D'après le titre de l'essai de Pierre BAYARD, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris : Éd. de Minuit, 2010. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par EOA, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

suppressions minimales, à les transformer, magiquement, en œuvres d'art » (Vhier, p. 38-39). Toutefois, comme ces allusions le suggèrent de fait sur un niveau métatextuel¹², l'association de références fictionnelles et réelles est surtout opérée dans la nouvelle roubaldienne.

Un effet de débordement réciproque entre le monde réel et le monde de la fiction est provoqué. La nouvelle de Jacques Roubaud prolonge l'univers diégétique original qui se voit parallèlement interrogé dans sa vraisemblance. Le narrateur retisse le fil philologique et historique de la nouvelle perecquienne. Ainsi est-il amené à en rappeler les faits essentiels, en citant par moments littéralement le texte source :

Dans *Le Voyage d'hiver*, on le sait, Georges Perec raconte comment, invité « la dernière semaine d'août 1939 » dans la maison de campagne des parents d'un de ses collègues, Denis Borrade (les grands-parents paternels de Dennis), Vincent Degraël, alors « jeune professeur de lettres » découvrit par hasard dans la bibliothèque de ses hôtes une mince plaquette de vers d'un certain Hugo Vernier, intitulée précisément *Le Voyage d'hiver*. (Vhier, p. 36)

Le résumé se poursuit et se fond dans le récit roubaldien qui continue de retracer, bien au-delà des frontières diégétiques du récit source, le fil des événements liés au texte de Vernier.

Si la nouvelle de Jacques Roubaud élucide de fait quelque peu le mystère qui entoure cet ouvrage, c'est au prix d'une mystification de haute volée de l'œuvre perecquienne en particulier et de l'histoire littéraire en général, grâce à la mise en place d'une généalogie fictionnelle mais avec des protagonistes réels, dans le sens d'historiques. Ainsi le narrateur – voire l'auteur, ou du moins sa figure, puisqu'à l'intérieur du récit des ajouts entre parenthèses sont régulièrement signés par les initiales « J.R. » – se plaît-il à remonter aux sources du livre de Hugo Vernier dont on apprend qu'il était « la cause même de l'existence » (Vhier, p. 52) de la famille Borrade. Question d'origines, donc.

« Tout commence avec une lettre émouvante, maladroite mais sobre, envoi d'un poète débutant à un maître illustre, en 1853 » (Vhier, p. 56) qui n'est autre que Théophile Gautier. S'ensuit la réécriture de la lettre que Rimbaud adressa à Théodore de Banville en 1870. Or, selon la logique du

12 Pour Bernard Magné, « [e]st métatextuel tout énoncé qui, dans un texte, apporte une information, dénotativement et/ou connotativement, sur l'écriture et/ou sur la lecture de ce texte ». (« Le métatextuel perecquien revisité », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, en ligne : www.cabinetperec.org, 2002, actuellement inaccessible).

« plagiat par anticipation » dont la nouvelle perecquienne, et par après coup la nouvelle de Jacques Roubaud, sont la fiction, Rimbaud se serait en fait inspiré de la démarche de Hugo Vernier ! La nouvelle roubaldienne se poursuit par le récit de la rencontre entre le maître et son disciple, le récit aussi de la rencontre entre ce dernier et la gouvernante de Théophile Gautier, Virginie Huet, dont il tombera amoureux. Ce serait d'ailleurs elle la « blonde aux yeux noirs » (*Vhier*, p. 58) que chantera par la suite Nerval.

Un premier ouvrage du poète-génie est prêt à sortir mais ne verra toutefois jamais le jour : il « sera entièrement détruit par l'auteur, à l'exception de l'exemplaire personnel de Virginie Huet » (*Vhier*, p. 59). Le narrateur du *Voyage de hier* en reprend néanmoins un « sonnet de jeunesse » qui se révèle comme le réservoir dont Baudelaire extraira ses *Fleurs du mal*, mis en vente « deux jours après la date initialement prévue pour la parution des *Poésies de Hugo Vernier* » (*Vhier*, p. 66). Et le narrateur ajoute que « [l]e double sens caché, pervers, sinistre du titre, *Les Fleurs du Mal*, s'y découvre brusquement » (*Vhier*, p. 67).

Toujours dans l'idée du « plagiat par anticipation », l'attention est attirée sur la partie finale du livre de Hugo Vernier : « Elle commençait par une liste [...] de 34 vers répartis en sept groupes, tous les vers de chaque groupe rimant entre eux » (*Vhier*, p. 61). On l'aura compris : Vernier serait l'inventeur de la poésie combinatoire, dont les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau (1961) restent l'emblème inégalé. Or, la mystification ne semble vouloir toucher aux fondements oulipiens : Hugo Vernier cite ainsi ses « prédécesseurs illustres », dont un certain « Kenellios » (*Vhier*, p. 65).

Abattu par l'entreprise de Baudelaire, Hugo Vernier parvient toutefois à reprendre confiance et à composer « son chef-d'œuvre anticipatoire, celui-là même que Degraël devait, pour son malheur, découvrir trois quarts de siècle plus tard » (*Vhier*, p. 70). Mais son énergie est de courte durée et il meurt dans les bras de Virginie au moment où son livre paraît. Virginie refait sa vie. D'une deuxième noce naît un fils, baptisé Denis : « On ne sera pas surpris d'apprendre que le nom de ce second mari était Borrade » (*Vhier*, p. 72).

Sur l'arrière-fond d'une filiation, en l'occurrence cachée, se récrit ainsi tout un pan de l'histoire littéraire française, agrémentée ironiquement des anecdotes d'usage concernant la vie des auteurs. Selon Pierre Bayard, « [...] le recours systématique à l'*attribution mobile* » permet de « [...] prendre la mesure de tous les mondes possibles qui se rencontrent en

chaque œuvre et de tous les auteurs qui auraient pu l'écrire, et, loin de s'arrêter à telle filiation définitive, nouer sans cesse, entre les écrivains et les textes, de nouvelles unions » (EOA, p. 152). De fait, de *nouvelles unions* sont également établies dans le récit roubaldien, au sujet de l'histoire et de l'œuvre de Georges Perec, essentiellement dans le contexte authentique de son séjour en Australie, au cours duquel il travaille à la rédaction de « 53 jours ».

Perec-personnage

La nouvelle de Jacques Roubaud actualise par conséquent l'essence même du projet pereccien en servant de médiation aux voies royales du roman que sont l'inscription autobiographique et l'invention fictionnelle, voire en permettant leur fusion. Plus précisément, *Le Voyage d'hier* s'inscrit dans cette tradition de fictions qui font se côtoyer auteur et personnages, voire auteur, personnages et lecteur. Selon Sophie Rabau, qui lit dans ce geste un cas particulier de métalepse, cette coexistence pourrait être considérée comme « [...] la condition de possibilité de toute interprétation » : « Car au moment où commence une interprétation, peut-être qu'est toujours implicitement conçu un monde, hors du temps et de l'espace, où est possible un dialogue entre lecteur, auteur et personnages ¹³. »

Dans *Le Voyage d'hier*, Jacques Roubaud, en lecteur pereccien en l'occurrence du *Voyage d'hiver*, propose ainsi à la fois une suite de l'histoire que Georges Perec a écrite et de celle qu'il a vécue. Il fait de l'auteur originel le héros de sa propre œuvre : son interprétation devient un acte de création.

Ainsi Dennis Borrade et « Perec » se rencontrent-ils à Brisbane, où Dennis Borrade interroge l'auteur sur sa nouvelle « *Le Voyage d'hiver* » dont tous deux savent qu'elle n'a rien d'« inventé » (*Vhier*, p. 48). En fait, « Perec » raconte qu'elle « était un hommage à son vieux professeur de première au lycée d'Étampes, Vincent Degraël » (*Vhier*, p. 47) qui lui avait parlé de sa découverte de l'ouvrage de Hugo Vernier et demandé de donner « "forme à ces notes informes", afin que plus tard, la paternité de la

13 Sophie RABAU, « Ulysse à côté de Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives », dans John PIER, Jean-Marie SCHAEFFER (éds), *Métalepses. Entorses au pacte de représentation*, Paris : Éditions de l'EHESS, 2005, p. 70-71.

découverte qui ne manquerait pas d'être un jour confirmée lui soit reconnue » (*Vhier*, p. 48). Histoire de filiations, encore.

Or, Georges Perec a effectivement fréquenté le collège d'Étampes et y a effectivement fait la rencontre déterminante d'un professeur, Jean Duvignaud, qui lui aurait donné la légitimité d'écrire. Plus précisément, lors de sa tournée australienne, il dit que Duvignaud lui « [...] a montré que ce n'était pas quelque chose qui était complètement impossible » : « Que si je voulais écrire disons, j'en avais le droit. La notion de permission est une chose très importante dans l'écriture » (*E&C2*, p. 265). Jean Duvignaud est ainsi, quelque part, son père en littérature.

Lors de la rencontre entre Borrade fils et « Perec », il est également question du dernier roman que l'écrivain est en train d'écrire. Le lecteur pereccien aura compris sans peine qu'il s'agit de « *53 jours* ». « Perec » évoque (à juste titre) l'influence de « [...] l'œuvre de Stendhal et notamment la *Chartreuse* [qui] devait jouer un rôle qu'il ne précisa pas vraiment » (*Vhier*, p. 50). Et pour cause : car ce rôle, en apparence simplement intertextuel, sera redéfini par Jacques Roubaud en des termes davantage (auto)biographiques.

Par la suite, Dennis Borrade confie un dossier à « Perec », avec la même requête de *donner forme à ces notes informes* qu'avait auparavant formulée Vincent Degraël. Il s'agit du récit par son père d'un drame vécu pendant la guerre alors qu'il était engagé dans la Résistance : il avait été lâché, « quelques semaines avant la Libération de Grenoble, à la tête d'un commando de 12 hommes [...] dans un "maquis" du Massif de la Grande Chartreuse » (*Vhier*, p. 41). Pour venger ses camarades, Borrade le père s'emploie alors à retrouver le traître « qu'il n'eut aucune peine à débusquer. Il avait fait carrière de "héros de la Résistance". C'était un homme connu, célèbre, puissant : Robert Serval » (*Vhier*, p. 42). Et c'est donc une copie de cette histoire que Borrade fils remet à « Perec » :

La chemise contenait un tapuscrit, trois cahiers (un cahier orange, un cahier bleu, un cahier blanc), et quelques carnets avec des notes éparses. Le texte tapé à la machine était le début d'un roman policier compliqué. Les cahiers et les notes constituaient, plus ou moins en ordre, un « dossier » de l'affaire de la Chartreuse, et le récit des événements. La victime du roman était le traître du dossier : Robert Serval. Il y avait un titre : *Le mois de mai aura cinquante-trois jours*. Le roman était inachevé et Dennis ne parvint pas à en déchiffrer l'énigme, à découvrir qui devait y jouer le rôle de l'assassin. (*Vhier*, p. 45)

C'est là l'histoire du dernier roman de Georges Perec¹⁴, avec quelques modifications et enchevêtrements supplémentaires. À partir de la rencontre entre Dennis Borrade et « Perec », la trame de la nouvelle roubaldienne est donc aussi contaminée par la diégèse de « 53 jours ». Jacques Roubaud réinvente la genèse du roman inachevé de Georges Perec dont, on l'a vu, il a assuré l'édition posthume, avec ses dossiers et ses notes. Si la publication du polar philologique de Georges Perec s'assimile dès lors au roman fictif qu'il met en récit, le dossier que Dennis Borrade remet au personnage « Perec » dans la nouvelle de Jacques Roubaud équivaut également au véritable dossier préparatoire de « 53 jours », détaillé dans la table des matières.

Dès lors, les propos de Jacques Roubaud dans la postface de l'édition allemande de « 53 jours » sont éclairants quant à la démarche qui semble avoir présidé à sa réécriture du *Voyage d'hiver*, dans l'alliance de la biographie et du roman en vue de la création d'un nouvel univers de fiction :

« 53 jours » contient, avec l'évocation des années de la guerre, des trahisons dans la Résistance, de la tragédie du Vercors, de nouvelles clés « biographiques » de Georges Perec, et est donc aussi une version nouvelle, une étape nouvelle dans l'entreprise de « recollection » de son passé perdu, une « anamnèse » dont *W* et *Je me souviens* représentent les deux autres pôles¹⁵.

Ces clés biographiques sont explorées dans la nouvelle de Jacques Roubaud sur un mode précisément fictionnel, en engageant la dimension narrative supplémentaire de la transfictionnalité. Selon Richard Saint-Gelais, celle-ci

[...] suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle : constituent un ensemble transfictionnel, non pas les textes qui mentionnent un personnage comme Sherlock Holmes [...] mais bien les textes où

14 Dans « 53 jours », la première partie se révèle être un manuscrit qui servira à l'élucidation de l'enquête menée dans la deuxième partie, concernant la disparition et le meurtre de Robert Serval, un riche industriel, médaillé de la Résistance. Or, ce manuscrit porte le titre « 53 jours ». Au terme de nombreuses hypothèses, on apprend à la fin du roman que ce manuscrit a été écrit par un certain « GP » et qu'il contient « "l'âpre vérité" » : « [...] de même que Serval, aidé de sa maîtresse Lise, assassine le Consul en s'assurant l'impunité, « Le Consul » aidé de sa maîtresse Patricia, assassine Robert Serval. Mais cette vérité n'est affichée que pour qu'on ne la remarque pas. Son évidence ridicule est mangée par la fiction qui l'enrobe » (« 53 jours », p. 164).

15 Jacques Roubaud, postface à l'édition allemande de « 53 jours » (Munich : Hanser, 1992) cité par David BELLOS, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris : Le Seuil, 1994, p. 716.

Holmes figure et agit comme personnage. Il en va de même pour les univers fictifs considérés dans leur ensemble¹⁶.

Et c'est bien l'ensemble de l'univers de la fiction de la nouvelle perecquienne que la nouvelle de Jacques Roubaud investit. Par l'amalgame des frontières ontologiques : « Perec » rencontre dans la suite allographe de l'une de ses nouvelles le fils de l'un des personnages de cette même nouvelle ; par l'amalgame des frontières pragmatiques : la présence, entre parenthèses, des initiales *J.R.* propose au lecteur un contrat de sincérité feint ; par l'amalgame des frontières textuelles : si, toujours d'après Richard Saint-Gelais, « aucun texte, aussi étendu soit-il, ne [parvient] à “couvrir” la fiction qu'il met en place ¹⁷ », c'est à la fois la fiction de Georges Perec et son texte qui sont *couverts* en l'occurrence. Une filiation est donnée au *Voyage d'hiver* par une remontée paradoxale aux sources du récit, dans le sens de la *parenté* lectorale et scripturale que l'auteur cultivait.

La fin de la nouvelle roubaldienne porte alors à son comble ce vertige entre le référentiel et le fictionnel :

C'est volontairement que, dans les précédents paragraphes, parlant du livre de Vernier, on ne l'a pas désigné par son titre. C'est que le titre qu'il porte sur l'exemplaire découvert par Degraël est en fait une coquille due à l'imprimeur. Le titre véritable n'était pas *Le Voyage d'hiver* mais *Le Voyage d'hier*. (*Vhier*, p. 73)

Par la citation éponyme du titre de la nouvelle en clause, la nouvelle de Jacques Roubaud reprend la structure cyclique de la nouvelle originelle qu'elle supprime finalement en l'incorporant. De même, par l'ajout d'une dernière note, Jacques Roubaud devient à son tour le détenteur d'un dossier qu'il s'agit de mettre en forme, à l'instar de Degraël, Borrade père et fils, et enfin Perec :

J'ai rencontré Dennis Borrade jr. à l'automne de 1992 dans le Colorado où [...] je participais [...] à une rencontre d'écrivains du monde entier. Il m'a confié le texte que je reproduis ici avec des modifications mineures et le « dossier » de toute « l'affaire Hugo Vernier », que nous publierons prochainement conjointement, en édition critique, dans sa totalité. (*Vhier*, p. 74)

16 Richard SAINT-GELAIS, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », *Modernités* 17 : « Frontières de la fiction », Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 45.

17 Richard SAINT-GELAIS, « La fiction à travers l'intertexte... », art. cit., p. 56.

Jacques Roubaud et Georges Perec sont ainsi comme dépossédés de leur statut d'auteurs, respectivement du *Voyage d'hiver* et du *Voyage d'hier*, au profit de celui de personnages (historiques et fictionnels) des univers qu'ils ont eux-mêmes créés successivement. L'effet métaleptique n'est pas loin de celui imaginé par Marguerite Yourcenar dans l'une de ses nouvelles orientales et à laquelle Perec se réfère d'ailleurs dans la préface qu'il donne au livre de photographies en trompe-l'œil de Cuchi White : l'histoire du peintre Wang-Fô qui se sauve en embarquant sur le fleuve qu'il vient juste de peindre sur son rouleau ¹⁸.

Par les passerelles établies entre l'œuvre et la vie de Perec, l'inachèvement du projet de l'auteur – tant voulu que dû aux contingences de la vie – s'actualise finalement sous la plume d'un autre, mais dans le partage « [...] du seul plaisir et du seul frisson de faire semblant ¹⁹ » comme le célèbre la clause de son *Cabinet d'amateur*.

18 Marguerite YOURCENAR, « Comment Wang-Fô fut sauvé », *Nouvelles orientales*, Paris : Gallimard, 1963, cité par Georges PEREC, « Ceci n'est pas un mur », *L'œil ébloui*, avec Cuchi White, Paris : Éditions Chêne/Hachette, 1981, p. 1.

19 Georges PEREC, *Un cabinet d'amateur*, Paris : Balland, 1979, Le Seuil, coll. « Points », 2001, p. 85.

TROISIÈME PARTIE

**LES TENTATIVES DE RÉGÉNÉRATION DU ROMAN
PAR LE RECOURS AU BIOGRAPHIQUE (1880-1940)**



Anne DEBROSSE

Université Paris IV-Sorbonne

L'« HISTOIRE DE SAPHO » DANS *ARTAMÈNE OU LE GRAND CYRUS* DE MADELEINE DE SCUDÉRY : SUPÉRIORITÉ DE LA BIOGRAPHIE EMPATHIQUE SUR LA BIOGRAPHIE ÉRUDITE

Est-il encore nécessaire de présenter l'« Histoire de Sapho » ? Tout ouvrage portant sur Scudéry comporte au moins quelques lignes sur ce passage-clé du *Grand Cyrus*¹ (publié entre 1649 et 1653), sans doute l'un des plus célèbres romans du XVII^e siècle. De fait, l'« Histoire de Sapho », bien qu'elle ne soit que l'une des nombreuses histoires secondaires destinées à diversifier et rehausser l'intrigue centrale des amours de Cyrus et de Mandane, est mise en exergue : parmi les narrations insérées², aucune n'est plus longue ni plus riche. Une telle place d'honneur n'a rien d'étonnant : Scudéry s'est en effet intéressée de près à Sappho³ tout au long de son existence,

1 Roman publié entre 1649 et 1653, pendant la Fronde. L'« Histoire de Sapho » se trouve dans la partie 10, livre 2. Sapho apparaît de façon plus anecdotique également au livre 3 de la partie 10, dernière histoire secondaire, où elle a pour fonction de conseiller et consoler un amoureux malheureux (Méréonte amoureux de Dorinice). Il existe également des articles à ce sujet, par exemple Éric MÉCHOULAN, « Le geste de la réflexivité. Sapho dans *Le Grand Cyrus* de Scudéry », dans J.-Ph. BEAULIEU et Diane DESROSIERS-BONIN, *Dans les miroirs de l'écriture. La Réflexivité chez les femmes écrivains d'Ancien Régime*, Université de Montréal, 1998, p. 125-134.

2 Voir l'article de Pierre CHAMBEFORT : « Les histoires insérées dans les romans de Madeleine de Scudéry : *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) », dans C. LACHET, *Les Genres insérés dans le roman*, actes du colloque international (10-12 décembre 1992), Centre d'Études des Interactions culturelles de l'Université de Lyon III, 1993, p. 285-294.

3 Il existe deux (au moins) graphies pour Sappho : « Sappho » et « Sapho », qui est la forme francisée de « Sappho ». Mlle de Scudéry utilise la forme francisée du nom de la Lesbienne. Nous utiliserons la forme « Sappho » lorsque nous parlerons de la poétesse grecque, « Sapho » lorsqu'il s'agit du personnage de Scudéry.

au point qu'en société, « Sapho » était devenu pour elle un véritable surnom. L'« Histoire de Sapho » constitue donc un *hapax* dans l'*Artamène* parce qu'elle renvoie de façon transparente à Madeleine de Scudéry, qui y fait part de ses aspirations de femme de lettres et des difficultés de cette condition à son époque.

Scudéry ne prétend d'ailleurs pas donner une image absolument fidèle de la Sappho historique, sinon elle aurait composé une biographie dans les règles de l'art ; l'« Histoire de Sapho » est avant tout présentée comme une fiction, puisque c'est une histoire placée au sein d'un roman, prêtant épisodiquement allégeance aux genres – conversation, portrait, traité polémique – et aux principes et sujets de discussions – galanterie, amour, bienséance – en vogue à l'époque. La romancière, profitant du genre romanesque, place dans la bouche de Sapho des paroles que la Lesbienne aurait trouvé la plupart du temps complètement invraisemblables et les nombreux anachronismes ne sont pas dissimulés. Pierre Bayle remarque ainsi dans l'article « Sapho » de son *Dictionnaire historique et critique* en 1697⁴ que la Sapho de Scudéry ne correspond plus guère à l'original⁵ mais évoque bien davantage la romancière française, réalité dont la postérité fit ses choux gras. En effet, comme la bienséance ne voulait pas que la femme auteur se mette en avant au milieu du XVII^e siècle⁶, Madeleine doit emprunter le masque de Sappho pour se mettre en scène et exprimer ses pensées sans briser les règles. Même si ce masque est vraisemblable et cher au cœur de la romancière, Sappho est alors explicitement un peu en deçà de Scudéry qui occupe le premier plan. Ce fait n'avait échappé à aucun de ses lecteurs,

4 Pierre BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam : R. Leers, 1697.

5 « Si Sapho eût été telle qu'elle paraît dans le grand Cyrus, c'aurait été la personne la plus achevée de son siècle. La demoiselle qui l'a rendue un si grand modèle de perfection, a porté longtemps le nom de Sapho dans les ouvrages d'esprit où l'on parlait d'elle : c'était faire beaucoup d'honneur à l'ancienne Sapho, puisque l'on donnait son nom à une fille qui écrivait parfaitement bien et en vers et en prose, et dont la vertu était admirée », *Dictionnaire historique et critique*, *op. cit.*, p. 92-93.

6 Comme le souligne Myriam Maître : « Pour être une femme de lettres, Mlle de Scudéry sait désormais qu'il faudra s'en défendre toute sa vie. La stratégie d'un succès, pour une femme, doit s'accompagner de protestations d'humilité en exacte proportion avec l'ampleur de ce succès », dans « Lettres de Sapho, lettres de Madeleine ? Les lettres dans la *Clélie* et la correspondance de Mlle de Scudéry », dans Ch. PLANTÉ (éd.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris : Champion, 1998, p. 51-66.

familiers des romans à clés⁷. On a conséquemment dit, avec raison, que l'« Histoire de Sapho » était une sorte d'autobiographie. De fait, Scudéry était fascinée par la découverte d'une individualité qui entrait profondément en résonance avec la sienne et qu'elle semblait concevoir par empathie comme son double. Tous ces partis pris donnent forcément une image déformée du personnage antique devenu prétexte.

Néanmoins, cette lecture courante de l'« Histoire de Sapho » ne transmet pas totalement la polymorphie volontaire et complexe de ce texte. Des ouvrages critiques plus récents⁸ ont montré le sérieux de la base historique de cette « Histoire de Sapho ». Il est connu aujourd'hui que la romancière s'est livrée à un véritable travail de recherche pour parler de son héroïne, puisqu'elle présente des éléments qu'elle ne pouvait connaître que depuis des témoignages antiques variés et pas tous disponibles au grand public, si bien qu'elle fut placée au rang des érudits par l'allemand Christian Wolf, éditeur extrêmement sérieux de Sappho en 1733⁹. Joan DeJean souligne ce que cette érudition précise et sûre avait d'inédit : jusqu'à Scudéry, il n'y avait pas eu à l'époque moderne de véritable biographie synthétique de Sappho en France, seuls ses textes avaient été publiés. Ainsi, entre Henri Estienne, le premier éditeur de Sappho en 1554¹⁰, et Tanneguy Le Fèvre, le

7 Voir Noémi HEPP, « L'utilisation d'Hérodote et de Xénophon dans *Le Grand Cyrus* ou les tabous de Sapho », dans A. NIDERST, *Les Trois Scudéry. Actes du Colloque du Havre*, Paris : Klincksieck, 1993, p. 359-366. Victor COUSIN, *La Société française au XVII^e siècle, d'après Le Grand Cyrus de Mlle de Scudéry*, Paris : Didier, 1858, 2 vol., et René GODENNE, *Les Romans de Mademoiselle de Scudéry*, Genève : Droz, 1983.

8 À la suite des travaux pionniers de Joan DEJEAN, dans *Les fictions du désir 1546-1937*, Paris : Hachette, 1994, p. 91 sq. Voir également, de Joan DEJEAN, *Tender Geographies, Women and the origins of the Novel in France*, New York : Columbia university press, 1991. Pour une autre lecture de la Sappho moderne, voir également Karen NEWMAN, *The story of Sappho, The Other Voice in Early Modern Europe*, University of Chicago Press, 2003 et Hélène KRIEF, *La Sappho des Lumières*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006 (recueil de textes des XVII^e et XVIII^e siècle avec Sappho).

9 *Sapphus poetriae Lesbiae, fragmenta et elogia, quotquot in auctoribus antiquis Graecis et Latinis reperiuntur, cum virorum doctorum notis integris : Cura et studio Jo. Christiani Wolfii... Qui vitam Sapphonis & indices adjecit*, Hamburgi, Apud Abrahamum Vandenhoeck, 1733, cité par Joan DEJEAN dans *Les Fictions du désir 1546-1937*, op. cit.

10 In *Anacreontis et aliorum Lyricorum aliquot poetarum Odae*, Paris, Henri Estienne, 1554. Estienne avait placé dans son ouvrage la biographie de Sappho par Lilio Giraldi, disponible dans les célèbres *Historiae poetarum, tam graecorum quam latinorum*,

second éditeur et premier biographe sérieux de la Lesbienne en 1660¹¹, en France c'est chez Madeleine de Scudéry que l'on trouve ce qui se rapproche le plus d'un travail d'érudition sur Sappho. Mais là encore, si cette mise en valeur de l'érudition de Scudéry était nécessaire et urgente, cela n'est que l'un des aspects de ce récit extrêmement dense et paradoxal.

Notre propos, en articulant ces deux pôles *a priori* antinomiques – fiction et érudition –, sera d'un côté d'interroger les raisons de la violence assumée de ce paradoxe et d'un autre côté de montrer que la fonctionnalité, la reconstruction atypique et autobiographique du personnage antique, et l'empathie de l'auteur avec son double antique sont conçus par Scudéry comme le triple moyen de donner une vision paradoxalement plus vraie de Sappho. L'« Histoire de Sappho » apparaît, *in fine*, comme un mille-feuilles de significations, où les questions de vérité et de mensonge propres à la question de la biographie et du roman finissent par être complètement redéfinies.

Si donc Scudéry souhaite entretenir une ambiguïté provocatrice sur l'« Histoire de Sappho » en la présentant comme déformation atypique et revendiquée, c'est que les ressorts d'un tel parti pris ont pour objet de présenter le roman comme la meilleure approche, selon Scudéry, pour comprendre Sappho : la vérité biographique ne s'atteint que par le roman, c'est-à-dire par le mensonge.

Genre(s) de l'« Histoire de Sappho » : refus de la réécriture passive et indépendance générique

Scudéry a largement innové dans son emploi de la figure de Sappho, qui était déjà éminemment célèbre. En effet, Scudéry fait de la Lesbienne non plus seulement un invariable *exemplum* pour essais philogynes ou un portrait historique pour lecteurs curieux et éclairés, comme elle l'avait été jusqu'alors¹², mais un véritable personnage de fiction, se mouvant au sein

dialogi decem, quibus scripta et vitae eorum sic exprimuntur, ut ea perdiscere cupientibus minimum jam laboris esse queat, Bâle, 1545.

11 Dans *Poésies d'Anacréon et de Sappho*, Saumur : R. Pean, 1680, édition gréco-latine.

12 Des fictions sur Sappho ont existé avant Scudéry : on sait avec certitude, grâce au témoignage d'Athénée, qu'il y avait eu des comédies sur elle. Son nom sert de titre à des pièces d'Antiphanes, Diphilos, Éphippos, Timoclès. *Phaon* de Platon le comique, et

d'un roman. Le seul véritable précédent est l'*Héroïde XV* écrite par Ovide mille six cents ans plus tôt au sein des *Héroïdes*¹³. L'*Héroïde XV* fut néanmoins très majoritairement considérée comme la « biographie “autorisée” de Sappho » (J. DeJean) jusqu'au XIX^e siècle, les seules contestations se faisant entendre au XVI^e siècle selon Joan DeJean¹⁴. Les faits rapportés

d'autres œuvres d'autres Comiques, mettent en scène sa passion pour Phaon. Mais tout cela a disparu. Sur Ovide, voir Joan DEJEAN, *Les Fictions du désir 1546-1937*, op. cit., p. 59 sq. Dès lors, Scudéry est bien la « première » à mettre en œuvre une fiction ayant Sappho pour héroïne. À la Renaissance, le nom de Sappho servait à alimenter les listes de femmes célèbres des traités philogynes (Boccace, Pisan, Henri-Corneille Agrippa...). Les biographies, au sens le plus strict, existaient également : Lilio Giraldi en propose une, la plus célèbre, dans son *Historiae poetarum, tam graecorum quam latinorum, dialogi decem*, op. cit. Pourtant, curieusement aucune véritable biographie n'a été produite en France : Henri Estienne, premier éditeur de Sappho à l'époque moderne, reprend la biographie composée par Giraldi, qui est avec la *Souda* la principale source pour les encyclopédies et courtes biographies de Sappho.

- 13 Voir Marie-Claire CHATELAIN, « L'Héroïde chez Mlle de Scudéry », dans D. DENIS et A.-É. SPICA (dirs), *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, Actes du Colloque international de Paris, Arras : Artois Presses Université, 2002, p. 41-57. Voir, dans le même ouvrage, l'article de Chantal MORLET-CHANTALAT, « Pythagore et Sappho : réincarnation galante d'un philosophe mythique », p. 123-132.
- 14 La réalité est sans doute plus complexe, même si globalement cette constatation est vraie. Par exemple, Louis Moréri, qui n'est pas un grand révolutionnaire, marque une distance par rapport à la légende du saut du Leucade, semble-t-il, puisqu'il écrit, dans son *Grand dictionnaire ou mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Lyon : J. Girin et B. Rivière, 1674 [édition de 1683 consultée], t. 2, p. 1099 : « Il y en a encore qui se persuadent que Sappho se precipita dans la Mer, rebutée du mépris de Phaon qu'elle aimoit ; ». Le discours indirect est relativement neutre (le « encore » marquant tout simplement le passage à un autre élément, et non le fait que ceux « qui se persuadent » sont des combattants d'arrière-garde d'un débat déjà tranché), Moréri ne signale ni son adhésion ni son rejet de cette légende. En tout cas il ne l'endosse pas directement. De même, Tanneguy LE FÈVRE (dans son *Abrégé des vies des poètes grecs*, Saumur : Lerpinière et Lesnier, 1664) marque son hésitation devant le modèle ovidien en écrivant « ils adjoutent, que le Poete Romain [Ovide] n'a rien écrit que ce que la *Dixième Muse* luy avoit dicté. Cela pourroit bien estre faux ; mais je souhaiterois qu'il fust veritable. » Néanmoins, aucun de ces deux textes ne condamne franchement la source ovidienne. En revanche, pour le baron de Longepierre (dans *Les poésies d'Anacréon et de Sappho traduites de grec en vers françois avec des remarques*, Paris : Emery, 1684) et Anne Dacier (dans *Les poésies d'Anacréon et de Sappho*, Paris : Denys Thiery, Claude Barbin, 1681), qui ont présenté et traduits les textes d'Anacréon et de Sappho et jouissaient de la réputation très sérieuse d'érudits (surtout Anne Dacier, grande philologue, égale à Henri Estienne), le saut du haut du Leucade est une vérité,

par Ovide, sous forme poétique et à la première personne du singulier, étaient considérés comme historiquement exacts, même si l'on savait que la lettre n'était évidemment pas de Sappho elle-même. Scudéry s'appuie largement sur ce texte qu'elle retranscrit en français à de nombreuses reprises dans l'« Histoire de Sappho », mais la fictionnalité de son texte et des détails qu'elle y dissémine n'était un mystère pour personne. L'« Histoire de Sappho » ne peut donc pas prétendre, contrairement à l'*Héroïde XV* telle qu'elle était perçue au XVII^e siècle, être une « biographie "autorisée" de Sappho ».

