



Sous la direction de
Robert Dion,
Frances Fortier,
Barbara Havercroft et
Hans-Jürgen Lüsebrink

Vies en récit

Formes littéraires et
médiatiques de la biographie
et de l'autobiographie

C o l l e c t i o n
//β
Convergences

Éditions Nota bene

VIES EN RÉCIT.
FORMES LITTÉRAIRES ET MÉDIATIQUES
DE LA BIOGRAPHIE ET DE L'AUTOBIOGRAPHIE

COLLECTION CONVERGENCES,
DIRIGÉE PAR ROBERT DION,
ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE
ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

Yves BAUELLE
Johanne BÉNARD
Bruno BLANCKEMAN
Jean-François CHASSAY
Anne-Marie CLÉMENT
Heidi DENZEL DE TIRADO
Robert DION
Caroline DUPONT
Louise DUPRÉ
Béatrice FLEURY
Frances FORTIER
Mary Jean GREEN
Simon HAREL
Barbara HAVERCROFT
Sandrina JOSEPH
Philippe LEJEUNE
Hans-Jürgen LÜSEBRINK
Daniel MADELÉNAT
Julien ORSELLI
Janet M. PATERSON
Jean-Benoît PUECH
Pascal RIENDEAU
Mariloue SAINTE-MARIE
Claudia ULBRICH
Dominique VIART
Johanne VILLENEUVE
Catherine VIOLET
Jacques WALTER

Sous la direction de
ROBERT DION, FRANCES FORTIER,
BARBARA HAVERCROFT
ET HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK

Vies en récits

Formes littéraires et médiatiques
de la biographie et de l'autobiographie

CONVERGENCES

n° 38

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
pour nos activités d'édition.

© Éditions Nota bene, 2007
ISBN : 978-2-89518-275-7

VIES EN RÉCIT.
MISES EN PERSPECTIVE, EXPÉRIMENTATIONS,
TRANSPPOSITIONS INTERMÉDIATIQUES.
INTRODUCTION

*Robert Dion, Frances Fortier,
Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink*

Que les études de l'autobiographie et de la biographie connaissent aujourd'hui un essor sans précédent au sein de plusieurs disciplines, voilà ce qui relève de l'évidence. Depuis une trentaine d'années déjà, des centaines de livres et des milliers d'articles sur ce vaste sujet ont vu le jour dans de nombreux pays, accompagnés d'un grand nombre de textes dits « personnels » et d'autres types de manifestations relevant de l'auto/biographique qui se retrouvent aussi bien au cinéma que sur les pages virtuelles d'Internet. Loin de se cantonner à la seule sphère universitaire, cet engouement pour les diverses formes du « personnel » semble en fait caractériser toute la culture occidentale contemporaine, qualifiée de « culture de confession » (Gilmore, 2001 : 2) où prolifèrent récits de soi, témoignages oraux, écrits et visuels, *blogs* et pages personnelles sur le web, émissions de télé-réalité (pensons à *Loft Story* – versions québécoise et française –, à *The Amazing Race* et à *Survivor*, pour ne nommer que ces exemples), *biopics* axés sur la vie des personnages célèbres, téléfilms conçus uniquement pour la chaîne de télévision américaine *Biography*,

et ainsi de suite. Si le statut du sujet reste peu problématisé dans les réalisations télévisuelles visant le grand public, il en va autrement dans des œuvres significatives récentes, qu'elles soient littéraires (Christiane Rochefort ; Madeleine Gagnon) ou cinématographiques (Boris Lehman ; Shari Springer Berman et Robert Pulcini). On y assiste bel et bien au retour du sujet, mais pas naïvement, car en tant que construction discursive et horizon fuyant il n'est doté ni de contours solides, ni de certitude métaphysique. Et ce sujet vacillant semble aujourd'hui s'inscrire dans des pratiques auto/biographiques des plus hétérogènes, des plus hétérodoxes, qui se démarquent des critères canoniques des sous-genres personnels.

C'est justement une réflexion soutenue sur ces formes actuelles qui a orienté la préparation du présent ouvrage collectif¹. L'étonnante diversité de ces formes se reflète dans les multiples désignations génériques créées en vue de les cerner : autofiction, biofiction, docufiction, récit de vie, témoignage personnel, témoignage audiovisuel, écriture du moi, archive de soi, biographie imaginaire, biographie fictive, fiction biographique, autoportrait médiatique, mythobiographie, journal personnel, etc. Ce dont témoigne la multiplicité de ces expressions et néologismes, c'est tant de l'hybridité croissante des pratiques auto/biographiques que de « l'impuissance taxinomique » du critique (Viart, 2001 : 28) à l'égard de cette diversité. Depuis les études pionnières de Philippe Lejeune (1971, 1975) sur l'auto-biographie et de Daniel Madelénat (1984) sur la biographie, qui ont balisé l'étude de ces deux genres et en ont repéré les principales variantes, on assiste à une prolifération de formes auto/biographiques inédites, au surgissement de véritables « hors-la-loi » (*outlaw genres* ; voir Kaplan, 1992 : 115-138) qui

1. Issu du colloque *Formes hétérodoxes de l'auto/biographie : littérature, histoire, médias* (Université du Québec à Montréal, mai 2004), première grande rencontre scientifique en langue française tenue sur ce thème en Amérique du Nord, ce collectif collige les contributions présentées à cette occasion, réécrites et étoffées pour les besoins de la publication.

résistent à une classification définitive. Et ces expérimentations se manifestent aussi bien dans la biographie que dans l'autobiographie. En effet, la mouvance observée dans le genre autobiographique, cette transgénéricité que Philippe Vilain (2005 : 163) remarque dans les « A.G.M. » (Autobiographies Génériquement Modifiées), est tout aussi notable dans les divers avatars du biographique – fait saillant, car la biographie a souvent été reléguée à un statut inférieur dans les études auto/biographiques, jouant en quelque sorte le rôle du parent pauvre, et conservateur, de l'autobiographie (voir Rak, 2005 : 17). Il s'agit là d'un déséquilibre que ce collectif tente de rectifier.

Cette hétérodoxie a donc fait bouger les frontières reconnues, les formes traditionnelles, les règles généralement admises, proposant des amalgames inusités, investissant de nouveaux médias et se gagnant des champs d'application imprévus. Ainsi, par exemple, plusieurs paramètres de l'autobiographie ont été ébranlés lorsque Roland Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes*), Serge Doubrovsky (*Fils*) et Alain Robbe-Grillet (la trilogie des *Romanesques*) ont publié leurs « écrits de soi » au tournant des décennies 1970 et 1980. Pensons aussi à l'oeuvre d'Annie Ernaux, où se mêlent parfois les volets autobiographique et biographique, comme par exemple dans *La place*, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » et *Une femme* – ce dernier texte ayant été décrit par l'auteure comme « quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire » (1987 : 105). De même, la biographie n'est pas sortie indemne de sa confrontation avec la fiction, comme en témoignent des films tels que *Shakespeare in Love*, *Pollock* et *Frida*, ou encore des biographies « imaginaires » d'écrivains telles que *Rimbaud le fils* (Pierre Michon), *Baudelaire, les années profondes* (Michel Schneider) et *Monsieur Melville* (Victor-Lévy Beaulieu).

Déployant un grand éventail d'outils théoriques, les études présentées dans cet ouvrage explorent ces pratiques nombreuses qui ont élargi le domaine auto/biographique, conçu ici comme un ensemble de discours, un « champ dynamique de production » (Rak, 2005 : 23 ; notre traduction). Provenant d'horizons

géographiques divers (Québec, Canada, France, Allemagne, États-Unis), les chercheurs réunis ici se penchent sur des objets aussi variés que le récit littéraire, l'historiographie, le théâtre, le témoignage audiovisuel des immigrants, le cinéma, la page personnelle sur le World Wide Web et même les traces autobiographiques qui se donnent à lire dans la poésie. Résolument interdisciplinaire, ce collectif montre que les récits de vie hétérodoxes – quelle que soit leur provenance, quelle que soit leur façon d'enfreindre la loi du genre (Derrida, 1986) –, ont une vitalité indéniable.

MISES EN PERSPECTIVE

En ouverture, la section « Mises en perspective » regroupe six études d'ensemble – marquées par une pareille volonté de répertorier les multiples formes de l'espace auto/biographique –, qui proposent autant d'angles de saisie, de la cartographie poétique à la radioscopie des pratiques, en faisant advenir au passage des polarisations inédites autour des enjeux de la *fiction* et des postures du *soi*.

Ainsi Philippe Lejeune présente-t-il cinq diaristes dont les productions dérivées du journal se révèlent éminemment créatrices. Pierre Hyacinthe Azaïs et son journal-anniversaire, Michelet et le journal consacré à la vie physique intime de sa femme Athénaïs, Sartre et ses carnets de soldat, Claude Mauriac et son entreprise labyrinthique, Perec et les contraintes de son anti-journal apparaissent comme des inflexions majeures du protocole diaristique qui jouent du quotidien de la note, de sa reprise temporelle ou de la transcription anodine. Ces pratiques, tout en restant dans le champ de la vérité, créent des formes nouvelles : au sens de Lejeune, il ne faut pas confondre art et fiction.

Refusant lui aussi la thèse qui lie d'emblée écriture et fiction, Yves Baudelle examine le conflit territorial qui oppose l'autobiographie, le roman autobiographique et l'autofiction. Prenant acte de la substitution terminologique, dans le discours critique, de l'autofiction au roman autobiographique, il propose

un historique détaillé des débats autour de la notion d'autofiction avant de mettre au jour les fondements idéologiques d'une telle substitution. La poétique, affirme-t-il, « en se gardant à la fois de tout dogmatisme et du lieu commun de l'indécidable », entend distinguer les modalités particulières du mélange d'imagination et de réalité présent dans la plupart des genres contemporains.

Le texte suivant, « La biographie contemporaine au miroir du roman du biographe », porte la réflexion du côté d'un sous-genre hybride qui, selon Daniel Madelénat, croise des traits du roman gnoséologique, où un enquêteur tente de découvrir les causes dissimulées d'une réalité apparente, et des caractères du roman réflexif, où l'écrivain met en abyme l'acte d'écriture. L'opération biographique, dans un tel roman du biographe, apparaît comme le fait d'un « trickster déconstructionniste » qui, précisément par sa protagonisation, en détourne l'enjeu. L'ampleur du corpus retenu, qui va de Gide à Sophie Calle, en passant par Kingsley Amis et William Golding, permet de montrer toutes les facettes de ces intrigues biographiques qui se déclarent telles.

Ouvrant davantage la perspective générique et reprenant le débat, Bruno Blanckeman répertorie plusieurs formes de l'écriture auto/biographique contemporaine qu'il regroupe en deux grands ensembles, le modèle autofictionnel et ses déclinaisons phénoménologique, poétique et romanesque, et le modèle transpersonnel, qui rapatrie les récits de soi généalogique et ethnographique. Si le premier modèle relève d'une conception de l'autofiction en tous points opposée à celle qui est défendue par Baudelle, le second porte plus loin la réflexion sur le récit de filiation menée par Dominique Viart. De fait, ce dernier, dans « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : récits de filiation et fictions biographiques », propose une relecture de l'espace du récit de soi qui annihile les distinctions convenues entre l'autobiographie et la biographie à la faveur de trois substitutions majeures alors que la recherche prend le pas sur le récit, que la contextualisation historique se surajoute à l'écriture de l'intime et que le récit de soi s'indexe à l'écriture de l'autre.

En contrepoint à la réflexion française, le texte de Claudia Ulbrich sur l'usage historiographique de l'autobiographie montre comment, du côté de la critique germanophone, le terme « autobiographie » est abandonné au profit de la catégorie plus large de « témoignage de soi ». Après avoir mis en lumière les présupposés véhiculés par le concept de soi – « qui ne vaut que pour le soi moderne occidental, blanc, chrétien et élitare, à l'exclusion de tous les autres » –, Ulbrich propose une synthèse éclairante de la recherche allemande, qui conjugue l'ethnologie, la philosophie, les *cultural* et *gender studies* dans une lecture moins sensible aux phénomènes d'esthétisation du récit de soi qu'aux schémas comportementaux qu'il laisse affleurer.