Pourquoi ce choix qui l'a largement décrédibilisée et lui a attiré les foudres de plus d'un écrivain de son époque à la nôtre ? Dans son *Dialogue des Héros de Romans*¹⁵, pamphlet dirigé contre les romans et Scudéry, Boileau¹⁶ considère que Scudéry, en plaçant son « Histoire de Sappho » dans un contexte fictionnel et en la désignant avant tout comme fiction, a directement prêté le flanc à l'accusation de falsification frivole de l'histoire – c'est-à-dire de la vie véritable de Sappho – dans le seul but de plaire au lecteur. Boileau s'insurge surtout contre la distorsion des faits et des caractères qu'impose le roman à ses lecteurs. Selon lui, par exemple, la « féminité » des héros de Scudéry¹⁷ dévalorise et dénature, en leur ôtant

qu'ils reprennent à leur compte de façon très tranchée. Les doutes se font peu entendre, et de façon très nuancée, ce qui rend l'attitude de Scudéry d'autant plus intéressante.

15 *Dialogue des Héros de Romans*, dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1966 [1688].

16 Sur ses accusations à l'égard de Scudéry et leurs implications idéologiques, voir Joan DEJEAN, *op. cit.*, et Danielle HAASE-DUBOSC, « Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVII^e siècle », *Clio, Intellectuelles* 13, 2001.

17 « [les auteurs de roman] des héros les plus considérables de l'histoire, firent des bergers très frivoles, et quelquefois même des bourgeois. [...] Au lieu de représenter, comme elle [Scudéry] devoit, dans la personne de Cyrus, un Roy promis par les Prophètes, tel qu'il est exprimé dans la Bible, ou comme le peint Hérodote, le plus grand Conquérant que l'on eust encore veü, ou enfin tel qu'il est figuré dans Xénophon, qui a fait aussy bien qu'elle un Roman de la vie de ce Prince ; au lieu, dis-je, d'en faire un modèle de toute perfection, elle en composa un Artamène, plus fou que tous les Céladons et tous les Sylvandres, qui n'est occupé que du seul soin de sa Mandane, qui ne sçait du matin au soir que lamenter, gémir, et filer le parfait Amour. Elle a encore fait pis dans son autre roman, intitulé Clélie, où elle représente toutes les héroïnes & tous les héros de la république romaine naissante, les Clélies, les Lucrèces, les Horatius Coclès, les Mutius Scevola, les Brutus, encore plus amoureux qu'Artamène ; ne s'occupant qu'à travers des cartes géographiques d'amour, qu'à se proposer les uns

leur grandeur épique et leur *gravitas* virile, les modèles antiques dont Scudéry prétend s'inspirer. Le roman, écrit par des femmes et à destination des femmes ou des « damerets », est un genre à la « morale fort vicieuse, ne prêchant que l'amour et la mollesse », marqué par son « peu de solidité ». De fait, la falsification contamine l'ensemble de l'écrit : Sapho, personnage du *Dialogue des Héros de Romans*, qui s'empresse de faire un portrait capable de « rendre la plus effroyable des Euménides [Tisiphone] agréable et gracieuse », fait acte de supercherie. La postérité retiendra les critiques émises par Boileau, si bien que l'« Histoire de Sapho », comme la totalité de l'*Artamène*, a longtemps été considérée comme une histoire « extrêmement badine, folle, outrée, où il n'arrive rien qui soit dans la vérité ou dans la vraisemblance », où les figures antiques étaient ramenées à une modernité avilissante. Certains travaux de recherche récents essaient d'ailleurs de montrer que les personnages de Scudéry sont avant tout des types de roman, sans identité¹⁸, ou alors de simples transpositions de ses amis, dans le plus pur style du roman à clés.

L'ultime supercherie de Scudéry serait de faire passer son récit pour une histoire vraie : la romancière joue sur l'ambiguïté du terme « histoire » qu'elle utilise pour titrer le passage qui nous intéresse. Le vocable, qu'on ne peut de toute façon pas citer sans faire référence à Hérodote, a en effet été employé comme synonyme de « Vie » : l'*Histoire Auguste*, par exemple, se place dans la continuité de la *Vie des Douze Césars*. Propose-t-elle à son lecteur une belle histoire ou une relation véridique, autrement dit un récit de faits imaginaires et mensongers, ou une narration qui veut se rapprocher autant que possible de la vérité des faits, en s'appuyant sur des sources ? L'« Histoire de Sapho » est-elle une légende ou une histoire vraie ?

aux autres des questions & des énigmes galantes, en un mot, qu'à faire tout ce qui paroît le plus opposé au caractère & à la gravité héroïque de ces premiers Romains », dans son *Dialogue des Héros de Romans*, dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1966 [1688].

18 Art. cit. de Gerhard PENZFOKER, Hélène KRIEF dans *La Sapho des Lumières*, *op. cit.* : « les invraisemblances d'une épopée antiquisante ». Ces chercheurs ont entièrement raison d'analyser ainsi *Le Grand Cyrus*, puisque Scudéry elle-même propose cette lecture. Notre but est de montrer qu'il existe une autre dimension, qui n'annule pas celle-ci, mais l'enrichit.

« Poème épique » et « vertu » : ressorts de la biographie ou la fiction inévitable

Les accusations de Boileau sont évidemment excessives puisqu'il écrit un pamphlet et les ambiguïtés voulues par Scudéry prennent de l'épaisseur grâce à des rapprochements avec Plutarque, le biographe antique par excellence. La structure générale de l'« Histoire de Sapho » la désigne comme biographie, ou en tout cas « vie », autant que comme récit fictionnel. En effet, grâce à l'intervention d'un narrateur, Democede, et à l'emploi de la troisième personne du singulier, Scudéry développe son récit – récit de la vie de Sapho de sa naissance à sa disparition – selon les étapes obligées de la biographie mises en place par Plutarque plutôt que selon la distribution moins classique adoptée par Ovide, appelée par la fiction épistolaire : tout commence par une mise au point sur le milieu d'origine de Sapho (lieu de naissance, famille, enfance) puis vient son portrait physique et moral, puis le récit de l'événement qui bouleverse sa vie (sa rencontre avec Phaon) ; enfin, tout s'achève par la disparition de Sapho. La fiction entre en relation avec la biographie grâce à la structure de la vie.

Bien plus, deux éléments omniprésents dans l'« Histoire de Sapho » font penser que le contexte fictionnel a été voulu par Scudéry pour approcher, sans l'éclipser, le personnage historique, par des biais originaux dont les chercheurs commencent à réhabiliter la pratique et qui sont directement hérités de Plutarque. Ces deux éléments sont synthétisés dans une réflexion de Gilles Ménage, grand ami de Scudéry¹⁹, qui offre une interprétation de la conception précise du genre romanesque du *Grand Cyrus* proche de certaines définitions actuelles de la biographie plutarquienne. Selon Ménage en effet, les romans de Scudéry sont les héritiers de l'épopée et présentent des modèles de vertu à imiter²⁰. Or, ce mélange d'épique et d'éthique est à

19 Il s'est intéressé de près à la *Vie de Pythagore* de Diogène Laërce, cf. ses *Observationes et emendationes in Diogenem Laertium*, Paris, 1663. Voir ses *Menagiana*, Paris : Florentin Delaulne, 1715.

20 « il faut avoir bien peu de connaissance pour ne pas voir que le *Cyrus* et la *Clélie* sont dans le genre de [sic] Poème épique. [...] Ce qu'a fait Mademoiselle de Scudéry forme dans notre âme les grands sentiments de vertu que ces sortes de pièces doivent inspirer », dans *Menagiana*, II, 9-10, cité par Pierre CHAMBEFORT, « Ménage et la poétique des genres : pour une lecture du *Menagiana* », dans I. LEROY-TURCAN et T.R. WOOLDRIDGE (éds), *Gilles Ménage (1613-1692), grammairien et lexicographe. Le rayonnement de son œuvre linguistique*, Actes du colloque international tenu à l'occa-

la base de l'œuvre biographique de Plutarque, elle aussi légataire de l'épopée²¹. Pour le versant épique, tout est centré autour de la rencontre entre Sapho et Phaon et « construit en forme de drame ». Pour le versant moral, Scudéry s'appuie sur des faits avérés de la vie de Sappho mais elle les transcende et en offre une analyse émanant du narrateur : il faut donner à voir une figure à « fonction illustrative et emblématique²² » d'une leçon morale. La vie de Sappho selon Scudéry est de l'ordre de la biographie arétologique puisque, comme chez Plutarque, elle a pour but d'améliorer les hommes. La volonté d'édification entraîne une falsification volontaire, que Plutarque est le premier à reconnaître et à préconiser²³. Claude Mossé a même proposé l'idée que Plutarque superposait dans l'une de ses *Vies* une réalité historique et « un véritable roman "héroïque"²⁴ » : la biographie est avant tout reconstruction d'une réalité chaotique dont il faut extraire et organiser les faits marquants dans un objectif précis. La frontière entre fiction et réalité historique n'est pas si imperméable que veut bien le dire Boileau, qui d'ailleurs succombe lui aussi au phantasme d'une Antiquité largement reconstituée. Scudéry écrit donc dans une certaine mesure une véritable biographie de Sappho, entre relation historique et roman héroïque. Elle réorganise en effet les événements véridiques de la vie de Sappho

son du tricentenaire du *Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue française* (1694), Université Jean Moulin Lyon III, 17-19 mars 1994.

21 Stéphane RATTI, « Les racines antiques du genre biographique », *L'information littéraire* 2/2006 (vol. 58), p. 3-11, le résume ainsi : « le genre biographique [...] emprunte [...] à l'épopée à la fois le fait d'être centré autour d'une action unique (l'objet de la Vie) et le fait d'être une histoire (un *muthos*) dotée d'un début, d'un milieu et d'une fin ; en outre cette histoire est toujours "construite en forme de drame" (Aristote 23, 17) ». Claude Mossé souligne également l'origine épique de la biographie plutarquienne et la distingue clairement des biographies de l'école péripatéticienne du IV^e s. av. J.-C., dans Marie-Laurence DESCLOS (dir.), *Biographie des hommes, biographie des dieux*, Grenoble, Recherches sur la philosophie et le langage, « Cahier-21 », 2000 : « Biographie "historique" ou roman "héroïque" ? La vie de Pyrrhos de Plutarque » de Claude Mossé, p. 167-172.

22 Dictionnaire Larousse, article « biographie ».

23 Il écrit ainsi dans la *Vie de Cimon* : « Puisqu'il est difficile, peut-être même impossible, de montrer une vie humaine irréprochable et pure, il faut, comme pour un portrait, en retracer avec vérité les plus belles parties » et en atténuer les moins louables. Traduction de l'édition Budé.

24 « Biographie "historique" ou roman "héroïque" ? La vie de Pyrrhos de Plutarque » dans *op. cit.*

pour montrer que le triomphe de l'héroïne, de la femme de lettres, est possible ²⁵.

Scudéry choisit également de reconstituer la vie de Sappho de façon à produire un effet d'écho avec sa propre vie, pour souligner la persistance des thèmes à travers l'histoire (comment être femme auteur, pourquoi tous les biens familiaux doivent-ils toujours revenir au frère...) et ouvrir vers le XVII^e siècle, à la façon d'un Plutarque quelques siècles plus tôt qui tirait toujours des leçons universelles de ses portraits croisés. L'aspect autobiographique n'est pas antinomique avec cette reconstruction ni avec l'héritage plutarquien, bien au contraire. Pour reprendre la métaphore de Plutarque dans son parallèle entre les vies de Paul-Émile et de Timoléon ²⁶, Scudéry regarde la vie de Sappho comme un miroir où elle peut regarder pour régler la sienne. C'est à travers la métaphore ancienne du miroir que la présence de l'autoportrait de Scudéry sous les traits de Sappho prend tout son sens.

Pourtant, chez Scudéry la fiction ne se cantonne ni à une reconstruction ni à un simple parallélisme : le contexte fictionnel permet une souplesse beaucoup plus grande dans l'articulation de ces deux éléments, mais il donne également une autre possibilité que ne pourrait offrir un autre parti pris et dont ne dispose pas autant Plutarque, la liberté de l'anachronisme et de l'invention.

Une biographie empathique

L'invention la plus flagrante tient ici essentiellement à la fin de l'« Histoire de Sappho » : Scudéry affirme de façon iconoclaste que la rumeur du suicide de Sappho est complètement fausse. Bien plus, le narrateur, Democede, assure qu'il faudrait être bien bête pour croire la version légendaire du saut

25 Voir, sur l'héroïsation de la femme de lettres, l'article de Barbara SELMECI, « Des pères aux pairs. La représentation de l'homme et de la femme de lettres en héros dans *Artamène ou le Grand Cyrus* », *@nalyse* [En ligne], Dossiers, Héroïsme et littérature, Paradigmes de l'héroïsme au Moyen Âge et sous l'Ancien Régime (<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=64>).

26 « L'histoire des grands hommes est comme un miroir [ὡσπερ ἐν ἐσόπτρῳ] que je regarde pour tâcher en quelque mesure de régler ma vie et de la conformer à l'image de leurs vertus », traduction de l'édition Budé.

dans la mer du haut du promontoire du Leucade : « Mais à dire la vérité les Gens un peu esclairez, n'ont pas creû une Histoire si esloignée de toute vray-semblance », ce qui peut se lire, de la part de Scudéry, comme une contestation des témoignages antiques et de l'érudition contemporaine qui sont renvoyés dos-à-dos. Voici une accusation assez osée, venant d'une romancière qui revendique un « art du mensonge²⁷ » et à qui on a reproché très largement ses extravagances et invraisemblances ! Le plus vraisemblable serait donc que Sapho soit partie avec Phaon, sans rien dire à personne ou presque, au « Païs des nouveaux Sauromates », pays utopique et secret, royaume des amoureux dont on ne peut sortir et où arrive Sapho à la fin de l'« Histoire ». Scudéry subvertit profondément l'image que le dix-septième siècle se faisait de la poétesse et marque son indépendance face au mythe de Sapho, ce qui à première vue est provocateur et illogique quelle que soit la démarche – érudite ou bio-autobiographique – poursuivie. Ce saut radical dans le fictionnel a de quoi étonner, et les chercheurs se sont à de multiples reprises interrogés à ce sujet. À nos yeux pourtant, il n'y a pas d'incohérence ni d'invraisemblance. Au contraire, notre thèse est que c'est à travers la déformation engendrée par l'usage flagrant de l'autobiographie romancée que Scudéry tente de retrouver l'original et de dresser une véritable biographie.

L'autobiographie se conçoit en fait comme une façon de comprendre intimement Sappho parce que la vie des deux femmes est en définitive la même. Ainsi, au lieu de penser l'« Histoire de Sapho » comme la mise en scène dissimulée de Scudéry derrière une Sappho devenue simple prête-nom, il apparaît que Scudéry se met en scène et prête son visage pour expliciter une figure ancienne et, sinon, hors de portée ou par trop désincarnée. La romancière s'en réfère à ses impressions, tirées des lectures des œuvres restantes de Sapho, et à sa propre expérience de femme écrivant dans un monde d'hommes, pour approcher l'histoire de la poétesse. Scudéry prétend ainsi donner une vision plus vraie de Sappho, fondée sur l'empathie et non plus seulement sur l'érudition : dès lors elle ne se laisse pas abuser par l'image mythique et invraisemblable à ses yeux du suicide

27 Expression empruntée à Madeleine de Scudéry elle-même et qui constitue le titre d'un livre et d'un article de Gerhard Penzfocker sur ce sujet : « *L'art du mensonge* ». *Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle de Scudéry*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, coll. « Romanica Monacensia », 1998, et « L'art du mensonge dans les romans de Mlle de Scudéry », *Dix-septième siècle* 2/2002 (n° 215), p. 273-286.

de Sapho parce qu'elle sait, pour le ressentir, que c'est impossible. Il ne s'agit donc plus seulement pour Scudéry de donner à voir une figure reconstruite à « fonction illustrative et emblématique » d'une leçon morale, mais de déceler les tréfonds d'une individualité qui entre profondément en résonance avec la romancière-biographe : c'est ainsi que l'on peut expliquer la longévité d'une assimilation de Scudéry à Sappho. Si l'on file la métaphore plutarquienne du miroir en l'inversant, l'on peut penser que Scudéry se conçoit comme le reflet de Sappho, à qui elle ressemble de façon troublante. Pourtant, le reflet – l'autobiographie sous la biographie – se définit aussi comme une déformation, qui devient nécessaire pour comprendre le modèle.

L'idée d'une déformation nécessaire apparaît au sein de la narration elle-même. Au cours de l'histoire, un « excellent peintre », Léon, arrive à Mytilène et fait le portrait de Sapho. Or, Nicanor et Phaon, tous deux amoureux de Sapho, se disputent au sujet de ce portrait et se contredisent sans cesse. Quand Nicanor trouve la peinture trop pâle, Phaon la voit trop vive. Pour finir, Phaon constate que, malgré les efforts louables de Léon, « il ne falloit nullement s'estonner si on ne pouvoit avoir un Portrait tout à fait ressemblant de l'admirable Sapho, parce qu'elle avoit un feu dans les yeux qui estoit inimitable : & qu'il estoit persuadé que Léon avoit fait ce que nul autre Peintre n'eust pû faire ». Si, bien sûr, ces contradictions entre les amants de Sapho comportent un fort potentiel comique, puisque les deux rivaux sont prêts à tout pour se contrecarrer, il n'en reste pas moins que le portrait ne peut être conforme à l'original, trop inaccessible. Bien plus, Léon habille Sapho d'une robe de bergère alors qu'il avait voulu, en premier lieu, la vêtir en nymphe ; Democede conclut que « l'Habit de Bergere estoit mesme si avantageux à l'air du visage de Sapho, qu'il n'y avoit rien de plus aimable que cette Peinture ». Sapho déguisée apparaît encore mieux que Sapho au naturel, l'habit de bergère devient un travestissement nécessaire pour rehausser et rendre avec le plus de vérité le modèle. L'impossibilité de rendre la vérité telle qu'elle est amène l'écrivain à passer par d'autres filtres, afin d'approcher différemment, et plus près, l'original. La vérité biographique apparaît donc, paradoxalement, par « l'art du mensonge » qu'est le roman, et Sapho apparaît d'autant mieux à travers Scudéry.

En cela donc, la biographie de Sapho est plus « vraie » que bien d'autres – produits de l'érudition ou, au contraire, pures fictions. Or, de fait cette fin n'est pas si historiquement invraisemblable qu'elle le paraissait et

qu'il y paraîtrait : nous pensons aujourd'hui que le saut du haut du Leucade est sans doute une image fictive ²⁸, tandis que les biographies de Sappho, celles qui se voulaient au plus proche de la vérité historique, n'étaient qu'un tissu de légendes colportées de génération en génération, si bien que les portraits de Sappho par Boccace ou Giraldi n'étaient pas de beaucoup plus conformes à l'original que celui composé par Scudéry. Bien plus, ils induisent davantage le lecteur en erreur, en arborant un air de véracité alors qu'ils ne correspondent pas à la réalité. La question dépasse donc les questions de vérités ou de mensonges factuels, si bien que les reproches de Boileau, qui, selon Joan DeJean craignait l'influence du roman et voulait s'en débarrasser en l'enterrant tout vif, sont d'une mauvaise foi exemplaire.

28 Voir à ce sujet, comme le rappelle Martin STEINRUECK, « Sappho sans sa vie », dans *Biographie des hommes, biographie des dieux, op. cit.*, p. 113-127 (à partir de G. NAGY, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca-London, 1990 p. 223-265) : « Selon Strabon 10, 2, 452, ce serait Ménandre [...] qui aurait présenté Sappho dans cette légende connue auparavant. Athénée, 13. 72, 599 souligne bien que les comédies inventent des biographies impossibles du point de vue chronologique ».



Séverine DEPOULAIN

Université Paul Verlaine – Metz

Centre « Écritures » (EA 3943)

*The present project is supported by the National Research Fund,
Luxembourg*

L'EXEMPLE DE PORTALIS DANS *LES DÉRACINÉS*, OU LA BIOGRAPHIE AU SERVICE DE L'ART ROMANESQUE

Les œuvres biographiques forment un ensemble hétérogène difficile à caractériser. Protéiforme et frontalier, le genre de la biographie entretient des relations poreuses avec d'autres types de récits, qu'ils soient littéraires ou non. Dans le but de rendre compte de cette particularité générique, Daniel Madelénat propose, dans son ouvrage sur la biographie¹, un système de classification des œuvres biographiques qui repose sur trois critères principaux : la longueur, le degré de scientificité et enfin la nature de l'objet envisagé. Ce système souligne l'extrême diversité de formes, tout comme de sujets, que peut adopter le genre de la biographie. Il a également pour intérêt d'interroger le rôle du biographe et la valeur scientifique de sa démarche afin de comprendre la portée de la biographie qui est conçue. L'intérêt principal de ce genre réside alors, semble-t-il, dans sa capacité à jouer avec les frontières génériques préalablement définies de façon à toujours se renouveler. Dans cette perspective, la lecture du passage consacré à Portalis² dans le premier volet du *Roman de l'énergie nationale*, *Les Déracinés* constitue un exemple d'hybridation générique particulièrement réussi, qui éclaire les relations problématiques que le genre romanesque entretient avec la biographie. De fait, ce sous-chapitre, qui reprend en partie un article publié par Barrès dans le *Figaro* sous le titre de

1 Daniel MADELÉNAT, *La Biographie*, Paris : PUF, 1984.

2 Intitulé « Caractère d'un grand journaliste parlementaire », il est inséré au cœur du chapitre V.

« Comment on devient maître chanteur ³ », entremêle art romanesque et visée biographique. Bien que ces quelques pages soient, pour reprendre l'expression de Jean Borie ⁴, traditionnellement considérées comme un « collage historique », elles sont surtout révélatrices des problématiques liées au genre de la biographie. C'est d'ailleurs en ces termes que Barrès désigne sa chronique sur Portalis.

Cet article a dès lors pour ambition de montrer comment l'adjonction de cet épisode historico-biographique permet de comprendre la conception du roman défendue par Barrès à l'époque et l'esthétique qui en résulte. Conçu en miroir déformant des *Déracinés*, le sous-chapitre concentre et reflète les problématiques du roman grâce à la création d'un type romanesque nouveau. L'écriture de la biographie permet à la fois de renouveler le type balzacien du journaliste, sans renier l'héritage du créateur de la *Comédie humaine*, et de rattacher l'univers du roman à l'expérience du journaliste Barrès.

Entre biographie et roman, l'univers barrésien en médaillon

Le sous-chapitre des *Déracinés* intitulé « Caractère d'un grand journaliste parlementaire » pose un problème de définition générique. Il est détaché, semble-t-il, du reste de l'intrigue. La notion employée par Jean Borie pour le désigner, celle de « collage historique », si elle a le mérite de rappeler au lecteur que l'épisode sur Portalis a été rédigé à partir d'un article préalablement publié dans *Le Figaro* ⁵, semble pourtant réductrice. La lecture des deux textes montre que, si Barrès reprend en effet la structure et reproduit à la lettre certains passages de son article dans son roman, il réécrit cependant sa chronique dans une perspective romanesque. Bien que le propos journalistique serve de squelette à l'écriture romanesque, l'idée de collage ne rend pas compte des apports substantiels, que ce soit en termes de construction du « récit » ou de style, que le romancier apporte à ce passage. Plutôt que de mettre en avant la singularité du sous-chapitre et son rôle dans le roman, l'appellation « collage historique » cantonne le texte romanesque à son pendant journalistique. Elle crée, de plus, une impression de rupture qui fausse l'analyse.

3 « Comment on devient maître-chanteur », *Le Figaro*, 26 juin 1895.

4 *Les Déracinés*, Préface de Jean Borie, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 521.

5 « Comment on devient maître-chanteur », *Le Figaro*, 26 juin 1895.

Dès lors, plutôt que de considérer l'origine du texte, qui est importante si l'on souhaite mener une étude en critique génétique, et de ne retenir que l'impression de rupture produite par la présence d'un sous-titre, il s'agit plus vraisemblablement de considérer les caractéristiques génériques de celui-ci pour comprendre l'originalité de ces pages. L'article publié en 1895 nous donne les clefs pour caractériser et comprendre l'insertion de l'épisode « Portalis » dans les *Déracinés*. Ainsi, si l'on reprend les mots employés par Barrès dans *Le Figaro*, ce passage est avant tout une « biographie ». « En vérité, cette biographie de Portalis trop resserrée dans cet étroit espace est un témoignage excellent sur les mœurs et les moyens de l'exploitation opportuniste ⁶. »

Si l'on s'appuie sur la définition donnée par Daniel Madelénat qui définit la biographie comme « un récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité) ⁷ », le sous-chapitre sur Portalis relève bel et bien du récit biographique. Portalis n'est pas en effet un personnage fictif mais une personne ayant réellement existé. À partir de la figure de ce dernier, le récit de Barrès est construit sur la base d'une suite de biographèmes qui retracent le parcours du journaliste selon une progression chronologique. Ayant recours à un procédé classique de l'écriture biographique, l'écrivain évoque les origines familiales de ce dernier, son enfance et son adolescence de façon à montrer la formation de sa personnalité et à mettre en évidence sa « destinée ».

Il n'est cependant pas possible de considérer le sous-chapitre sur Portalis uniquement comme une biographie autonome. Ce passage, qui s'inscrit dans une logique narrative, est en effet subordonné au développement romanesque des *Déracinés*. La lecture du texte montre en effet que si cet épisode présente une certaine autonomie face à l'intrigue principale, en raison d'un déplacement de perspective romanesque, il y est cependant rattaché par un faisceau de liens énonciatifs et thématiques qui assure une continuité narrative. Ainsi, bien que Renaudin devienne l'espace de quelques pages un personnage secondaire, il n'est pas pour autant absent du sous-chapitre. Barrès utilise au contraire ce personnage pour ancrer le portrait de Portalis dans son récit. De ce fait, avant même de consacrer quelques

6 *Ibid.*

7 Daniel MADELÉNAT, *La Biographie*, *op. cit.*, p. 20

pages au journaliste, Barrès prend soin de le rattacher aux personnages fictifs de l'œuvre. En effet, le narrateur fait état du prestige dont Portalis jouit auprès du jeune Nancéien.

C'est plus grave : l'ensemble des règles de conduite que l'imposant Portalis affiche est devenu pour cet adolescent encore amorphe la seule vérité viable, la vie même. Le jeune Alfred Renaudin, c'est un poisson des eaux troubles de Portalis⁸.

Dans cette perspective, on note également le prolongement énonciatif qui se manifeste par la présence de la première personne du pluriel employée à la fois dans le paragraphe qui précède le sous-titre et dans la première phrase du sous-chapitre :

De plus, à souligner ce défaut de bon sens, nous trouverons un enseignement utile de psychologie.

CARACTÈRE D'UN GRAND JOURNALISTE PARLEMENTAIRE

Dans cette longue file de politiciens que, tout le long de l'histoire récente de notre parlementarisme, nous voyons s'acheminer vers Mazas l'intéressant d'un Portalis, et qui lui compose d'abord une figure balzacienne, c'est qu'il possède un beau nom, de la fortune, du tempérament [...] ⁹.

Loin d'être séparé de l'ensemble du roman, l'épisode y est attaché par une série d'éléments qui assurent une continuité énonciative, thématique et narrative entre le passage sur Portalis et l'ensemble du chapitre. Ces liens qui unissent ces pages à l'ensemble du roman permettent de définir cet épisode non pas comme une simple biographie mais comme un « médaillon biographique ». Cette désignation a pour ambition de souligner la nature particulière du portrait qui est donné de Portalis, tout en mettant l'accent sur la place de celui-ci dans le développement narratif des *Déracinés*. Le terme de médaillon, conformément à la définition donnée par *Le Dictionnaire de l'Académie française*, désigne en effet un « bas-relief de forme circulaire ou ovale, représentant un personnage illustre ou une action mémorable » et « se dit aussi parfois d'un court portrait littéraire d'un personnage célèbre ». *Le Trésor de la Langue française* ajoute à cette acceptation « Encadré de forme circulaire ou ovale situé à l'intérieur d'un document plus important dont il agrandit un détail ». Si l'on se réfère à ces définitions du terme de médaillon, l'épisode sur Portalis s'éclaire sous un angle nouveau. Ce

8 *Les Déracinés*, Romans et Voyages, Tome I, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 573.

9 *Ibid.*, p. 574.

passage, qui est bien un portrait, conserve une autonomie au sein du récit principal des *Déracinés*, grâce à son unité et à sa temporalité interne, mais ne se désolidarise pas de l'intrigue principale. À travers l'exemple de Portalis, Barrès « grossit » une partie de son univers romanesque et l'adjoint à l'ensemble du roman. Il fait ainsi référence à Renaudin à trois reprises dans le sous-chapitre de façon à lier la figure réelle du journaliste à celle du personnage romanesque imaginé par Barrès.

Ayant le choix entre divers patronages, Renaudin montre une espèce de goût puisqu'il a particulièrement senti la maîtrise de Portalis ¹⁰.

De tels souvenirs émerveillaient Renaudin ¹¹.

Les gens de province affluaient. Décorations, avancement, concessions, tout était trafic. Renaudin fut mené quelques fois sur ces marchés par les agents divers qui le rabattaient pour Portalis ¹².

De même, au fil de son portrait, Barrès insère les idées défendues tout long de son roman. C'est ainsi qu'il évoque l'existence d'un « type national » et l'attitude adéquate que celui-ci suppose. Sans surprise, Portalis, exemple-type du déraciné, s'inscrit en porte-à-faux de cette figure.

Le premier point pour être selon le type national, c'est de réaliser en soi, ou de donner comme formule programme à son énergie propre, cette définition dont on peut se contenter en attendant meilleure analyse ¹³.

Ce médaillon est alors représentatif des problématiques liées à la question des rapports qu'entretient la biographie avec le roman. De fait, l'intérêt principal de ces quelques pages réside dans la façon dont elles lient le monde romanesque imaginé par Barrès à une réalité biographique. Il s'agit dès lors de comprendre la façon dont l'auteur inscrit cette dernière dans la dynamique de son projet romanesque, tout en en se servant des techniques d'écriture du roman pour concevoir une biographie efficace.

10 *Ibid.*, p. 574.

11 *Ibid.*, p. 578.

12 *Ibid.*, p. 583.

13 *Ibid.*, p. 575.

La biographie au service du roman ou le renouvellement du type balzacien du journaliste

Comme l'explique Vital Rambaud, la dimension biographique du sous-chapitre n'est ni anecdotique ni accidentelle : « Dans l'édition préoriginale des *Déracinés* qui avait paru dans *La Revue de Paris*, ce développement qui était d'ailleurs beaucoup moins précis ne concernait pas Édouard Portalis mais un personnage fictif nommé Cosserat¹⁴. » Il ajoute que c'est « dès l'édition originale de 1897 [que] Portalis est nommément évoqué [...] »¹⁵. Barrès a donc véritablement choisi d'insérer le parcours d'une personne réelle dans un univers fictif. Ce changement de stratégie romanesque, qui lui a valu un procès en diffamation intenté par Portalis, participe à la mise en place d'un projet romanesque comme il l'écrit dans un article du *Journal* publié à la suite du procès : « En consacrant une vingtaine de pages à Portalis, je le prenais comme exemple significatif d'une espèce. Il était un élément utile à la démonstration¹⁶. »

On assiste alors à un renversement. En sa qualité d'épisode romanesque, de médaillon, la biographie n'est plus ici considérée pour elle-même mais comme l'élément d'une démonstration. Le but de la biographie n'est pas de raconter la vie d'un individu mais de la prendre comme exemple afin de dénoncer les dérives d'une certaine forme de journalisme dont Portalis est le représentant. L'épisode biographique est par conséquent subordonné au projet romanesque de Barrès et s'inscrit dans une stratégie d'écriture. Dans le cas présent, elle a pour fonction principale de participer à un renouveau du type du journaliste dans le roman.

Ce passage met alors en évidence la relation d'interdépendance que la biographie littéraire maintient avec le roman. Celui-ci se sert de la biographie pour se renouveler tandis que la biographie utilise l'écriture romanesque pour combler les zones d'ombre d'une vie. Comme l'explique Daniel Madelénat, le biographe est en effet partagé entre « un asservissement de l'écriture à la fonction référentielle et informative » et « une "libération", hasardeuse régression à la fiction et au mythe¹⁷ ». Le biographe est en effet parfois

¹⁴ *Les Déracinés*, *op. cit.*, note 194, p. 1368.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ « Un calomnié », *Le Journal*, 12 mars 1898.

¹⁷ Daniel MADELÉNAT, *La Biographie*, *op. cit.*, p. 147

amené à reconstruire lui-même certains moments de la vie du personnage biographié. La place accordée au discours direct, par l'entremise des dialogues, est significative de la part laissée à l'invention au sein du médaillon biographique. Barrès imagine ainsi l'échange supposé que Portalis aurait eu en 1873 avec le prince Napoléon.

- Eh bien ! dit le prince, monsieur Portalis, que dites-vous de la situation ?

- Monseigneur, je n'en dis rien.

Le prince le poussa assez brutalement, laissant entendre qu'il n'aimait pas les rendez-vous inutiles.

- Êtes-vous homme à tuer votre cousin ? lui dit en face Portalis.

On entend qu'il s'agissait du prince impérial, seul obstacle entre l'Empire et le prince.

Celui-ci sursauta. Peu après il se leva et prit congé ¹⁸.

Dans le cas de Portalis, la biographie est non seulement intégrée au genre romanesque, mais également placée sous sa tutelle. Le degré de scientificité est ici réduit au minimum pour ne retenir que l'essence romanesque de la figure de Portalis. Ses audaces, déjà remarquables en soi, acquièrent définitivement une dimension romanesque lorsqu'elles sont intégrées à l'univers fictif de Renaudin.

Sa morgue lui inspira dans ces crises de belles audaces : ainsi quand il ouvrit brutalement une mensualité de 500 francs à un secrétaire de M. Thiers qui accepta. De tels souvenirs gardés par les bureaux de rédaction émerveillaient Renaudin ¹⁹.

Plus qu'une simple tutelle romanesque, le médaillon biographique est alors directement placé sous patronage balzacien. Ce choix, dont il est explicitement fait mention dès la première phrase du sous-chapitre où Barrès écrit « l'intéressant d'un Portalis, et qui lui compose d'abord une figure balzacienne [...] », est repris au cœur du passage :

Un second élément de romanesque qu'avait entrevu confusément Renaudin dans les bureaux de *La Vérité*, c'était autour de Portalis l'extraordinaire dévouement de son administrateur Girard. Les relations de ces deux hommes donnent des indications à ceux qui savent goûter ces amitiés émouvantes que Balzac a présentées dans son *Vautrin* et son *Rubempré*. Elles sont, dans la réalité, très fréquentes ²⁰.

Par ces références, Barrès relie directement le sous-chapitre à l'esthétique générale du roman. Le romancier, à travers *Les Déracinés*, tout en s'inspirant du modèle balzacien, n'a de cesse d'en questionner les limites à son

18 *Les Déracinés*, op.cit, p. 578.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 574.

époque et d'essayer de trouver une prolongation à celui-ci. Dans un article de 1894 intitulé « Enfin Balzac a vieilli ²¹ », alors qu'il constate l'émergence d'une « sensibilité nouvelle », il appelle en effet de ses vœux la création de nouveaux types romanesques. Dans cet article, il explique que « par l'instruction universelle, une troisième classe se présente, mise à même de prétendre, elle aussi, au pouvoir et aux jouissances ²² ». Cette « troisième classe » donne naissance à un nouveau type de bachelier. Dans le cas précis du type du journaliste, il s'agit moins d'en créer un nouveau que de renouveler le modèle de celui-ci :

Jusqu'en 1890, on peut dire que rien de caractéristique n'est apparu en France qui ne fût déjà catalogué dans la *Comédie humaine*. Pour ma part, tout ce que j'ai entrevu dans les mondes de l'art, du journalisme, de la politique et de la finance, pouvait être ramené à l'un des types balzaciens. Pour le journalisme, il est inutile d'y insister ²³.

Avec Bouteiller et Portalis, il va ainsi prolonger et renouveler les types balzaciens pour qu'ils rendent compte des changements de société observés à partir de 1890. L'évolution du type romanesque tient moins alors de la création d'un type complètement nouveau que de l'adaptation d'un type existant, celui du journaliste, à la réalité socio-économique et culturelle de cette fin de siècle. Comme Barrès l'explique dans le *Journal* en 1898, Portalis est, contrairement à Bouteiller qui a été conçu à partir de différents modèles, la figure idéale pour évoquer la question du journalisme et de ses dérives à son époque :

Quand je mentionne les mœurs, le chantage de Portalis, ce n'est point les préoccupations d'un polémiste ou du ministre public. C'est à la manière du savant qui emploie le terme exact. Pour le sujet qu'il catalogue. [...]. Je n'ai pas trouvé de kantien qui fit exactement mon affaire ; j'ai créé Bouteiller. Plus heureux avec les journalistes maîtres chanteurs, j'ai trouvé Portalis ; Au vu et au su de tout le monde, il est un magnifique exemplaire de la partielle décomposition nationale ; oui, magnifique, car il s'est acheminé vers sa culbute par une série de dégradations nombreuses et pittoresques. Il est complet. Par là, il revêt une sorte de beauté, une haute valeur d'enseignement ²⁴.

La particularité de la méthode barrésienne est, dès lors, de prendre en considération la portée de la biographie pour renouveler un type. Tandis que différents éléments, comme l'accolement de l'article indéfini « un »

21 « Enfin Balzac a vieilli », *Le Journal*, 16 février 1894.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 « Un calomnié », *Le Journal*, 12 mars 1898.

devant le nom de Portalis ou encore la répétition systématique d'un nombre restreint d'adjectifs supposés rendre compte de la personnalité de ce « fils de famille », participent d'un processus de *typisation* assez traditionnel, le romancier innove en se servant de la sombre notoriété de Portalis auprès de ses contemporains pour en faire le représentant d'un des visages de la décadence. Il opère ainsi un renversement. Alors que dans l'imaginaire littéraire l'individu est perverti par la pratique du journalisme, la presse, dans le cas de Portalis, ne fait que révéler un état de déliquescence morale et intellectuelle déjà présent. « Il offre » en effet, comme le note Barrès, « l'attrait d'une forte figure qui se dégrade ²⁵ ». Tout au long du récit biographique, le narrateur fait ainsi état de la chute qui attend Portalis. Présenté comme irrémédiable, l'échec du journaliste résulte d'une logique implacable.

Pour caractériser Portalis et mettre en avant les traits généraux de ce journaliste de la décadence, Barrès joue avec les présupposés du lecteur et son horizon d'attente. Il s'agit en effet à la fois de peindre une figure hors norme fondée sur l'image que le public a du journaliste et de faire de celle-ci un personnage représentatif d'un groupe. Au fil du récit, il perd toute caractéristique singulière et présente tous les défauts liés à son origine sociale. « Fils de famille », il est ainsi présenté comme un « enfant indomptable » et un adolescent « trop ardent ». Barrès souligne également l'ambition démesurée, l'envie et l'égoïsme qui caractérisent Portalis. Pour en faire une figure représentative, le romancier associe, par le biais d'énoncés qui ont valeur de vérités générales, ses traits de caractère à ceux d'un groupe :

Par une confiance excessive en soi qui résulte d'une certaine énergie d'homme de sport, et surtout d'une vanité fréquente chez les fils de famille ²⁶.

Portalis vaniteux, égoïste, comme tous les fils de famille avait de l'allure mais pas de résistance ²⁷.

Le portrait est ensuite composé à partir d'une suite d'anecdotes biographiques, qui sont le plus souvent romancées, dont le but est de montrer la décadence morale de Portalis, cet homme si doué pour allier les affaires au journalisme. Son expulsion de « trente-six collègues différents », sa manie de dévisser les serrures, sa rencontre avec Girard, son voyage aux États-Unis ou encore son rôle dans la grande curée : tout annonce sa chute.

²⁵ *Les Déracinés*, *op. cit.*, p. 574.

²⁶ *Ibid.*, p. 577.

²⁷ *Ibid.*, p. 580.

L'intérêt de Barrès pour l'écriture biographique se situe alors clairement dans l'étude du caractère de Portalis comme l'indique le sous-titre. La partie du médaillon qui s'arrête sur l'expérience journalistique de Portalis, qui le définit aux yeux du public, est relativement courte en comparaison du récit de ses premières années. Ce qui intéresse le romancier, c'est un « caractère » et non pas la véracité scientifique. Il n'a pas pour ambition de retracer la vie de Portalis dans un souci de vérité mais de se servir des éléments de sa biographie pour construire une figure qui met en évidence le caractère profondément pervers du journaliste. Celle-ci doit en effet servir sa démonstration sur la décadence dont est victime la France. La création du type du journaliste véreux fait partie d'une démonstration générale. Portalis ne s'y est d'ailleurs pas trompé quand il a lu le roman de Barrès. L'attaque en diffamation ne date pas de la parution de l'article en 1895, mais bien de la publication du roman en 1897. Alors que l'article dénonce et critique un comportement, le roman institue Portalis comme le visage de la décadence journalistique.

La biographie favorise alors un renouveau littéraire dans la création des types romanesques et par là même redéfinit les frontières de l'invention littéraire. Le roman exhibe le réel pour mieux le dénoncer. La figure de Portalis donne à la démonstration de Barrès un caractère plus concret. Elle l'insère dans le quotidien et l'expérience des lecteurs, la rendant ainsi plus efficace. L'intégration de Portalis à l'univers romanesque barrésien contribue à ouvrir l'horizon des *Déracinés* vers une actualité palpable dont Barrès est l'un des acteurs principaux. L'écriture de la biographie renvoie alors, dans le cas de Portalis, à un questionnement autobiographique. En effet, si Barrès ne se met pas directement en scène dans cet extrait, il construit cependant un type de personnage qui constitue son double inversé.

Portalis ou le double inversé de Barrès

Choisir un personnage réel pour construire le type du journaliste maître-chanteur auquel Barrès s'est opposé dans la vie réelle n'est pas anodin, si l'on considère sa carrière d'écrivain-journaliste. La singularité du médaillon biographique se situe essentiellement dans le dialogue inter-générique qui est progressivement mis en place au fil du récit. De fait, les techniques de l'écriture de la biographie et du roman interagissent pour créer un nouveau type romanesque. Celui-ci reste cependant lié au réel et renvoie implicite-

ment à l'existence de Barrès. *Les Déracinés*, qui sont publiés en 1897, résonnent encore des harangues barrésiennes contre les dérives du journalisme subventionné. L'expérience de *La Cocarde*²⁸ s'inscrit d'ailleurs en porte-à-faux de la pratique du journalisme incarnée par Portalis. Fondé par M. de Labruyère en 1888 et inspiré par Séverine au début du boulangisme, ce quotidien connaît une histoire mouvementée. Une fois la rédaction originelle partie, le journal est repris par différents directeurs. Perçue comme un journal dépourvu d'idée et vivant du scandale, *La Cocarde* a pour réputation de se livrer au chantage médiatique. Quand en 1894 Barrès reprend la direction du quotidien, qui devient un « journal d'opposition républicain où se grouperont socialistes et intellectuels²⁹ », il marque sa volonté de rompre avec l'ancienne ligne de conduite de *La Cocarde*. Entouré de brillants collaborateurs aux opinions divergentes, parmi lesquels on compte Charles Maurras, Paul Bourget, Anatole France, Verlaine, Jean Moréas et bien d'autres, il a pour ambition de faire du quotidien une feuille de qualité où règne un esprit de liberté.

Dès lors, l'insertion d'un personnage réel qui représente une pratique du journalisme méprisée par Barrès pose indirectement la question de la place de ce dernier au sein du médaillon. Comme il a été démontré, ce sous-chapitre entretient des liens étroits avec l'ensemble des *Déracinés* et ne peut en être détaché sans risquer de fausser l'analyse. Placé sous le signe du romanesque autant que de la biographie, le médaillon fait également intervenir un narrateur qui introduit une dimension autobiographique au récit. Si sa présence relie le sous-chapitre au roman, elle pose cependant certains problèmes d'interprétation. En effet, ce dernier est semble-t-il le même que celui des *Déracinés*, mais s'apparente aussi à la voix de Barrès journaliste par la reprise de certains extraits du texte journalistique.

Le médaillon est construit à partir d'un niveau de focalisation zéro et fait intervenir un narrateur à la fois extradiégétique et hétérodiégétique. Omniscient, il n'est pas un des personnages du récit mais ne manque pas cependant d'intervenir pour émettre un jugement sur les événements racontés. À plusieurs reprises le narrateur du médaillon fait ainsi entendre sa voix par le biais de questions rhétoriques ou encore d'affirmations qui ont valeur de jugements. De plus, par deux fois, un « je » déguisé, sous la

28 Barrès dirige *La Cocarde* de septembre 1894 à mars 1895.

29 « Réflexions », *La Cocarde*, 5 septembre 1894.

forme d'un « nous » et du pronom personnel « me », apparaît au détour d'un paragraphe.

Son allure puissante, son expression fermée jusqu'à l'hypocrisie et dure jusqu'à l'insensibilité, son mutisme évoquent, ce me semble, certaines figures terroristes et austères des grands magistrats de jadis ³⁰.

Le sens d'étiquette de Portalis, cette morgue ou plus exactement ce snobisme que nous avons déjà signalés, furent ici un facteur important ³¹.

Ces deux occurrences nous invitent à nous interroger sur la valeur de ce « je ». Tout en se déroband, la présence de celui-ci doit être comprise comme la manifestation d'un jugement. La position du narrateur se rapproche alors très fortement de celle de l'auteur, qu'il soit romancier ou journaliste. Le genre auquel appartiennent les *Déracinés*, le roman à thèse, suppose en effet une forte implication de l'auteur. De fait, comme celui-ci a pour volonté de faire valoir une certaine position idéologique, il ne manque pas d'intervenir d'une façon ou d'une autre dans son récit. Souvent, c'est directement la voix de Barrès qui semble s'exprimer à travers celle du narrateur. Dans le cas du médaillon, le rapprochement est d'autant plus visible qu'il fait également entendre la voix de Barrès-journaliste à travers la reprise de certains extraits de l'article du *Figaro*. Le récit biographique porte ainsi les marques de l'opinion que Barrès, l'auteur des *Déracinés* mais également le journaliste du *Figaro*, a de Portalis. Le portrait qui naît de celui-ci n'est pas laudatif et donne alors lieu à la création du personnage du « journaliste maître-chanteur » qui est fortement critiqué. Le personnage type imaginé devient alors le négatif du journaliste qu'est Barrès et représente ce contre quoi il s'est élevé comme journaliste et comme directeur de la *Cocarde*.

Le sous-chapitre sur Portalis concentre les interrogations de Barrès sur la littérature. Par l'entremise du médaillon, et notamment de l'écriture biographique, ce sont les différentes facettes de l'écrivain-journaliste qui s'expriment. Entre roman, biographie et journalisme, la figure de l'écrivain ancré dans son siècle se détache. Le médaillon biographique grossit ainsi l'univers romanesque barrésien tout en le renvoyant au quotidien et à l'expérience de l'homme de lettres. Il est autant un lieu de dialogue inter-générique qu'intergénérationnel. Il s'agit en effet pour Barrès de trouver sa place dans l'histoire littéraire. Ce questionnement, qui est récurrent dans la pensée

30 *Les Déracinés*, *op.cit.*, p. 574.

31 *Ibid.*, p. 580.

barrésienne, s'exprime notamment dans la plupart de ses articles de critique littéraire et se manifeste concrètement dans les pages sur Portalis.

Dans une perspective plus générale et plus théorique, le sous-chapitre sur Portalis est révélateur des relations perméables que l'écriture biographique entretient avec les autres types d'écrits et de récits. Dialogue et porosité caractérisent ainsi la biographie. Celle-ci se trouve alors assimilée à une dynamique d'ouverture, notamment à travers la création de nouveaux types romanesques qui font intervenir l'expérience du lecteur, qui participe au renouvellement des genres.



Pierre-Jean DUFIEF

Université de Paris Ouest Nanterre

LES GONCOURT ET LE ROMAN-BIOGRAPHIE

L'œuvre des Goncourt se caractérise par sa variété et par la diversité des formes pratiquées ; les deux frères ont écrit des ouvrages historiques, des études d'art, des romans, un journal, des nouvelles, des pièces de théâtre, une correspondance et même quelques poèmes de jeunesse ; on a voulu voir en eux des écrivains fantaisistes, des réalistes, les pères fondateurs du naturalisme et du mouvement décadent. L'ensemble apparaît bien disparate. Comment découvrir l'unité derrière cette hétérogénéité manifeste ? Il semble que l'on puisse faire de cette œuvre un « tout » en regroupant ces textes si différents sous le signe commun de l'écriture biographique.

Au début de leur carrière, les Goncourt écrivent des nouvelles rassemblées sous le titre d'une *Voiture de masques*, où ils cultivent un versant fantaisiste de la biographie ; ils nous présentent, dans la tradition de Nerval ou de Champfleury, de courts récits de vies de personnages excentriques : « L'Ornemaniste » raconte l'histoire authentique de Possot ; « Un aquafortiste » raconte celle de Meryon, un graveur génial qui vit dans la misère, tombe amoureux d'une petite actrice qu'il ne peut épouser, et sombre dans la folie ; « Victor Chevassier » met en scène un proche de la famille Goncourt en Lorraine, Paul Collardez, grand esprit qui vit, ignoré de tous, à la campagne. Les ouvrages historiques des deux frères sont parfois des tableaux de mœurs mais bien plus souvent des biographies : biographies des maîtresses de Louis XV, biographies de cantatrices ou d'actrices du XVIII^e siècle. Les ouvrages d'art peuvent prendre la forme de catalogues raisonnés ou encore celle de biographies, notamment avec les études consacrées par Edmond aux artistes japonais Outamaro et Hokousai. Le *Journal* est d'abord un journal « extime » qui rapporte des choses vues ou entendues et se veut témoignage sur la vie littéraire d'un demi-siècle mais il

contient aussi nombre de récits de vies des diaristes et des membres de leur famille.

Les romans des Goncourt prennent la forme de monographies, de biographies de personnages fictifs, pourtant nourries de souvenirs personnels ; l'œuvre romanesque des deux frères est une véritable mosaïque de biographèmes et elle a été patiemment déchiffrée par des exégètes, comme Robert Ricatte, qui ont partout retrouvé la trace de la vie vécue sous le masque léger de la fiction. Les deux frères ont peu théorisé sur leur œuvre mais, après la mort de Jules, Edmond a écrit de nombreuses préfaces qu'il a ensuite rassemblées en un volume indépendant publié sous le titre : « Préfaces et manifestes littéraires ». Le vieux romancier revient constamment sur l'importance de la biographie, du document intime ; il rêve d'une forme nouvelle proche de la biographie pour remplacer le genre usé du roman.

L'œuvre des Goncourt, relue à la lumière du *Journal* et des préfaces d'Edmond qui révèlent les sources vécues, devient alors un vaste espace autobiographique. Guidé par l'auteur, le lecteur découvre la présence des romanciers qui se livrent en se masquant derrière les voiles de la fiction. Les Goncourt ne cessent de se raconter dans leurs romans, dans leurs nouvelles ; on les retrouve là où on les attendait le moins : dans leur premier roman, *En 18...*, un texte fantaisiste apparemment sans ancrage réaliste, ils sont partout présents dans les personnages ou dans les allusions elliptiques et cryptées de bribes de conversations. Cette omniprésence de la biographie révolutionnerait selon Edmond l'art du roman. Il convient donc d'en observer les effets sur l'œuvre romanesque des deux frères.

La fusion des genres

Les Goncourt ont écrit des romans nourris de leur expérience vécue et Edmond a défendu dans ses dernières préfaces l'idée d'un renouvellement du roman par la biographie. Cette pratique et ces positions théoriques favorables à une fusion des genres devaient alimenter la polémique autour de l'œuvre des deux frères à propos d'une question qui fait toujours débat : celle du rapport du roman et de la biographie. Pour certains critiques contemporains, biographie et roman doivent être nettement dissociés. Philippe Lejeune, qui accorde un grand rôle au rapport contractuel entre lecteur et auteur, oppose les deux formes à partir de la notion qui lui est chère de

« pacte » ; distinguant le pacte romanesque et le pacte référentiel de la biographie et de l'autobiographie, il écrit :

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : [...] ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel ¹.

Georges May, lui, revient à l'étymologie pour réunir roman et biographie, les envisageant comme un grand genre qui joue sur des effets de dégradés, des écarts ou des rapprochements : « Le roman et l'autobiographie sont les deux formes extrêmes que peut prendre un vaste genre littéraire qui se propose d'une manière générale de faire un livre d'une vie humaine ². »

Ce clivage ou ce rapprochement du fictif et du biographique impliquent des visions bien différentes du roman et de la création littéraire ; les uns envisagent l'univers romanesque comme un monde parallèle, les autres comme le produit d'un vécu. Ce sont aussi deux conceptions de la création qui s'opposent ; les uns privilégient l'imagination, l'invention, tandis que les autres pensent que l'inspiration ne peut se nourrir que de souvenirs. Les adversaires des Goncourt leur ont constamment reproché leur manque d'imagination qui les aurait empêchés d'être de vrais romanciers, créateurs d'un monde parallèle, et les aurait cantonnés au constant rôle de conteurs d'eux-mêmes. Barbey d'Aurevilly refuse cette confusion du roman et de la biographie qu'illustrent notamment *Les Frères Zemganno* et il écrit, s'adressant au lecteur de *La Gazette de France* : « Au lieu d'un roman et de son armature, vous avez une biographie la plus surchargée, la plus lente et la plus rampante des biographies ³. » Barbey est l'un des premiers à voir dans ce goût du biographique l'expression d'une incapacité à créer et il note encore à propos des *Frères Zemganno* : « C'est ce défaut capital d'invention qui frappe d'abord dans le livre de M. de Goncourt ⁴. »

Le reproche reviendra bien souvent sous la plume des critiques. Thibaudet considère les Goncourt comme des réalistes, attachés aux faits, qui racontent des histoires qu'eux-mêmes ou leurs proches ont vécues ; il

1 Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Le Seuil, 1975, p. 27.

2 Georges MAY, *L'Autobiographie*, Paris : PUF, 1979.

3 Barbey D'AUREVILLY, *La Gazette de France*, 11 mai 1879.

4 *Ibid.*

parle à leur propos de « carence de l'imagination romanesque ⁵ ». Les reproches les plus virulents contre ce tropisme biographique viendront d'un disciple du structuralisme, Lazare Prajs. Dans *La Fallacité dans l'œuvre romanesque des Goncourt*, le critique considère qu'une œuvre forte doit être autonome, qu'elle se construit sans référence à la biographie de l'auteur. Or, selon Prajs, les personnages des Goncourt ne sont pas des créations indépendantes mais des fantoches, derrière lesquels se cache constamment le romancier. Les romans des deux frères, et tout particulièrement ceux d'Edmond, souffriraient, selon Prajs, de cette incapacité à créer qui l'amène à tout emprunter à la vie vécue sans pour autant réussir à animer le monde des êtres de papier :

L'imagination créatrice faisant défaut à Edmond, les mille morceaux de réalité investis dans le « puzzle » restent disparates et sont foncièrement incapables de faire vivre « le personnage sommaire et anémique ⁶ ».

Le débat à propos du statut du biographique dans le roman posait à la fois la question de l'autonomie de l'œuvre d'art et celle de la nature de l'imagination créatrice. Les Goncourt avaient très tôt découvert les enjeux de leur vision sensualiste qui réduisait la fiction au vécu et l'imagination au souvenir. Le 31 octobre 1866, ils notaient dans le *Journal* :

La création pure est une illusion de l'esprit et l'invention ne procède que de choses arrivées. Elle est uniquement dans ce qu'on vous raconte, dans les correspondances qui vous tombent sous la main, enfin dans les procès imprimés, enfin dans toute la vie vivante du vrai.

La voie était ainsi ouverte à ce renouvellement du roman par la biographie qu'Edmond allait défendre au fil de ses préfaces. Les Goncourt s'affichent constamment en novateurs ; ils avaient prétendu ouvrir des voies nouvelles à la biographie en recourant à des sources peu exploitées (les lettres et les rapports de police), en donnant une place privilégiée aux reconstitutions de conversations et en créant la biographie parlée (*Gavarni, Journal*) ; Edmond avait même imaginé une biographie des objets avec *La Maison d'un artiste*, où les choses racontent la vie des êtres, comme le note la préface de l'ouvrage :

En ces temps, où les choses, dont le poète latin a signalé la mélancolique vie latente, sont associées si largement par la description littéraire moderne, à l'histoire de l'humanité,

5 Albert THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris : Stock, 1936, p. 362.

6 Lazare PRAJS, *La Fallacité dans l'œuvre romanesque des Goncourt*, Paris : Nizet, 1974.

pourquoi n'écrit-on pas les mémoires des choses au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme ?

Les Goncourt biographes profitent de l'expérience des Goncourt romanciers et lorsqu'Edmond reprend *Les Maîtresses de Louis XV*, il entend apporter dans la résurrection de ses personnages « un peu de la réalité cruelle que mon frère et moi avons essayé d'introduire dans le roman ⁷ ». Ce sont pourtant bien davantage les Goncourt biographes qui vont faire bénéficier de leur expérience les Goncourt romanciers. Après la mort de Jules, Edmond apparaît de plus en plus sensible à l'importance du document vécu et il entend dans ses préfaces en souligner la place dans l'œuvre des deux frères. Relisant en 1876 leur recueil de nouvelles fantaisistes, *Quelques créatures de ce temps*, il y souligne la place du *document humain*. Dans la préface de 1881 à *La Faustin*, Edmond fait de la biographie historique le modèle d'un roman nouveau, affranchi du romanesque et de la fiction, dont il entend donner le modèle avec *Chérie*. La pratique de la biographie vient donc révolutionner la conception du roman et la Préface de *La Faustin* définit parfaitement la méthode d'un romancier qui n'entend au fond être qu'un biographe, un historien de l'intime, lorsqu'il lance son appel aux témoignages vécus de ses lectrices pour écrire *Chérie* :

Aujourd'hui, lorsqu'un historien se prépare à écrire un livre sur une femme du passé, il fait appel à tous les détenteurs de l'intime de la vie de cette femme, à tous les possesseurs de petits morceaux de papier, où se trouve raconté un peu de l'histoire de l'âme de la morte.

Pourquoi, à l'heure actuelle, un romancier (qui n'est au fond qu'un historien de gens qui n'ont pas d'histoire), pourquoi ne se servirait-il pas de cette méthode, en ne recourant plus à d'incomplets fragments de lettres et de journaux, mais en s'adressant à des souvenirs vivants, peut-être tout prêts à venir à lui ⁸ ?

Edmond revient dans la préface de *Chérie* sur le rôle de modèle que doivent être pour le roman les biographies historiques : « Ce roman de *Chérie* a été écrit avec les recherches que l'on met à la composition d'un livre d'histoire ⁹. » La suite de la préface marque symboliquement le passage du roman à l'écriture autobiographique ; après avoir évoqué son roman, Edmond parle de son *Journal*, « notre livre préféré entre tous », dont il donne la

7 Edmond DE GONCOURT, *Les Maîtresses de Louis XV*, Préface, août 1878, *Préfaces et Manifestes littéraires*, Paris : Flammarion-Fasquelle, 1926, p. 186.

8 E. DE GONCOURT, *La Faustin*, Préface, *Préfaces et manifestes littéraires*, op. cit., p. 57.

9 E. DE GONCOURT, *Chérie*, Préface, *Préfaces et manifestes littéraires*, op. cit., p. 62.

préface. Le biographique s'affiche désormais à la première place et Edmond va inciter ses lecteurs à relire son œuvre romanesque à la lumière d'un *Journal* dont il publie de larges extraits. L'édition illustrée de *Germinie Lacerteux* de 1886 est accompagnée d'une préface où l'auteur cite les passages du *Journal* qui montrent que le roman a été directement inspiré par une expérience vécue. Comme le rappellera Thibaudet, l'écriture réaliste implique une référence biographique, que les Goncourt ont longtemps occultée ; il fallut qu'Edmond comprît l'importance du *Journal*, qui reste sans conteste la grande œuvre des Goncourt, pour qu'il envisage toute l'œuvre des deux frères sous l'angle de ce que l'on appellerait aujourd'hui « l'espace autobiographique ».

La gamme des écritures personnelles au cœur du roman : biographie, autoportrait, autobiographie

Les Goncourt pratiquent, comme Alphonse Daudet, un réalisme de proximité ; ils ne peuvent peindre la réalité que s'ils l'ont vécue. Rien chez eux de ce désir de décrire une société dans sa totalité, caractéristique du réalisme d'un Balzac ou d'un Zola. Les deux frères n'inventent pas mais mettent en scène dans leurs romans des personnages qu'ils ont croisés dans leur vie. Le détail biographique est le nécessaire embrayeur de toute création romanesque, qui s'inspire de personnages authentiques et d'expériences vécues. Renée *Mauperin* transpose le personnage de leur amie, Blanche Passy ; le récit de *Germinie Lacerteux* est inspiré de la vie et de la mort de leur bonne Rose ; *Madame Gervaisais* raconte la fin de l'existence de leur tante, Nephtalie de Courmont. L'inspiration biographique vient nourrir le personnage central aussi bien que les personnages secondaires : le pittoresque bohème de *Manette Salomon*, Anatole, est construit à partir des aventures d'un artiste raté, ami des deux frères, Pouthier. Les récits de vie de ces comparses constituent des excursions dans le récit principal ; l'existence de Mademoiselle de Varandeuil ou celle du père de Renée Mauperin sont des digressions passionnantes pour les Goncourt qui racontent la vie de leur cousine Cornélie de Courmont ou celle de leur père. Robert Ricatte insiste sur l'importance de cette inspiration familiale et sur ses dangers :

On a pu remarquer dans quel cercle étroit les Goncourt puisaient et repuisaient sans cesse, cercle magique de la famille et des plus proches amitiés : on a retrouvé partout les Passy, les Labille, les Courmont, et ce Colardez qui reparaît sous trois visages

différents dans l'œuvre des deux frères. Dès que l'un de leurs familiers entre dans un roman, même s'il n'était destiné qu'au rôle de comparse, il se dilate aux dépens du héros principal, toutes les fois que ce dernier s'inspire de modèles moins proches¹⁰.

L'inspiration vécue et le modèle biographique participeraient alors à la déconstruction du récit romanesque, à sa fragmentation. Les biographies des Goncourt sont des récits troués ; les historiens ne cherchent pas à rétablir le *continuum* d'une existence par le tissu conjonctif de passages fictifs. Relisant *Les Maîtresses de Louis XV*, Edmond avoue pourtant sa gêne devant tant de décousu. Les romans des deux frères sont comme leurs biographies un sertissage, une juxtaposition de documents humains, de personnages vus, de souvenirs vécus, peu compatible avec l'harmonie de la composition. Le récit romanesque, à l'image du récit biographique, devient mosaïque, accumulation de notes, et il se construit comme le *Journal* sur le mode de la juxtaposition. Lazare Prajs reconnaît aux deux frères un talent de diaristes qui a pour contrepartie leur faiblesse de romanciers. La référence biographique est myope ; elle grossit démesurément certains détails au détriment de l'ensemble. Le récit n'est plus qu'une succession de gros plans, il se marque par une discontinuité, une absence de sens de la chronologie qui caractérise paradoxalement ces biographes qui refusent la reconstruction d'une durée factice. Edmond fait éclater le récit aussi bien dans le morcellement d'un roman nourri de documents vécus comme *Chérie* que dans ses biographies : l'inspiration et la références biographiques, loin de favoriser le goût de la narration suivie, comme on pourrait s'y attendre, viennent encore accentuer la crise de la diégèse au profit de la mimesis.