EXPÉRIMENTATIONS

Les études de cas sont ici l'occasion de vraiment mettre en relief ce que les tentatives autobiographiques et biographiques contemporaines apportent de neuf, qu'il s'agisse d'hybrides génériques inédits ou de variations expérimentales sur les formes canoniques.

La contribution de Barbara Havercroft ouvre une série d'études sur les formes de l'autobiographie en s'attardant aux textes croisés (sept au total) d'Annie Ernaux et de son ex-amant Philippe Vilain. Qualifié d'« étreinte textuelle » – le titre du premier roman de Vilain est précisément *L'étreinte* –, cet entrelacement de l'écriture de soi et de l'écriture de l'autre est abordé sous l'angle des procédés génériques et discursifs permettant aux deux auteurs de se livrer à leur chassé-croisé. Au terme d'une analyse minutieuse, Havercroft expose le fonctionnement de textes engagés dans des rapports troubles d'emprunt, de joute, de réponse ou de rejet. Toujours à propos d'Annie Ernaux, Sandrina Joseph s'intéresse au morcellement de l'autobiographie de l'écrivaine, qui, au fil d'ouvrages nombreux, aborde sa propre vie événement par événement, sans souci de totalisation. Se penchant sur *L'événement*, récit d'un avortement subi en 1964 doublé d'une réflexion sur l'écriture autobiographique inscrite entre

parenthèses, Joseph s'interroge sur la signification et la fonction de ces parenthèses qui ouvrent le récit de l'avortement et figurent l'écartèlement produit par l'événement raconté.

Avec *Ma vie revue et corrigée par l'auteur* de Christiane Rochefort, c'est à une autobiographie « quelque peu déconcertante » que s'attache Catherine Viollet. Dans cet ouvrage inclassable, où l'objet « livre » se voit bouleversé, Rochefort retravaille un matériau issu d'entretiens, subvertit l'anecdote, gomme le « moi » en attendant, par l'humour, aux clichés de l'autobiographie. En ayant notamment recours aux archives de l'écrivaine, Viollet suit de près la genèse de ce livre, en suit les méandres, en détaille les métamorphoses étonnantes.

Marilou Sainte-Marie traite ensuite du rapport, largement impensé, entre autobiographie et poésie. Soucieuse de ne pas réduire le poème à l'univocité d'un sens autobiographique obvie, elle se propose plutôt de rechercher la trace d'une inscription de la vie vécue dans l'œuvre de Gaston Miron, montrant comment cette œuvre, sans cesse retravaillée au fil des ans, est soumise à une tension entre la circonstance biographique et une énonciation plus impersonnelle. Dans une contribution consacrée à la romancière, poète et écrivaine québécoise Madeleine Gagnon, Louise Dupré aborde l'autobiographie à titre de pratique transversale qui irrigue tous les genres ; elle insiste ainsi sur la *posture* de Gagnon, qui procède d'une « conscience des sources autobiographiques de toute écriture, mais également du savoir que la pluralité de vérités fictives, autant chez le lecteur que chez le scripteur, multiplie les images du réel ». Enfin, l'étude de Janet Paterson porte sur un cas passionnant qui se situe entre autobiographie et biographie : en se penchant sur *L'immense fatigue des pierres* de Régine Robin, où celle-ci parle d'elle-même comme d'une autre (pour paraphraser Paul Ricœur), Paterson est conduite à indiquer comment s'écrit le sujet migrant, ce *je* forcément multiple et hybride, (dé)placé quelque part entre l'ici et l'ailleurs.

Robert Dion inaugure la section plus directement consacrée à l'écriture biographique. Dans une analyse qui porte sur quelques « biographies d'écrivain » – *sur un écrivain par un*

écrivain –, il s'attarde aux perturbations que la fiction fait subir au récit de vie quand elle ne sert pas à « lisser » la narration, comme dans la biographie romancée, mais au contraire à la problématiser. Pascal Riendeau s'arrête ensuite à la figure, peu ou prou inattendue, de « Sollers biographe ». À travers sa biographie de Vivant Denon, Philippe Sollers est envisagé comme portraitiste et autoportraitiste (oblique), comme critique d'un siècle honni – le XIX^e puritain qui a stigmatisé Denon – et zéléateur d'une posture « denonienne » au total assez proche de la sienne. La contribution qui suit, de Simon Harel et Julien Orselli, traite également d'un écrivain controversé, V. S. Naipaul, et d'un genre hybride, le reportage. Ici aussi il s'agit, au sein d'un discours résolument tourné vers l'autre – les reportages que Naipaul a publiés sur les diverses régions du monde qu'il a parcourues –, de déceler ce qui relève de l'écriture de soi, de signaler l'intimité de toute altérité.

Partant du principe de « l'inaptitude fondamentale du récit factuel à rendre compte d'une vie d'écrivain », Frances Fortier examine un ouvrage ouvertement expérimental de Frédéric Pajak, *Humour. Une biographie de James Joyce écrite avec Yves Tenret*. Dans ce livre où texte et dessin coexistent, Fortier vise à montrer comment Pajak parvient à déjouer les frontières génériques de la biographie, par le recours à l'image d'abord, mais aussi par toute une série de postures énonciatives, discursives et narratives éminemment retorses. Dans la foulée, Anne-Marie Clément et Caroline Dupont se penchent à leur tour sur des biographies d'écrivain, analysant plus spécifiquement les avatars contemporains d'une pratique très ancienne, les collections de vies brèves. S'intéressant avant tout à la question du détail, cet article se propose d'en étudier le statut et la fonction au sein de quelques recueils de textes biographiques brefs.

Jean-François Chassay se propose ensuite d'analyser la transposition « en fiction » de certaines figures historiques du monde scientifique, en particulier celle d'Einstein. L'hypothèse est que ces figures se situent au cœur de tensions sociales dont elles deviennent le symptôme, ce qui en rend les réactualisations périodiques spécialement productives. La biographie est ici, très

clairement, saisie par le mythe. Enfin, dernier texte de cette section « Expérimentations », le « Jordane revisité » de Jean-Benoît Puech est, aussi bien, une expérience d'écriture biographique qu'un exercice de réécriture d'un texte déjà publié en livre. « Revisitant » une section de l'ouvrage du même titre², le réinscrivant dans le contexte d'un collectif universitaire sur la biographie et l'autobiographie, Puech donne à lire la parabole vertigineuse d'une écriture biographique qui se réfléchit tout en s'accomplissant. C'est ainsi, sur une note pince-sans-rire tout à fait appropriée, que s'achève notre plongée au cœur des expérimentations auto/biographiques.

TRANSPPOSITIONS INTERMÉDIATIQUES

Les « transpositions (inter)médiatiques » des vies en récit, le troisième volet de ce volume, ont à la fois une profondeur historique et un ancrage dans un paysage médiatique contemporain. Depuis la Renaissance, avec l'avènement de la presse et de la peinture moderne, portraits et autoportraits sont en effet devenus, tout au moins dans l'art occidental, une thématique de tout premier plan, reprise dans un large éventail de médias. L'invention technique et la diffusion sociale massive de la photographie et du cinéma au tournant du ^{xx}^e siècle, puis de la radio et de la télévision, surtout en Occident, ont par la suite multiplié la présence de l'auto/biographique dans les médias et suscité des formes de création intermédiatiques, mettant par exemple en relation photographie et presse, cinéma et littérature ou encore vidéo et théâtre. L'évolution contemporaine, à laquelle plusieurs des contributions rassemblées ici font référence, paraît d'abord caractérisée par un déplacement radical des frontières entre le public et le privé, entre l'espace intime et sa mise en circulation de plus en plus intense. L'immense et impertinente « volonté de savoir » (Foucault) qui paraît caractériser la médiatisation du biographique, de l'autobiographique et de l'intime dans les médias

2. *Jordane revisité*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.

contemporains a fait naître de nouveaux genres médiatiques – comme les *talk shows*, les *Loft Story* et autres *reality shows*. Ce phénomène a entraîné, auprès des acteurs et du public, une véritable « jouissance de se confesser publiquement » (Winterhoff-Spurk et Hilpert, 1999) allant de pair avec de nouvelles formes de voyeurisme et de « sensation-seeking » (Winterhoff-Spurk, 1999 : 55) dont témoigne entre autres l'émergence, dans le courant des années 1990, des *problem talk shows* portant sur des difficultés relationnelles très intimes.

La volonté de savoir perceptible dans les médias contemporains a ainsi redessiné les limites entre le dicible, l'indicible et le « visualisable », comme le scandale autour de Bill Clinton et de Monica Lewinsky en 1998 l'a montré. L'apparition de nouvelles formes de « thématization de soi » (Hahn, 1985) et de l'Autre ont certes en premier lieu créé de nouvelles formes *orthodoxes* incarnées par des genres médiatiques globalisés, mais en même temps culturellement adaptées (Ang, 1996) comme les *talk shows*. Des films biographiques tels que la comédie dramatique semi-fictionnelle de Raoul Ruiz sur le peintre allemand Klimt (*Klimt*, 2005) ou celui, mêlant les genres du documentaire et du témoignage autobiographique, de Philippe Parreno et Douglas Gordon sur le footballeur français Zinedine Zidane (*Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, 2006) transposent, avec les ressources technologiques du genre, des structures de représentation narratives plutôt traditionnelles dans l'univers du cinéma. Étudiée par Heidi Denzel, la transposition, d'abord au théâtre (*Le libertin* d'Éric-Emmanuel Schmitt, 1997) puis au cinéma, d'épisodes de la vie intime de Diderot que ce dernier n'avait qu'effleurés dans certains de ses écrits, témoigne de cette volonté d'exprimer en images et ainsi de rendre explicites les aspects les plus intimes d'une personnalité historique.

En même temps, la transposition de l'auto/biographique dans les médias contemporains a créé de nouvelles formes de décentrement, de contournement et d'expérimentation qui sont au cœur de plusieurs des contributions de ce volume. L'étude de Béatrice Fleury-Villatte et de Jacques Walter montre comment le

média du film, et plus particulièrement celui de la vidéo, est susceptible de constituer un nouveau support de la mémoire collective, en l'occurrence celle de la population immigrée dans une région en pleine transformation socio-économique, la Lorraine. Le film auto/biographique devient ainsi, dans ce contexte, ancrage d'une identité collective et de son patrimoine social. À travers les exemples de Samuel Beckett (*La dernière bande*) et de Claude Gauvreau (*L'asile de la pureté*), Johanne Bénard explore les avatars (post)modernes du théâtre autobiographique. La pièce de Beckett en particulier, fondée sur un enregistrement sur bande magnétique, s'avère pionnière dans l'utilisation d'un nouveau média pour la réécriture scénique de la trame d'une vie.

Dans son étude sur l'autoportrait, Hans-Jürgen Lüsebrink retrace les grandes étapes de l'histoire de ce genre à travers les différentes matérialités de communication auxquelles il a eu recours depuis le XVI^e siècle : écriture, peinture, photographie, film, bande dessinée, en particulier. Un film comme *American Splendor* de Shari Springer Berman et Robert Pulcini (2003), qui efface habilement les frontières entre fiction et non-fiction et intègre de manière créatrice des genres aussi divers que la bande dessinée, les *talk shows*, le récit autobiographique, le documentaire et la biographie filmée, constitue un exemple particulièrement complexe de ces nouvelles formes intermédiatiques contemporaines des vies en récit. Pour sa part, Mary Jean Green, à travers l'œuvre de Régine Robin et notamment son ouvrage de 2004 ayant pour titre *Cybermigrances*, fait apercevoir les potentialités des nouvelles formes d'écriture autobiographique ouvertes par l'internet. Le web donne ici une nouvelle dimension, expérimentale et fragmentée, à l'écriture autobiographique et autofictionnelle qui se trouve au centre du projet littéraire de Robin. Johanne Villeneuve, enfin, qui place au centre de son étude l'œuvre expérimentale du cinéaste Boris Lehmann, en particulier son film *Histoire de ma vie racontée par mes photographies* (2002), dévoile les multiples relations entre archive photographique et mise en scène cinématographique. Les films de Lehmann sont ainsi susceptibles de dégager, comme le formule

Villeneuve, la « grande nouveauté apportée par le média du film à l'autobiographie » : celle qui consiste à induire « l'événementialité d'une rencontre et la prégnance d'un milieu ».

Face à la multiplicité des formes de transposition, traditionnelles ou novatrices, de l'auto/biographique dans les médias, le présent volume ne saurait qu'explorer quelques axes de questionnement. Il a notamment laissé de côté la vaste question des formes de transferts et d'adaptation interculturelle des vies en récit dans des sociétés non occidentales, que ce soit sous forme d'autobiographie écrite ou d'autoportrait filmé. Comme l'indiquent des études récentes (Jahnke et Ulbrich, 2006 ; Gehrmann et Gronemann, 2006), l'introduction des cultures et des médias occidentaux dans les sociétés asiatiques et africaines a profondément transformé les concepts de « personnalité » et d'« individu » et redessiné les frontières entre le privé et le public. Si par exemple en Indochine l'auto/portrait pictural et visuel était un tabou avant l'avènement de la colonisation française et si, dans les sociétés africaines traditionnelles, il était considéré comme inopportun de raconter sa propre vie en public et comme impensable d'y dévoiler sa vie intime, par exemple sexuelle, l'introduction des médias occidentaux, à commencer par la presse et la littérature, a considérablement changé cette donne, tout au moins dans les couches sociales lettrées et occidentalisées (Lüsebrink, 2003). Mais loin de constituer uniquement des imitations de modèles occidentaux, ces transpositions de vies en récit en dehors de l'Occident constituent souvent de véritables appropriations créatrices et hybrides dont l'étonnant potentiel novateur demeure encore largement à analyser.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANG, Ian (1996), *Living Room Wars : Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*, Londres, Routledge.
- DERRIDA, Jacques (1986), « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Éditions Galilée, p. 251-287.
- ERNAUX, Annie (1987), *Une femme*, Paris, Éditions Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1976), *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité*, vol. I, Paris, Éditions Gallimard.
- GEHRMANN, Susanne, et Claudia GRONEMANN (dir.) (2006), *Les enJeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : Maghreb – Machreq – Afrique – Antilles – Canada. Du genre à l'espace – l'autobiographie postcoloniale – l'hybridité*, Paris, L'Harmattan.
- GILMORE, Leigh (2001), *The Limits of Autobiography : Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press.
- HAHN, Alois, et Volker KAPP (dir.) (1987), *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- JAHNKE, Gabriele, et Claudia ULBRICH (dir.) (2005), *Vom Individuum zur Person. Neue Konzepte im Spannungsfeld von Autobiographietheorie und Selbstzeugnisforschung*, Göttingen, Wallstein.
- KAPLAN, Caren (1992), « Resisting autobiography : Out-law genres and transnational feminist subjects », dans Sidonie SMITH et Julia WATSON (dir.), *De/colonizing the Subject : The Politics of Gender in Women's Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 115-138.
- LEJEUNE, Philippe (1971), *L'autobiographie en France*, Paris, Éditions Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2003), *La conquête de l'espace public colonial. Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels dans la presse coloniale en Afrique Occidentale*

VIES EN RÉCIT

- Française (1884-1960)*, Francfort-sur-le-Main/Québec, Verlag für Interkulturelle Kommunikation/Éditions Nota bene.
- MADELÉNAT, Daniel (1984), *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes ».)
- RAK, Julie (2005), « Introduction – Widening the field : Auto/biography theory and criticism in Canada », dans Julie RAK (dir.), *Auto/biography in Canada : Critical Directions*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, p. 1-29. (Coll. « Life Writing Series ».)
- VIART, Dominique (2001), « Dis-moi *qui* te hante : paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263 (juillet-septembre), p. 7-33.
- VILAIN, Philippe (2005), *Défense de Narcisse*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle.
- WINTERHOFF-SPURK, Peter (1999), « “Sentimental Journey”. Zur Nutzung und Wirkung intimer Bekenntnisse im Fernsehen », dans Peter WINTERHOFF-SPURK et Konrad HILPERT (dir.) (1999), *Die Lust am öffentlichen Bekenntnis. Persönliche Probleme in den Medien*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, p. 49-71.

PARTIE I

MISES EN PERSPECTIVE
(MÉTHODOLOGIQUES,
THÉORIQUES, GÉNÉRIQUES)

JOURNAL PERSONNEL ET EXPÉRIMENTATION

Philippe Lejeune

Institut des textes et manuscrits modernes
(ITEM/CNRS, Paris)

En choisissant de parler du journal, je me place, semble-t-il, dans les marges de ce colloque sur les marges : sur une trentaine de contributions, trois seulement portent sur le journal, et aucune sur la correspondance. Tout se passe comme si les déviations et effervescences créatrices n'affectaient que les genres majeurs et structurés, destinés à un public, et comme si les genres mineurs et... moins structurés, destinés à des proches ou à soi-même, étaient voués à stagner dans la répétition et l'orthodoxie. D'une certaine manière, cela est exact : le désir de séduction impose une recherche constante de formes nouvelles ; autobiographie et biographie sont des *œuvres*, tandis que, et c'est là leur grandeur, journal et correspondance ne sont pas d'abord des œuvres, mais des *pratiques*. De ces deux pratiques, « majeures » malgré tout en ce sens qu'elles concernent des millions de personnes, sont dérivés des genres littéraires mineurs, dont les formes évoluent peut-être moins vite, ou même très peu, mais dont le rapport plus direct et plus naïf à la vérité peut inspirer aussi une forme de fascination.

Vous aurez sans doute entendu dans cette dernière phrase comme les accents d'un aveu. Je travaille depuis 35 ans sur ce qu'on appelle aujourd'hui les « écritures de soi », et j'ai évolué.

Jusque vers 1986, j'ai travaillé exclusivement sur l'autobiographie, que j'avais commencé par définir de manière étroite selon le modèle rousseauiste. J'ai élargi ensuite mon horizon aux écritures ordinaires et à d'autres médias que l'écriture, mais, pendant longtemps, sans toucher le moins du monde au journal. Je ne vous ferai pas un récit de conversion pour vous expliquer comment, en 1986, je suis revenu à une pratique abandonnée à la fin de mon adolescence, et par opposition à laquelle j'avais bâti toutes mes activités intellectuelles et mes pratiques d'écriture. Sans doute suis-je « retombé » dans le journal parce qu'il ne me semblait plus y avoir, pour la vérité, d'autre lieu que le présent. Je n'ai pas pour cela abandonné les désirs de signification et de beauté que j'avais placés, contre l'insignifiance et la platitude supposées du journal, dans l'autobiographie. Simplement, j'ai cessé de rêver à l'autobiographie au singulier, avec un A majuscule. Je rêve plutôt, au pluriel, d'archipels de textes autobiographiques, ancrés dans le présent de leur écriture, au fil du temps. La forme « hétérodoxe » (mais l'est-elle vraiment ?) qui aurait ma faveur, c'est celle de ces tissus qui allient la douceur du coton et la résistance du nylon. Un texte autobiographique qui ne vous empêcherait pas de changer et d'aller à la dérive. Et que vous garderiez pour vous seul. Je ne suis pas loin de partager, à l'égard de l'autobiographie, les préjugés que je combattais il y a trente ans. Moi qui la défendais contre le roman, me voici en train de défendre le journal contre elle. Faiblesse humaine, on a toujours besoin de s'opposer. Quand on mène de front ses recherches et son écriture, on est partial, injuste. Mais on avance...

Ma question, aujourd'hui, c'est donc de savoir pourquoi le journal se prête apparemment moins à l'innovation que l'autobiographie.

Je voudrais d'abord gloser cet *apparemment*. L'autobiographie étant faite pour être publiée, nous la jugeons sur ce qu'on publie : c'est *fair-play*. Mais avons-nous accès aux journaux de nos contemporains ? Que pouvons-nous savoir de leurs innovations ? J'ai fait avec Catherine Bogaert une enquête qui a abouti à une exposition à Lyon en 1997, puis à un livre publié à Paris en

2003, *Un journal à soi*. Le résultat nous a remplis d'étonnement. On publie peu de journaux en France, une soixantaine par an, y compris les journaux du passé, alors qu'il y a trois millions de personnes qui pratiquent la chose. C'est un immense laboratoire d'écriture, un vivier de minimes, mais parfois admirables, innovations.

La pratique du journal est en effet à la fois très contrainte et extrêmement libre.

La contrainte – qui n'en est pas une pour le vrai diariste – est d'écrire dans un strict esprit de vérité et de ne pas modifier le texte après coup. Je vais y revenir : le journal est ennemi de la fiction, et exclut l'élaboration ultérieure.

La liberté, c'est le reste : vous n'êtes limité par rien, vous ne devez plaire à personne, vous pouvez même déplaire, aller jusqu'au bout de vos talents et de vos défauts...

Je vais peut-être aller au bout des miens en suivant d'abord librement le fil de mes pensées, avant de vous proposer cinq portraits de diaristes expérimentateurs travaillant dans leur laboratoire.

*
* *

Pourquoi une fiction de soi peut-elle difficilement prendre la forme d'un journal – je veux dire d'un vrai journal, écrit au jour le jour, dans lequel la date d'écriture soit vraie, même si le contenu est inventé, en tout ou en partie ? Parce qu'il faudrait inventer chaque jour, et que la vie inventée, si elle avait sa cohérence, s'écarterait de plus en plus de la vie réelle, et apparaîtrait peut-être à l'épreuve plus pauvre qu'elle. Le problème est qu'il est difficile d'inventer l'avenir, alors qu'il est si facile de rectifier le passé. Un journal s'écrit avec la collaboration assez imprévisible de la vie.

Du seul fait qu'elle a déjà eu lieu, et qu'elle est « connue », la réalité passée est limitée, désamorcée, figée, et elle laisse le champ libre aux constructions de l'imagination ; elle aura du mal

à les « démentir » ; ce sont ces dernières, au contraire, qui viendront la compléter, l'enrichir, la révéler (pour ceux qui croient au roman « plus vrai » que... la vérité). L'imagination n'a pas de mal à usurper la place d'une vérité qui a déjà abattu son pauvre jeu.

Tandis que la réalité à venir est comme un joueur de poker qui garde des surprises dans sa manche, et ne l'abattra qu'au dernier moment : la pauvre imagination, venant en premier, s'exposera à être démentie et, si riche qu'elle ait pu se faire, elle se révélera au bout du compte... pauvre.

Dans un journal, la proximité d'un journal réel possible, et du réel lui-même, fait qu'une chose inventée ne prend pas statut de fiction, mais de mensonge (dans la mesure où on va la donner à croire à autrui) ou de folie (si c'est à soi qu'on la propose).

Les romans qui attribuent à des êtres fictifs une réécriture des journaux réels de leurs auteurs ne sont pas des journaux mais des romans. « Ceci n'est pas une pipe ». Presque tous les « journaux » qu'on cite dans ce genre de discussion présentent des enveloppements, ruses, décalages, réemplois souvent fascinants, mais qui n'ont pas été conçus ou exécutés à la *date* d'écriture des textes. C'est dans l'après-coup que les dépouilles d'un journal réel sont fictionnalisées.

Je trouve un écho à mes idées sur l'incompatibilité du présent et de la fiction dans le dernier cours de Barthes, qui vient de paraître, *La préparation du roman* (2003). Barthes s'en tire, puisqu'il veut de la littérature à tout prix, par l'idée qu'il existe tout de même un « art du présent », qui serait le « haïku ». Cela me semble... à moitié juste. Le haïku est un art de l'instant plutôt que du présent. L'instant, c'est un fragment de temps arraché à la continuité, au flux incessant qui va du passé vers l'avenir (ou l'inverse !). Le présent, c'est ce qui coule, qui est daté et qu'on vit seul. Le haïku est rarement daté, souvent impersonnel. Pour Barthes, le haïku est la bonne image du présent, et le journal la mauvaise. Avec sa date, ses détails, sa première personne, sa contingence, sa solitude, c'est ce que Barthes a essayé (« Délibération » – [1979] 1993 : 1004-1014) et disqualifié.