Les romans des Goncourt n'ont pas seulement une dimension biographique avec l'insertion des récits de vies de leurs proches, mais aussi une constante et incontestable dimension autobiographique. Les deux frères apparaissent, dans nombre de leurs romans, sous le masque de l'un de leurs personnages. Ils esquissent leur autoportrait avec la création du personnage de Charles dans *En 18...* qui partage leur goût du bibelot et des objets japonais mais ils vont se peindre de façon bien plus précise encore sous les traits d'un autre Charles, Charles Demailly, leur double par son amour des chinoiserries, sa propension à flâner dans les ateliers mais surtout par sa pratique du diarisme. Le journal de Charles Demailly établit une intéressante passerelle entre fiction et autobiographie ; c'est une

10 Robert RICATTE, *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris : A. Colin, 1953, p. 456.

transposition directe du *Journal* des Goncourt, qui introduit véritablement le roman dans l'espace autobiographique. Dans la préface du *Journal*, Edmond fait d'ailleurs allusion à ces jeux d'intertextualité qui décloisonnent fiction et autobiographie :

Ces mémoires sont absolument inédits, toutefois il m'a été impossible de ne pas à peu près rééditer, par-ci, par-là, tel petit morceau d'un roman ou d'une biographie contemporaine qui se trouve être une page du journal, employée comme document dans ce roman ou cette biographie.

Journal et roman fonctionnent en miroir et vont poser les grandes questions qui hantent Edmond après la mort de son frère. Le survivant entend souligner une nouvelle fois le côté fusionnel des deux frères, mais il casse pourtant la dyade en prenant soin rôle de rendre à chacun la part qui lui revient dans la création d'une œuvre à quatre mains. Ce souci d'une juste répartition des rôles revient encore dans les pages tardives du *Journal* où Edmond note un an avant sa mort :

Dans ce volume, le dernier volume imprimé de mon vivant, je ne veux pas finir le *Journal des Goncourt* sans faire l'histoire de notre collaboration, sans en raconter les origines, en décrire les phases, indiquer dans ce travail commun, année par année, tantôt la prédominance du cadet sur l'aîné, tantôt la prédominance de l'aîné sur le cadet¹¹.

Le romancier avait devancé le diariste dans cette entreprise d'autobiographie intellectuelle. *Les Frères Zemganno* racontent, sous le masque de la fiction et d'une transposition dans l'univers du cirque, l'histoire de cette collaboration fraternelle en précisant la part commune et le statut de chacun dans la création. Les Goncourt, qui s'étaient jusqu'alors dépeints sous les traits communs d'un personnage unique (Charles Demailly, Denoïsel dans *Renée Mauperin*), sont dissociés par Edmond en un couple fraternel de clowns. *Les Frères Zemganno* réalisent alors ce paradoxe d'être une autobiographie double, celle d'un disparu et du survivant qui devient le chantre du défunt, belle illustration de la fonction de mémorial conférée au roman d'inspiration autobiographique. La publication des *Frères Zemganno* puis celle de la *Correspondance* de Jules sont les gestes pieux du survivant qui édifie un tombeau de mots à la mémoire du cadet défunt.

11 E. DE GONCOURT, *Journal*, 26 décembre 1895.

Le roman-biographie, roman-tombeau

Les romans des Goncourt naissent souvent du choc d'un deuil. La disparition d'un proche tendrement aimé est première dans la genèse de plusieurs grandes œuvres. Les deux frères composent *Germinie Lacerteux* après la mort de leur servante qui avait joué auprès d'eux le rôle d'une mère. L'écriture de *Madame Gervaisais* est étroitement associée au souvenir d'une tante, qui est une autre figure de la mère, non plus servante dévouée mais femme d'esprit et de goût qui avait initié les jeunes gens à l'amour des objets anciens et à la passion de la collection. *Les Frères Zemganno*, roman entièrement conçu par Edmond après la mort de Jules, sont une façon de faire son deuil par l'écriture. Aussi n'est-il pas étonnant que l'œuvre des Goncourt se nimbe si souvent d'un voile funèbre et que les récits d'agonies y occupent une place si importante. Dès leurs débuts, les Goncourt entraînent leurs lecteurs à l'hôpital dans *Sœur Philomène* pour lui raconter la fin pathétique d'une jeune femme opérée d'un cancer du sein. Faut-il voir là une réminiscence et la transposition de la maladie de la mère, morte d'une maladie qualifiée de « maladie de femme », non pas à l'hôpital mais dans le château de cousins ? *Germinie Lacerteux* nous conduit encore à l'hôpital puis au cimetière. *Madame Gervaisais* est le récit d'une agonie dans le décor d'une Rome baroque, qui devient une ville de mort. *Chérie* raconte la lente agonie d'une jeune fille de la haute société tandis que *La Fille Elisa* nous fait assister à la pénible fin d'une prisonnière condamnée à une perpétuelle réclusion silencieuse. *Les Frères Zemganno* donnent à lire en creux la maladie et la mort de Jules.

Le deuil s'accompagne d'un travail de remémoration qui a partie liée avec l'écriture biographique. La mort appelle le souvenir, ce qui explique sa place dans la genèse du roman biographique. À l'occasion d'un deuil, les souvenirs les plus lointains renaissent, revivent ; l'enfance et la jeunesse refléurissent à l'ombre du deuil. *Les Frères Zemganno* s'ouvrent sur le récit lumineux de la traversée de la France par une troupe de bohémiens qui rappelle le voyage à pied à travers la France que les Goncourt avaient entrepris aussitôt après la mort de leur mère. La mort du frère réactive aussi les images douloureuses et *Les Frères Zemganno* racontent la mort de la mère qui avait joint les mains des deux frères dans les siennes et avait recommandé le cadet à l'aîné avant de s'éteindre. Ce pacte, scellé par la mort, est raconté dans la correspondance et repris presque textuellement dans le roman. Le deuil enchaîne les réminiscences ; le récit de vie et de

mort de Germinie, transposition de leur domestique Rose, a pour écho et contrepoint le récit de l'existence de Mademoiselle de Varandeuil, personnage qui transpose Cornélie de Courmont, la lointaine cousine des deux frères. L'œuvre des Goncourt devient ainsi une vaste nécropole familiale.

Le roman-tombeau entend conserver la trace et le souvenir. Tel est le sens de ces allusions, de ces reprises plus ou moins cryptées de la vie vécue qui viennent émailler les romans d'Edmond. N'est-il pas significatif que la dernière page de son ultime roman soit un faire part de deuil, celui de Chérie, qui porte la date de la mort de Jules ? Edmond entend rappeler aux proches le souvenir du disparu et inscrire la date fatale dans la mémoire collective de ses lecteurs en clôturant son œuvre romanesque par cette image de deuil.

Le roman-tombeau entend présenter les êtres chers dans leur vérité tout autant que les glorifier. Les Goncourt pratiquent l'analyse cruelle des moralistes et leurs biographies montrent le double aspect des êtres aimés. Germinie est double simultanément : servante aimante et femme dépravée comme la domestique des deux frères tandis que Madame Gervaisais a deux vies successives : femme cultivée, intelligente et distinguée puis créature superstitieuse et dégradée. Aimer et avilir ne sont pas plus incompatible qu'aimer et idéaliser. Le roman-tombeau exalte aussi des images glorieuses. Le récit de vie rejoint alors la tradition antique des biographies héroïques pour glorifier quelques grandes figures du passé familial qui viennent faire contrepoint à la peinture réaliste et désabusée du monde moderne ; l'œuvre des Goncourt exprime alors la tension entre le registre élevé de l'épique et le registre bas du réalisme.

L'histoire apparaît comme l'arrière-plan grandiose de la biographie dans une mémoire familiale qui inspire le récit de vie de Mademoiselle de Varandeuil, nourri du souvenir des épreuves de leur parente, Cornélie de Courmont, au temps de la Révolution ; la vieille fille, survivante d'un âge disparu, est le type même de ces personnages-mémoires qui font revivre les souvenirs de ce XVIII^e siècle, si cher aux Goncourt. Les deux frères décrivent les campagnes impériales dans *Renée Mauperin* et dans *Chérie* ; c'est de leur part un geste pieux à l'égard de leur père dont ils rappellent les hauts-faits. Toutes ces pages exaltent l'héroïsme et la gloire des combats sur le registre épique ; on y retrouve les procédés de l'écriture encomiastique : les énumérations, les anaphores, l'emphase. Le roman biographique se structure alors sur la tension entre deux formes de biographies : la biographie

des gens sans histoire (Goncourt rappelle que le romancier doit être un raconteur de vies anonymes) et la biographie héroïque qui exalte le passé des proches qui ont été confrontés aux grandeurs et aux horreurs de l'histoire.

Le roman-tombeau célèbre la grandeur des disparus mais il exprime aussi la douleur des survivants. Les romans d'Edmond racontent le lent processus du deuil et ils peuvent se lire comme une autobiographie indirecte du frère survivant qui raconte les phases de son désespoir. *La Fille Elisa* transpose son sentiment de culpabilité, son besoin masochiste de punition. *Les Frères Zemganno* racontent les cauchemars douloureux qui font revivre les pires moments de la maladie, l'impossibilité de reprendre seul une tâche constamment poursuivie à deux. Le roman-tombeau devient alors biographie élégiaque, récit de vie constamment nimbé de cette tristesse du jamais plus qu'expriment les imparfaits des *Frères Zemganno*. Le romancier a su faire partager son émotion et les lecteurs ont constamment dit leur émotion à la lecture de cette œuvre où le chagrin s'exprime dans l'art de raconter les souvenirs heureux d'un bonheur à jamais disparu.

Le deuil donne une atmosphère crépusculaire à ces romans peuplés de morts-vivants. Stépanida, figure transposée de la mère, « semblait une femme mal éveillée d'un songe et vivant sur la terre sans être tout à fait certaine de l'existence de sa personne en un monde bien réel ¹² » ; de même Elisa, dans la cour de la prison, a le sentiment d'« être prise dans l'engrenage d'une ronde d'êtres ayant cessé de vivre ¹³ ». *La Faustin*, roman de la *nekuya*, de la résurrection des morts par le jeu de l'actrice, s'ouvre sur la vision nocturne d'un bord de mer peint comme le royaume des ombres : « Dans le creux d'une falaise, battue par la molle lamentation de l'Océan, gisaient, étendues à terre, des silhouettes d'êtres aux corps sans formes, aux visages sans traits ¹⁴. »

Ainsi le biographique est-il à la fois principe de construction et de déconstruction. Toute l'œuvre romanesque des Goncourt se construit autour de biographèmes et elle décline tous les registres de la biographie, tour à

12 E. DE GONCOURT, *Les Frères Zemganno*, réédition Paris : Slatkine, coll. « Fleuron », 1996, p. 55.

13 E. DE GONCOURT, *La Fille Elisa*, réédition Paris : Slatkine, coll. « Fleuron », 1996, p. 144.

14 E. DE GONCOURT, *La Faustin*, réédition Paris : Slatkine, coll. « Œuvres complètes », t. XVI, 1985, p. 11.

tour récit de vies héroïques, récit de vies ordinaires, récit de vies excentriques. Le biographique entend insuffler au roman la vie et donner aux êtres de papier la puissance du vécu. Mais les Goncourt ont perçu la difficile compatibilité du biographique et du romanesque et Edmond appelait de ses vœux un genre nouveau qui ne porterait plus le nom de roman ; avec *Chérie*, il a tenté d'écrire cette œuvre nouvelle, le roman régénéré par la biographie. Mosaïques de souvenirs, les romans-biographies des Goncourt déconstruisent le fil du récit et minent l'illusion réaliste du personnage qui se fait ombre. Plus qu'une faiblesse, il faut sans doute voir là la grande modernité de l'œuvre des Goncourt.



Bruno FABRE

CÉRIÉC, Université d'Angers
UPRES (EA 922)

**DU BIOGRAPHIQUE DANS QUATRE ROMANS DE JORIS-KARL HUYSMANS
(*LÀ-BAS, EN ROUTE, LA CATHÉDRALE, L'OBLAT*)**

L'essentiel de l'œuvre de Huysmans se partage entre des romans et des écrits appartenant au genre biographique, plus limités en nombre et en ampleur. Ceux-ci couvrent cependant toute la carrière de l'auteur et sont marqués par une grande créativité formelle : proses poétiques apparentées à des vies imaginaires (« Adrien Brauwer » et « Cornélius Béga¹ », *Le Drageoir à épices*), brèves biographies fictionnelles, tantôt greffées sur un témoignage personnel (*Esquisse biographique sur Don Bosco*), tantôt résultant de la réécriture d'une forme romancée (*La Magie en Poitou*²), études plus conventionnelles (« Célestin Godefroy Chicard », « Sainte Françoise Romaine », *De Tout*) et longue hagiogfiction mâtinée de passages autobiographiques (*Sainte Lydwine de Schiedam*). Ces textes ne constituent que la partie aisément identifiable de la création biographique de l'écrivain, que l'on trouve aussi au sein de ses romans. Il ne s'agit pas de considérer ici le caractère biographique des romans de Huysmans, nourris par l'expérience vécue du protagoniste, ni d'analyser le discours de l'auteur sur le genre de la biographie, mais d'examiner la coexistence de la forme biographique et du roman à l'intérieur de sa production romanesque.

1 Sur ces deux textes, voir Bruno FABRE, *L'Art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*, Paris : Champion, 2010, p. 31-33.

2 Huysmans fit paraître sous ce titre le récit de la vie de Gilles de Rais sous la forme d'une plaquette confidentielle. Il résulte d'un montage d'extraits de *Là-Bas*, dégagés de leur gangue romanesque et expurgés des pratiques sexuelles les plus extrêmes prêtées par l'auteur au maréchal.

Si l'histoire de Gilles de Rais narrée dans *Là-Bas* est connue et abondamment commentée par la critique, de nombreuses notices biographiques n'ont pas toujours retenu l'attention qu'elles méritent, notamment dans les autres romans centrés sur le personnage de Durtal³. La présence du biographique dans ces quatre livres ne saurait étonner en raison de l'activité du protagoniste, romancier converti à la biographie au début de *Là-Bas* (chap. II) puis à l'hagiographie dans *En Route* (chap. II). Cependant, à la différence du premier volume du cycle qui met en scène l'écriture de la vie de Gilles de Rais, les trois livres suivants ne montrent plus le biographe au travail. Dans *En Route*, Durtal s'interroge sur la possibilité même d'écrire une hagiographie à une époque où l'alliance de la foi et de l'art fait défaut⁴. Il choisit néanmoins d'écrire une vie de sainte Lidwine, projet ajourné auquel il songe encore dans *La Cathédrale* (chap. VI) mais qu'il n'envisage qu'à la condition de séjourner dans les lieux fréquentés par la sainte⁵. Ni la retraite à la Trappe ni son déménagement à Chartres ne lui permettent d'écrire cette hagiographie et c'est à Huysmans et non à son personnage qu'il revient de publier *Sainte Lydwine de Schiedam* en 1901. Après cette date, Durtal n'est plus présenté comme un biographe, comme si la production effective d'une hagiographie par l'écrivain avait anéanti toute velléité d'écrire chez son personnage. Les premières pages de *L'Oblat* expriment en effet le désir qu'il a toujours de « fabriquer [d]es livres » (*OB*, p. 1019) mais aucune précision sur leur genre n'est donnée et ses notes sur l'oblature dont il fait état ensuite ne donnent pas lieu à la rédaction d'un ouvrage. En dépit de cette évolution du personnage et son renoncement à l'écriture, le biographique est omniprésent dans les quatre romans, par la mention de titres de vies et par

3 *Là-Bas* (1891), *En Route* (1895), *La Cathédrale* (1898), *L'Oblat* (1903), que nous abrégons en *LB*, *ER*, *CA*, *OB*. Les numéros entre parenthèses renvoient aux numéros de pages de l'édition récente de ces quatre romans réunis en un seul volume, sous le titre *Le Roman de Durtal*, Paris : Bartillat, 1999.

4 L'opposition de la foi et de l'art est incarnée par Hello et Flaubert, auteurs respectifs de *Physionomies de saints* et de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* (*ER*, chap. II). Voir à ce sujet Alain NÉRY, « Aspects de la sainteté médiévale chez Huysmans, Hello, Flaubert », textes réunis par Claude LACHET et Laurence RICHER, *La lettre et les lettres, entre-deux*, cours de séminaires 2003-2006, vol. 27, Université Lyon III : C.E.D.I.C., 2007, p. 191-216.

5 Le choix d'une sainte particulière (Durtal ne songe jamais à écrire la vie d'un saint homme) lui pose également problème, comme le montre son hésitation entre Marie-Marguerite des Anges et sainte Lidwine.

l'insertion de biographèmes discontinus ou réunis sous la forme de notices biographiques.

La tentation de la biographie

Les allusions au genre de la biographie sont nombreuses dans les quatre romans qui relatent l'histoire de Durtal. Elles donnent des indications sur les préoccupations des personnages et leur auteur, sur leurs lectures, sur leurs goûts, voire leurs obsessions. Dès *Là-Bas*, à côté des sources biographiques sur Gilles de Rais et de la critique de la biographie contemporaine, Huysmans évoque surtout des « vies de saints », présentes aussi bien dans la bibliothèque de Carhaix et dans celle du Maréchal – premier lien entre la diégèse et le récit biographique enchâssé – que sous la plume de Chantelouve, biographe *et* hagiographe, double accompli de Durtal. Seulement en germe dans *Là-Bas*, les références aux vies de saints et aux personnages pieux se multiplient à partir d'*En Route*, notamment en raison de la conjonction de la conversion de Durtal au catholicisme et de l'évolution du personnage qui, après avoir écrit une biographie d'un personnage historique, s'apprête à écrire la vie d'une sainte. C'est aussi le genre de l'hagiographie qui rapproche Durtal et l'abbé Gévresin, à travers leur intérêt commun pour Lidwine. Durtal prend d'ailleurs prétexte de ces recherches sur cette sainte pour revoir l'abbé, comme si la quête biographique devait servir d'embrasseur à l'aventure romanesque. Dans *La Cathédrale*, où la trame du roman se réduit à des visites commentées de la ville de Chartres, les références aux vies de saints et de personnages bibliques se multiplient, notamment dans les descriptions des images représentées sur les murs ou les vitraux de la cathédrale. Un peu moins présentes dans *L'Oblat*, où le romanesque est plus sensible⁶, elles se limitent à quelques allusions à des vies écrites par des bénédictins au détriment des titres des recueils de vies les plus célèbres⁷.

6 Notamment à travers la plus grande densité psychologique des personnages et la double intrigue marquée par les conséquences de la loi sur les congrégations et les conflits entre les moines et le nouveau curé.

7 La plupart du temps, Huysmans donne les références des sources qu'il utilise pour rendre compte de la vie d'un individu.

C'est donc dans *En Route* et dans *La Cathédrale* que les œuvres majeures de l'hagiographie sont mentionnées. Au premier chef – et Durtal se reproche de ne pas l'avoir emportée à La Trappe – la *Légende dorée*, source de plusieurs anecdotes biographiques et modèle idéal opposé à l'hagiographie moderne, représentée notamment par les petits Bollandistes, dont plusieurs passages sont cités afin d'en condamner le style (*LC*, p. 733). Huysmans puise aussi la matière de ses développements sur les saints dans des ouvrages sur la mystique, ceux de Goerres et de Ribet⁸ par exemple, mais aussi, plus rarement, dans les *Fioretti* de saint François d'Assise et dans des livres dont il apprécie les auteurs, comme les *Physionomies de saints* d'Ernest Hello et la *Vie intérieure de la Très Sainte Vierge* de Jean-Jacques Olier, mentionnés plusieurs fois dans *En Route*. La *Vie de sainte Angèle de Foligno* par le frère Arnaud, un des livres préférés de Durtal comme de Huysmans⁹, fournit aussi plusieurs biographèmes, tandis que la référence aux *Vies des Pères du désert* s'impose à plusieurs reprises, en relation avec la fascination de l'auteur pour l'ascèse, l'érémisme et la tentation, questions omniprésentes dans les romans d'après la conversion. Quant aux Évangiles, récits de vie par excellence, ils donnent lieu à des réécritures comme l'épisode des Noces de Cana ou celui de la Passion dans *L'Oblat*. L'inventaire des traits biographiques insérés dans la trame romanesque révèle une multiplicité de données mais aussi des dispositifs formels très divers.

Dans *Là-Bas*, on peut relever quelques anecdotes sur les individus dont s'entretiennent les personnages mais elles sont marginales par rapport à la vie de Gilles de Rais, qui occupe un sixième du livre. À la différence de ce roman qui contient une longue biographie discontinue, les trois autres montrent plusieurs courtes notices biographiques mais aussi nombre de biographèmes en archipel. Tantôt l'auteur mentionne plusieurs noms d'individus autour d'un même biographème, tantôt il s'intéresse à une seule personnalité qu'il gratifie d'un ou plusieurs renseignements biographiques, essaimés dans le livre ou réunis sous la forme d'une séquence textuelle, de l'anecdote unique à la présentation synthétique.

8 Joseph VON GÖERRES, *Christliche Mystik*, Munich, 4 vol., 1836-1842, trad. française sous le titre de *La Mystique divine, naturelle et diabolique*, par Charles DE SAINTE-FOI, 5 vol., 1854-1855 ; Jérôme RIBET, *La Mystique divine*, 3 vol., 1879-1883.

9 Voir J.-K. HUYSMANS, *En Route*, édition de Dominique Millet, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1996, note 3, p. 625.

La série des saints crasseux (*LB*, p. 178) dont Chantelouve rédige la vie annonce un dispositif récurrent dans les romans qui succèdent à *Là-Bas*. Dans *En Route*, les auteurs mystiques, les saints préférés de Durtal, forment des listes qui renseignent sur un ou plusieurs aspects de l'existence de ces individus. Les pages de *La Cathédrale* accumulent les noms des apôtres, des prophètes, des confesseurs, des docteurs, des élus, visibles sur les murs de la cathédrale. Parfois, cependant, la description des portails de l'édifice et de sa statuaire donne lieu à des renseignements plus développés, sur les personnages de l'Ancien Testament (chap. XI) ou les martyrs (chap. XV). Le retour des mêmes individus aboutit à donner plusieurs informations sur eux mais, la plupart du temps, la collection révèle bien peu sur le parcours singulier de chacun ¹⁰.

Entre ce dispositif minimal et la notice biographique, certains individus comme Thérèse d'Avila, dans *En Route*, sont dotés de plusieurs biographies discontinues que la lecture du roman met en relation peu à peu. Ainsi, les allusions à sa réforme des Carmels et à ses œuvres mystiques sont complétées par des informations sur sa nationalité (*ER*, p. 389), ses qualités (sa bonté, p. 430, son humilité, p. 607), son intransigeance face aux religieuses rebelles (p. 430), et son refus des amitiés humaines (p. 585), sa personnalité double, à la fois contemplative et « femme d'affaires » (p. 389) et ses pouvoirs comme la suppléance des tentations d'autrui (p. 350) ou le fait de léviter pendant ses extases (p. 405). D'autres détails complètent ce qu'il faut bien appeler un portrait et non une vie, faute de déroulement chronologique, et, à l'exception d'un détail caractéristique ¹¹, ces traits généraux retirent à l'existence de sainte Thérèse l'attrait de la chair du vécu attendu dans une biographie.

Dans *L'Oblat*, l'histoire de l'Exaltation de la Croix (*OB*, p. 1034-1037) offre un double récit biographique, original dans sa narration. Il expose l'épisode du vol de la croix du Rédempteur par le roi des Perses Khosroës, la croisade menée par l'empereur Héraclius pour la reprendre et la mort de l'impie. Conformément au texte de la *Légende dorée*, Durtal propose deux versions de cette fête du calendrier liturgique. La première reprend la

10 Ces listes manifestent les opinions de Durtal (sa haine du bégueulisme, son mépris pour les méridionaux), ses recherches (sur la réclusion et l'oblature), ses obsessions (l'odeur dégagée par les saints, leur propreté, leur régime alimentaire, leurs mortifications et leurs supplices).

11 « Sainte Tèreise [*sic*] haïssait la crasse et aimait le linge blanc » (*ER*, p. 415).

substance des légendaires médiévaux auxquels Huysmans mêle des éléments issus de son propre imaginaire et qui ne sont pas sans rappeler certains passages d'*À rebours*¹². La seconde se veut plus conforme à l'Histoire et met davantage l'accent sur l'existence d'Héraclius et le retour de la croix à Jérusalem. Cette double histoire se présente aussi comme une vie parallèle cherchant à édifier contre l'orgueil de Khosroës, qui se crut l'égal de Dieu, et à montrer le manque d'humilité d'Héraclius, qui dut renoncer à ses habits de dignitaire afin de gravir le Calvaire pour y replacer la croix.

D'autres dispositifs sont élaborés pour relater l'existence des personnages bibliques. Dans *La Cathédrale*, Durtal se remémore l'histoire de la Vierge (LC, p. 829-830), limitée à trois moments (sa venue au monde, son mariage et la naissance de Jésus), lors de la description de la façade de la cathédrale, et la « vie de l'Emmanuel » (LC, p. 886-887), condensée « en ses grandes lignes » (LC, p. 886) à travers la lecture symbolique des statues des prophètes de l'Ancien Testament. Il s'agit moins ici de séquences biographiques que de l'énumération de biographèmes discontinus inspirés par les « suites iconiques¹³ » de la cathédrale. La dernière visite de l'édifice (la description du porche sud) offre une microbiographie des apôtres les plus obscurs, saint Jacques le Majeur, saint Thomas, saint Barthélemy, saint Jude (LC, p. 986-988) et de deux élus présentés très différemment : seule la « mort extraordinaire » (LC, p. 996) de saint Clément est rapportée, au détriment d'« une vie tout entière adonnée à herser les âmes » (LC, p. 996) tandis que la notice sur saint Grégoire est plus détaillée mais son incomplétude par rapport au texte de Voragine éclaire les centres d'intérêt de Durtal, davantage fasciné par le moine bénédictin créateur du plainchant que par le pape réformateur ou le théologien.

Les séquences biographiques plus longues montrent également une grande diversité formelle. Nettement plus courtes que celle de Gilles de Rais, les notices insérées dans les autres romans peuvent retracer toute une vie, comme celle de Marie-Marguerite des Anges (LC, p. 753-760), une des plus longues, la seule à se conformer à l'horizon d'attente du genre en décrivant

12 La dimension orientale, luxueuse et artificielle du décor évoque la peinture de Gustave Moreau décrite par Huysmans dans ce roman.

13 Expression de Daniel MADELÉNAT, « Biographie et roman biographique », dans Béatrice DIDIER (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris : PUF, 1994, t. I, p. 455.

le déroulement d'une existence de la naissance à la mort. La plupart du temps, elles sont non seulement incomplètes mais tronquées par rapport à leur source, réduites à une seule anecdote développée (Junipère, *ER*, p. 559-560), à quelques traits généraux (Joseph de Cupertino, *ER*, p. 560-561) ou à un moment fort comme la mort ou les supplices, narré faute d'autres renseignements (saint Bénigne, *OB*, p. 1174) ou parce que l'événement a marqué l'auteur (saint Clément, *LC*, p. 996-997).

L'insertion de données biographiques dans la trame romanesque se manifeste également selon des formules très diverses. *Là-Bas* manifeste un dispositif unique dans l'œuvre de Huysmans en présentant une alternance entre les aventures de Durtal et la biographie de Gilles de Rais. Quoiqu'il soit aisé de départir les deux histoires, la lettre de la biographie demeure inaccessible sous l'écriture romanesque qui la masque. En effet, loin de se présenter comme un texte rédigé par Durtal, l'histoire du Maréchal n'est connue du lecteur que par les résumés qu'il en fait à son ami des Hermies, par ses réflexions et par ses rêveries. Il n'est donc pas rare que le récit biographique soit interrompu par des prises de parole révélant les réactions des interlocuteurs, par les commentaires du biographe sur les documents qu'il exploite ou par l'arrivée d'un personnage au domicile de Durtal, le contraignant à remettre son récit à plus tard. L'absence de délimitation formelle, la discontinuité du récit relatif à Gilles de Rais et l'espacement irrégulier entre ses étapes empêchent au demeurant de saisir l'ensemble comme un tout autonome ¹⁴.

Dans les trois autres romans, les multiples éléments biographiques sont suscités par les conversations ou les méditations de Durtal. Si l'on ne considère que les notices, celles-ci sont moins attribuées au personnage principal qu'à ses interlocuteurs, qui apparaissent comme des guides. Dans *En Route*, c'est M. Bruno, l'oblat rencontré à la Trappe, qui instruit Durtal sur Pierre dit Monoculus (*ER*, p. 546), troisième abbé du monastère. C'est Gévresin qui raconte à Durtal l'existence de sainte Lidwine ¹⁵ (*ER*, p. 349-351) puis celle de la princesse Louise Adélaïde de Bourbon Condé (*ER*,

14 La biographie de Gilles de Rais apparaît aux chapitres IV (11 pages), VI (5 pages), VIII (9 pages), XI (11 pages), XVI (8 pages), XVIII (7 pages), XXII (1 page) de *Là-Bas*. La dernière page sur l'exécution du Maréchal, inscrite dans le dialogue des personnages, fait passer la fin du récit de vie presque inaperçue.

15 Cette brève notice sur Lidwine se présente comme un résumé inachevé, complété par d'autres biographèmes dans ce roman et le suivant.

p. 417), dans le cadre d'une conversation sur le couvent des Bénédictines du Saint-Sacrement que la princesse fonda et où se rend Durtal pour entendre du plain-chant. Dans *La Cathédrale*, c'est encore Gévresin qui lui rapporte l'histoire cocasse de Christine de Stumbèle ¹⁶ (*LC*, p. 970-971) et dans *L'Oblat*, c'est le moine le plus érudit de l'abbaye du Val des Saints, le père de Fonneuve, qui le renseigne sur saint Bénigne et le Vénérable Guillaume (*OB*, p. 1174-1175). Seules les notices sur Jeanne de Matel, Marie-Marguerite des Anges, Anne-Catherine Emmerich ¹⁷ (*ER*, p. 461-462), le maître de Flémalle (*OB*, p. 1187-1188) et Claus Sluter (*OB*, p. 1272-1273) sont attribuées à Durtal ¹⁸. Les deux premières informent sur ses recherches de biographe et les trois autres reflètent ses goûts esthétiques. Toutes ont un lien avec la diogèse, soit avec l'activité, l'itinéraire géographique ou spirituel et les goûts de Durtal, soit avec un autre personnage ¹⁹.

La biographie comme miroir

Certaines séquences biographiques sont directement liées à l'activité du personnage-biographe. Dans *La Cathédrale*, les interrogations de Durtal sur le choix d'une vie à écrire le conduisent à se remémorer l'existence de deux mystiques du XVII^e siècle, présentées dans deux notices successives. La première, la Vénérable Jeanne de Matel (*LC*, p. 750-752), lui est suggérée par Mme Bavoil pour qui elle représente un modèle d'existence, mais Durtal ne trouve pas assez d'intérêt à sa vie, pourtant marquée par une foi sans faille dans les épreuves, les persécutions et les échecs à fonder l'ordre du Verbe Incarné. Il est vrai que Jeanne de Matel n'a pas les qualités de Lidwine, mentionnée immédiatement après : elle n'illustre pas la

16 Les vies de Lidwine et de Marie-Marguerite des Anges trouvent un écho dans cette notice biographique, limitée aux exploits de la sainte contre les apparitions du Diable.

17 La notice biographique de la religieuse Anne-Catherine Emmerich succède à l'examen de son œuvre, qui fascine Huysmans. Constamment rapprochée de Lidwine par ses supplices et sa capacité à souffrir pour les autres, elle illustre aussi la doctrine de la substitution et ses visions trouvent un écho dans l'imaginaire de Durtal, dominé par la torture.