La fictionnalisation d'un journal réel, ou la tenue d'un journal en vue de sa fictionnalisation, ne sont donc qu'une des branches, la plus improbable selon moi, du champ de ce que j'appellerai l'« expérimentation ». Je préfère ce mot à celui d'« hétérodoxie », qui suppose l'existence d'un modèle « orthodoxe », qu'il serait trop facile, et inexact, d'identifier, dans le champ de l'autobiographie, avec les *Confessions* de Rousseau. Si Rousseau est un « modèle », c'est un modèle d'expérimentation : il a pratiqué, et quasiment inventé, quatre formes différentes d'autobiographie (lettre, récit, dialogue, rêverie) et proclamé l'absolue nécessité d'innover (« il faudrait, pour ce que j'ai à dire, un langage aussi nouveau que mon projet » [1764] 1959 : 1153). Il ne nous suggère pas une imitation servile, mais de prendre, comme lui, notre liberté.

L'idée d'expérimentation est humblement pratique. Elle suppose un besoin auquel il n'existe pas encore de réponse, puis un système d'essais et d'erreurs, avec une sanction qui n'est pas de l'ordre de l'opinion, mais de la réalité. Il ne s'agit pas de chercher à plaire en étant nouveau, mais de viser juste. On s'écarte de l'idée de modèle : on ne cherche pas à échapper au poids du passé, ni à proposer de nouvelles formes. Il s'agit seulement de résoudre, pour soi, un problème sur lequel on a buté.

Il faudra sans doute distinguer les expériences qui marchent (poursuivies avec plaisir, jusqu'à un résultat visible) et celles qui n'ont pas marché (abandonnées, et du coup peut-être plus difficiles à identifier – dans les méandres des dossiers génétiques).

Et, parmi les premières, celles qui ont pu être répétées (ou qui ont été pratiquées indépendamment par plusieurs personnes à une même époque) et parfois intégrées dans une sorte de canon du genre, et celles qui sont restées, ou presque, uniques – « dont l'exécution n'a pas eu d'imitateur » (1764] 1959 : 5), pour parodier Rousseau.

La nature du journal étant d'être une *pratique* avant d'être une production entraîne souvent la formulation à priori de *règles*

(qui sont règles de vie autant que d'écriture) et l'évaluation progressive du fonctionnement : l'expérimentation dans le journal peut donc s'accompagner d'un journal de l'expérimentation, ce qui devrait aider l'analyse.

Sans doute faudra-t-il distinguer les motifs possibles de l'expérimentation : l'amélioration du journal en tant que journal, ou sa mise au service d'un but plus particulier (littéraire, philosophique ou autre).

Et surtout distinguer les aspects du journal sur lesquels porte l'expérimentation.

Cela peut être le support de l'inscription, le moyen employé pour écrire, l'adjonction de signes autres que l'écriture (dessins, photos, décoration, documents), l'emploi de médias autres que l'écriture (je vais y revenir).

Cela peut être l'énonciation (l'invention d'un destinataire, le partage de l'énonciation avec un autre émetteur, le métissage avec la lettre, les rituels de relecture, etc.) ou le mode de transmission (ou de non-transmission : la destruction).

Cela peut être le mode d'écriture et l'organisation temporelle, le style, avec tous les rituels et contraintes possibles.

Et surtout cela peut être les champs thématiques de l'écriture : on n'est pas forcé de tenir un journal intime de ses abîmes psychologiques ou une chronique mondaine de ses rencontres : la vie est immense...

*
* * *

Laissant au lecteur le soin de placer dans les différentes cases de ces grilles les cinq expérimentations que je vais présenter, et qui restent toutes dans le champ de l'écriture, je voudrais dire auparavant un mot des principales innovations de la dernière génération (depuis les années 1970). Elles sont liées à l'introduction de l'autobiographie dans le champ des arts visuels, en particulier le cinéma et la bande dessinée. Rien là d'hétérodoxe, mais de l'expérimental, oui, et en même temps du paradoxe, puisque le visuel, dans ce domaine, ne pourra jamais se passer du

langage, car il est bien difficile à une image muette de dire « je ». Autre difficulté, plus particulière à la forme « journal » : ce qui définit le journal écrit, et fait sa force et son intérêt, c'est la certitude qu'on a d'être devant une trace authentique, non sélectionnée ou remaniée. Or le cinéma suppose le montage (tri et articulation), et la bande dessinée la construction de planches. À moins de visionner des heures d'épreuves de tournage, on n'est jamais devant des journaux réels, mais devant différentes formes de reconstruction rétrospective, ou de création intermédiaire entre le journal et l'autobiographie. Autre différence : il est peu vraisemblable qu'on mène de telles activités dans le cadre de relations exclusives avec soi-même. La pratique est dès le départ subordonnée à l'idée d'*œuvre*. Il est possible que Jonas Mekas, pionnier du journal filmé, ait au début filmé en toute innocence, sans intention précise, mais c'est plus difficile aujourd'hui. Parmi les chefs-d'œuvre de ces nouvelles pratiques, je citerai, côté cinéma, *Demain et encore demain*, de Dominique Cabrera (1997), côté bande dessinée, le *Journal* de Fabrice Neaud (1996-2003). Mais est-ce ici le journal qui se fait image, ou les arts de l'image qui se renouvellent, dans leur propre logique, en utilisant certains traits de la forme « journal » ? Les frontières se brouillent, et ces déplacements peuvent susciter des réactions de défense. Catherine Bogaert et moi, en terminant notre livre *Un journal à soi* sur l'évocation de ces pratiques nouvelles, avons rencontré les réticences de nos éditrices, qui nous ont fait la moue : nous sortions du champ, quelques paragraphes suffiraient, sans images... Hors de l'écriture, point de salut ! Tant que le dessin ou l'image étaient subordonnés à l'écriture dans une perspective d'illustration, c'était parfait. Quand l'image devient le langage central, on est dans autre chose – raisonnement fort juste dans une perspective éditoriale (l'unité « visuelle » de notre livre était la mise en scène de l'écriture), devant lequel nous nous sommes inclinés. Reste donc à faire un autre livre... Autres réticences, aujourd'hui, celles que suscitent les cyberjournaux ou les *blogs* : là, on reste bien dans l'écriture, mais, s'écrie-t-on, « ce n'est plus intime ! » Ce sont effectivement des pratiques

nouvelles, intermédiaires entre journal, correspondance et presse, entraînant deux innovations capitales : la lecture par autrui d'un journal au rythme où il s'écrit (chose qui n'était jamais arrivée), et ce que j'ai appelé des « intimités de réseau » (greffe sur le journal, protégé par un pseudonyme, de correspondances croisées avec des lecteurs eux-mêmes souvent cyberdiaristes). Là aussi, il y a matière à un livre : celui que j'ai écrit il y a sept ans (« *Cher écran...* », 2000) est sans doute déjà périmé, tant les choses vont vite...

Mais je quitte ces grands changements médiatiques, qui ne sont pas le fait d'initiatives individuelles, pour revenir au pays de l'écriture et à l'histoire de quelques aventuriers. Aventures étonnantes, bizarres, parfois éblouissantes, qui, pour tous sauf Claude Mauriac, n'ont pas abouti à des œuvres publiées de leur vivant, et qui, jusqu'à présent, ne sont à l'origine d'aucune tradition.

*
* * *

Mon premier expérimentateur doit être pour vous un inconnu : Pierre Hyacinthe Azaïs (1766-1845), auteur d'un grand livre philosophique, *Des compensations dans les destinées humaines* (1809), par ailleurs musicien et diariste. On doit à un chercheur trop tôt disparu, Michel Baude, l'exploration de son œuvre, dont la partie la plus étonnante, le journal, est encore aujourd'hui inédite. Azaïs vivait à l'époque bénie où le journal personnel était une « nouvelle frontière ». Il n'existait alors ni tradition ni modèle, juste un territoire inconnu à investir. Nous connaissons aujourd'hui deux journaux d'Azaïs, tous deux expérimentaux (annonçant d'ailleurs les expériences de Sartre, pour le premier, de Claude Mauriac, pour le second – mais ceux-ci n'en ont rien su !).

Le premier journal, tenu de 1798 à 1802 de manière traditionnelle, en suivant l'ordre chronologique, a été qualifié par le conservateur de la Bibliothèque de l'Institut, où il a échoué à la fin du XIX^e siècle, de « fatras peu intéressant ». Il m'a passionné.

Azaïs semble en état d'ivresse devant les possibilités de la forme journal, au point d'écrire ceci :

Si nous venions deux fois à la vie, je consacrerai la première à écrire mon journal, je ne ferais pas autre chose ; – il ne manque au plaisir que cette occupation me donne que la liberté de m'y livrer sans regret et sans contrainte : mais le temps s'écoule et j'ai tant d'autres emplois à donner au temps !

Quelle variété dans mes plaisirs, si je pouvais m'abandonner à celui de décrire chaque objet, chaque événement qui m'intéresserait ! Tout serait inopiné pour moi-même. Cette curiosité qui nous attache à la lecture d'un récit fait par un autre, et qui a manqué à l'écrivain de ce récit, j'en serais animé, car je ne connaîtrais point d'avance la suite du récit que je me plairais à faire (Journal inédit, Bibliothèque de l'Institut, Paris, volume IX, f° 89, 6 octobre (14 vendémiaire) 1801).

Il refuse de choisir, et entrelace dans son journal le récit de sa vie quotidienne avec l'élaboration de son système philosophique, dans un va-et-vient qui finit par lui donner l'idée que ce journal, qui enregistre les piétinements, mais aussi les aventures de sa recherche intellectuelle, est plus intéressant, mais aussi plus vrai, que l'œuvre qu'il en tirera :

Je me dis quelquefois que d'après la forme que j'ai maintenant donnée à ce tableau de moi-même, je ne pourrais jamais faire d'ouvrage qui puisse lui être préféré : en effet j'y dépose, depuis quelques temps, les pensées, les observations et les sentiments que j'ai le projet de réunir en corps d'ouvrage particulier. Dans mon journal, ces pensées et ces observations ne sont pas toujours liées entre elles ; mais elles sont liées à moi-même ; elles viennent dans mon journal comme elles me sont venues ; leur place se trouve ainsi naturelle ; car c'est ma nature qui a fixé le moment et la

circonstance où elles devaient se placer dans ma tête et dans mon cœur. Cette liaison est plus intéressante et même plus vraie que l'ordre méthodique (Journal inédit, Bibliothèque de l'Institut, Paris, volume IX, f° 90, 6 octobre (14 vendémiaire) 1801).

Azaïs n'a pas eu le courage d'aller jusqu'au bout de son intuition, et il a fini par publier le pensum didactique de ses théories plutôt que le journal apéritif de leur invention.

Son second journal, tenu de 1811 à 1844 (de 44 à 78 ans), a-t-il été entrepris pour tester *in vivo* sa théorie des « compensations » (l'équilibre qui s'établit en toute vie entre bonheur et malheur) ? Ou bien est-il destiné, comme il le dit au début, à fixer et démultiplier dans l'avenir son bonheur actuel (il vient, tardivement, de se marier, il adore sa femme, qui attend un enfant) ? C'est difficile à dire. Sachez néanmoins que sa théorie était exacte, car son bonheur conjugal s'est peu à peu dégradé... Nous le savons parce qu'il a mené l'aventure jusqu'au bout : tenir jusqu'à la mort un *journal-anniversaire*, c'est-à-dire fait de trois cent soixante-six journaux, un par jour de l'année, le principe étant d'avoir une liasse (de feuilles volantes) par jour et d'écrire chaque jour non à la suite du journal de la veille, mais du même jour de l'année précédente. Ce qui implique une relecture de la liasse, ou du moins de sa dernière entrée, celle de l'année précédente, et une écriture de dialogue avec le passé, chaque fois comparé au présent. Presque toujours l'entrée commence par une réponse, un écho, quelquefois même un prolongement de la dernière phrase écrite un an avant. Ce « maillage » du temps est vertigineux, et il rejoint, par d'autres voies, le vertige que nous inspire Proust. Mais c'est plutôt à Claude Mauriac qu'Azaïs fait penser, et à son système de « plongées » dans le passé. Vous pourrez lire son journal en vous rendant à Albi, aux Archives du Tarn, et il vous faudra alors décider *comment* le lire. Pour moi, j'en ai lu, en deux jours de travail, trois semaines, c'est-à-dire 714 entrées, en refaisant 21 fois le trajet entre 1811 et 1844, lecture-feuilleton que j'envisage de poursuivre. C'est une sorte

d'expérience initiatique, qui vous fait faire connaissance avec l'homme, un brave homme, à l'écriture très ordinaire, donc proche de nous, n'ayant rien d'un génie écrasant, mais en même temps illuminé comme l'un des personnages maniaques dont Perec a meublé *La vie mode d'emploi*. À ma connaissance, personne n'a jamais recommencé – mais sait-on jamais ? On trouve une version minimaliste de ce dispositif dans les carteries anglo-saxonnes, où l'on vend de chétifs « Five Years Diaries ». Mais aucun papetier n'aurait l'idée de vendre des journaux à tenir 34 ans de suite.

* * *

Mon second expérimentateur est, lui, de vous connu, mais peut-être pas sous ce jour. Il va nous emmener vers une innovation bien différente, *thématique*. On mesure à quel point Jules Michelet – le grand historien – a innové, quand on compare son journal à celui d'Azaïs, puisque les deux journaux se donnent le même but : célébrer le bonheur conjugal ! J'irai vite, puisque vous pouvez cette fois vous reporter aux quatre volumes du *Journal* de Michelet publié chez Gallimard depuis 1959, après un siècle de purgatoire. Jules Michelet a eu deux vies. Veuf, âgé de 51 ans, il a épousé, sur un coup de foudre réciproque, une jeune lectrice et admiratrice de 23 ans, Athénaïs Mialaret, devenue du coup sa femme-enfant, son inspiratrice et la collaboratrice de son œuvre. Il l'a entourée d'amour et d'écriture, il l'a même entourée d'une écriture d'amour, il l'a envahie de tous les côtés – au point que si *elle*, elle collaborait à son œuvre publiée, *lui*, il collaborait, et parfois malgré elle, à son écriture intime à elle. Il a donc tenu, à l'intérieur de son journal général à lui, et parfois sur des carnets spéciaux, un récit détaillé, même si allusif et elliptique (codages, abréviations), de leurs relations amoureuses, mais aussi de la vie physique d'Athénaïs, des cycles réguliers ou irréguliers de ses fonctions sexuelles, et surtout de ses fonctions digestives, dont il notait les signes avec la plus grande tendresse. Il l'a fait d'abord

sans le lui dire, puis, un beau jour de 1857, à Fontainebleau, il lui a révélé les écritures dont son corps était l'objet, avec une argumentation qui semble faite pour notre problématique. Pour lui faire accepter la chose (qu'elle n'acceptera jamais totalement), il lui explique qu'ils sont des pionniers, comme l'avait été au XVII^e siècle Héroard notant chaque jour pendant plus de vingt ans ce que le jeune Louis (XIII), fils d'Henri (IV), faisait, mangeait, émettait, disait du matin au soir :

Assis au jardin anglais, par un joli temps mêlé d'un doux et pâle soleil, avec un tant soit peu de brume, nous causâmes du Journal intime que j'ai écrit ici de toute notre vie et surtout de sa vie physique (l'intérieur et l'extérieur : idées, jouissances, fonctions, ce qu'elle prend, etc., qu'elle rend, enfin tout, même aussi parfois les circonstances atmosphériques qui influent tant sur l'humeur). C'est, je crois, la première fois qu'on entre dans un si grand détail. Ni le Journal d'Héroard sur la santé de Louis XIII, ni Montaigne, ni Rousseau, ni personne n'en a tant dit. Les indifférents ne comprendront pas qu'on ait été si prolixe, ou plutôt si minutieux. Mais il faut songer ici que c'est une femme aimée, très pure et très vierge, mon bijou et mon enfant [...].

Son esprit, qui comprend tout, même les choses les plus contraires à sa nature virginale, ne peut méconnaître l'originalité et l'utilité d'un tel Journal intime, que personne n'a osé faire. Cependant il y a quelques jours, quand je lui lus quelques mots de ce qui touche sa vie physique, elle fut troublée. Ce culte de ce qui est d'elle l'effaroucha quelque peu. Je lui dis qu'elle en détruirait plus tard tout ce qu'elle voudrait, mais qu'il fallait au moins attendre que le... Car ce journal en sera l'inspiration et la lumière. Je ne lui cachai pas (hier) que j'avais noté, précisé, caractérisé chacun des moments divins que j'ai eus avec elle, – tous variés : ou sublimes, ou profonds, ou puissamment magnétiques, avec un

sentiment chaud, doux, tendre, charmant du trésor vivant où j’entre (Michelet, 1959-1976, t. II, 1962 : 355, 24 septembre 1857).

Athénaïs n’acceptera jamais vraiment. Il lui avait laissé la liberté de faire du journal ce qu’elle voudrait après sa mort. Elle ne l’a pas détruit, mais soigneusement barré aux endroits impudiques. Le manuscrit, à la Bibliothèque de l’Institut, est très curieux, souligné de traits gras au crayon rouge par Jules lui-même se relisant, biffé de gribouillis noirs par Athénaïs après sa mort. Laissons leur amour en paix, mon propos était juste de me demander si le journal pouvait avoir pour fonction d’*étendre* la connaissance de la vie humaine, s’il y avait des *contenus* hétérodoxes, et dans quelle direction ? Tout n’a-t-il pas déjà été sinon dit, du moins exploré par un siècle d’enquêtes en sciences humaines ? Faut-il chercher, comme le suggérait Georges Perec, du côté de l’*infra-ordinaire* (« questionnez vos petites cuillers », conseillait-il – 1989 : 13) ou, comme le fit récemment Catherine Millet (2001) (mais justement, ce n’était pas un journal), du côté du *censuré* ? Peut-être le journal ne peut-il rivaliser, comme moyen d’exploration d’un phénomène particulier, avec des enquêtes, mais ce que ses enquêtes à lui ont de spécifique, c’est de relier le phénomène choisi à la totalité d’une vie et à son vertigineux déroulement dans le temps.

*
* *
*

Mon troisième homme est Sartre : entre septembre 1939 et mai 1940, il a installé son laboratoire en Alsace, dans des écoles de village où le soldat météorologue qu’il était passait sa journée à écrire : des lettres, les brouillons de son roman en cours (*Les chemins de la liberté*) et, sur de petits carnets de moleskine noirs, au nombre de quinze (il n’en reste plus que six), un journal comme on n’en a jamais écrit : c’est à la fois un journal d’observation de la vie autour de lui pendant cette étrange drôle de guerre, un journal d’analyse de ses propres comportements et

d'examen moral (est-il « authentique » ?) et le journal de travail d'une somme philosophique en préparation (qui deviendra *L'être et le néant*). Il y a déjà eu des philosophes qui ont tenu des journaux, ou des carnets de travail, cela est ordinaire. Mais y a-t-il jamais eu des philosophes qui aient fait de leur journal personnel le creuset ou le laboratoire de leurs idées ? Dans un va-et-vient incroyable, Sartre va du vécu vers la pensée (des idées nouvelles naissent de l'analyse du quotidien) ou de la pensée vers le vécu (une idée qu'on travaille va être mise à l'épreuve du quotidien correspondant). Il essaie, comme il le dit dans une lettre au Castor, de tout fondre : « Je n'essaie pas de protéger ma vie après coup par ma philosophie, ce qui est salaud, ni de conformer ma vie à ma philosophie, ce qui est pédantesque, mais vraiment vie et philo ne font plus qu'un » (1983, t. II : 39), et cette fusion ne concerne pas seulement la réflexion morale, mais l'analyse intellectuelle. La forme du journal est le lieu de cette fusion, grâce à sa double plasticité : son absence complète de limite thématique (son ouverture au « fatras » : le lecteur des *Carnets* est ahuri par l'incroyable diversité des sujets abordés) et son caractère imprévisible (même si Sartre programme ses recherches, il n'est pas maître du tour que l'événement va leur donner demain). Le mieux est de l'écouter lui-même en parler :

Il me semble que je suis en chemin, comme disent les biographes aux environs de la page 150 de leur livre, de « me trouver ». Je veux dire par là que je ne pense plus en tenant compte de certaines consignes (la gauche, Husserl), etc., mais avec une totale liberté et gratuité [...]. Je crois que, outre la guerre et la remise en question, la forme carnet y est pour beaucoup ; cette forme libre et rompue n'asservit pas aux idées antérieures, on écrit chaque chose au gré du moment et on ne fait le point que lorsqu'on veut. Par le fait je n'ai pas encore relu l'ensemble de mes carnets et j'ai oublié une foule de choses que j'y ai dites (Sartre, 1983, t. II : 21).

Wanda, lisant mes carnets, me dit : « Ça me surprend. Je suis tellement habituée aux imbéciles qui veulent prouver, que je suis déçue devant le gratuit ». Ça me charme et c'est vrai. Entière gratuité de ce carnet, comme de la pensée en général. J'écrirai demain sur Paris. Mais pourquoi ? Sans raison, parce que ça m'amuse. Et rien ici n'a de raison : tout est jeu. Surtout, je ne force jamais ma pensée. Si j'écrivais un livre composé, j'irais plus loin, à la manière des soldats en guerre que l'on contraint toujours de tenir un peu plus qu'ils ne peuvent. Au lieu qu'ici je tourne court dès que je suis prêt de me forcer (Sartre, [1983] 1995 : 460).

De temps en temps, Sartre essaie d'« attraper le style de [ses] gestes » ([1983] 1995 : 351), ou bien il analyse un incident (une engueulade avec un sous-officier) pour distinguer chez lui, et chez l'autre, mobiles et motifs. Ou bien il replonge dans le passé et fait des inventaires de mémoire, ce qu'il appelle des « historiques ». On n'est sans doute jamais arrivé à fondre ainsi, dans un même mouvement d'écriture, et si dynamique, tous les genres « littéraires ». La jubilation de Sartre est communicative, et si vous êtes encore sur votre faim en terminant les 600 pages des 6 carnets retrouvés, il vous reste 2 solutions : passivement, espérer que quelques-uns des neuf carnets perdus émergeront en salle de ventes avant que vous ne mouriez ; activement, en prendre de la graine pour votre propre journal.