18 Il faut ajouter à cette liste la vie de Paul de Moll (*OB*, p. 1168-1169).

19 De même que Huysmans établit des parentés entre Gilles de Rais et certains autres personnages sataniques, il reconnaît dans Siméon le porcher l'image du franciscain Junipère et de Joseph de Cupertino (*ER*, II, chap. V).

doctrine de la substitution²⁰, son existence est dénuée des mortifications et des jeûnes imposés à la sainte et, quoique née à Roanne, elle est « fille d'un père italien » (*LC*, p. 714), ce qui ne pouvait séduire l'écrivain²¹. La seconde, Marie-Marguerite des Anges (*LC*, p. 753-760), fondatrice du prieuré des carmélites d'Oirschot, dans le Brabant hollandais, donne lieu à la notice biographique la plus longue des trois romans. Durtal exprime son désir d'écrire un livre à partir de cette ébauche de biographie mais il y renonce au motif de ne pas avoir de documents de première main à sa disposition. Son intérêt pour cette religieuse s'explique certainement par la ressemblance entre sa vie et celle de Lidwine, qui la précède de deux siècles. Comme la sainte originaire de Schiedam, Marie-Marguerite des Anges est flamande ; l'une et l'autre connaissent le malheur à quinze ans : c'est à cet âge que Lidwine tombe malade et s'enlaidit et que Marie-Marguerite devient orpheline ; toutes deux vivent dans une époque de troubles et sont par conséquent des victimes d'expiation. Comme Lidwine, Marie-Marguerite des Anges perd l'usage de ses membres, de ses sens et de la parole ; ses mortifications sont extrêmes mais elle reste gaie au milieu de ses souffrances. Comme Lidwine, elle est victime d'un curé et elle est assaillie par le Diable. Elle aussi reçoit le don de bilocation, dégage une bonne odeur malgré sa chair en putréfaction, souffre d'hydropisie et de maux divers qui l'empêchent de quitter son grabat. Elle aussi reçoit les stigmates et, à sa mort, sa dépouille conservée un temps permet de recueillir une huile miraculeuse. La notice biographique de Marie-Marguerite des Anges apparaît donc bien comme une manœuvre dilatoire : puisqu'il ne peut encore se consacrer à un livre à Lidwine, Durtal lui substitue un texte sur la vie d'une personnalité qui lui ressemble.

D'autres séquences biographiques naissent des déménagements successifs de Durtal. De Paris à la Trappe, de Paris à Chartres, de Chartres au Val des Saints, chacun des romans est l'occasion de découvrir un lieu et les individus, les saints ou les artistes qui y sont associés. Ainsi, la notice biographique sur Pierre dit Monoculus (*ER*, p. 546), troisième abbé de la Trappe, est insérée dans l'histoire des ruines de l'ancienne abbaye que

20 Sur Lidwine et la doctrine de la substitution, voir Christian BERG, « Huysmans hagiographe », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises* 60, Paris : Les Belles Lettres, mai 2008, p. 329-341.

21 « Vous exécerez les pays du Sud et ses populations » (*LC*, p. 882) dit l'abbé Gévresin à Durtal.

M. Bruno fait visiter à Durtal. Au lieu de raconter la vie d'un personnage illustre lié au monastère, comme son fondateur saint Bernard, Huysmans promeut ses premiers abbés obscurs et s'attarde sur le troisième, dont le surnom curieux (Monoculus, « le borgne ») donne lieu à une explication en lien avec la tentation et la pénitence : la perte de son œil, lui permettant d'échapper pour partie aux séductions du Diable, est vécue par le moine comme une faveur divine. Cette mutilation d'un organe fait écho à l'histoire de saint Paul l'Ermite qui s'arracha la langue pour ne pas entrer en contact avec la créature que le Diable mit dans son lit (*LB*, p. 248). Elle est à rapprocher des nombreux biographèmes sur la tentation qu'on trouve dans *En Route*, roman où le personnage central éprouve encore toutes les séductions de la chair et de l'esprit. Dans *L'Oblat*, la situation géographique de Durtal, venu s'installer près de Dijon, explique la présence de vies de saints ou d'hommes d'église liés à l'histoire de la Bourgogne. L'allusion à saint Bénigne, qui donna son nom à une abbaye et à la cathédrale de Dijon, est l'occasion de détailler son supplice, faute d'informations sur son existence :

Il aurait été écartelé à l'aide de poulies, on lui aurait enfoncé des alènes sous les ongles, on lui aurait scellé les pieds, avec du plomb fondu, dans une pierre qui existait encore du temps de Grégoire de Tours ; enfin, on le fit mordre par des chiens furieux, on lui asséna sur le col des coups de barre de fer et comme il ne se décidait pas à mourir, on le perça d'une pointe de lance pour l'achever [...]. (*OB*, p. 1174)

Le martyr de saint Bénigne plonge le lecteur dans une de ces nombreuses scènes de torture que Huysmans se complaît à évoquer, que ce soit dans les crimes de Gilles de Rais, dans la peinture de Grünewald ou de Zurbaran ²², dans les visions de Catherine Emmerich ou encore dans les sculptures des martyrs à Chartres, suivis d'« un défilé de bienheureux qu'on éborgnait, qu'on calcinait, qu'on tailladait, qu'on fouettait à tour de bras, qu'on étêtait » (*LC*, p. 994). La notule sur saint Bénigne, suscitée par une promenade dans Dijon renvoie le personnage à ses obsessions et à sa fascination pour la torture, la mutilation et la souffrance. La notice sur le Vénérable Guillaume (*OB*, p. 1174-1175) qui suit immédiatement est liée également à la Bourgogne et au monastère de saint Bénigne qu'il régénéra. Restaurateur de la liturgie et de la pratique de la règle de saint Benoît, il réunit toutes les qualités attendues par Durtal : « Guillaume était un artiste, un érudit, un

²² Huysmans écrit à propos d'un saint François peint par l'artiste : « c'était de l'art de tortionnaire » (*LC*, p. 929).

administrateur prodigieux et il était, ce qui est préférable encore, un admirable saint » (*OB*, p. 1175). Au centre de *L'Oblat*, la notice sur le Vénérable Guillaume propose à la fois un modèle de sainteté et un idéal de bénédictin, à la fois savant et esthète, ce que Durtal cherche désespérément chez les moines de son temps.

Deux vies d'artistes flamands complètent cet ensemble de serviteurs de Dieu, le maître de Flémalle (*OB*, p. 1187-1188) et Claus Sluter (*OB*, p. 1272-1273), admirés par Durtal. Quelques lignes sur la vie méconnue du premier font suite à la description d'un tableau d'autel qui lui est attribué, exposé au musée de Dijon, tandis qu'une plus grande importance est accordée au sculpteur Claus Sluter dont Durtal décrit longuement le puits de Moïse de la chartreuse de Champmol. Le récit de sa vie couvre toute son existence et offre de nombreuses précisions sur son mode de vie, fournies par les archives de la Côte d'or.

Enfin, la présence de biographèmes relatifs à d'anciens pêcheurs repentis est à mettre en relation avec le cheminement spirituel de Durtal. La référence à la prière que Paphnuce ordonna à Thaïs (*ER*, p. 360), tisse un lien subtil entre la courtisane repentante et le frais converti encore en proie à la tentation. Une autre pécheresse devenue sainte est explicitement comparée à Durtal : en lisant la vie d'Angèle de Foligno qu'il a emportée à la Trappe, Durtal se compare explicitement à cette sainte : « Elle avait pêché, s'était convertie, elle lui semblait moins loin de lui [...]. Angèle de Foligno a péché autant que moi et toutes ses fautes lui furent cependant remises [...] » (*ER*, p. 509-510). Entre ces deux phrases, la notice biographique de sainte Angèle décline une existence parallèle à celle de Durtal, au moins avant les épreuves qui conduisent à la sainteté : relations adultères, remords, grâce, demande d'aide auprès d'un religieux, confession, vie purgative marquée par la tentation, autant de biographèmes qui font le sujet du roman *En Route*. Entre la confession ratée due à l'incapacité d'avouer ses péchés et la confession réussie du lendemain, qui rend possible la communion, la lecture de la vie d'Angèle de Foligno – traduite par l'insertion d'une notice biographique dans le roman – sert de réconfort à Durtal et lui permet de comparer son existence à celle que le roman inscrit en contrepoint de la sienne. Malgré la diversité des personnalités qui le hantent, les individus dont Durtal raconte la vie sont presque toujours liés à son propre parcours.

Si *Là-Bas* marque l'acmé de la coexistence de la biographie et du roman dans l'œuvre de Huysmans, le « roman de Durtal » contient de multiples éléments biographiques relatifs à des saints et à des personnages pieux, dans une moindre mesure à des artistes. D'une notice à l'autre, le texte de Huysmans passe indifféremment de la vision approximative à la biographie érudite, de la fiction débridée à la recherche savante, de l'énumération de traits généraux au détail sensible et signifiant. Au-delà de leur diversité formelle, la plupart de ces données biographiques jouent un rôle dans la diégèse, reflètent l'évolution de Durtal ou l'accompagnent dans ses pérégrinations. Si elles actualisent le plus souvent la fonction édifiante de la biographie traditionnelle en proposant des modèles, ces vies permettent surtout au personnage de fuir le monde, de « s'évaguer » (*OB*, p. 1036), grâce à leur substrat fictionnel et au mystère qui les entoure²³. Elles participent aussi de la mise en cause du roman réaliste en faisant prévaloir la vie de saints et d'individus obscurs, fondée sur une absence de causalité et de continuité. En outre, l'insertion de ces séquences biographiques crée des ruptures dans l'histoire de Durtal, au même titre que les descriptions d'œuvres plastiques ou les commentaires sur des livres. De même que le récit hagiographique introduit une dimension spirituelle et idéale dans un univers prosaïque et matérialiste, le document biographique réinvestit le champ du romanesque dans des romans qui cherchent à s'en émanciper²⁴. C'est ce qu'exprime l'auteur en introduction à la notice biographique de Jacqueline de Bavière : « La vie de cette singulière princesse ressemble à un roman d'aventures²⁵ », au premier chapitre de *Sainte Lydwine de Schiedam*. Chez Huysmans, c'est peut-être davantage dans le récit biographique qu'il faut chercher l'aventure romanesque et, dans le roman, la narration d'un itinéraire personnel et spirituel.

23 « Gilles de Rais est plus intéressant que Mme Chantelouve » (*LB*, p. 281), autrement dit la biographie est plus captivante que le roman.

24 On rapprochera ce point de vue de la communication de Pierre Dufief sur les Goncourt dans le présent volume.

25 Joris-Karl HUYSMANS, *Sainte Lydwine de Schiedam*, 14^e éd., Paris : Stock, p. 30. Selon l'auteur, la vie de Lidwine est également « intéressante comme un roman », Fonds Lambert, MS 22, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, citation fournie par C. BERG, art. cit. p. 329.



Marleen RENSEN

Université d'Amsterdam

ROMAIN ROLLAND ET SON *BEETHOVEN*

De la *Vie de Beethoven* (1903) à *Jean-Christophe* (1904-1912)

Romain Rolland (1866-1944), l'écrivain et musicologue français, fut un grand admirateur de Ludwig van Beethoven pendant toute sa vie. Dès son enfance, où sa mère lui apprit à jouer du piano, il développa un goût pour la musique et bien qu'il aimât des compositeurs divers comme Haydn, Berlioz et Wagner, son intérêt pour Beethoven fut celui qui prit de plus en plus le caractère d'une vraie passion. La vie du compositeur le fascina autant que sa musique, dont il fit des études techniques approfondies dans les années vingt et trente ¹.

En 1901, Rolland fit un voyage en Allemagne, destiné à rechercher des traces du musicien dans son pays natal. En retrouvant sa maison de naissance à Bonn, ses lettres, ses portraits et les fêtes musicales consacrées à ses symphonies, Rolland fut tout à fait conquis par l'unité de l'homme et l'œuvre. Sa biographie de Beethoven, publiée en 1903, résulta en grande partie de l'article « Les Fêtes de Beethoven à Mayence », où il formula ses impressions de ce séjour aux bords du Rhin ². Peu après, la biographie fut

1 Romain ROLLAND, *Les grandes époques créatrices de Beethoven*, Paris : Éditions du Sablier, 1929-1938. À propos de sa fascination perpétuelle pour ce musicien allemand, voir notamment : Bernard DUCHATELET, « Romain Rolland et Beethoven; son ultime sonate », Conférence prononcée à Vézelay, le 8 septembre 2007, p. 1-24. http://www.association-romainrolland.org/image_etudes/PDF/etude19.pdf.

2 Romain ROLLAND, « Les Fêtes de Beethoven à Mayence », *Revue de Paris*, 15 mai 1901, p. 431-448.

suivit par le premier volume du roman-cycle *Jean-Christophe* (1904-1912), chef-d'œuvre de Rolland, qui raconte l'histoire de la vie d'un musicien de génie allemand. Il est bien évident que ce cycle est étroitement lié au récit biographique de Beethoven, mais il est d'autant plus difficile de préciser la relation qui existe entre ces deux ouvrages et d'établir les rapports entre la biographie et la fiction romanesque au plan des genres.

Rolland, le biographe

La biographie, comme genre, comme art d'écrire une vie, plut à Rolland, qui fut l'auteur d'un grand nombre d'essais biographies : un portrait de François Millet (1902), un récit de vie du musicien Haendel (1910) et des études qui prennent pour sujet la vie des grands figures historiques, comme le livre sur Gandhi (1924). Dans son œuvre biographique, il faut certainement accorder une place particulière à la *Vie de Beethoven* et à toute la série des *Vies des hommes illustres* (1903-1911), dont elle est le premier livre³.

Cette biographie de Beethoven peut être caractérisée comme un récit d'une vie exemplaire, écrite pour transmettre une certaine morale. Comme ce titre le fait deviner, Rolland s'inscrit dans la tradition classique qui remonte aux *Vies des hommes illustres* de Plutarque, biographies de célèbres personnages grecs et romains de l'Antiquité⁴. À la façon classique, Rolland présente un bref essai biographique, suivi par une sélection des lettres et d'autres documents de son héros.

L'approche de Rolland diffère pourtant sur plus d'un point avec celle de Plutarque, notamment car il opte pour un artiste, faisant figure de héros, plutôt que pour l'homme d'action. Ceci est aussi valable pour ses autres biographies de la série : après la biographie de Beethoven, Rolland écrit celle de Michel-Ange en 1906 et plus tard celle de Tolstoï, qui est encore

3 Romain ROLLAND, « Vie de Beethoven », *Cahiers de la Quinzaine*, 1903 ; publié en volume par Hachette, Paris, 1907. L'édition utilisée dans cet article-ci est la 12^e édition, Paris : Hachette, 1923. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VB*.

4 PLUTARQUE, *Vies parallèles des hommes illustres*, 100-110 ap. J-C.

rééditée en 2010⁵. À cet égard, il semble que ce biographe se laissa inspirer également par Giorgio Vasari, qui dressait dans ses *Vies* de 1550 des portraits des artistes de son époque comme Michelangelo, Fra Angelico et une dizaine d'autres⁶. Même si ses récits de vies visaient particulièrement à contribuer à la formation des jeunes artistes, Vasari, lui aussi, souligna la fonction éducative de la biographie.

Déjà, en 1897, Rolland fit évidence de son ambition de reprendre ce « paradigme classique » dans l'art moderne⁷. C'est ainsi qu'il s'en exprime dans son *Journal* : « Il y a longtemps que j'ai reconnu dans l'histoire des génies de l'art un réservoir de puissance morale, plus fortifiante que toutes les morales. C'est le Nouveau Plutarque, l'École des héros⁸ ». Donner l'exemple d'un héros aux hommes lui occupa constamment et, après avoir imaginé, puis renoncé l'ambition de devenir le « Nouveau Plutarque », Rolland s'attacha en fin de compte à ce projet au début du vingtième siècle⁹.

Toutes ses biographies des « hommes illustres » sont donc façonnées sur le modèle des récits héroïques classiques où l'accent porte sur la vertu, le talent et la force morale. Pour Rolland c'était l'évidence même que son héros préféré, le « fort et pur Beethoven », aurait la première place dans la « légion héroïque » moderne¹⁰. Ce n'est pas un hasard si le compositeur lui-même s'identifie aux héros de Plutarque qui luttent vaillamment et

5 « Vie de Michel-Ange », *Cahiers de la Quinzaine*, 1^{er} juillet et 21 octobre 1906 ; publié en volume par Hachette, Paris, en 1907. « Vie de Tolstoï », *Revue de Paris*, 1911. Publié par Hachette la même année. Ce dernier livre a été réédité par Albin Michel en 2010 pour le centième anniversaire de la mort de l'écrivain russe.

6 Giorgio Vasari, *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* (1550-1568). Dans la bibliographie de sa *Vie de Michel-Ange*, l'ouvrage de Vasari est mentionné par Rolland, qui, en tant que connaisseur de la peinture italienne, l'a sûrement lu.

7 Daniel MADELÉNAT (*La Biographie*, Paris : PUF, 1985) détermine trois paradigmes de l'écriture biographique : le paradigme classique, le paradigme romantique et le paradigme moderne.

8 Romain ROLLAND, *Mémoires et fragments du journal*, Paris : Albin Michel, 1956, p. 242. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M*.

9 Bernard Duchatelet fait référence aux différents documents où Rolland parle de son ambition d'écrire des *Vies des Hommes Illustres à la Plutarque*. Voir *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1906). Étude de genèse*, Tome 1, Université de Lille : Service de production des thèses, 1975, p. 415.

10 Romain ROLLAND, *VB*, p. viii.

acceptent leur sort de façon exemplaire¹¹. Comme Rolland cite de ses lettres : « Bien souvent, j'ai maudit mon existence... Plutarque m'a conduit à la résignation. Je veux, si toutefois cela est possible, je veux braver mon destin ». Et voici ce qu'il ajoute : « il [Beethoven] lui-même souhaitait, au milieu de ses souffrances, que son exemple pût être un soutien pour les autres misérables¹² ».

Dans la préface de sa biographie, Rolland suggère que la vie du compositeur de Bonn pouvait être un modèle exaltant pour les lecteurs de son époque. Au tournant du siècle, la France, encore marqué par la défaite de 1870 et par l'affaire Dreyfus, était, selon Rolland, dans un état lamentable sur le plan moral et tombé à la merci d'un pessimisme et d'un matérialisme médiocre. La *Vie de Beethoven* visa donc évidemment à proposer un remède pour la crise des valeurs morales. Cet objectif ne peut être mieux compris qu'en le rapprochant de celui des *Cahiers de la Quinzaine*, fondés par Charles Péguy en 1900 dans le but de régénérer le pays¹³. Quant à Rolland et le but de son entreprise biographique, il l'exprime ainsi dans la préface de sa biographie :

L'air est lourd autour de nous. La vieille Europe s'engourdit dans une atmosphère pesante et viciée. Un matérialisme sans grandeur pèse sur la pensée, et entrave l'action des gouvernements et des individus. Le monde meurt d'asphyxie dans son égoïsme prudent et vil. Le monde étouffe. – Rouvrons les fenêtres. Faisons rentrer l'air libre. Respirons le souffle des héros¹⁴.

Les malheureux, ceux qui souffraient, étaient ceux à qui Rolland s'adressait. Ils trouvaient, dans ces biographies exemplaires, non seulement consolation et encouragement, mais aussi en des leçons de vie. Comme il le remarque, ce n'était pas pour ceux qui « triomphaient par la pensée ou par la force », que Rolland utilise le mot « héros », mais pour ceux qui étaient « grands par le cœur¹⁵ ».

11 Romain ROLLAND, *VB*, p. 17. À propos des rapports entre Beethoven et Plutarque, voir E. Kerr BORTHWICK, « Beethoven and Plutarch », *Music and Letters* 79, 1998, p. 268-272.

12 Romain ROLLAND, *VB*, p. viii.

13 Pour une mise en rapport de cet objectif visé par les *Cahiers de la Quinzaine* et de la biographie de Rolland, voir : Leo SCHRADE, *Beethoven in France : The Growth of an Idea*, New Haven : Yale University Press, 1942, p. 144.

14 Romain ROLLAND, *VB*, p. 3.

15 Romain ROLLAND, *VB*, p. vi.

De nombreuses touches exprimant l'admiration de l'auteur ainsi qu'une forme d'identification parsèment la biographie. Certaines lettres et autres documents de Rolland montrent que la vie de Beethoven est aussi une source d'enrichissement moral pour l'écrivain lui-même. Au début du siècle, où il travailla à sa biographie, Rolland passa par une crise personnelle, à cause de l'échec de son mariage et la solitude qu'il connut après leur séparation¹⁶. En Beethoven, idéalisé par lui, il trouva de la consolation et un « maître » de la vie¹⁷. Significative sur ce point est la confession, formulée des années après, que la biographie : « était enfin un *Dankgesang*, comme celui du convalescent dans le quatuor de Beethoven¹⁸ ».

Pourtant, Rolland témoigne d'une soif à l'héroïsme qui semble être présente toute sa vie. Son *Théâtre du Peuple*, commencé déjà en 1898, consacré aux héros de la Révolution Française, l'illustre particulièrement bien¹⁹. Certes, il faut situer l'attirance pour les héros dans le contexte historique de la Troisième République à la fin du dix-neuvième siècle. Rendre hommage aux « grands hommes de la Patrie » joua un rôle important dans le culte du républicanisme qui règne l'époque. Et c'est alors, peu avant 1900, que Thomas Carlyle et Ralph Emerson eurent un grand succès en France, grâce à la parution des traductions de leurs livres, qui prirent le culte des héros pour sujet. Comme Myriam Krampf l'a déjà remarqué, le sens héroïque, tel que Rolland le conçoit, ressemble celle de Carlyle, pour ce qui concerne sa suggestion que l'homme des lettres, l'artiste, est aussi bien héroïque que l'homme d'action²⁰.

16 David James FISCHER, *Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement*, Berkeley [etc.] : University of California Press, 1988, p. 29.

17 Il utilise ce mot « maître » fréquemment pour désigner Beethoven. Voir par exemple : Romain ROLLAND, *M*, p. 209.

18 Lettre inédite de Romain Rolland à R. Minder du 16 décembre 1926, cité par Myriam KRAMPF, *La Conception de la vie héroïque dans l'œuvre de Romain Rolland*, Paris : Le Cercle du Livre, 1956, p. 88.

19 Romain ROLLAND, *Le Théâtre du Peuple, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Cahiers de la Quinzaine, novembre 1903. Publié par Hachette en 1908.

20 Pour une comparaison entre l'idée de héros de Rolland et celle de Carlyle (*Le Culte des Héros et l'héroïque dans l'histoire*, 1887) et Emerson (*Les Sur-Humains*, 1895), voir Myriam KRAMPF, *La Conception de la vie héroïque dans l'œuvre de Romain Rolland*, op. cit., p. 35-43.

Beethoven, le héros romantique

Le paradigme classique n'empêcha pas Rolland d'adapter l'image romantique que l'on attribue généralement au génie musical de Beethoven. Cette impression était déjà présente dans les premières biographies écrites sur le compositeur au dix-neuvième siècle et, jusqu'à nos jours, celles-ci sont souvent considérées comme des exemples typiques du culte de la personnalité. Vu que Rolland envisagea d'écrire une vie héroïque, on ne sera plus surpris de voir qu'il fait, lui aussi, une biographie fortement idéalisée, sinon une hagiographie. Il n'entreprend pas de recherches pour découvrir de nouveaux faits sur la vie de Beethoven et, d'aucune façon, il ne cherche à le « démythifier ».

Pourtant, il travaille aussi objectivement que possible suivant la méthode qu'on lui connaît – alternant admiration et distanciation vis-à-vis son sujet. Rolland, historien de formation et professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne, s'était soigneusement documenté sur les travaux existants, comme la biographie de Ludwig Nohl, les notes biographiques de Franz Wegeler et de Ferdinand Ries, l'essai de Richard Wagner et les études sur l'œuvre musicale de Gustav Nottebohm. Il avait aussi analysé de nombreuses lettres, des témoignages, des dossiers médicaux et des portraits – de sorte que la biographie, par son nombre important de citations et d'annotations, donne une impression de grande objectivité.

Cela dit, il faut bien constater que le style réaliste et rationnel fait place, parfois, à des procédés stylistiques qui s'apparentent de près au style de la *vie romancée*. C'est ainsi que Rolland dépeint Beethoven comme un artiste passionné, rebelle, capable de grandes choses nouvelles, mais que la vie ne cesse de tourmenter. La biographie débute par l'image d'un homme à la chevelure épaisse et noire, hérissée de toutes parts comme « les serpents de Méduse ». Ses yeux, remarquablement expressifs, « brûlaient d'une force prodigieuse » et « flambaient d'un éclat sauvage dans une figure brune et tragique », pour ne citer qu'un extrait²¹. Dans les critiques, on parle, à propos de cette image-ci, d'une « transfiguration », selon la formule de Rolland lui-même, qui s'écarta consciemment de la façon d'écrire scientifique. Souvent ce biographe s'engage et s'attend avec son objet tellement intense qu'il abandonne son attitude objectif. Un cri lyrique comme « cher

21 Romain ROLLAND, *VB*, p. 4-5.

Beethoven ! » montre que son style ne cadre pas bien avec l'approche détachée d'un biographe scientifique ²².

Dans le récit de vie, Rolland met l'accent sur la souffrance de son protagoniste : sa triste jeunesse passée à Bonn, Vienne, où il souffre de la solitude, incapable de trouver le bonheur dans ses rencontres amoureuses. Un problème crucial, d'une toute autre nature, vient l'accabler : il perd l'audition, suite à une période où inexorablement ses troubles de l'ouïe s'aggravent. Comme d'autres biographes avant lui, Rolland retrace l'image héroïque et romantique du compositeur sourd, réussissant au prix d'efforts quasi inhumains à accomplir sa vocation d'artiste. Fidèle à la manière anecdotique de Plutarque, Rolland raconte par exemple le drame de la répétition générale de *Fidelio* en 1822, où le malheureux Beethoven trouble l'orchestre : celui-ci essaie désespérément de suivre le bâton capricieux du directeur qui n'entend rien et ne comprend pas la cause du désordre ²³.

Il est vrai que cette mythification existait déjà du vivant du musicien et était même voulue par lui – comme cela apparaît à travers sa correspondance et dans le *Testament d'Heiligenstadt* de 1802, dressé pour ses frères et vraisemblablement aussi pour des biographes futurs. Dans ce document, qui est reproduit dans la biographie de Rolland, Beethoven se lamente ouvertement au sujet de son infirmité, mais il tient aussi à dire qu'il accepte son sort avec courage, comme le lui a enseigné Plutarque.

Rolland, dont l'esprit critique se montre moins vigilant dans cette biographie que dans d'autres publications qui vont suivre, ne remet pas en question cet auto-image du musicien et le décrit comme un « Titan » et un « Prométhée vainqueur » qui domine son destin et surmonte sa maladie, sa solitude et sa douleur par une quête incessante de la joie ²⁴. En terminant son œuvre, il résume cette attitude héroïque en reprenant la devise même de Beethoven : « La Joie par la Souffrance ²⁵ ». D'après l'idée de Rolland, il est aussi celui qui libère l'humanité en s'efforçant, sa vie durant, d'apporter la joie et de fraterniser les hommes par sa musique. Bien sûr, la meilleure preuve en est la célèbre *Ode an die Freude*, l'ode à la joie de la 9^e sym-

22 Romain ROLLAND, *VB*, p. 76.

23 Romain ROLLAND, *VB*, p. 50.

24 Rolland se montre plus distant dans *Goethe et Beethoven*, Paris : Éditions du Sablier, 1931, ou encore dans *Les grandes époques créatrices*, *op. cit.*

25 Romain ROLLAND, *VB*, p. 81.

phonie. C'est pour ce triomphe sur son destin que Rolland appelle ce musicien « la force la plus héroïque de l'art moderne ²⁶ ».

Comme tant d'autres, Rolland ressentit dans cette symphonie les valeurs universelles de liberté et de fraternité entre les hommes. D'après Leo Schrade, qui écrivit, dès 1942, une étude sur ce musicien allemand en France, il exista un discours républicain, largement répandu, sur le « Beethoven français ». Dans la France du dix-neuvième siècle, l'ode à la joie fut associée par certains à une foule en marche, combattant pour les idéaux de la Révolution, et l'on en parla même comme de la « Marseillaise de l'Humanité ²⁷ ». Rolland fut sûrement conscient de l'influence jouée par la Révolution sur le républicain et l'admirateur de Napoléon, qu'était Beethoven ²⁸. Cependant, le biographe refuse de caractériser cette musique en termes politiques et trouve qu'il faut la voir avant tout dans sa dimension éthique. « Son royaume n'était pas de ce monde », écrit Rolland, et pour cela il cite les paroles de l'artiste lui-même : « mon empire est dans l'air ²⁹ ».

Rolland, biographe, s'efforce de montrer Beethoven comme un héros international qui a une valeur exemplaire, d'ordre spirituel, pour la France moderne. Selon lui, non seulement il disposait d'une « énergie surhumaine » mais toute sa vie artistique est décrite en termes religieux comme par exemple : sa « souffrance sacrée » et sa vie de « martyr ³⁰ ». Il ne s'agit pas ici d'une interprétation chrétienne. Rolland, athée depuis longtemps, considéra sa série de vies de héros plutôt comme un effort de constituer « l'Évangile de nos saints laïques ³¹ ». Cette nouvelle croyance séculière dont Beethoven est le symbole, fit rapidement des adeptes en

26 Romain ROLLAND, *VB*, p. 77.

27 À propos de l'émergence de ce discours, voir Leo SCHRADER, *Beethoven in France : The Growth of an Idea*, *op. cit.*, p. 133-134 ; Esteban BUCH, *Beethoven's Ninth. A Political History*, Chicago : The University of Chicago Press, 2003, p. 165 (publié d'abord en français comme *La neuvième de Beethoven, une histoire politique*, Paris : Gallimard, 1999).

28 « Romain révolutionnaire, nourri de Plutarque, il rêvait d'une République héroïque, fondée par le dieu de la Victoire : le premier Consul », Romain Rolland, *VB*, p.25.

29 Romain ROLLAND, *VB*, p. 45. D'une façon critique, Rolland discute dans son *Jean-Christophe* les interprétations politiques de Beethoven : voir Romain ROLLAND, *JC*, p. 1097.

30 Romain ROLLAND, *VB*, p. VI-VII.

31 Romain ROLLAND, *M*, p. 242.

France. Selon Charles Péguy ce petit livre de Rolland ne fut pas moins qu'une « révélation morale ³² ».

Bien sûr, c'est le témoignage de l'éditeur, mais, comme plusieurs critiques l'ont fait remarquer, ce livre eut son importance tout de même et en France, suite à la parution, se manifesta même un véritable culte pour Beethoven. Même si le biographe n'identifia pas de nouveaux éléments dans la vie du compositeur, ce portait dressé par lui, qui unit des traits connus, révéla aux Français un idéal de l'art, une foi, et sonna comme un appel à la force et à la volonté de surmonter les difficultés de l'époque et de revitaliser le pays, en fin de compte ³³. Ce « plutarquisme spirituel », pour rappeler un terme utilisé par Daniel Madelénat, caractérise bien ce projet biographique, tout proche de la religion laïque de la Troisième République ³⁴.

Des faits à la fiction : Beethoven et Jean-Christophe

Le roman-cycle de *Jean-Christophe* paraît en différents volumes entre 1904 et 1912 dans *Les Cahiers de la Quinzaine* et presque concurremment sous forme d'un livre ³⁵. Les critiques ont défini cette œuvre monumentale à la fois comme une épopée humaine, le tableau d'une génération, un roman d'éducation, un roman biographique et une biographie imaginaire. En tout cas, le cadre biographique est fortement souligné par Rolland lui-même, lorsqu'il écrit par exemple : « Mon roman est l'histoire d'une vie, de la naissance à la mort ³⁶ ». Le cycle, d'ordre entièrement chronologique, est le

32 Charles PÉGUY, *Cahiers de la Quinzaine*, 12 juillet 1910, p.113. Cf. Bernard DUCHATELET, *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1906 Étude de genèse, op. cit.)*, p. 430.

33 À propos de ce culte, suscité par la biographie de Rolland, voir Leo SCHRADER, *Beethoven in France : The Growth of an Idea, op. cit.*, p. 141-143, 152, 160-161; Alessandra COMINI, *The Changing Image of Beethoven : A Study in Mythmaking*, New York : Rizzoli, 1987, p. 252, 339-341.