*
* *
*

Claude Mauriac est le seul des cinq qui ait mené son expérience jusqu'à la publication. Il avait installé dans son appartement du quai de Béthune un véritable atelier de bricolage. Dans un grand placard, la matière première : un journal tenu presque sans interruption depuis l'âge de 13 ans (1927), et tenu par goût de l'écriture, sans préméditation, puisque, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, il a cherché à réaliser une

œuvre dans les directions les plus classiques, en écrivant des romans, même si ce n'étaient pas des romans classiques, mais des « nouveaux romans », qui mettaient en scène et en question le temps. Donc, sur ses étagères, les milliers de pages de son journal (plus de trois mètres linéaires à la fin de sa vie), une machine à écrire portative Hermès Baby, une photocopieuse installée à demeure en 1968, des ciseaux et des rouleaux de ruban adhésif – tout un arsenal qui serait aujourd'hui condensé en un logiciel de traitement de texte, un scanner et une imprimante. Peu importe le matériel, ce qui compte, c'est l'idée. Il raconte comment elle lui est venue, dans le premier chapitre du premier volume du *Temps immobile* (1974), cette épopée en dix volumes principaux autour desquels il a mis en orbite d'autres volumes secondaires. L'idée a peu à peu jailli d'une pratique courante, mais dont personne n'avait tiré les mêmes conséquences : ce qu'il appelle la « plongée », et que j'appellerai la « lecture-anniversaire » (complémentaire de l'écriture-anniversaire d'Azaïs). Aujourd'hui, 18 mai 2004, par exemple, je puis aller voir ce que j'ai écrit, ou fait, le 18 mai 1984, il y a vingt ans, ou le 18 mai 1954, il y a cinquante ans – et je le puis vraiment, c'est le privilège de l'âge, puisque j'ai commencé mon journal en octobre 1953. Je pourrais donc alors, suivant la méthode de Claude Mauriac, plonger en suivant des dates, des thèmes ou des lieux, enchaîner plongées et dérives, explorer, grâce aux méandres de mon journal, le gouffre de ma vie à la recherche des analogies, concordances, discordances ou répétitions, et feuilleter, épilucher, déconstruire et reconstruire mon identité narrative. Ces fragments cueillis, je pourrais ensuite les mettre bout à bout, et tenir un journal de cette circulation, en l'intégrant à mon journal, et au montage des fragments, journal que je pourrais d'ailleurs, comme le reste, relire à des dates ultérieures, plongeant dans mes anciennes plongées, etc. Voilà ! Suivant cette méthode, Claude Mauriac n'a pas arrêté, de 1968 à 1996, de construire un immense labyrinthe. Après avoir bouclé le dixième volume du *Temps immobile*, il programma un *Temps écroulé*, finalement remplacé par un *Temps accompli*, dont le quatrième volume

paraît peu après sa mort... Ni Amiel, ni Léautaud, ni Gide, ni Green, ni personne n'a eu avant lui cette idée si simple, si extravagante et profonde, d'arracher le journal à son ordre d'écriture pour lui substituer l'efflorescence baroque de son ordre de lecture. Claude Mauriac souffrait des malentendus qui entouraient cette œuvre révolutionnaire : hors d'un cercle de privilégiés fanatiques, la plupart n'y voyaient que des chroniques publiées dans un désordre pittoresque, alors qu'il s'agit d'une œuvre aussi rigoureuse et ambitieuse que celle de Proust. J'ai eu la chance de pouvoir travailler, en généticien, sur les brouillons du *Temps immobile 1* et à cette occasion j'ai essayé de résumer en dix points la « révolution Mauriac ». Le plus simple est d'en citer ici les points 6 à 9 :

6) *La construction est fondée sur cette tension entre ordre et désordre : à partir de quel moment une séquence trop bien ordonnée chronologiquement demande-t-elle à être coupée et brouillée ? À quel degré d'incohérence faut-il s'arrêter dans les sauts de puce pour se raccrocher aux lignes-guides antérieures ?*

7) *Cette tension est au cœur du projet de Claude Mauriac : dépasser l'antinomie entre journal et autobiographie, les intégrer dans une forme nouvelle, dissoudre presque entièrement les formes d'origine et de fin. Dissoudre, pour l'origine, l'idée même d'événement ; pour l'idée de fin, le lieu d'énonciation du texte ; créer un texte où l'on soit toujours au milieu ! Démonstration facile à faire sur La Croix du Sud : au bout de 120 pages, on ne sait plus ni quand ça a commencé, ni quand ça parle !*

8) *Le côté imprévisible fait que le texte ne saurait être lu « en diagonale », comme les textes narratifs ou argumentatifs ; si on saute trois pages on risque d'être perdu ; le lecteur a le même type de participation que pour une lecture de poésie.*

9) *La référence à Proust, explicite et omniprésente, s'impose, mais aussi, à travers elle, celle de Monet : pour moi, Le temps immobile, ce sont les Nymphéas, c'est-à-dire une grande idée folle suivie absolument jusqu'au bout, des variations de plus en plus minutieuses et gigantesques sur la forme du reflet* (Lejeune, 2003 : 59).

*
* *
*

Last but not least, très attendu dans cette galerie d'inventeurs, Georges Perec, obsédé par les figures du temps, de la mémoire et de l'oubli, de la trace et du classement. Comme tout le monde, il a tenu des agendas, dans un but pratique. Pas comme tout le monde, il lui est arrivé de les « retraiter » et d'en tirer des textes étonnants. De son agenda 1974, tenu pour conjurer l'angoisse d'oublier, et cela de la manière la plus objective (il y note ses occupations, son travail, ses rencontres, mais aussi les menus de chaque jour), il a tiré une « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze », où les aliments sont regroupés en un hyper-menu systématisé, hors-d'œuvre, poissons, viandes, légumes, etc., classés et dénombrés, liste apparemment burlesque mais qui, à la faveur du comique, donne une entrée oblique dans la mémoire individuelle, et directe dans un « infra-ordinaire » collectif. Mais je pense surtout à la plus extravagante forme dérivée du journal qu'on ait inventée, le dispositif de *Lieux*, l'un des quatre grands projets autobiographiques conçus par Perec en 1969, projet qui devait encadrer pendant douze ans la réalisation des trois autres, dont un seul en fait aboutira à un livre publié, et encore sous une forme bien différente de celle prévue, *W ou le souvenir d'enfance*. Voici la règle du jeu :

En 1969, j'ai choisi, dans Paris, 12 lieux (des rues, des places, des carrefours, un passage), ou bien dans les-

quels j'avais vécu, ou bien auxquels me rattachaient des souvenirs particuliers.

J'ai entrepris de faire, chaque mois, la description de deux de ces lieux. L'une de ces descriptions se fait sur le lieu même et se veut la plus neutre possible : assis dans un café, ou marchant dans la rue, un carnet et un stylo à la main, je m'efforce de décrire les maisons, les magasins, les gens que je rencontre, les affiches, et, d'une manière générale, tous les détails qui attirent mon regard. L'autre description se fait dans un endroit différent du lieu : je m'efforce alors de décrire le lieu de mémoire, et d'évoquer à son propos tous les souvenirs qui me viennent, soit des événements qui s'y sont déroulés, soit des gens que j'y ai rencontrés. Lorsque ces descriptions sont terminées, je les glisse dans une enveloppe que je scelle à la cire [...]. Je recommence chaque année ces descriptions en prenant soin, grâce à un algorithme auquel j'ai déjà fait allusion (bicarré latin orthogonal, celui-ci étant d'ordre 12), premièrement, de décrire chacun des lieux en un mois différent de l'année, deuxièmement, de ne jamais décrire le même mois la même couple de lieux (Perec, 1974 : 76-77).

Au bout de douze ans, en 1981, il ouvrira les enveloppes, et il verra ce qu'il peut faire de ces traces d'un triple vieillissement : celui des lieux, de sa mémoire, et de son écriture... De fait, l'entreprise fut abandonnée en 1975, mais elle essaima dans une série d'autres textes et fut relayée par le projet romanesque de *La vie mode d'emploi* (1978). Voici, pour finir, une brève analyse des fonctions de ce dispositif étrange, que j'ai proposée dans *La mémoire et l'oblique* :

Lieux a, du journal, le rituel extérieur : chaque texte est minutieusement daté (jour et heure, quelquefois minute ; quand le texte est écrit en plusieurs fois le même

jour, chaque fragment voit son heure d'écriture précisée et localisé (pour les « réels » cela va de soi, mais aussi pour les « souvenirs »). Le texte ainsi inscrit dans le temps et l'espace est ne varietur. Aucune correction n'est admise.

Mais Lieux est un journal étrange. On n'y écrit que deux fois par mois. Le sujet est imposé. Aucune continuité d'aucune sorte. Cela ressemblerait plutôt à des prélèvements d'échantillons d'écriture faits dans un but scientifique. Ce qui est daté, c'est l'accomplissement de la consigne...

Non seulement Lieux est un journal étrange, mais c'est au fond un anti-journal qui contourne systématiquement le présent (le vécu de celui qui écrit). On doit y écrire soit des choses personnelles qui concernent le passé (les « souvenirs »), soit des choses extérieures qui concernent le présent (les « réels »). Il n'est pas prévu qu'on y écrive des choses personnelles qui concernent le présent. On observe le protocole extérieur du journal, mais on en évite le contenu habituel. L'éviter ainsi, c'est sans doute aussi une manière de le fixer indirectement, centre absent, vibrant à l'intersection virtuelle de deux séries de « déplacements » (Lejeune, 1991 : 169).

*
* *
*

Un petit mot de conclusion, pour renouer le fil de mes méditations initiales sur la fiction. Que démontrent ces cinq exemples ? Qu'il ne faut pas confondre art et fiction : on peut, en restant dans le champ de la vérité, *créer* des formes nouvelles.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AZAÏS, Pierre Hyacinthe (1809), *Des compensations dans les destinées humaines*, Paris, Garnery et Leblanc.
- BARTHES, Roland ([1979] 1993), « Délibération », dans *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Éditions du Seuil, p. 1004-1014.
- BARTHES, Roland (2003), *La préparation du roman 1 et 2. Cours et séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Traces écrites ».)
- LEJEUNE, Philippe (1991), *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L.
- LEJEUNE, Philippe (2000), « Cher écran... ». *Journal personnel, ordinateur, Internet*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « La couleur de la vie ».)
- LEJEUNE, Philippe (2003), « Plongées. Étude génétique du *Temps immobile 1* », *RITM*, « Claude Mauriac ou la liberté de l'esprit », n° 28, p. 55-78.
- LEJEUNE, Philippe, et Catherine BOGAERT (2003), *Un journal à soi*, Paris, Éditions Textuel.
- MAURIAC, Claude (1991-1996), *Le temps accompli*, Paris, Grasset, 4 t.
- MAURIAC, Claude (1974-1988), *Le temps immobile*, Paris, Grasset, 10 t.
- MICHELET, Jules (1959-1976), *Journal*, Paris, Éditions Gallimard, 4 t.
- MILLET, Catherine (2001), *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Éditions du Seuil.
- NEAUD, Fabrice (1996-2003), *Journal*, Angoulême, Éditions Ego comme X, 4 v. parus.
- PEREC, Georges (1974), *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée. (Coll. « L'espace critique ».)
- PEREC, Georges (1978), *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette. (Coll. « P.O.L. ».)
- PEREC, Georges (1989), *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions Gallimard.

VIES EN RÉCIT

ROUSSEAU, Jean-Jacques ([1764] 1959), « Ébauche des *Confessions* », dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, p. 1148-1164. (Coll. « Pléiade ».)

SARTRE, Jean-Paul (1983), *Lettres au Castor et à quelques autres*, Paris, Éditions Gallimard, 2 t.

SARTRE, Jean-Paul ([1983] 1995), *Carnets de la drôle de guerre. Septembre 1939-mars 1940*, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, nouvelle édition augmentée d'un carnet inédit, Paris, Éditions Gallimard.

RÉFÉRENCE FILMOGRAPHIQUE

CABRERA, Dominique (1997), *Demain et encore demain*, image : Dominique Cabrera, montage : Réjane Fourcade, son : Dominique Cabrera, INA, 35 mm, 80 min.