34 Daniel MADELÉNAT, *La Biographie, op.cit.*, p. 179.

35 Romain ROLLAND, *Jean-Christophe*, Paris : Éditions Ollendorff, 1905-1912. L'édition utilisée ici est celle d'Albin Michel (Paris, 1948) ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle JC.

36 Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida von Meysenburg. Cité par Sœur Marie-Corinne BRUNELLE, *Romain Rolland et la musique*. Thèse de doctorat, Université de Laval, Canada, 1952, p. 193. Ailleurs, Romain Rolland (*M*, p. 249-250) parle d'un « poème de toute une vie [...] une œuvre considérable, qui s'étendrait de la première enfance de mon héros, jusqu'à sa mort ».

récit de vie d'un musicien allemand, Jean-Christophe Krafft, habituellement nommé Christophe par le narrateur.

Rolland utilise *Vie de Beethoven* comme une source à partir de laquelle s'élabore son roman. En ce qui concerne les éléments biographiques, il a largement puisé dans l'enfance et la jeunesse de Beethoven pour créer son héros épique. Comme le compositeur, Christophe naît dans une famille de musiciens d'origine flamande installée dans une ville allemande au bord du Rhin. On retrouve aussi un père, ivrogne, musicien et qui essaie de tirer profit de son « petit prodige ³⁷ ». D'autres personnages, comme Mme de Kerich et sa fille, sont également tirés de la jeunesse de l'homme réel. Le roman reprend certaines anecdotes de la vie du petit Beethoven, à l'enfance pauvre et triste. Pour ne donner qu'un exemple : la scène qui se déroule à la banque, où le jeune Christophe, rongé par la honte, doit prendre l'engagement de gérer les revenus familiaux à la place du père, alcoolique et déchu de ce droit ³⁸.

Ce héros est mis à l'épreuve tout au long de sa vie, à l'instar de Beethoven. Rolland, qui a suscité l'irritation de certains critiques par l'abondance de son style, montre sans cesse sa souffrance, qui semblait « monter du fond de son être ³⁹ ». Bien que la vie soit dure, Christophe a toujours confiance en la bonté humaine et Rolland signale ce fort caractère de son héros : « Quelle surabondance de force, de joie, d'orgueil dans ce petit être. Quelle trop plein d'énergie ⁴⁰ ! » Son énergie, sa volonté forte, sa pureté, sa passion, sa sincérité, sa turbulence et son impertinence révèlent l'auteur de la *Vie de Beethoven* qui mettait déjà l'accent sur les mêmes traits de caractère.

Le développement de son talent musical se fait aussi sur le modèle du musicien de Bonn. Dès son jeune âge, Christophe manifeste une grande sensibilité pour les sons, les mélodies et, dès qu'il apprend à jouer du

37 Romain ROLLAND, *JC*, p. 64.

38 Romain ROLLAND, *JC*, p. 133-139. Ce passage est raconté en détail par Rolland dans sa *Vie de Beethoven*. On y retrouve aussi l'écho des événements de la vie de Beethoven, comme la lettre au prince électeur de Bonn et son premier concert public. Pour une analyse détaillée des rapports entre Beethoven et Jean-Christophe, voir Bernard DUCHATELET, *Les débuts de Jean-Christophe (1886-1906)*, *op. cit.*, p. 494-5. Il faut remarquer ici que Rolland a aussi bien emprunté des faits biographiques de la vie de Mozart pour dessiner l'enfance de son héros littéraire.

39 Romain ROLLAND, *JC*, p. 9.

40 Romain ROLLAND, *JC*, p. 26.

piano, il fait preuve de grand talent musical. Encore enfant, il compose ses premiers morceaux, et à onze ans ce garçon rejoint l'orchestre de la salle de concert et débute une carrière à l'étranger. C'est là qu'il se fait une réputation de compositeur qui lui permet de travailler en toute liberté, sans contrainte, sans souci des goûts du public de son temps. Somme toute, son histoire, marquée par la souffrance, la lutte et la victoire, présente de nombreuses similitudes avec la biographie de Beethoven.

Assurément, comme Rolland le souligne dans sa préface, il ne faut pas confondre son personnage principal avec le célèbre musicien allemand :

Le modèle de Beethoven s'est naturellement offert à moi, dans la première idée que j'eus de mon héros. [...] Mais qu'on se garde bien de voir en Jean-Christophe un portrait de Beethoven ! Christophe n'est pas Beethoven. Il est un Beethoven nouveau, un héros du type beethovenien, mais autonome et jeté dans un monde différent, dans le monde qui est le notre.

Le caractère fictionnel du héros est, en effet, évident de toute manière. L'histoire est contemporaine de l'auteur : la fin du dix-neuvième, le début du vingtième siècle. Il n'est cependant pas rare de constater que, plus d'un demi-siècle après sa mort, Beethoven reste populaire pour beaucoup, et pour Christophe, sa musique est la principale source d'inspiration. *Missa Solemnis*, *l'Eroica* et d'autres ouvrages sont mentionnées dans le cycle et le récit tout entier est plein de références à la figure de Beethoven. Dans son enfance, de temps en temps, ce jeune héros fictif adresse par exemple des révérences à son portrait au mur, après avoir exercé ses menuets⁴¹. Puis, à Paris, muré, Christophe garde de soin un moulage du masque de Beethoven, qui est le « plus précieux » de tous ses biens⁴².

À mesure que le garçon grandit, Rolland va lui prêter de plus en plus de caractéristiques découvertes chez d'autres compositeurs qu'il admire tels que Haendel, Glück et Wagner⁴³. Pourtant, les principales caractéristiques du développement artistique de Christophe correspondent tout d'abord à celles de Beethoven. Le tout jeune Christophe est bouleversé par l'Ouver-

41 Romain ROLLAND, *JC*, p. 83-84.

42 Romain ROLLAND, *JC*, p. 793.

43 Stefan Zweig voit en Jean-Christophe une « quintessence de tous les grands musiciens » : voir *Romain Rolland*, Éditions Belfond [1921], 2003, p. 193. Des correspondances semblent également pouvoir être établies avec Michel-Ange et Tolstoï. Voir Ronald A. WILSON, *The Prewar Biographies of Romain Rolland and their Place in his work and the Period*, ouvr. cité., p. 149-154.

ture de *Coriolan*, et, avec le ton sentimental qu'il adopte tant de fois, le narrateur note :

[...] cette âme gigantesque entrain en lui, distendait ses membres et son âme, et leur donnait des proportions colossales. Il marchait sur le monde. Il était une montagne, des orages soufflaient en lui. Des orages de fureur ! Des orages de douleur !... Ah ! quelle douleur !... Mais cela ne faisait rien ! Il se sentait si fort !... Souffrir ! souffrir encore !... Ah ! que c'est bon d'être fort ⁴⁴.

Christophe construit sa personnalité en pensant, à maintes reprises, à son héros qui acceptait le tragique de son existence et restait toujours fidèle à sa mission de musicien : apporter la joie aux hommes. Il est facile de reconnaître à qui Rolland se réfère à travers ces mots : « Que je sois seul, toute ma vie, pourvu que je travaille pour vous, que je fasse du bien et que vous m'aimiez un peu, plus tard, après ma mort ⁴⁵. »

Comme Beethoven, Christophe a l'intime conviction que la musique peut établir la fraternité entre les hommes. Il faut replacer ceci dans le contexte de l'Europe vers 1900, placé sous le signe d'une rivalité croissante entre les nations et qui – Rolland discerna très bien le danger – allait aboutir à une guerre. Le biographe avait déjà fait remarquer que Beethoven, sans remettre en cause sa réputation de bon patriote, prônait des valeurs universelles et, de plus, par l'origine flamande de son père, n'était pas un « vrai » Allemand. Ce côté européen, qui est part de la mythologie sur Beethoven depuis le dix-neuvième siècle ⁴⁶, est encore plus affirmé par Christophe ; il séjourne en Allemagne, en France, en Autriche, en Italie et en Suisse, il apprend les langues, et dit n'éprouver nulle part le sentiment d'être étranger. Il n'est pas difficile de voir que son amitié avec le Français Olivier – dans lequel Rolland a mis beaucoup d'éléments autobiographiques ⁴⁷ – est symbolique de cet idéal de fraternité entre la France et l'Allemagne, qui deviendra le fondement de la future Europe unie.

Dans le dernier volume *La Nouvelle Journée*, Christophe, à la fin de sa vie, compose deux symphonies, qui contiennent tout ce qu'il y a de mieux dans la musique allemande, française et italienne. Toutes les deux furent

44 Romain ROLLAND, *JC*, p. 108.

45 Romain ROLLAND, *JC*, p. 1176. Voir aussi Myriam KRAMPF, *La conception de la vie héroïque dans l'œuvre de Romain Rolland*, op. cit., p. 95.

46 La relation entre Beethoven et « la communauté européenne » est affirmée par exemple pendant la commémoration publique de 1845 à Bonn. Voir Esteban BUCH, *Beethoven's Ninth. A Political History*, op. cit., p. 5 et p. 135.

47 Paul SEIPPEL, *Romain Rolland, L'Homme et l'œuvre*, Paris : Librairie Paul Ollendorf, 1913, p. 20.

écrites à l'intention de tous les Européens et leur « patrie européenne » pour que puisse se poursuivre l'idéal universel de l'art voulu par Beethoven⁴⁸. D'ailleurs Christophe l'avait déjà, de façon implicite, annoncé dans le roman :

L'Europe d'aujourd'hui n'avait plus un livre commun : pas un poème, pas une prière, pas un acte de foi qui fût le bien de tous. O honte qui devait écraser tous les écrivains, les artistes, les penseurs d'aujourd'hui ! Pas un n'a écrit, pas un n'a pensé pour tous. Le seul Beethoven a laissé quelques pages d'un nouvel Évangile consolateur⁴⁹.

Il est clair que *Jean-Christophe*, son roman européen, venait combler ce vide. Par la bouche de son héros, Rolland commente donc son propre ouvrage d'art, qu'il conçoit – à l'instar de Tolstoï – comme une action et une foi en même temps. Cet énorme cycle, qu'il compare lui-même à une « cathédrale », se lit, en effet, comme une « œuvre de foi⁵⁰ ».

Le style et la forme, conformes aux principes musicaux et religieux, sont l'expression de la création sacrée dans le sens le plus large de ce mot⁵¹. Que Christophe trouve sa foi dans l'art, après avoir abandonné le catholicisme, est évident, au vu des termes et des symboles religieux qu'on retrouve à travers le cycle. Dès son plus jeune âge, il écoute la musique d'une manière quasiment religieuse et à mesure qu'il grandit, la « divine musique » lui donne de plus en plus de sentiments religieux. En fin de compte, il réalise son désir d'être « Dieu sur terre », selon le formule de son grand-père à propos de la profession du musicien⁵². Ainsi à la fin du roman, il est clair que le prénom Jean-Christophe est le symbole de Saint Christophe, porteur du Christ et de sa lumière.

Un second thème fondamental, lié à cette idée, est le Rhin qui, non seulement forme la jonction entre la France et l'Allemagne, mais est aussi le symbole de la vie s'écoulant, de l'eau vive et le fleuve d'énergie créatrice, au sens mystique. Cet ouvrage, qui est par ailleurs le premier véritable

48 Romain ROLLAND, *JC*, p. 1049.

49 Romain ROLLAND, *JC*, p. 1176.

50 *Romain Rolland par lui-même, images et textes présentés par Jean-Bertrand Barrère*, Paris : Le Seuil, 1955, p. 69. Bernard DUCHATELET, « Jean-Christophe, cathédrale de l'art européen », *Europe, revue littéraire mensuelle* 85, n° 942, octobre 2007, p. 56-66.

51 Une étude profonde de la composition musicale du roman est proposée par Dušan BŘESKÝ (*Cathedral or Symphony ; essays on Jean-Christophe*, Bern : Herbert Lang, 1973, p. 12 et p. 30).

52 Romain ROLLAND, *JC*, p. 57, p. 75.

roman fleuve, reflète au plan narratif le devenir d'un génie créateur qui aboutit à son plein accomplissement : la création de l'art ultime qui fonde la communauté spirituelle de l'Europe⁵³. Que les générations à venir puissent croire en la fraternité entre les peuples comme Jean-Christophe, voilà le sens de la dédicace de Rolland : *Aux âmes libres de toutes les nations qui souffrent, qui luttent et qui vaincront*.

Il est connu que, pendant la Première Guerre Mondiale, déjà annoncée à la fin de *Jean-Christophe*, Rolland, en tant que pacifiste, continua à proclamer le rêve d'une communauté européenne et travailla à se rapprocher les esprits de la France et de l'Allemagne. Installé en Suisse, il s'adressa aux intellectuels ennemis dans sa manifeste *Au-dessus de la mêlée* (1914) en proclamant : « Je suis fils de Beethoven⁵⁴ ». Si, avec le recul, une conception aussi idéaliste de l'art et de la vocation d'artiste peut sembler assez naïve et, pour cette raison, vieillie, cette anecdote constitue un témoignage intéressant de l'époque où Rolland connut un vif succès populaire en France et à l'étranger, où on lui attribua le Prix Nobel de littérature en 1915.

Entre la biographie et le roman

Certains critiques considèrent la biographie de Beethoven comme « la préface » de *Jean-Christophe*, d'autres en parlent plutôt en terme musical de « l'accord fondamental⁵⁵ ». Les deux ouvrages sont évidemment partis de la même thématique de l'histoire d'un artiste héroïque comme porteur de valeurs morales, et porteur de consolation. Il a été fréquemment suggéré, par Stefan Zweig entre autres, que Rolland s'est mis à écrire son roman-cycle parce que l'écriture biographique lui imposait trop de contraintes. Ceci expliquerait d'ailleurs qu'il ait abandonné ce genre assez rapidement et qu'il

53 À propos de ce terme, « roman fleuve », voir Dušan BRESKÝ, *Cathedral or Symphony ; essays on Jean-Christophe*, op. cit., p. 30.

54 Romain ROLLAND, *Au-dessus de la mêlée*, Paris : Librairie Paul Ollendorff, 1915, 10 octobre 1914, p. 41.

55 Paul SEIPPEL, *Romain Rolland. L'Homme et l'Œuvre*, op. cit., p. 137. D'autres biographes et critiques s'associent à cette caractérisation de Seippel, comme par exemple Stefan Zweig, qui parle aussi bien d'un « accord fondamental » : voir *Romain Rolland*, op. cit., p. 193.

ait renoncé à son projet d'écrire par exemple la biographie de Mazzini et celle de Schiller⁵⁶.

Rolland a néanmoins plus d'une fois reconnu avoir été tenté, ça et là, d'embellir les faits ; ce fut le cas pour son Michel-Ange dont l'attitude résignée semblait en contradiction avec le modèle de héros :

Je l'avais entreprise en pensant trouver en lui un roc de vaillance. J'ai trouvé un géant, certes, mais rongé de maladies morales et physiques, livré à ses démons, neurasthénique et tourmenté. Comme je suis, du fond de l'être, historien qui veut chercher et dire, coûte que coûte, la vérité, je l'ai dite⁵⁷.

Beethoven, lui, remplissait bien sa fonction de modèle mais soulevait un autre problème, dans la mesure où il risquait d'être trop éloigné du commun des mortels. Dans une lettre datant de 1903, Rolland écrit : « J'ai besoin d'une vérité plus humaine, et plus intimement mêlée à notre vie de tous les jours : et c'est pourquoi [...] je ne ferai plus que du roman⁵⁸. »

L'héroïsme n'est pas le privilège d'un petit nombre des grands de cette terre, pense-t-il. C'est pourquoi dans *Jean-Christophe*, il s'attarde sur les souffrances de la vie quotidienne des gens qui apparaissent dans la vie de son héros : le mariage malheureux, la perte d'un enfant, la pauvreté, les soucis domestiques. Bien que Rolland reste fidèle à l'héroïsme classique des hauts modèles, il préfigure en quelque sorte les inversions du modèle de Plutarque, comme les *Vies des hommes infâmes* (1977) de Michel Foucault et les *Vies minuscules* (1984) de Pierre Michon.

La différence qu'il établit entre le roman et la biographie semble assez nette : comme biographe, il se doit de respecter les faits ; comme romancier, il a la liberté poétique de raviver l'esprit de Beethoven à sa guise, dans le temps présent. Mais en fait il est loin d'être aussi simple et les limites restent imprécises. Rolland affirme avec vigueur qu'il n'a pas cherché à

56 Stefan ZWEIG, *Romain Rolland*, op. cit., p. 175-176. Romain Rolland envisagea également d'écrire les récits de vies de Lazare Hoche, Thomas Paine, et Garibaldi. Voir Bernard DUCHÂTELET, *Les débuts de Jean-Christophe (1886-1906)*, op. cit., p. 429.

57 Lettre de Romain Rolland à Ronald A. Wilson de 19 février 1937, *The Prewar Biographies of Romain Rolland and their Place in his work and the Period*, op. cit., p. 219.

58 Lettre inédite de Romain Rolland à Malwida du 16 mars 1903, reproduite par Myriam KRAMPF, *La Conception de la vie héroïque dans l'œuvre de Romain Rolland*, op. cit., p. 81. Il faut remarquer ici que Bernard Duchatelet mentionne deux lettres par rapport à ces lignes citées : une lettre du 7 mars 1903 et une autre du 16 mars 1903, *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1906)*, op. cit., p. 43.

« se libérer » des exigences du genre biographique, comme certains critiques l'ont suggéré, et qu'il a continué à écrire des vies de héros ⁵⁹. « Et mes vraies *Vies héroïques*, après celle de Beethoven ont été celles de Christophe et d'Annette Rivière » écrit-il rétrospectivement ⁶⁰. En suggérant que ces héros de fiction, inventés tout entier pour lui, seraient plus « vrais » que les figures historiques de ses biographies, Rolland semble avoir renoncé à l'idée que « Nulle œuvre d'art ne vaut une vie héroïque », telle qu'il l'avait formulée en 1901 ⁶¹. Une fois romancier, il n'inverse pourtant pas ce formule, il situe son *Jean-Christophe* plutôt entre l'art et l'écriture biographique.

La biographie et le roman se juxtaposent constamment dans la pensée de Rolland ⁶². On retrouve souvent la trace de cette confusion dans les lettres et les notes des années 1890, période où naissait la biographie de Beethoven et où prenait forme l'idée de créer l'histoire de ce *Jean-Christophe*. Dans une lettre de 14 mars 1891 Rolland raconte à sa mère qu'il pourrait écrire des pages sur ce musicien : « Je reviens toujours sur Beethoven [...] C'est intéressant comme un roman, mais un roman épique ⁶³ ». On reste souvent dans le doute sur lequel des projets il parle, par exemple quand il fait référence à « mon Beethoven, mon roman ⁶⁴ ».

59 « Zweig se trompe, quand il dit que j'ai abandonné les biographies pour me libérer de l'histoire, dans la création de Jean-Christophe. La vie de Beethoven est née, en même temps que l'enfant Jean-Christophe » (lettre de Romain Rolland à Ronald A. Wilson de 29 juin 1936. Ronald A. WILSON, *The Prewar Biographies of Romain Rolland and their Place in his work and the Period*, op. cit., p. 219).

60 Lettre de Romain Rolland à Ronald A. Wilson du 19 février 1937, Ronald A. WILSON, *The Prewar Biographies of Romain Rolland and their Place in his work and the Period*, op. cit., p. 220.

61 Lettre inédite de Romain Rolland à Tolstoï de 23 août 1901. Citée par Myriam KRAMPF, *La Conception de la vie héroïque dans l'œuvre de Romain Rolland*, op. cit., p. 113.

62 Myriam Krampf a par exemple raison de signaler à propos de Beethoven et Jean-Christophe que « les deux héros se juxtaposent dans l'esprit de Romain Rolland ». *La Conception de la vie héroïque dans l'œuvre de Romain Rolland*, op. cit., p. 86. Voir aussi Ronald A. WILSON, *The Prewar Biographies of Romain Rolland and their Place in his work and the Period*, op. cit., p. 145.

63 Lettre inédite de Romain Rolland à sa mère du 14 mars 1891, cité par Myriam KRAMPF, *La Conception de la vie héroïque dans l'œuvre de Romain Rolland*, op. cit., p. 86.

64 Lettre de Romain Rolland à Louis Gillet du 14 juin 1901, cité par Bernard DUCHATELET, *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1906)*, op. cit., p. 336.

La liaison intime entre la fiction et la biographie est encore plus évidente des brouillons et des esquisses de son héros Jean-Christophe, ce « fils spirituel de Beethoven ⁶⁵ ». Dans son étude de genèse, *Les Débuts de Jean-Christophe 1886-1906* (1975), Bernard Duchatelet, qui examine de près cette documentation, montre entre autres que Rolland, en préparant son ouvrage littéraire, a prit des notes abondantes sur son héros futur qu'il appelle Beethoven. Ses esquisses détaillées sur « Beethoven et les femmes », « Beethoven et les juifs » et « Beethoven et sa famille » donnent l'impression d'une mise en fiction des faits d'une vie réelle ⁶⁶.

Il est remarquable que, dans ces notes, Rolland évite le mot « roman », il préfère le formule de l'« histoire d'un homme », sans préciser la nature de ce type de récit ni réfléchir sur la question générique ⁶⁷. Il refuse simplement de classer son livre, comme suggère son biographe Stefan Zweig, en citant ses paroles : « Toute œuvre qui peut tenir entière dans une définition est une œuvre morte ⁶⁸. » La façon dont Rolland conçoit son ouvrage littéraire *Jean-Christophe* reflète bien les modalités d'une hybridation générique entre le genre du roman et celui de la biographie. Même rétrospectivement, lorsqu'il divise son œuvre en périodes distinctes, Rolland souligne encore le mélange des faits réel et de la fiction, quand il parle sur son « cycle des romans Beethoven ⁶⁹ ».

L'histoire de Beethoven se lit-elle comme un roman ? Voilà une question soulevée par le romancier dans *Jean-Christophe*. Dans cet ouvrage, le narrateur remarque avec ironie qu'au tournant du siècle le compositeur jouissait d'une grande popularité en France, due aux diverses biographies parues sur lui et bien connues du public :

Beethoven [...] était un homme à la mode [...] c'était fâcheux pour lui qu'il fût mort depuis un siècle. Sa musique comptait pour moins dans cette vogue que les circonstances plus ou moins romanesques de sa vie, popularisée par des biographies sentimentales. Son masque violent, au mufle de lion, était une figure de romance. Les

65 Dragan NEDELJKOVIĆ, *Romain Rolland et Stefan Zweig. Affinités et influences littéraires et spirituelles 1919-1942*, Paris : Klincksieck, 1970, p. 6.

66 Bernard DUCHATELET, *Les Débuts de Jean-Christophe (1886-1906)*, op. cit., p. 297-301.

67 *Ibid.*, p. 244 et p. 370.

68 Stefan ZWEIG, *Romain Rolland*, op. cit., p. 187.

69 Romain ROLLAND, *M*, p. 310.

dames s'apitoyaient pour lui ; elles laissaient entendre que si, elles l'avaient connu, il n'eût pas été si malheureux ⁷⁰.

Ces réflexions peuvent apparaître comme une critique des biographies parues sur le compositeur et exagérément romancées, mais elles peuvent aussi faire surgir des questions sur le propre travail biographique de Rolland, dont le style sentimental est critiqué à l'époque par certains contemporains. Ce passage révèle au moins une certaine ambivalence par rapport à l'écriture biographique et à la fabrication d'une légende qui en a résulté. Quant à l'auteur, c'est avec quelque regret qu'il avoua, en effet : « Beethoven [...] a bénéficié de ce que je l'ai écrit dans un élan d'amour, et non avec les scrupules de l'exacte vérité ⁷¹ ».

Rolland n'a pas défini de façon très explicite la nature du roman et celle de la biographie, mais il est intéressant de voir que ses réflexions portaient parfois sur la difficulté de faire la différence entre les faits et la fiction. Distinguer l'un et l'autre semble avoir été au centre de sa préoccupation dès la germination de ce projet « Beethoven », qu'il s'agisse de la biographie ou du roman. Tout au moins, parlant sur ces années 1890 et en évoquant ses interrogations sur soi-même, Rolland montre que ses pensées étaient tournées vers des réflexions générales sur les frontières du vrai :

Qu'est-ce que je voulais ? Était-ce *Dichtung* ou *Wahrheit* ? Qu'est-ce qui est vrai ? Qu'est-ce qui est faux ?... Non, rien n'est faux, tout est sincère – jusqu'au jeu !... Mais où commence le jeu ? Où finit-il ? Qu'est-ce qui est la vie ? Qu'est-ce qui est le roman ⁷² ?

De manière plus concrète, Rolland, en tant que biographe, se heurta au problème de saisir un individu et une vie dans toute sa complexité. Dans *Musiciens d'aujourd'hui*, il note ses observations à propos de son portrait de Vincent d'Indy : « il est si difficile de décrire une personnalité [...] ! Tout homme est une énigme, non seulement pour les autres, mais pour lui [...] il faut construire, il faut créer ⁷³ ». Ces lignes sont écrites en 1903, peu après la parution de sa *Vie de Beethoven*. Il est bien possible que Rolland, par le

70 Romain ROLLAND, *JC*, p. 729-730.

71 Lettre inédite de Romain Rolland à Stefan Zweig du 10 juin 1920. Citée par Dragan NEDELJKOVIC, *Romain Rolland et Stefan Zweig. Affinités et influences littéraires et spirituelles 1919-1942*, op. cit., p. 280.

72 Romain ROLLAND, *M*, p. 103.

73 Romain ROLLAND, « Vincent d'Indy », *La Revue de Paris*, 15 janvier 1903. Paru dans *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris : Hachette, 1908, p. 118.

travail du biographe, ait eu l'intuition qu'une simple reconstruction des faits engage presque inmanquablement une certaine fictionnalisation.

Bien que Rolland dispose d'une grande liberté littéraire en tant que romancier, il s'accroche à la forme biographique dans son *Jean-Christophe*. Comme écrivain de fiction, il se nourrit de la matière biographique dont il dispose, afin de créer une œuvre d'art dans la manière et dans la forme d'une vie réelle. Une telle fiction biographique, où les éléments biographiques et fictifs se complètent et confirment l'idéal d'une vie exemplaire, exprime parfaitement la conception de l'art et de la littérature propre à Rolland. Il aspire à créer un effet réel, un effet vécu, en prenant ses distances vis-à-vis de l'art cérébral de son époque qui, à ses yeux, « fait abstraction de l'homme » et, pour cette raison, se révèle « trop peu vivant ⁷⁴ ». Voilà un motif de plus pour conjindre la fiction et la biographie dans un « livre de vie ⁷⁵ ». Comme certains critiques l'ont remarqué, c'est ainsi que Rolland préfigura quelque peu la vague des biographies imaginaires de l'après-guerre, comme celles d'André Maurois, même si l'élément moral y sera absent et les vies y seront romancées d'une toute autre manière ⁷⁶.

L'illusion biographique, qui est à la base de *Jean-Christophe*, est également liée à l'idée de Rolland que l'art est « un substitut de la religion ⁷⁷ ». Soucieux de donner forme à sa foi en la puissance salvatrice de l'artiste, il choisit donc de le présenter sous les traits d'un modèle « vivant ». Cette façon de voir les choses est tout à fait comparable à la foi chrétienne, où la vie de Jésus représente un modèle qui inspire les hommes et leur apprend comment vivre ⁷⁸. Cela revient, au fond, à dire que Rolland révèle sa morale à travers ses vies écrites : l'esprit de Beethoven devient

74 Romain ROLLAND, *JC*, p. 701 et p. 1275. Voir aussi note 79.

75 Stefan ZWEIG, *Romain Rolland*, *op. cit.*, p. 189.

76 Voir par exemple Ronald A. WILSON, *The Prewar Biographies of Romain Rolland and their Place in his work and the Period*, *op. cit.*, p. 201.

77 Bernard DUCHATELET, « Romain Rolland et Beethoven ; son ultime sonate », art. cité, p. 10.

78 La comparaison du récit de la vie de Beethoven et celui du Jésus Christ est fait de façon explicite par certains auteurs dans cette époque. Voir Esteban BUCH, *Beethoven's Ninth. A Political History*, *op. cit.*, p.169-170. Voir aussi Ronald A. WILSON (*The Prewar Biographies of Romain Rolland and their Place in his work and the Period*, *op. cit.*, p. 123-124) qui fait remarquer que la *Vie de Jésus* d'Ernest Renan, publiée en 1863, semble être également d'importance.

« chair » et demeure parmi les humains. L'histoire de la vie d'un homme – comme véhicule d'un morale – est la réalisation de l'art par excellence, art réel, art « de la chair et du sang », pour reprendre une expression tirée de *Jean-Christophe* qui caractérise fort bien l'idéal artistique de Rolland et met en évidence le lien étroit qui existe entre la biographie et le roman dans son œuvre ⁷⁹.

79 Ces mots sont pris d'une scène dans *Le Buisson ardent* où Christophe critique les artistes « blasés, intellectuels et trop peu vivants » de son temps. Comme il le remarque: « Il leur était à peu près impossible de pénétrer sous l'écorce de l'art, jusqu'au cœur : l'art n'était pour eux de la chair et du sang ». Romain ROLLAND, *JC*, p. 1275.



Ivanne RIALLAND

Université Paris-Sorbonne / IUT de Marne-la-Vallée

PHILIPPE SOUPAULT, BIOGRAPHE

Comme le souligne Myriam Boucharenc, Philippe Soupault n'a jamais voulu appeler ses récits que « portrait » ou « témoignage » : en même temps qu'un déni de l'écriture romanesque, ces termes font entendre son rapport privilégié, chez Soupault, avec la biographie. Mauriac écrit ainsi, à propos du premier roman de Soupault, *Le Bon Apôtre* : « [...] le "Connais-toi toi-même" apparaît à quelques jeunes gens d'aujourd'hui un conseil fort ironique et déplacé, parce qu'ils s'ignorent en tant qu'individus¹. » Si Mauriac veut par là, à la suite de Benjamin Crémieux, montrer que ce roman est celui d'une génération, ses propos pointent la présence constante dans la production romanesque de Soupault d'une interrogation explicite du moi qu'accompagne sa mise en déroute par l'écriture. Cette articulation est incarnée dans la plupart de ses romans par l'invention d'un biographe, double de l'auteur, qui fait porter l'intérêt autant sur la vie qui est là prétendument décrite que sur l'acte même de l'écriture de cette vie. C'est à ces romans où paraissent ensemble sur la scène portraitiste et portraituré que nous nous attacherons, en tâchant de montrer comment, dans ses biographies « à la dérive », Soupault substitue à la quête de la connaissance de soi celle d'une présence au monde.

Le Bon Apôtre (1923), *À la dérive* (1923), *Le Voyage d'Horace Pirouelle* (1925), *Le Nègre* (1927), *Le Grand Homme* (1929), tous mettent en scène un témoin, à la présence plus ou moins insistante, qui s'est assigné la charge de raconter la vie du héros. Narrateur à la première personne ou, pour *Le Bon Apôtre*, personnage empruntant le nom de l'auteur, ils paraissent

¹ François MAURIAC, « *Le Bon Apôtre*, par Philippe Soupault », *La Nouvelle Revue française*, nouvelle série, n° 122, 1^{er} novembre 1923, cité par Lydie Marie LACHENAL, « Préface », *Le Bon Apôtre*, Paris : Lachenal & Ritter, 1988, p. 15.

assigner sa fonction à l'écrivain : « je suis, aujourd'hui, le biographe d'Horace Pirouelle qui fut mon ami ² ». Si l'écrivain est biographe, réciproquement, il semble que c'est le biographe qui fait naître l'écrivain – l'écrivain en prose du moins : l'avant-propos du *Voyage d'Horace Pirouelle*, intitulé « Vie d'Horace Pirouelle », s'achève sur une représentation de l'écrivain à sa table méditant une nouvelle histoire, celle d'un « Julien » où l'on peut reconnaître le personnage d'*En joue !*, écrivain lui-même venu à l'écriture par la pulsion qui le pousse à jeter sur le papier la vie fascinante de son parrain ³. L'introduction du *Bon Apôtre*, ce premier roman de Soupault, relie de même l'écriture à la fascination pour une vie : « Sa vie m'émerveillait. Je ne puis que la raconter ⁴. »

La collecte de l'information par le biographe est chaque fois représentée :

C'est à cette époque que je fis sa connaissance. Nous étions voisins, et la direction de nos promenades nous enchaîna. Nous nous saluâmes, puis, un jour, nous nous serrâmes la main. Je devins son ami.

Dans cette grande pièce qu'il avait meublée par incompatibilité, comme sa maison de Singapoor, il me raconta sa vie ⁵.

La plupart du temps cependant, le sujet se dérobe, et l'écrivain-témoin doit s'en remettre au hasard de rencontres et de témoignages dont le caractère lacunaire peut le pousser à un véritable travail d'enquête : « Pendant cette nuit il relut des lettres de Jean, s'efforçant de découvrir dans certaines phrases et dans l'écriture même un motif. Les jours suivants, il questionna ses parents, les camarades de Jean ⁶. » L'enquête vise moins à collecter des faits qu'à reconstituer un sens et à percer à jour un caractère. Les témoignages accumulés portent ainsi généralement non sur des actions mais sur des habitudes, des gestes typiques : « Je le regarde encore allumer presque dévotement une mince cigarette blonde à la lueur plutôt malfaisante d'une allumette bougie : il souffle l'allumette lorsque la flamme a cessé de lui plaire, il avale un peu de fumée que l'on voit s'évaporer aussitôt : on croirait qu'il siffle ⁷. » Les anecdotes ne sont là qu'en tant qu'elles sont révélatrices et l'attitude de Philippe Soupault s'oppose à celle

2 *Voyage d'Horace Pirouelle*, Paris : Lachenal & Ritter, 1983, p. 12-13.

3 *En joue !*, Paris : Lachenal & Ritter, 1979, p. 207-208.

4 *Le Bon Apôtre*, *op. cit.*, p. 25.

5 *À la dérive*, Paris : J. Ferenczi et fils, éditeurs, 1923, p. 195.

6 *Le Bon Apôtre*, *op. cit.*, p. 66.

7 *Le Nègre*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1997, p. 30.

de l'oncle du *Bon Apôtre*, qui goûte en collectionneur les faits curieux et les potins ⁸.

L'interrogation passionnée d'une personnalité ne cherche pourtant à atteindre une singularité qu'en tant qu'elle est un type, comme l'indiquent la plupart des titres : Edgar Manning, comme Pirouelle, est « le » nègre, Gavard et Putnam sont ensemble le « grand homme », Jean X... le « bon apôtre ». Ce dernier représente à la fois un caractère et une génération : « L'histoire que je raconte est simple ; beaucoup de mes contemporains auraient pu la vivre », écrit Philippe Soupault dans l'introduction du *Bon Apôtre*, ajoutant un peu plus loin : « Je l'appelle le "Bon Apôtre". Il fut en effet cet individu qui voulait à tout prix s'adapter ⁹. » De même, David Aubry est d'abord un « caractère ¹⁰ », que l'épigraphe rattache à une génération : « À André Breton à cause de sa destinée et à quelques autres probablement ¹¹. » La biographie, comme mise en forme du sens et de la portée d'une vie, serait utilisée dans le roman, pour, à l'inverse, incarner une signification dans une vie fictive et elle se rapproche parfois de la légende : à celle du « Nègre blanc ou le mauvais exemple », Soulouque, succède celle d'Edgar Manning, le nègre véritable, qui se libère de la prostituée Europe en l'assassinant.

La signification paraît claire, et pourtant elle échappe. La fin du *Nègre* disqualifie l'entreprise du biographe :

Parce que je l'ai vu vivre, parce qu'il s'est dressé devant mes yeux et que j'ai cru comprendre ce qui l'élevait et le portait au-dessus de moi et des autres, j'essaie de tenter de l'admirer. Je ne parviens qu'à le rabaisser à mon propre niveau. Je sais bien, et cela seulement, en quoi il m'est inférieur, mais sa supériorité m'échappe. Elle me semble mystérieuse. Je ne suis qu'un blanc et je ressemble aux autres visages pâles ¹².

La biographie n'est en réalité convoquée que pour mettre en crise son modèle d'explication de la vie humaine. La brève biographie de Rimbaud

8 *Le Bon Apôtre*, *op. cit.*, p. 54-55.

9 *Ibid.*, p. 25 et 27.

10 « [La vie de cet homme] formait un tout homogène non par son unité et par sa force mais parce qu'elle était l'image même de son caractère. », *À la dérive*, *op. cit.*, p. 10. Ce caractère est résumé par le titre : « David était né pour partir ; c'était une tare comme le génie. », *ibid.*, p. 12.

11 *Ibid.*, p. 5.

12 *Le Nègre*, *op. cit.*, p. 122.

publiée par Soupault en 1927 dans *La Revue nouvelle*¹³ le montre. Les premières lignes promettent une biographie de « bonne foi », donnant accès à une vérité de la vie de Rimbaud : « Une singulière malchance veut que la vie d'Arthur Rimbaud n'ait été étudiée que par des hommes de mauvaise foi¹⁴. » Après un début classique évoquant l'enfance et la jeunesse de Rimbaud, le récit se fragmente en une succession de départs occultant l'œuvre rimbaldienne : c'est faire là du départ définitif du poète, de son énigme finale, la clé d'une vie, clé qui ne révèle rien, n'ouvre rien, puisqu'elle se confond avec la rupture même qu'elle devrait expliquer. Et de ce fait, si la vie de Rimbaud offre une clé pour la lecture des départs de Jean X..., d'Edgar Manning ou de David Aubry, c'est une clé énigmatique qui ne renvoie qu'à son opacité.

Ce détournement du modèle explicatif de la biographie est affiché dans ces romans qui l'incluent pour le critiquer ou le subvertir. L'introduction du *Bon Apôtre* offre ainsi une biographie en raccourci qui se révèle tout à la fois un résumé du livre à venir et une contre-biographie :

Adolescent il réussissait à séduire tous ses condisciples, tous ses professeurs et à se faire aimer de ses parents. À la suite d'un vol mystérieux il fut enfermé pendant cinq ans. Puis, il se retira pendant un an à la campagne en Normandie. Il revint à Paris où il déploya une incroyable activité : il voulut d'abord succéder à son père à la tête d'une importante société de navigation. Il « fit » de la littérature et acquit rapidement une renommée de poète moderne et d'avant-garde. Il jouait beaucoup dans les cercles, aux courses et à la Bourse. On racontait à son sujet des histoires dites « histoires de femmes ». Tout le monde parlait de lui.

Malgré l'effroyable réputation dont il jouissait, grâce à son début dans la vie et à ses cinq ans de prison, on le recevait dans la « meilleure société ». Il acceptait de faire partie de ce qu'on appelle le « Tout-Paris ». Somme toute il était riche, élégant, beau, cultivé. Il était aussi menteur (à sa façon), distrait, agité. Il aimait ce qui lui plaisait et il ne désirait que ce qui l'amusait. Pendant cinq ans il vécut à Paris, puis un beau jour il m'écrivit un petit mot pour annoncer son départ, me fit remettre son journal par son valet de chambre et me laissa, moi son meilleur ami, sans nouvelles. L'amitié dont on parle tant ne comptait pas beaucoup. Un jour je reçus du Canada une carte postale. C'était une photographie de mon ami Jean. Il avait engraisé, portait une barbe et des culottes courtes. Quand je reçus cette carte je pensais aux promesses d'un de nos amis, Jacques Vaché, qui lui avait choisi l'opium : « Je serai trappeur, mineur¹⁵... ».

13 « À la recherche de Rimbaud », *La Revue nouvelle* 27, février 1927, p. 3-8, repris dans *Littérature et le reste. 1919-1931*, édition établie par Lydie Lachenal, préface d'Anne Egger, Paris, Gallimard, 2006, p. 278-283.

14 *Ibid.*, p. 278.

15 *Le Bon Apôtre, op. cit.*, p. 25-26.

La structure chronologique du récit, la mention des faits saillants de cette vie, mais aussi d'anecdotes éclairant la personnalité de Jean en font une micro-biographie. Toutefois, à la relecture, ce qui frappe est le flou de ce texte. Les dates et les noms (y compris celui de Jean) sont absents, le texte regorge de pronoms, de déterminants et d'articles indéfinis (« tous ses condisciples, tous ses professeurs », « un vol mystérieux », « une importante société », « on racontait », « tout le monde ») et de procédés de mise à distance, guillemets ou périphrases : « Il "fit" de la littérature », « des histoires dites "histoires de femmes" », « ce qu'on appelle le "Tout-Paris" ». Les qualificatifs qui le caractérisent produisent de Jean un portrait idéal qui le rend abstrait : beau, riche, intelligent, élégant, Jean n'est reconnaissable que par son talent pour mentir et son caractère insaisissable qui culmine dans son brusque départ. La carte postale, *in fine*, fige le visage de Jean, mais en ne fournissant qu'une énigme à scruter.

Impuissance du biographe, impuissance de la biographie, dont les « justifications et explications ressemblent à des grattements ¹⁶ ». Mais cette impuissance laisse justement captive dans les mots du roman cette qualité de « poésie » qu'elle ne peut exprimer que par son inadéquation et son décalage : « Claude rit, mais elle sait que précisément ce qui l'attire vers M. Putnam est l'immense différence qui les sépare, tout l'inconnu qu'elle devine, tout ce qu'elle n'ose nommer poésie et qu'elle appelle charme ¹⁷. » Elle est ce qui échappe à la biographie platement publicitaire qui encadre le récit du premier concert du ténor noir dont la beauté tient à cette indéfinissable *présence*. Le décalage est souligné encore par le retour à deux reprises de Putnam sur sa biographie, où l'éclatement du texte et du tissu biographique, le caractère elliptique des notations désignent le travail effectué par Soupault sur la forme biographique, reposant, comme dans la biographie de Rimbaud ou dans celle de l'introduction du *Bon Apôtre*, sur la disqualification de la causalité, la perturbation de la caractérisation, l'opacification d'une absence se commuant en l'intensité d'une présence jaillissant des blancs des récits de Soupault.

Le signe le plus frappant de cette disqualification de la causalité est la répétition de l'épigraphe « Un acte gratuit, s.v.p. » qui ponctue le *Voyage*

¹⁶ *Voyage d'Horace Pirouelle*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ *Le Grand Homme*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2009, p. 144.

d'*Horace Pirouelle*, chaque variante intensifiant le souhait. Le départ d'*Horace Pirouelle* en semble un exemple. Le biographe refuse en tout cas de le justifier : « Loin de moi l'idée de justifier le départ de mon ami, encore plus loin celle de l'expliquer ¹⁸ ». Ce départ paraît une faille dans cette vie jusque-là banale, comme le vol commis par Jean X... dans *Le Bon Apôtre* qui, par sa médiocrité, met à bas tout ce que Philippe Soupault savait de Jean. La trame est renouée par une explication de Jean, mais le journal de celui-ci la révoque en doute, et avec elle toutes les raisons pouvant être imaginées par le biographe ou le lecteur :

Je n'ai avoué qu'un des motifs. S'il me demande des précisions je donnerai une seconde raison. [...] Après avoir agi on invente des mobiles qui sont à la fois des excuses et des remords. Mon désir m'était inexplicable et je ne puis que déduire [...] ¹⁹.

La rupture par excellence chez Soupault est toutefois le départ, que les personnages multiplient et qui, à la différence du vol de Jean X..., ne sont justement motivés par aucun désir, si ce n'est celui de partir : « Horace n'était pas curieux. Il s'en allait au Groenland comme quelqu'un qui préfère une symphonie à un quatuor ²⁰. » Cette succession de ruptures est matérialisée dans l'écriture par les blancs qui séparent chapitres et paragraphes, où disparaît le personnage pour ressurgir ailleurs, sans que la béance du texte ne soit comblée. Cette fragmentation est celle du journal intime de Jean, où régulièrement les dates sont effacées comme le nom de famille de Jean X..., ou de celui de Pirouelle, mais aussi celle du récit du *Nègre*, qui, loin de proposer la continuité d'une vie, donne à lire l'isolement de moments, ceux où la trajectoire du narrateur et de Manning se croisent et ceux où le récit adopte le point de vue de Manning. Il est alors mené dans un style coupé où le présent et les notations sensorielles dominent, mimant la fusion du nègre avec le flux de la vie, qui, de fait, doit exclure le surplomb donnant accès au sens :

Il ne se retourne pas et ne veut pas se retourner. Il est celui qui ignore les adieux et les signes de la main. Il a devant lui le présent qui est une route blanche bordée d'arbrisseaux dont les feuilles sont agréables à mâcher, le présent avec sa poussière prématurée et sa soif bourdonnante comme le désastre ²¹.

¹⁸ *Voyage d'Horace Pirouelle*, op. cit., p. 18.

¹⁹ *Le Bon Apôtre*, op. cit., p. 95-96.

²⁰ *Voyage d'Horace Pirouelle*, op. cit., p. 17.

²¹ *Le Nègre*, op. cit., p. 113.

Les débuts des deux premiers chapitres menés du point de vue d'Edgar cherchent à créer cette fragmentation du temps de manière très nette, par la mention abrupte d'un lieu : « La prison. Comme toujours. La prison, c'est aussi l'Europe. Edgar Manning laissa le temps couler. » ; « Barcelone. Ville du sang, ville des secrets. Port du soleil, port rouge. Edgar s'arrête un jour ²² ». Dans les deux cas, le premier verbe qui apparaît introduit une perturbation temporelle : le passé simple de « laissa » transforme en action ponctuelle un processus, le présent de « s'arrête » tranche avec le récit au passé du chapitre précédent qui relate une rencontre du narrateur et d'Edgar et, en lien avec le complément « un jour », laisse flotter dans une temporalité indéterminée une action ponctuelle. L'usage des notes dans *Le Bon Apôtre* et *Le Nègre* peut également être interprété dans la perspective d'une recherche de la rupture de la ligne du récit : en décalage avec le texte, elles empêchent la totalisation du sens par leur non-pertinence. Dans *Le Nègre* en particulier, celles-ci fournissent des anecdotes, des faits divers, tantôt au caractère exemplaire évident, comme l'anecdote de l'homme ne dormant jamais deux jours de suite dans la même chambre, tantôt futiles, comme les conseils d'hygiène aux voyageurs donnés par le narrateur. Si dans le premier cas la note renforce d'abord le sens de la vie de Manning, elle contribue à affaiblir la linéarité d'un récit que les changements nombreux de lieux, de style, la multiplication des titres et la brièveté des chapitres menacent d'éclatement.

Cet éclatement est également à l'œuvre dans la caractérisation qu'il s'agit par là de déjouer. Le biographe d'Horace Pirouelle, après avoir déclaré : « Il m'est donc bien difficile de limiter le caractère de ce jeune homme ²³ » ajoute, en note justement :

Horace Pirouelle était énergique, persévérant, cultivé, intelligent, foncièrement honnête, scrupuleux même et surtout dénué de toute vanité et de tout égoïsme. Sa sollicitude et son indulgence étaient acquises aux humbles : Pirouelle réservait toutes ses sévérités envers ceux qui ne font pas profiter l'humanité des trésors dont l'hérédité, la chance ou la capacité les ont investis ²⁴.

L'accumulation dresse un portrait dont l'idéalité comme la désinvolture du style font soupçonner le sérieux, et qui entre en outre en complète contradiction avec le personnage maldororien que révèle le voyage au Groenland.

²² *Ibid.*, p. 35 et 61, débuts des chapitres II et V.

²³ *Voyage d'Horace Pirouelle, op. cit.*, p. 14.

²⁴ *Ibid.*

Il contribue ainsi à l'indéfinition d'Horace. Jean X... est, lui, un personnage caméléon. Ses contradictions mêmes sont sans consistance puisque le dédoublement de personnalité que paraît manifester son vol trouve sa source probable dans une pièce de théâtre. Son sujet, raconté en note ²⁵, est mimé hystériquement par Jean X... dont la vérité ne peut émerger que dans la plus parfaite solitude, la rendant de ce fait inaccessible à autrui. Cette mise en échec de toute définition est commune aux héros de ces romans, personnages à l'identité incertaine et au comportement contradictoire :

Je parvins à les dépasser et je reconnus positivement Edgar Manning « déguisé » en ouvrier. Manifestement, il ne *voulait* pas me reconnaître et, prenant mon parti, je hâtai davantage le pas. J'avais peut-être gagné une cinquantaine de mètres quand un léger sifflement me fit retourner, et je vis Edgar Manning qui levait très haut un bras et agitait la main en signe de reconnaissance.

– Comment vas-tu ? me dit-il le plus familièrement qu'il put.

Bien qu'il ne m'eût jamais tutoyé, je ne manquai pas de lui répondre :

– Et toi ²⁶ ?

À *la dérive* constitue là une exception ; plutôt même qu'une biographie, il s'agit de la peinture d'un caractère :

La vie de cet homme me semblait un rêve étrange parce qu'elle s'imposait à moi grâce à cette logique spéciale des rêveurs. Elle me paraissait en outre nécessaire : elle formait un tout homogène non par son unité et par sa force, mais parce qu'elle était l'image même de son caractère ²⁷.

L'incohérence apparente que désigne la référence au rêve est résorbée par la désignation d'un caractère qui est fait justement de ruptures et dont chaque acte est « un reflet ²⁸ ». Soupault semble trouver là une coïncidence entre une vie exemplaire et une forme en portant la signification, qui réside dans la déliaison : « Se souvenir était une souffrance, relire était douloureux. Et sa vie était le reflet de ce goût, de ce vice ²⁹. » Cependant, cette coïncidence, parce qu'elle est une force de cohésion, fait échouer la forme : en « liant les jours en gerbe », comme le fait David Aubry sous l'influence

25 *Le Bon Apôtre*, op. cit., p. 183-184.

26 *Le Nègre*, op. cit., p. 54-55.

27 *À la dérive*, op. cit., p. 10.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 72.

de l'opium³⁰, le biographe trahit ce caractère, ainsi que le personnage le fait lui-même dans sa vieillesse, en acceptant le souvenir.

Plutôt que de délier, il s'agit alors de dissoudre le récit pour saisir ces personnages dans leur irréductible et incompréhensible présence, qui naît paradoxalement de leur absence au monde³¹ comme au récit. À la différence de Gavard dont l'enfance et la jeunesse ouvrent *Le Grand Homme*, Putnam est introduit par son seul nom, qui, répété, sert de titre au chapitre IV : « PUTNAM – PUTNAM », dont l'ouverture accroît encore l'écho :

Les murs de Paris étaient tachés de rouge et de vert.

PUTNAM PUTNAM PUTNAM³².

Entouré d'un blanc, ce nom flotte sur la page, et n'est rattaché qu'ensuite aux affiches annonçant le concert du ténor. Les éléments biographiques sont distillés avec parcimonie jusqu'au concert où, on l'a vu, la biographie qui l'accompagne, par sa banalité, s'efface devant la performance physique du ténor. Dans *Le Nègre*, après la biographie du « nègre blanc », Soulouque, le roman commence par une page blanche indiquant : « Le nègre. Il vit. », suivie d'une nouvelle page blanche portant : « C'est lui... », et une épigraphe anonyme³³. Désignateur rigide du nom propre *Putnam* dont la référence reste un instant vide, déictique cataphorique qui pointe vers l'apparition future de Manning, ou à l'inverse, dans *Le Bon Apôtre*, retardement de la nomination du personnage dont l'appellatif, Jean X... reste une identification partielle, chaque fois ce vide d'information dramatise le surgissement du personnage.

Il lui confère en outre une opacité, qu'accentue la rumeur : « On était cependant bien obligé de parler de ce ténor qui "devait être vraiment extraordinaire"³⁴ [...] ». Jean X..., Manning, Putnam sont des hommes

30 « David liait les jours en gerbes », *ibid.*, p. 184. Son biographe déclare plus loin : « Je reliais les uns aux autres tous les jours de sa vie. », *ibid.*, p. 196.

31 Ainsi, le narrateur du *Nègre* écrit : « Son amitié, son affection pour ce Charles, vagabond de la vie, m'aidait à comprendre la décision, l'étrange force du nègre. Charles était en quelque sorte le frère d'Edgar. Le monde pour lui était désaffecté », *Le Nègre, op. cit.*, p. 58.

32 *Le Grand Homme, op. cit.*, p. 52.

33 « Ô soleils, ô lunes, ô jours, les grands oiseaux sont morts et là-bas, près du ciel, les vents passent et repassent : la terre est froide. », *Le Nègre, op. cit.*, 19.

34 *Le Grand Homme, op. cit.*, p. 53.

« dont on parle » et dont la silhouette est créée par cette parole collective, portée par un « on » récurrent dans tous ces romans. Ce « on » détache, comme sur un fond, leur présence et leurs actes : « Monsieur Jean, comme on l'appelait, s'appliquait et avec finesse, avec vivacité réussit en quelques mois à apprendre les ruses du métier. [...] Ce nouveau rôle lui plaisait. Il passa pour un habile. "Il a de qui tenir", disait-on³⁵. » Le bruissement des rumeurs fabrique leur légende dont ils tendent à s'absenter, par leur silence, leur indifférence et leur éloignement physique : les bruits qui courent sur Putnam ne trouvent aucun aliment dans sa vie retirée, « austère, presque solitaire³⁶ » et ne provoquent chez le ténor que l'ennui. Si, en contraste, la parole du biographe paraît plus juste, appuyée par les confidences du héros ou des documents laissés par lui, elle n'est finalement qu'une parole parmi d'autres, et le voisinage des « on », plutôt que la mettre en valeur, tend à l'agréger à la même fascination, et à la même incompréhension : l'enquête de Philippe Soupault sur le vol de Jean X... n'aboutit pas et la proposition « personne ne comprenait » l'englobe³⁷. Mais cette incompréhension est nécessaire pour conserver à ces figures leur caractère exceptionnel qui les rend, au sens strict, incomparable : « [Manning] plaisait à soi même sans se comparer³⁸. » De même, chacun de leurs actes n'a une valeur qu'en lui-même : Aubry trouve sa vérité au moment où « il ne compar[e] plus ses souvenirs³⁹ », au moment où il se laisse aller « à la dérive ».

La biographie doit donc échouer et *Le Nègre* aboutit à ce constat, dont le narrateur souligne la nature inéluctable : « Je sais bien qu'en pensant à lui, qu'en essayant de définir sa puissance je ne prouverai que ma propre faiblesse parce je ne puis mesurer son indépendance qui est absolue⁴⁰. » Mais c'est cette impuissance même qui parvient à capter la force de présence de Jean X..., Manning, Putnam, Aubry ou Pirouelle, dont le biographe conclut ainsi la vie : « Si je raconte complaisamment et avec abondance la soirée de ce jour c'est qu'il me semble que la vie d'Horace

35 *Le Bon Apôtre*, op. cit., p. 103.

36 *Le Grand Homme*, op. cit., p. 135.

37 *Le Bon Apôtre*, op. cit., p. 66.

38 *Le Nègre*, op. cit., p. 29.

39 *À la dérive*, op. cit., p. 163.

40 *Le Nègre*, op. cit., p. 122.

Pirouelle serait incomplète si je ne parlais pas de son absence⁴¹. » S'ensuit une évocation du narrateur à sa table qui, précise-t-il, ne pense pas à Pirouelle, mais à une « autre histoire », dont la promesse clôt la « Vie d'Horace Pirouelle », pour laisser place à son « Voyage », constitué par le seul journal de Pirouelle : Pirouelle s'absente et disparaît du récit de sa « Vie », le biographe s'absente de même et disparaît de la biographie, pour poursuivre, comme Pirouelle, son chemin. Cette leçon d'absence, de dissolution, est aussi une leçon de présence, qui est le message porté par ces vies légendaires : l'opacité fascinante de ces êtres provoque à l'enquête, à la mise en route de l'écriture et du narrateur qui apprend par eux à voir et à vivre. La lettre que la carte postale laconique de Jean X... arrache à Philippe Soupault, et qui clôt le roman, fourmille de sensations et de détails qui réfutent l'indifférence caractérisant le personnage depuis le début du roman : « Nous nous sommes souvent promenés dans ces rues qui te sont chères, ces rues de Paris où le soleil allumait chaque boutique, chaque arbre sur notre passage⁴². » De même, Putnam arrache Claude à son indifférence, et Manning est pour le narrateur une invitation à se hausser jusqu'à la vie : « J'ose vous ressembler lorsque je vis⁴³. », déclare-t-il en préambule. Ils ont la même fonction que Georgette dans *Les Dernières Nuits de Paris*, la prostituée finalement sans mystère, mais dont la fascination pousse le narrateur à la suivre et aime toute la bande de Volpe, au point que de sa présence dépende la ronde des jours et des nuits :

Et Georgette entra. Le froid la suivait et le matin.
– C'est vous ? fit quelqu'un.
– C'est moi, répondit-elle.
Et elle sourit.
Paris était devant nos yeux.
Nous n'attendions plus personne.
[...]
Le jour et la nuit reprenaient leur ronde⁴⁴.

Ces romans de Soupault revendiquent ainsi la forme biographique pour la dissoudre, afin de laisser échapper une vie qui ne peut garder sa force de

41 *Voyage d'Horace Pirouelle*, op. cit., p. 19.

42 *Le Bon Apôtre*, op. cit., p. 174.

43 *Le Nègre*, op. cit., p. 32. Le « vous » désigne là l'ensemble des *nègres*.

44 *Les Dernières Nuits de Paris* (1928), Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1997.

présence que par son opacité. Dans leurs blancs, leurs silences, leurs absences, leurs incohérences surgit l'être-là, incomparable et indéfinissable, de leurs héros, qui ne laissent de leur passage que des traces, des fragments dont l'isolement garantit la force fascinante : chant de Putnam, cravate rouge de Manning, photographie de Jean X... Les décombres de la biographie viennent construire l'écriture poétique qui sauve le roman, et le narrateur-auteur de l'indifférence du « nouveau mal du siècle », en conférant à l'écriture et au monde l'épaisseur du merveilleux.



Jean-Luc MARTINET

Classes préparatoires, Valenciennes

L'ÉCRITURE BIOGRAPHIQUE DANS *ANTOINE BLOYÉ* DE PAUL NIZAN : L'ÉCRITURE DES VOIX

La littérature révolutionnaire et prolétarienne qui se construit en France durant l'entre-deux-guerres est hantée par plusieurs interrogations dont l'une des plus importantes est de savoir qui a le monopole des mots « révolution » et « prolétariat » : les prises de position parfois contradictoires et les règlements de compte sont multiples entre les surréalistes, Henry Poulaille, Barbusse ou encore, à partir de 1932, l'Association des Écrivains Révolutionnaires à laquelle Nizan appartient. La parution d'*Antoine Bloyé* en 1933, chez Grasset, après une première publication en feuilleton dans la revue *Europe*, s'inscrit dans ce débat littéraire et politique. On a souvent évoqué combien la structure romanesque empruntait à la théorie marxiste. Pourtant la seule présence d'un cadre interprétatif dogmatique ne suffit pas à légitimer l'appartenance d'un livre au champ de cette littérature prolétarienne et révolutionnaire ; encore faut-il que celui qui parle soit légitimé et autorisé, que la voix ou les voix du récit proviennent d'une classe sociale qui inscrit le livre dans le prolétariat¹. Or, qu'en est-il de la voix des « sans nom » dans *Antoine Bloyé* ?

Le récit biographique de l'ascension et de la déchéance sociale d'Antoine Bloyé fait tout d'abord entendre ces voix qui tissent le cheminement d'une vie. Elles se répartissent en groupes aisément repérables et contribuent à la construction dogmatique du texte : d'un côté les voix

1 Sur cet aspect, je renvoie à Jean-Pierre MOREL, *Le Roman insupportable*, Paris : Gallimard, 1985 ; « La Bibliothèque des idées » (notamment la première et la deuxième partie) et à Josette BOUVARD, « Une fabrique d'écriture, le projet Gorki *L'Histoire des fabriques et des usines (1931-1936)* », dans Claude PENNETIER et Bernard PUDAL (dirs) *Autobiographies, autocritiques, aveux dans le monde communiste*, Paris : Belin, 2002.

masculines qui ont pour principal trait d'évoquer des figures paternelles et de l'autre, les voix féminines. Les voix féminines elles-mêmes forment deux « groupes » opposés : les voix que nous qualifierons de maternelles et une voix absolument singulière, celle de Marcelle, figure érotique et presque mythologique.

La biographie rapporte une parole masculine originelle, institutionnelle, et autorisée, qui vient façonner le premier de la classe qu'est Antoine : « l'instituteur parle de lui à l'adjoint, l'adjoint au député [...] : Antoine reçoit une bourse au collège, une bourse pour l'enseignement spécial naturellement² » – l'adverbe souligne ici la force de cette voix institutionnelle qui construit un destin tout en le circonscrivant dans l'espace particulier d'un enseignement technique où il n'apprendra pas les « mots de passe » :

Antoine ne saura jamais réciter par cœur les trois premiers vers de la première églogue de Virgile, les deux premiers vers du premier chant de l'*Odyssée*, il ne sera pas un homme bien, il ne glissera pas dans sa conversation les gerbes empruntées à la Flore latine de M. Larousse ni les immortelles du Jardin des Racines grecques³.

Un peu plus loin, la parole du chef de gare, M. Dubuis, dont on nous dit que la jeune épouse « provoquait bien des jalousies en chantant d'une belle voix tremblante dans les salons et les fêtes de charité⁴ », conseille au père d'Antoine de « le pousser » ; « c'est dommage de laisser un enfant bien doué comme lui entrer en apprentissage... Il serait assez malheureux de ne faire qu'un ouvrier, il a déjà trop d'instruction... Cela fait des ouvriers aigris... [Il] pourr[ait] essayer des Arts et Métiers... [...] il y a des élèves des Arts qui font de belles carrières dans l'industrie...⁵ ». Parole masculine et charitable vocalité féminine se fondent pour représenter cette parole méprisante pour le monde prolétaire où évolue Antoine et auquel elle impose de rompre avec sa classe d'origine, c'est-à-dire avec son père. Or, la voix du père se soumet à cette parole perçue comme autorisée parce qu'il « voyait son fils placé un jour au centre même de ces régions écartées où s'agitent les ingénieurs et les inspecteurs principaux, régions inconnues. Il avait le respect de l'instruction, il la regardait comme une magie qui ouvre

2 Paul NIZAN, *Antoine Bloyé*, Paris : Grasset, 1996 (1933), p. 48. Nous abrègerons dorénavant le titre en *AB*. Sur l'image de l'enseignement scolaire dans *AB*, il est important de relire tous les articles que Nizan consacre à cette question cruciale.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 64.

5 *Ibid.*

les portes de la liberté et du pouvoir ⁶ [...] ». Parole encore du directeur de l'usine où Antoine, étudiant, travaille et appelle un jour à la grève : « Vous êtes un enfant, je veux bien fermer les yeux pour cette fois, mais n'y revenez pas... Je ne me serais pas attendu à pareille chose de la part d'un garçon instruit comme vous, qui sera peut-être chef demain... ⁷. » Ces propos sont, à nouveau, relayés par le père : « tu es fou de risquer ton avenir pour des enfantillages... Les mauvaises notes peuvent te suivre... Tu me récompenses mal de t'avoir poussé, d'avoir fait des sacrifices pour toi... ⁸ ». L'autorité que le fils accorde à son père (« un fils ne discute point ⁹ »), conduit Antoine sur le chemin d'une rupture irrémédiable qu'il interprètera comme une trahison. Enfin, pour achever ce cheminement, nous entendons la voix de son futur beau-père qui « enseignait aux jeunes gens qu'il estimait assez pour leur communiquer son expérience, l'orgueil d'une petite bourgeoisie industrielle attentive à ses consignes, mal récompensée de ses vertus domestiques ¹⁰ [...] ». Mais M. Guyader n'est rien d'autre que l'image d'Antoine : lui aussi a fait les Arts et Métiers et il déteste les ouvriers car « il était sorti de la dure existence ouvrière, il en tirait un orgueil impatient ¹¹ ». Et, là encore selon le même mécanisme, la parole paternelle redouble les propos de M. Guyader :

« Bloyé, vous n'êtes plus un petit jeune homme... [...] Pourquoi ne vous mariez-vous pas ? Vous allez un de ces jours être nommé contrôleur, c'est un poste qui convient à un homme marié... »

Son père lui écrivait :

« Il faut te marier, je trouve qu'il est grandement temps de s'établir ¹² ».