AUTOFICTION ET ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE : INCIDENTS DE FRONTIÈRE

Yves Baudelle

Université de Lille 3 (Charles-de-Gaulle)

Parmi les évolutions contemporaines du régime autobiographique, l'une des plus manifestes, depuis une vingtaine d'années, est l'hégémonie croissante de la notion d'autofiction, sans qu'on sache toujours très bien s'il s'agit d'un genre nouveau – ce qui en justifierait le néologisme – ou s'il s'agit seulement du dernier nom à la mode du bon vieux roman autobiographique. Si j'ai choisi de revenir sur cette dénomination si confuse d'*autofiction*, c'est que les difficultés qu'elle pose ne sont pas simplement de vocabulaire. À se lancer dans un exercice de maïeutique socratique pour savoir si l'autofiction est un vrai concept ou une coquetterie de sophiste, on n'en épuiserait pas la question, car en réalité, nous avons affaire à un problème de frontière dont les enjeux dépassent le seul souci de la rigueur terminologique. Autobiographie, autofiction, roman autobiographique : ces trois genres se bousculent, chacun d'eux donnant le sentiment de ne pouvoir exister qu'en se situant par rapport aux deux autres, quitte à les exclure. L'événement le plus frappant à cet égard est la substitution lexicale de l'autofiction au roman autobiographique : tout se passe en effet comme si la première avait enterré le second. Cet incident de frontière entre les genres intéresse donc, pour commencer, le poéticien, spécialiste de la taxinomie générique. Mais

il a aussi une dimension esthétique, interrogeant les limites entre la littérature et la non-littérature, avec toutes les implications axiologiques et idéologiques d'une telle problématique. Plus fondamentalement, nous avons affaire à un débat philosophique relevant à la fois de la logique et de l'ontologie, et qui porte sur les frontières entre fiction et non-fiction. Dans le champ plus spécifique de notre discipline – les études littéraires –, ce conflit territorial entre l'autofiction et le roman autobiographique renvoie enfin au dogme antibiographique, l'un des étendards de la modernité critique.

Mon propos ici n'est donc pas tant de fixer la frontière entre autofiction et roman autobiographique, ce que j'ai tenté ailleurs¹, que de montrer en quoi la mise à mal de la notion de roman autobiographique par celle d'autofiction dans le discours critique (qu'il soit savant ou médiatique) participe d'un conflit épistémologique, révélant d'autres frontières, lesquelles fractionnent le champ même de la critique et de la théorie littéraire. Ce conflit a plusieurs facettes, opposant les anciens et les modernes (sur la question du biographisme), mais aussi les modernes aux postmodernes (ou le structuralisme au déconstructivisme) et les logiciens orthodoxes aux logiciens hétérodoxes. On reconnaît ici le paysage théorique dessiné par Thomas Pavel dès 1986 et où s'affrontaient déjà, sur la question des frontières de la fiction, « intégrationnistes » et « ségrégationnistes »². Mais depuis lors les termes du débat se sont compliqués, certains discours intégrationnistes s'avérant plus séparatistes qu'on ne pourrait s'y attendre, notamment celui qu'on peut qualifier de « panfictionnaliste ».

L'évolution des positions respectives au sein de ce débat a trouvé dernièrement une illustration notable avec la parution dans la collection « Poétique » de Gérard Genette, au Seuil, de l'ouvrage de Philippe Gasparini (2004) – *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* –, qui s'emploie à réévaluer le genre décrié du roman autobiographique, dont il retrace l'histoire et

1. Voir Baudelle (à paraître a).

2. Voir Pavel ([1986] 1988).

inventorie les procédés. Vincent Colonna parle à juste titre de « petite révolution » (2004a : 1) dans la mesure où, après l'article resté sans lendemain de Pierre Pillu, en 1987, cette étude d'ensemble révèle la légitimité nouvelle, aux yeux mêmes de la poétique, de cette notion de roman autobiographique³.

Cet exemple montre que les anciennes rigidités théoriques tendent désormais à s'assouplir. C'est à cette décrispation que je voudrais ici contribuer en proposant, sur l'épineuse question de la ligne de partage entre autofiction et roman autobiographique, une thèse mesurée qui évite le double écueil du dogmatisme et d'un certain confusionnisme postmoderne. Ce faisant, je me situerai dans le champ de la poétique, dont la rationalité tout aristotélicienne entend se préserver du virus de l'« indécidable » et autres scepticismes déconstructeurs.

À défaut de refaire l'historique complet de l'autofiction, qui est bien connu, je rappellerai seulement que les choses avaient commencé dans la confusion. Car Serge Doubrovsky, non content de fonder *Fils* (1977) sur un pacte contradictoire, en tout cas oxymorique⁴ – « fiction, d'événements et de faits strictement réels » (1977 : prière d'insérer) –, en proposa bientôt, dans l'épilogue de son œuvre, plusieurs reformulations successives qui ne s'accordent pas toutes entre elles⁵. Sa définition de 1991, par

3. En 2003, je m'étais moi-même employé, plus brièvement, à défendre cette catégorie du roman autobiographique, en particulier contre Jacques Lecarme (voir Baudelle, 2003). La question posée est celle de la légitimité du concept de roman autobiographique et non pas celle, souvent discutée, de la valeur de la littérature personnelle (sur cet autre débat, voir Colonna, 2004b : 108-114).

4. « Cette écriture autoromanesque repose, évidemment, sur une contradiction centrale, puisque l'étude classique de Philippe Lejeune sur *Le pacte autobiographique* (1975) oppose le pacte autobiographique ("Je soussigné", "copie conforme") au pacte romanesque (histoire de personnages fictifs). L'autofiction est donc une sorte d'oxymore théorique, de paradoxe fondamental, qui situe le texte dans l'entre-deux ou l'interface de deux catégories textuelles opposées » (Doubrovsky, à paraître).

5. Voir, entre autres, Doubrovsky (1979, 1988, 1991, 1993, 2007, à paraître).

exemple, qui fait des *Mots* de Sartre (1964) une autofiction dès lors qu'une fictionnalisation effective s'y joint à un pacte hésitant, ne semble pas compatible avec la version initiale de l'autofiction (1977), qui repose sur un pacte fictionnel sans être pour autant romancée. De plus, en créant l'autofiction Doubrovsky a manifestement cédé à un certain goût (normalien ?) de la provocation qu'on retrouve dans sa pratique même du genre : la facétie de la case à remplir, le pacte incompréhensible ont en effet pour corollaire l'enchaînement ludique des calembours et une thématique érotique poussée jusqu'au scandale de la tragédie conjugale. La provocation, du reste, a réussi au delà de tout espoir : s'il n'était pas trop difficile de susciter l'indignation des médias avec *Le livre brisé* (1989), l'auteur peut surtout se targuer de la brillante carrière de son mot-valise, entré d'abord dans le vocabulaire de la critique puis dans la langue commune. Cette réussite n'a pourtant rien changé à la confusion initiale. Ainsi, la lexicalisation du néologisme, entérinée par les dictionnaires, s'est-elle faite au prix de définitions différentes. Et finalement, l'autofiction demeure un « genre brouillon »⁶ puisque, près de trente ans après *Fils*, il semble qu'on ne sache toujours pas vraiment de quoi il retourne !

Comme pour achever d'embrouiller les choses, l'invention doubrovskienne reposait en outre sur une ambiguïté épistémologique : en apparence, il s'agissait d'un coup de pouce à la poétique, le fait de remplir l'une des « cases aveugles » du fameux tableau de Philippe Lejeune, loin de l'invalider, revenant au contraire à le conforter en le complétant ; mais en fait, les références théoriques de Doubrovsky, si elles sont modernes, ne sont guère poéticiennes : l'autofiction, c'est l'autobiographie revue par la psychanalyse et le textualisme. Surgi à l'apogée du « modèle producteur », le genre avait à ses débuts beaucoup plus à voir avec l'avant-gardisme telquelien qu'avec l'aristotélisme de la poétique, laquelle s'inscrit à l'évidence dans le schéma occidental de la représentation battu en brèche par Derrida à

6. Ce mot est de Jean-Yves Laurichesse.

partir de 1967. Rien d'étonnant alors à ce que la poétique ait été dès l'origine déroutée par un genre manifestement plus proche de la *différence* dionysiaque que de l'apollinisme structuraliste⁷. Le désarroi du formalisme face à l'autofiction (du moins dans sa version première, doubrovskienne) tient peut-être à son effort pour penser rationnellement les « dissonances » d'une « aventure du langage » (Doubrovsky, 1977 : prière d'insérer) en réalité irréductible à l'ordre du logos.

En tout cas, rien n'est plus emblématique de l'embarras de la poétique vis-à-vis du genre que les efforts successifs de Genette pour en fixer la notion. La formule qu'il en donne dans *Fiction et diction* est subtile : $A = P$, $N = P$, mais $A \neq N$, car il n'y a pas d'adhésion sérieuse – au sens de Searle – de l'auteur à son récit, dont il ne garantit pas la véracité (en d'autres termes, $A \neq N$ définit un pacte fictionnel) (Genette, 1991 : 86-88). Mais le discours de Genette sur l'autofiction n'en présente pas moins un certain nombre de difficultés. Ainsi, l'auteur de *Figures* semble avoir du mal à admettre qu'un récit affiché comme fictionnel ne soit pas effectivement fictif : c'est la fameuse distinction des « vraies » et des « fausses autofictions » (1991 : 86, n. 2), sur laquelle on a souvent ironisé. Cette idée me paraît en l'occurrence liée à une surestimation du critère illocutoire, en particulier par rapport aux noms propres. Genette refuse ainsi de rapporter à une « évidence onomastique » (1991 : 88) l'identité narrative ($N = A$), qu'il fonde quant à lui sur le seul plan illocutoire (« l'engagement sérieux de l'auteur à l'égard de ses assertions narratives » – 1991 : 87). S'agissant de $N = A$, ce n'est pas trop gênant, l'idée selon laquelle « le Borges auteur, citoyen argentin, prix Nobel d'honneur, qui signe *L'aleph*, n'est pas fonctionnellement identique au Borges narrateur et héros de *L'aleph* » (1991 : 85) annonçant en effet la distinction que fera Ricœur entre l'identité-*ipse* et l'identité-*idem* (1990). Mais, faute sans doute d'avoir accordé autant de valeur que Lejeune à l'identité patronymique, Genette a négligé d'approfondir la relation $A = P$, ce

7. Sur cette antinomie, voir Derrida ([1967] 1979 : 47).

qui le conduit à tenir *À la recherche du temps perdu* pour une autofiction en dépit du quasi-anonymat du héros⁸. Son obstination sur ce point devient même aberrante lorsqu'elle aboutit, dans *Figures IV*, à attribuer à l'autofiction un pacte autobiographique⁹, en contradiction flagrante avec la théorie antérieure. Entre 1982 et 1999, cinq mises au point successives sur l'autofiction n'auront ainsi abouti qu'à une définition molle et passe-partout, comme un mélange d'autobiographie et de fiction¹⁰.

Comme s'il ne lui suffisait pas d'être « insaisissable », le « monstre » (Doubrovsky, 1988 : 70) créé par Doubrovsky a fait surgir de nouvelles apories qui sont autant de tentacules dans lesquels la poétique est venue s'engluer. Sur la littérarité du genre et sur sa vraisemblance, la poétique tient ainsi des discours contradictoires. La question de savoir si l'autofiction appartient au champ littéraire est notamment posée par Marie Darrieussecq, dans la perspective de *Fiction et diction*. Sa conclusion est que c'est la fictionnalité (déclarative) du genre qui lui assure « par essence » sa place dans la littérature, « puisque toute fiction est littérature » (1996 : 372-373). Or, pour Philippe Gasparini la littérarité de l'autofiction semble être plutôt de diction que de fiction (pour prolonger l'antithèse genettienne), sans que cela la distingue pour autant de l'autobiographie, qui peut elle aussi prétendre à un tel « dessein littéraire ». Ainsi refuse-t-il de faire de la littérarité – « l'éclat du style, la sophistication structurale » – un « trait définitoire de l'autofiction », attribuant à Doubrovsky cette idée à ses yeux discutable (Gasparini, 2004 : 23). Mais c'est là une étrange attribution, le fameux prière d'insérer

8. Voir Genette ([1982] 1992 : 358 ; [1984] 1987 : 29-32 ; 1987 : 279 ; 1991 : 88, n. 1 ; 1999 : 31-33).

9. « Un texte qui se qualifie lui-même d'autofiction ne répond évidemment pas à *ma* définition du genre », celle-ci s'appliquant à des textes qui « se donnent, formellement ou non, pour autobiographiques » (Genette, 1999 : 32).