Ces voix masculines qui figurent un ordre social et un impératif économique que le cadre du récit évoque, amènent Antoine à rompre irrémédiablement avec son milieu, à devenir lui-même durant un certain temps une voix institutionnalisée, mais son cheminement lui fait voir qu'il ne fera jamais partie de ce monde qu'il contribue à construire, qu'il n'habitera jamais vraiment les beaux quartiers. Cette prise de conscience le condamne à une solitude

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 74.

8 *Ibid.*, p. 75.

9 *Ibid.*, p. 65.

10 *Ibid.*, p. 111.

11 *Ibid.*, p. 110.

12 *Ibid.*, p. 113.

sociale et ontologique la plus absolue, car « il avait traversé des groupements humains, il avait imité leurs façons, il avait parlé leurs langages et adopté leurs proverbes, mais il n'avait pas été pénétré par eux, il ne s'était pas épanoui parmi eux ¹³ [...] ».

Les voix féminines qualifiées de maternelles conduisent au même effet de dépossession. Les paroles rapportées de la propre mère d'Antoine opèrent là aussi comme le double des paroles de son père car si le père se donne et donne son fils aux paroles institutionnelles, elle se livre à Dieu qui a ordonné leur condition ; « Dieu, c'est la même chose que le hasard et les gouvernements » écrit le narrateur pour commenter les propos de Marie. Et encore un peu plus loin, il nous rapporte sa peur « des Rouges, des Républicains qui sont en guerre contre Dieu ¹⁴ » ou sa croyance dans « les volontés de Dieu qui nous placent ¹⁵ ». La mère de son ami Martin, rencontrée lors de son ascension sociale, lui ouvre un autre univers où « c'était comme des mots de passe qu'il ne comprenait pas. Il n'entrait pas dans le monde qu'ils commandaient. Il faisait semblant de les entendre, il sentait vaguement qu'il ferait toujours "semblant"... ¹⁶ ». Voix aussitôt relayée par celle de la femme d'Antoine qui l'arrache définitivement à sa classe pour construire sa propre condition féminine. La scène de la vie de province décrite par Nizan montre ainsi un espace social duquel Antoine est exclu :

Dans cette pièce, un après-midi par mois, arrivaient cinq ou six dames qui parlaient de l'avancement de leurs maris, de leurs enfants qui allaient en classe, qui avaient la rougeole, la coqueluche, des bruits qui circulaient en ville, des sujets réservés aux femmes. [...] C'étaient des dames orgueilleuses qui parlaient avec beaucoup de hauteur des « humbles », des ouvriers, elles disaient d'une personne au-dessous d'elle qu'elle était « ordinaire » ou « commune » : elles voulaient se distinguer, être « distinguées » [...] ¹⁷.

L'autre polarité féminine du roman se réduit à un seul personnage, Marcelle. Elle incarne une misère absolue (« après sa bassesse, il n'y avait plus que la mort ») qui la conduit à se prostituer à un carrefour où régnait « une sorte de désespoir extraordinairement lumineux, un désespoir interdit

¹³ *Ibid.*, p. 293.

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷ *Ibid.*, p. 203.

au soleil ». Mais loin de tout misérabilisme, Marcelle laisse voir une force extraordinaire ;

elle ne disait mot, elle réduisait son art à l'essentiel, à la provocation la plus brutale comme si elle était sûre du pouvoir irrésistible que lui donnaient l'ombre, l'humidité, le désert à peine peuplé par les fantômes que compose l'angoisse des hommes. Elle était comme la reine de ce pays, une Hécate des carrefours ¹⁸.

Cette mythologisation du personnage qui attire et fascine Bloyé est répétée lorsqu'il choisit le confort bourgeois à la « haine contre les gens riches ¹⁹ » que déploie Marcelle. Lorsqu'il vient lui annoncer son mariage, « Marcelle le [regarde] s'éloigner ; elle était restée sur le seuil du café d'Orléans comme Ariane sous le soleil de Naxos regardait Thésée se perdre en haute mer ²⁰ ». Sa voix et son souvenir ressurgiront au plus profond du désespoir d'Antoine ; l'ennui de la vie de couple devenu une réalité, il se rappelle « ces après-midi où Marcelle le regardait et lui disait : "Baise-moi... ²¹" ». Marcelle est un monde « où sombraient toutes ses connaissances et les premières tentations bourgeoises ²² ». Ces voix féminines s'opposent donc de deux manières complémentaires. Les femmes qui appartiennent à l'univers prolétarien s'opposent à celles de l'univers bourgeois : Antoine passe du premier groupe au second. Or ce passage implique un double renoncement à soi : à son désir, et à son groupe social d'origine (et d'une certaine manière à son enfance) –. Une vie est donc faite de ces voix qui conduisent un être à renoncer à lui-même : voix autorisée et institutionnalisée, voix faussement douces et confortables et, en définitive, un silence. Elles s'inscrivent dans la logique dogmatique nizanienne qui rend ainsi audibles les discours institutionnels dépossédants.

Le recours à la forme biographique donne aussi toute son importance à la voix narrative, extrêmement présente et ambiguë. Nizan soulignera que ce récit n'est qu'illusoirement fictionnel, qu'il a raconté ici la vie de son propre père mais cette affirmation n'explique pas pleinement les raisons de cette ambiguïté énonciative car, comme dans la plupart des textes de

18 *Ibid.*, p. 92.

19 *Ibid.*, p. 95.

20 *Ibid.*, p. 118.

21 *Ibid.*, p. 149.

22 *Ibid.*, p. 94.

Nizan, un brouillage générique vient perturber la lecture de ce livre²³. L'ambiguïté produit, comme dans tous ses « romans », un tremblement énonciatif qui engendre une figure auctoriale particulière²⁴, une voix particulière qui engage la place du livre dans le champ de la littérature révolutionnaire.

Cette hésitation sur l'identité du biographe naît de la construction du livre qui crée une complémentarité entre la voix du fils et la voix du biographe/narrateur. Le roman, qui comporte trois parties et vingt-deux chapitres dans l'édition publiée chez Grasset²⁵ en 1933, s'ouvre, dans le chapitre I, non sur les débuts de Bloyé mais sur son enterrement. Le chapitre II, qui reprend le récit depuis les origines, débute avec une formulation topique (« en 1864, un enfant naît²⁶ ») qui marque presque de manière ironique l'usage du cadre biographique. La dernière page du dernier chapitre insiste tout autant sur cet usage du cadre biographique car elle nous ramène dans cette rue qui ouvrait le roman. En effet, lorsque, à la fin du livre, sa femme, Anne rentre et découvre le corps de son mari, « elle pouss[e] un si grand cri qu'un passant l'enten[d] de la rue et sonn[e] »²⁷ or, nous dit la première phrase du roman : « c'était une rue où presque

23 Comme le rappelle Jacques Deguy, dans un article consacré au dernier roman de Nizan (« L'écriture du je dans *La Conspiration* », dans *Paul Nizan écrivain (actes du colloque Paul Nizan)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988), nous trouvons nombre de traces du jeu avec l'écriture de soi dans les récits de Nizan. Il suffit, pour *Antoine Bloyé* de comparer notre récit avec un texte autobiographique paru en 1931 et intitulé « Secrets de famille » pour repérer nombre de biographèmes dans le récit biographique à la troisième personne.

24 Cette présence d'une figure d'auteur particulière, construite et réfléchie, se voit dans l'usage du nom propre Bloyé qui est présent dans les trois romans de Nizan mais cette figure s'amenuise au fur et à mesure : Bloyé ne fait plus que passer dans *La Conspiration*. En revanche, les jeux avec les noms et prénoms de l'auteur sont divers et méritent une attention particulière. On citera simplement à titre d'exemple l'apparition d'un Paul dans *Le Cheval de Troie*, personnage emblématique d'une vie dédiée au combat politique : il est le mort qui fonde le groupe des communistes. Ici, le fils Bloyé s'appelle Pierre, qui est le prénom du père de Nizan.

25 Elle diffère en cela de la version publiée dans la revue *Europe*. Les chapitres 1, 16, 19 et 21 ne font pas partie de la publication en revue (cf. Robert S. THORBERRY, *Les Écrits de Paul Nizan (1905-1940). Portrait d'une époque. Bibliographie commentée suivie des textes retrouvés*, Paris : Champion, 2001).

26 *AB*, p. 33.

27 *Ibid.*, p. 314.

personne ne passait ²⁸ [...] ». L'insistance sur la circularité du livre conduit donc le lecteur à s'interroger sur la fonction de ces premières pages consacrées principalement à la description des préparatifs de l'enterrement : on vient rendre visite au mort, puis le mettre en bière avant de l'enterrer. Le fils d'Antoine occupe dans ces pages une position singulière : sa présence est distante. Lors des visites, « l'homme, qui était Pierre Bloyé, le fils du mort, reculait vers la fenêtre, sans rien dire après avoir serré les mains qu'on lui tendait ²⁹ ». Quand tous les membres de la famille furent lassés de veiller, la dernière nuit, « le fils resta seul ³⁰ ». Et lorsqu'on va enterrer religieusement son père, « il s'en irritait, il se disait : "après tout, c'est une espèce d'injure à mon père... Il se moquait de toutes ces histoires de l'âme immortelle ³¹" ». Or chacun de ces moments opèrent un glissement, une contamination entre les voix du narrateur/biographe et du fils. Ainsi, la description du visage du père dont « la lèvre inférieure tombant sous une courte moustache blanche jaunie par la nicotine lui donnait une expression insoutenable de déception, de hauteur et de mépris » s'enchaîne avec les pensées de Pierre qui perçoit la vérité de cette expression « d'homme vivant, le dernier témoignage qu'il avait donné sur sa dernière pensée, sur sa dernière angoisse, la dernière signification qu'il avait accordée à la conclusion abrupte de toutes ses années ³² ». Quelques pages plus loin, lorsque le vicaire demande au fils si le père avait vu un prêtre, la réponse au style indirect enchaîne avec une série de propositions qui ont la forme de maximes qui mêlent paroles du narrateur et du fils : « la mort subite soustrait bien des âmes aux conspirations des dévots, à l'arrachement de la dernière confession et à l'huile les dernières onctions ». La phrase suivante accreditte cette confusion vocale en rapportant la réaction du vicaire qui « cessa de rire : le rire tomba de son visage comme un masque de carnaval, son visage laissa éclater avec une grande bassesse le mépris d'un marchand pour un chaland qui refuse la marchandise ³³ ». Ce rapprochement se perçoit aussi dans les dernières pages du premier chapitre où, de façon presque incidente, il est écrit qu'« au grenier, il y avait

28 *Ibid.*, p. 11.

29 *Ibid.*, p. 13.

30 *Ibid.*, p. 16.

31 *Ibid.*, p. 21.

32 *Ibid.*, p. 15.

33 *Ibid.*, p. 22.

une malle pleine des papiers, des carnets, des rapports qu'Antoine avait accumulés pendant sa vie ³⁴ ». Or, tout ce qu'il faut bien nommer la matière biographique, réapparaît dans le texte, comme exploitée par cette voix biographique, qui pourrait être celle du fils :

Et il se mettait aux rapports, aux projets : combien de jours à prévoir pour réparer la plaque tubulaire C.R. de foyer de la machine 3 635 ? Comment commencer le rapport à l'ingénieur en chef sur la rupture du cylindre supérieur de la presse de 300 tonnes ? Comment juger le projet de disposition nouvelle des machines-outils dans la chaudronnerie, machines à percer les entretoises, tours à forer les entretoises, tours à tirants, avec toutes les commandes, les poulies, les moteurs ³⁵ ?

La construction de la voix narrative rapproche, sans jamais les confondre de façon univoque, la parole du fils et la parole du biographe. Le tremblement énonciatif provient donc du sentiment que le biographe pourrait être le fils, ou plus exactement que dans la voix du biographe sont disséminées des traces de la voix du fils : un fils révolté, scandalisé qui vient donner sa voix au père, qui trouve peut-être même son origine dans cette voix éteinte du père. Et parce que cette biographie est aussi le récit d'une aphonie paternelle, d'une extinction de la voix paternelle ou plus exactement d'une voix qui n'a pas pris corps (« son passé ressemblait à ce pays des ombres qui ne fait entendre aucune voix, qui ne délivre pas de l'inquiétude ³⁶ »), la parole du biographe hérite cette parole du père, *comme s'il était son fils*.

Cette contiguïté énonciative entre la parole du biographe et du fils est renforcée par la mise en scène de la transmission paternelle. La naissance du fils d'Antoine est présentée comme un événement majeur : ce fils est alors pour Antoine, un « espoir » et un « engagement ³⁷ » : il veut l'aider de toutes les façons, lui écarter les pierres et lui épargner les échecs. Mais au milieu de toutes ces pensées altruistes, de toutes ces « pensées souterraines qui coulent au fond de tous les hommes [...] il pense soudain : "Mon fils me vengera..." ». Car Antoine est un homme qui a des revanches à prendre, qui sait qu'il ne prendra pas lui-même « sa revanche contre sa vie ³⁸ ». La position assignée au fils par le père rompt avec celle que son propre père, Jean-Pierre, lui a donnée. Le fils d'Antoine prendra en charge

34 *Ibid.*, p. 31.

35 *Ibid.*, p. 196.

36 *Ibid.*, p. 306.

37 *Ibid.*, p. 171.

38 *Ibid.*, p. 169.

sa révolte inexprimée. Or, les phrases explicatives, dogmatiques et idéologiques donnent un sens, une forme et une portée à l'expérience faite par Antoine Bloyé : le biographe, comme le ferait un fils qui recueille cet étouffement paternel, restitue au père une voix et une dignité en faisant de lui le rouage d'une économie qui lui ôte le temps de la pensée, de la réflexion. Antoine, « dans le vacarme des machines, dans son réseau serré d'actions, [...] n'avait pas de loisirs pour d'autres mouvements humains que les mouvements du travail. [...] Point d'occasion de penser à soi, de méditer, de se connaître, de connaître le monde ». « Pendant quatorze ou quinze ans, il n'y eut pas d'homme moins conscient de soi et de sa propre vie, moins averti du monde qu'Antoine Bloyé³⁹ », jusqu'à ce moment de la déchéance et de la retraite où il découvre ce qui lui a manqué et où son fils le voit errer.

Aspiré par le néant, il ouvre les yeux sur ce qui lui a fait défaut et « sans doute était-il bien tard pour qu'une association, un groupement lui donnât l'illusion de n'être plus seul⁴⁰ ». Antoine « révoquait la certitude en doute, il rejetait ces haies protectrices, ces boulevards dérisoires, ces farces solennelles : il n'y avait plus qu'un vertige intérieur, un tourbillon d'une puissance sans pitié⁴¹ [...] ». Antoine est un traître, sans rémission personnelle possible mais le livre lui rend sa parole et sa vie ne se réduira pas à une simple notice nécrologique, qui appartient au seul premier chapitre du livre. Oui, *Caliban parle*⁴² pour reprendre le titre du livre de Jean Guéhenno, paru en 1928.

Le cadre biographique impose donc une voix narrative extradiégétique mais le récit de filiation mis en scène la rapproche d'une voix filiale qui recueille la voix du père pour la dire, pour la rendre audible⁴³. La voix biographique trouve ici une légitimité et une autorité en se présentant comme l'héritière de cette révolte interdite chez Antoine Bloyé.

Enfin, ce dispositif énonciatif rentre aussi en corrélation avec le nom propre du biographe, Nizan réintroduit les marques de sa propre voix,

39 *Ibid.*, p. 140.

40 *Ibid.*, p. 293.

41 *Ibid.*, p. 281.

42 On remarquera cette référence à Ariel et Caliban dans les dernières pages d'*Aden Arabie* (Paris : La Découverte, 2002, p.161), pour résumer le combat qu'il faut mener...

43 On peut noter aussi la conscience de l'écriture biographique dans ce livre par la récurrence de la mention du livre de chevet d'Antoine Bloyé, *Vie de Georges Stephenson*. Biographie écrite par Samuel Smiles en 1881.

présente dans ses ouvrages et articles précédents. En effet, la voix nizanienne occupe un certain espace dans le champ littéraire et politique en 1933. Et les lecteurs de Nizan retrouvent quelque chose de cette voix qui cette fois convoque explicitement le nom propre de Nizan. Je donnerai simplement deux exemples. Nizan s'inscrit lui-même dans son texte sur le mode du clin d'œil comme il le pratique très souvent. Ainsi lors d'une promenade entre père et fils Anne est-elle de trop, « sa toilette, son chapeau qui portait des plumes d'autruche trop frisées venues d'*Aden* dans des tubes de métal enlevaient tout leur sens à ces pas dans la campagne⁴⁴ ». Cette présence se manifeste aussi dans la présence de discours d'analyse politique qui trouve, ici, une illustration fictionnelle. En 1929, par exemple, lorsqu'il s'interroge sur la rationalisation pour *La Revue marxiste*, il souligne le danger que représente l'instauration d'allocations par les usines pour les ouvriers : elles obligent les ouvriers qui en bénéficient et, écrit-il, dans cette perspective « l'ouvrier père de famille prend [...] une importance capitale, parce qu'il est constamment retenu par un certain nombre d'avantages matériels qui lui semblent garantir le lendemain et l'avenir immédiat de ses enfants⁴⁵ ». Dans un texte aussi abstrait, dans lequel on a coutume de voir un exercice de discipline nizanienne envers le parti, se perçoivent déjà les linéaments d'une thématique que le récit réutilisera. Ces références intertextuelles qui fonctionnent comme des autocitations donnent à la biographie une dimension discursive et polémique, dogmatique, où l'on identifie la parole politique de Nizan; il accroît ainsi sa présence et son autorité dans le champ littéraire et politique à un moment où l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.) vient d'être créée

L'hésitation énonciative interne est donc redoublée par une hésitation énonciative externe : la voix biographique ressemble à celle du fils Bloyé et à celle de l'écrivain engagé Nizan. Le livre crée ainsi une tessiture inextricable qui donne son sens à une situation d'énonciation particulière qui le légitime et qui autorise sa parole : celui qui parle possède de toute

44 AB, p. 217, je souligne.

45 Paul NIZAN, *Articles littéraires et politiques. Volume I. 1923-1935*, édition établie par Anne Mathieu. Préface de Jacques Deguy, Nantes : Joseph K., 2005, p. 78. Nous l'abrégerons dorénavant ainsi : ALP

évidence les mots de passe de la culture bourgeoise⁴⁶ et les met au service de la littérature révolutionnaire. Le récit biographique vient alors étayer la position énonciative et la construction identitaire de Nizan dans le champ littéraire et politique. Les deux précédents livres de Nizan, mais surtout *Aden Arabie*, paru en 1930, témoignent déjà de cet effort nizanien pour construire et poser sa voix dans le champ politique et littéraire en s'éloignant des discours convenus imposés par les différentes formes d'institution : la fin d'*Aden* rappelle avec force sa fidélité à la violence révolutionnaire. Or, dans *Antoine Bloyé*, en mettant en scène ces voix aliénantes et la disparition élocutoire d'Antoine, Nizan engendre, par un subtil jeu narratif, une voix auctoriale qui accroît son autorité dans un champ littéraire alors en crise.

En effet, la subtilité de la construction énonciative de ce récit prend encore une autre signification si on la replace dans le contexte d'une certaine crise du champ littéraire⁴⁷. Se pose à ce moment-là, comme nous l'avons dit, une question de légitimité énonciative : qui peut « parler peuple » ? Qu'est-ce qu'une parole prolétarienne dans le récit⁴⁸ ? Quelle place lui faire ? Et est-elle révolutionnaire ? Mentionnons simplement quelques ouvrages qui rappellent l'importance de cette question de la parole prolétarienne : Marcel Martinet qui rassemble en 1935 dans un livre intitulé *Culture prolétarienne*⁴⁹ des pages écrites entre 1918 et 1923, Jean Guéhenno et son *Caliban parle*⁵⁰ qui paraît en 1928.

Dans notre récit, lorsque Antoine rentre auréolé de son succès au collège, les bras chargés de prix, un soir de « victoire enfantine », il pense à sa mère qui « ne sait pas écrire, [qui] lit seulement les caractères d'imprimerie mais non les lettres manuscrites, [qui] prononce de travers les mots compliqués, elle dit un transatlantique, elle emploie des mots patois de son

46 Je me réfère ici à l'article de Nizan consacré à *La Mort de la culture bourgeoise* d'Emmanuel Berl.

47 Jean-Michel PÉRU, « Une crise du champ littéraire français : le débat sur la « littérature prolétarienne », 1925-1935 », *Actes de la Recherche en Sciences sociales* 89, p. 47-65.

48 Sur ce point, cf. Jérôme MEIZOZ, *L'Âge du roman parlant 1919-1939. Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, préface de Pierre Bourdieu, Genève-Paris : Droz, 2001.

49 Marcel MARTINET, *Culture prolétarienne*, Marseille : Agone, coll. « mémoires sociales », 2004.

50 Jean GUÉHENNO, *Caliban parle*, Paris : Grasset, 1928.

pays gallo, driver pour vagabonder, caballer pour tomber, sia pour oui et cela fait rire les gens des villes⁵¹ ». Nous ne trouverons pas dans notre texte d'autres signes de parlure populaire et prolétarienne. Alors que le récit offre un tableau sociologique, il n'enregistre pas les parlures et se contente de pointer des mots de vocabulaire qui traduisent les rapports de classe. Nizan connaît parfaitement cette pratique littéraire qui consiste à insérer dans le texte la parole populaire, au sens large, qui donne une légitimité prolétarienne à son auteur. Dans un article de 1930, il s'en prend, par exemple à Eugène Dabit qui vient de faire paraître à la N.R.F. *Petit Louis*. Dabit, qui s'est rapproché d'Henry Poulaille et de la littérature prolétarienne, « fait décidément la preuve qu'il ne suffit pas de venir du prolétariat pour faire un auteur prolétarien⁵² ». Certes,

M. Dabit a sans doute du talent. Il sait tracer les gestes des hommes et reproduire des paroles qui sonnent comme les mots qu'on entend dans la rue. [...] Si je me sentais capable de juger sans prendre parti, j'approuverais M. Dabit. [...] Eh bien, non ! [...] Si nous voulons qu'une littérature prolétarienne existe un jour, ce livre est le modèle des livres à condamner.

La critique nizanienne construit alors la figure auctoriale prolétarienne : « il ne suffit pas d'avoir été ouvrier pour être artisan de la culture prolétarienne » ; l'appartenance à la classe – comme dans le cas de la littérature des rabcors – ne légitime pas la prise de parole littéraire : l'insertion dans l'espace social ne donne pas le pouvoir de dire cet espace social. Toute la question se déplace donc sur le sens à donner au verbe *dire*. Nizan précise alors que « M. Dabit décrit ainsi des ouvriers, comme du dehors, avec calme, avec désintéressement, avec toute la gratuité convenable aux romans de la maison Gallimard⁵³ ». Un tel désintérêt et une telle distance réduisent cette littérature prolétarienne à être un simple nouvel exotisme qui conduit à l'acceptation de cet état des choses or, « la littérature prolétarienne ne peut être qu'un refus et une rébellion⁵⁴ ». Nous comprenons alors pourquoi le personnage de Marcelle, archétype du roman populaire et prolétarien, est représenté avec une grandeur mythologique. Par conséquent la littérature prolétarienne ne peut être « qu'un accroissement de la conscience du prolétariat en tant que classe » : l'auteur prolétarien doit être

51 *AB*, p. 62.

52 *ALP*, p. 115.

53 *Ibid.*, p. 116.

54 *Ibid.*, p. 117.

révolutionnaire. La stratégie d'énonciation perceptible dans *Antoine Bloyé* repose sur cette alliance de la description d'un état de fait – raison pour laquelle nous avons le sentiment que le fils parle – et d'un discours qui explique cet état de fait – qui nous fait entendre la voix auctoriale nizanienne –. En 1933, lors de la parution de *Faubourgs de Paris* (toujours chez Gallimard), Nizan reconnaît que Dabit est « un ouvrier devenu écrivain [...] qui revient à sa classe » et de le prouver en citant un extrait du roman qui rappelle, d'une certaine manière, la parole nizanienne :

*Une génération nouvelle les chasse : des ouvriers, leurs fils groupés, les poings serrés, qui veulent sortir de l'esclavage. Des hommes violents et faibles, inquiets et sûrs. L'usine les tient, la misère les poursuit dans les mêmes taudis : mais ils entendent monter du monde entier des appels. Le ciel de plomb qui les accable, des lueurs le traversent. Ce ton prendra sans doute une importance croissante dans les écrits d'Eugène Dabit*⁵⁵.

Cette critique légitime indirectement la parole déployée dans *Antoine Bloyé* qui vient de paraître chez Grasset.

Quelques temps auparavant, en 1932, Nizan avait écrit un article déterminant intitulé *Littérature révolutionnaire en France* à l'intérieur duquel il dessinait une topographie du champ de la littérature prolétarienne. Dans la première partie, Nizan s'attache à définir le mot révolution : « nous prendrons la Révolution pour ce qu'elle est : le renversement violent d'un ordre social par un autre, la rupture d'une économie et d'une culture ». Et, bien évidemment, il n'existe qu'une seule révolution, « la Révolution prolétarienne, le renversement du régime capitaliste, l'établissement d'un état par le prolétariat ». La littérature révolutionnaire, quant à elle, « comprendra tous les écrits exaltants, préparant la révolution prolétarienne, puisant en elle tous ses thèmes et ses inspirations⁵⁶ ». Nizan précise clairement que la révolution formelle suivra « la révolution réelle du contenu » car la situation française n'en est encore que là – il cite les livres récents de Dos Passos comme exemple de cette double métamorphose que la littérature française doit accomplir. Au stade où elle en est, la littérature doit être une propagande, et « l'art est pour nous ce qui rend la propagande efficace ». Dans la seconde partie, Nizan prend principalement pour cible Poulaille et la littérature prolétarienne qu'il redéfinit comme « une littérature écrite par des prolétaires, sur des prolétaires, et que lisent les prolétaires ». Or, pour

⁵⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 140.

Nizan, une telle littérature n'est pas nécessairement révolutionnaire parce que, nous l'avons déjà dit, l'appartenance à une classe ne garantit pas la valeur de la parole. Mais la problématique se déplace quelque peu : « les moyens de diffusion de la culture sont détenus par la bourgeoisie qui en transmet la part qu'elle veut au prolétariat⁵⁷ », écrit Nizan. L'école, la presse, le cinéma, la radio sont entre les mains de la bourgeoisie qui diffusent donc le discours qu'elle souhaite imposer et si, par hasard, un fils d'ouvrier acquiert cette culture, elle le conduit à trahir son milieu. Il devient, en outre, l'exemple qui légitime l'organisation d'un état qui favorise le mérite. Autrement dit, le prolétariat ne possède pas les moyens d'expression – aussi bien littérairement (il n'est pas capable de produire un discours ayant une valeur qui lui permette de s'insérer dans le circuit littéraire, esthétique) que médiatiquement (il ne possède pas les réseaux de diffusion) –. Et Nizan de conclure que « beaucoup d'écrivains révolutionnaires des pays capitalistes seront des fils révoltés de la bourgeoisie ». Ces écrivains-là doivent donc travailler leur point de vue : ils n'ont pas pour seul objet le prolétariat, ils doivent décrire « n'importe quel objet⁵⁸ » mais du point de vue de la révolution prolétarienne et, enfin, il importe qu'ils construisent leur lectorat car le prolétariat ne lit pas. Nous reconnaissons dans l'ensemble de ces remarques la structure énonciative qu'*Antoine Bloyé* construit : parole de fils et de révolté, d'un traître qui n'a pas trahi, comme la parole se définit déjà dans *Aden Arabie*. La dernière partie de l'article répartit enfin les groupes littéraires au sein de ce champ maintenant défini : il rejette le populisme d'André Thérive, reconnaît une valeur relative à une certaine littérature de gauche impuissante et donne le premier plan au groupe des écrivains de l'A.E.A.R. au sein duquel Nizan s'insère.

Cet article donne une valeur exemplaire au dispositif énonciatif d'*Antoine Bloyé*. Le travail critique, qui accompagne l'écriture et la publication d'*Antoine Bloyé*, et la construction énonciative du récit, qui vise à rendre audible la parole révolutionnaire, se répondent et se complètent pour rendre pérenne, cette fois, la voix nizienne dans l'espace littéraire.

La biographie offre donc les ressources poétiques nécessaires pour accomplir le projet de littérature révolutionnaire. Sa forme combine trois types de voix : voix institutionnalisées qui énoncent un ordre considéré

57 *Ibid.*, p. 141.

58 *Ibid.*, p. 142.

comme inaliénable et inaltérable au sein duquel elles perdent toute liberté et tout potentiel révolutionnaire, voix du personnage biographié qui fait entendre une prise de conscience avortée – voix qui finit dans l'épuisement – et enfin voix du biographe qui les arrache à l'oubli et s'inscrit dans le champ littéraire et politique, légitimé et autorisé par ces voix dont il est le dépositaire.

La littérature révolutionnaire est travaillée par des problématiques identitaires⁵⁹, à la recherche d'une voix légitime qui ne trahisse pas ceux dont elle parle tout en s'insérant dans ce champ de la littérature. Elle construit peut-être une énonciation de transfuge dans laquelle on peut reconnaître les voix d'Annie Ernaux ou de Pierre Michon.

59 Jean-Charles AMBROISE, « écrivain prolétarien : une identité paradoxale », *Sociétés contemporaines* 44, 2001, p. 41-55.



TABLE DES MATIÈRES

Jean-Michel WITTMANN	
Introduction.....	1

PREMIÈRE PARTIE

BIOGRAPHIES FICTIONNELLES

Raymond MICHEL	
<i>Les Onze</i> de Pierre Michon ou « Pour se souvenir, il faut imaginer ».....	9
Jacques POIRIER	
Un amour de Marcel : <i>Le Biographe</i> de Philippe Beaussant.....	47
Jerzy LIS	
Biographe, biographie et biographique dans les romans de Max Genève....	59
Valérie MICHELET-JACQUOD	
Le roman du flâneur biographe : une « topobiographie » de Berlin.....	75
Sabine VAN WESEMAEL	
<i>Ravel</i> de Jean Echenoz : un autoportrait en creux de l'auteur.....	91
Christine DUPOUY	
André Dhôtel et la tentation du biographique : autour du <i>Saint Benoît Joseph Labre</i>	107
Elisabetta SIBILIO	
<i>Toute ressemblance...</i> ou de « la biographie anticipée ».....	125
Monica LATHAM	
Vies imaginaires et portraits woolfiens dans quatre biofictions contemporaines.....	135
Françoise ALEXANDRE	
Le biographe, le romancier et le faussaire : le cas Vermeer.....	153

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉCRITURE DU SUJET : LE BIOGRAPHIQUE DANS LE ROMAN

Pierre-Louis REY	
Les silences du <i>Premier Homme</i> , d'Albert Camus.....	171
Sylvie SERVOISE	
<i>Dora Bruder</i> de Patrick Modiano ou l'impossible récit d'une vie	183
Bernard HEIZMANN	
Biographie et biographique chez Claude Simon : Entre tentation et déni....	197
Tonia RAUS	
« Une parenté retrouvée » : filiations fictionnelles entre <i>Le Voyage d'hiver</i> de Georges Perec et <i>Le Voyage d'hier</i> de Jacques Roubaud.....	209

TROISIÈME PARTIE

LES TENTATIVES DE RÉGÉNÉRATION DU ROMAN PAR LE RECOURS AU BIOGRAPHIQUE (1880-1940)

Anne DEBROSSE	
L'« Histoire de Sapho » dans <i>Artamène ou le Grand Cyrus</i> de Madeleine de Scudéry : supériorité de la biographie empathique sur la biographie érudite.....	225
Séverine DEPOULAIN	
L'exemple de Portalis dans <i>Les Déracinés</i> , ou la biographie au service de l'art romanesque	239
Pierre-Jean DUFIEF	
Les Goncourt et le roman-biographie.....	253
Bruno FABRE	
Du biographique dans quatre romans de Joris-Karl Huysmans (<i>Là-Bas</i> , <i>En Route</i> , <i>La Cathédrale</i> , <i>L'Oblat</i>)	265
Marleen RENSEN	
Romain Rolland et son <i>Beethoven</i>	277

Ivanne RIALLAND Philippe Soupault, biographe	297
Jean-Luc MARTINET L'écriture biographique dans <i>Antoine Bloyé</i> de Paul Nizan : l'écriture des voix.....	309