10. Genette (1999 : 33). Voir « cet entre-deux que l'on n'ose plus, vu l'actuelle surenchère médiati-commerciale, qualifier d'autofiction » (Genette, 2004 : 104).

de *Fils* abandonnant à l'autobiographie le privilège du « beau style » et rejetant l'autofiction en dehors du champ littéraire (« écriture d'avant ou d'après la littérature »). *Écriture* s'oppose ici à *littérature* en ce sens que « l'aventure du langage », fondée sur la productivité des signifiants (« allitérations, assonances, dissonances »), n'a plus rien à voir avec le style fleuri des belles-lettres.

Quant au problème de la vraisemblance, il oppose en particulier Marie Darrieussecq et Philippe Gasparini. Alors que la première voit dans la vraisemblance et autres « effets de vie » une condition nécessaire à l'assimilation A = P (1996 : 370 et n. 6)¹¹, Gasparini au contraire, parce qu'il entend « dépasser le cadre étroit de l'homonymie » A/P, tient la vraisemblance pour un moyen décisif de distinguer l'autofiction (qui « mélange vraisemblable et invraisemblable ») de l'autobiographie (tenue à la vraisemblance) et du roman autobiographique, « logé à la même enseigne », celle de l'*eikos* (2004 : 29).

En dépit de ces points de désaccord, on peut principalement identifier deux conceptions de l'autofiction, dont l'extension est inversement proportionnelle à leur compréhension. D'un côté une définition large, qui est aussi la plus courante et désigne tout récit mêlant le vécu et le fictif, ce qui inclut logiquement le roman autobiographique¹² ; de l'autre, l'autofiction *stricto sensu*,

11. Marie Darrieussecq réfute ici la position de Vincent Colonna, pour qui l'autofiction, affirme-t-elle, privilégie au contraire « des effets d'invraisemblance » (1996 : 379). Mais elle se réfère à la thèse de Vincent Colonna, soutenue en 1989 (*L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, EHESS). Dans son récent ouvrage, Colonna distingue en fait plusieurs types d'autofiction en fonction de deux critères principaux, dont leur degré de plausibilité (2004b : 73) : alors que l'autofiction biographique est « au plus près de la vraisemblance », l'autofiction fantastique y est « indifférente », ce point devenant « secondaire » dans l'autofiction spéculaire (2004b : 93, 75 et 119).

12. Vincent Colonna déplore que « pour le plus grand nombre » l'autofiction tantôt « se confond[e] avec le roman autobiographique », tantôt désigne « tous les alliages incompréhensibles de la fiction et de l'écriture de soi » (2004b : 15).

définition plus exigeante qui maintient la distinction avec le roman autobiographique en se fondant sur deux critères : l'identité onomastique (A = N = P) et le pacte fictionnel. Aux yeux de Doubrovsky¹³ comme du poéticien en général¹⁴, ce critère des noms propres est essentiel, parce qu'il permet de ne pas confondre autofiction et roman autobiographique, entraînant une nette réduction du corpus autofictionnel : *L'enfant* de Jules Vallès, *À la recherche du temps perdu*, *La fête des pères* de François Nourissier, *L'amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras, *Le premier homme* d'Albert Camus, *Dans ces bras-là* de Camille Laurens, autant de prétendues autofictions qui, à la lumière de cette définition, se révèlent être des romans autobiographiques, surtout si l'on donne toute son étendue au critère onomastique, en y intégrant le nom de tous les personnages, les toponymes et les titres d'œuvres cités par le narrateur. Au contraire, peuvent alors à bon droit être tenus pour autofictionnels : *La naissance du jour* de Colette, la trilogie allemande de Céline, les derniers romans d'Aragon (*La mise à mort*, *Blanche ou l'oubli*), les récits d'Hervé Guibert, ceux de Christine Angot depuis *Les autres* (1997), *Le jardin des plantes* de Claude Simon, *L'avenir* de Camille Laurens, etc.

Cette définition restreinte de l'autofiction n'empêche pas, dans l'esprit de la poétique, d'en dresser une typologie, l'autofiction pouvant être plus ou moins romancée et plus ou moins vraisemblable. Plus ou moins romancée, car sa fictionnalité n'est que de principe : l'auteur passe certes un contrat de fiction en présentant généralement son texte comme un roman (mention qui figure sur la couverture de *Fils*, par exemple), mais en pratique

13. À Catherine Cusset qui lui demande si « la question du nom est le critère décisif permettant de définir l'autofiction », Doubrovsky répond : « Absolument », car c'est par cette règle de l'identité de nom que « l'autofiction se distingue rigoureusement du "roman autobiographique" » (Doubrovsky, à paraître). Récemment, il a encore souligné « l'importance absolue » du nom propre (Doubrovsky, 2007).

14. J'ai défendu cette position au colloque de Lille (mars 2004) : voir Baudelle (à paraître a).

le contenu de l'œuvre peut fort bien n'avoir rien d'inventé. En d'autres termes, bien que fictionnelle (statutairement), l'autofiction peut très bien n'être pas fictive – et on l'a du reste assez reproché à Doubrovsky. C'est pourquoi en matière de vraisemblance elle admet tous les degrés de réalisation, y compris les moins crédibles, depuis les choses « qui ne peuvent être » de Lucien et sa fabuleuse expédition au delà des colonnes d'Hercule (*Histoire véritable*)¹⁵ jusqu'aux transfigurations hallucinées, tragicomiques et burlesques d'un Céline.

Quant à la définition large de l'autofiction, elle laisse le poéticien circonspect, sans pour autant le scandaliser. Comme le constate avec sérénité Philippe Lejeune, « personne n'a pris au pied de la lettre la définition de Doubrovsky, et le mot désigne maintenant », dans « un sens plus vague et général », « tout l'espace entre une autobiographie qui ne veut pas dire son nom et une fiction qui ne veut pas se détacher de son auteur » (dans Lejeune et Delon, 2002 : 23). Ainsi, la diffusion du mot *autofiction*, note Gasparini, « s'est opérée au prix d'une dérive sémantique », en venant notamment à désigner ce qu'on n'ose plus appeler « littérature personnelle » ou « roman autobiographique » (2004 : 310). C'est donc dans ce sens-là, le plus flou, que le terme d'autofiction s'est lexicalisé et le poéticien doit en prendre acte : la définition la moins extensive – la sienne – est devenue une position hétérodoxe, au sens où elle va à l'encontre de l'opinion commune.

Pour autant, cette cristallisation par l'usage d'une définition molle du terme *autofiction* n'invalide en rien la recherche d'une caractérisation plus rigoureuse du genre. Après tout, il existe bien d'autres exemples, dans le domaine littéraire, où l'emploi courant d'un mot diffère de son acception savante (*fantastique, surréaliste, burlesque, dramatique, romantique, épique...*). L'important n'est donc pas de tenter d'imposer une définition

15. Texte que Vincent Colonna considère, non sans raison, comme le prototype de l'autofiction, et plus précisément de celle qu'il qualifie de « fantastique » (2004b : 25-34).

normative de l'autofiction, ce qui serait retomber dans les travers d'une poétique académique, mais de saisir le sens de cette substitution terminologique de l'autofiction au roman autobiographique, de la considérer comme un symptôme de la réception actuelle du régime autobiographique.

Cette question de l'engouement contemporain pour l'autofiction et de sa présente hégémonie n'est pas neuve. De nombreuses explications en ont été données, qu'il convient toutefois de hiérarchiser, en mesurant bien que le problème est moins scriptural que métadiscursif : en clair, l'autofiction étant un genre incertain, c'est le succès de cette appellation qu'il faut expliquer, plus encore que les récents développements, sous divers avatars, de l'écriture de soi.

Si l'on essaye de faire la part des choses, on peut alors distinguer à la vogue de l'autofiction des raisons superficielles et des causes plus structurelles. À l'origine, il y eut d'abord un effet de mode. Étiquette nouvelle, le mot d'autofiction a été exploité par le marketing éditorial¹⁶, parce qu'il faisait plus chic que le vieux roman autobiographique. Comme si le *scoop* d'un roman posthume de Camus ne suffisait pas, on donna ainsi au *Premier homme* (1994) un emballage au goût du jour. Si cet emploi commercial du terme revient paradoxalement à gommer ce que la véritable autofiction avait d'inédit – on n'ose dire : d'« innovant » –, il présente du moins l'avantage de vendre de l'occasion au prix du neuf.

Mais la stratégie éditoriale en la matière ne repose pas seulement sur l'effet attrape-tout d'une appellation au demeurant vieillissante. À l'évidence, l'hybridité du genre, à la fois *auto*(biographique) et *fiction*, permet de profiter de la demande soutenue du public pour toutes les formes de confession tout en se protégeant juridiquement par un affichage fictionnel, même si la mention « roman » sur la couverture (dont le choix est géné-

16. L'autofiction ne serait-elle, se demande plaisamment Marie Darrieussecq, qu'un « plan marketing pour vendre de l'autobiographie sous couvert de roman » (1997 : VII) ?

ralement le fait de l'éditeur) ne suffit pas à éviter toutes poursuites pour atteinte à la vie privée.

Cette prudence des éditeurs rejoint éventuellement les inhibitions des auteurs eux-mêmes. Le fait est que l'autofiction est par nature exhibitionniste, et Doubrovsky la revendique comme telle. Mais tous les écrivains n'assument pas jusqu'au bout ce « dépoitraillage ». Chez Hervé Guibert, Catherine Cusset ou Camille Laurens, et même chez Catherine Millet (qui a gommé son patronyme), des réticences demeurent à s'afficher entièrement ou à briser le paravent de la fiction, au risque d'exposer ses proches.

À ce grimage de l'autobiographie, déguisée en roman sous le nom d'autofiction (comme on le lui a souvent reproché), y a-t-il aussi des raisons esthétiques ? Pour expliquer la vogue de l'autofiction, on met souvent en avant le souci, chez les écrivains, d'échapper au reproche de n'être pas littéraire, de ne pas relever de l'art, dont serait grevée l'autobiographie. Cet argument repose cependant sur des présupposés discutables, faciles à réfuter : si toute fiction ressortit par essence à la littérature, ce statut ne lui garantit nullement sa valeur esthétique, comme le prouve la littérature industrielle ; inversement, qui peut nier que des récits factuels comme *Les confessions* ou les *Mémoires d'outre-tombe* comptent au nombre de nos chefs-d'œuvre ? Du reste, Doubrovsky n'opposait-il pas dès l'origine la non-littérarité de l'autofiction au prestige des grandes autobiographies ? Enfin, cette thèse d'une supériorité esthétique supposée du fictionnel sur le factuel renvoie au mythe de « l'hydre anti-biographique » (Lecarme, 1997a), laquelle semble en vérité bien mal en point, vu l'apparent déclin de la fiction littéraire, désormais prise en tenaille entre la survalorisation socio-médiatique des récits de témoignage et la concurrence des nouveaux modes d'expression visuelle des mondes imaginaires.

Au delà de tous ces facteurs probables de son succès, la fortune du terme d'autofiction tient au flou même qui l'entoure, très commode pour englober les variantes difficiles à définir de l'écriture de soi. Par son approximation même, soustrait aux

rigidités conceptuelles et aux ambitions normatives de la science littéraire, le mot jouit ainsi paradoxalement d'une sorte de valeur d'usage. Mais cette raison pratique n'en recèle pas moins une collusion objective entre, d'une part, la langue ordinaire et le discours journalistique, peu soucieux de chercher midi à quatorze heures, et, d'autre part, au sein de l'Université, tout un courant situé dans le sillage de la déconstruction. Si l'étoile de l'autofiction ne faiblit pas, c'est que son incandescence a une valeur polémique, cristallisant les désaccords entre les modernes et les postmodernes.

On a noté plus haut, au sujet de *Fils*, l'ambiguïté originelle des références théoriques de Doubrovsky, dont l'hommage à la poétique structuraliste occulta peut-être l'influence plus prégnante de *Tel Quel*. Dès le début s'annonçait ainsi une répartition assez retorse des termes du débat entre les formalistes et leurs successeurs. Le glissement, par la suite, d'une définition rigoureuse de l'autofiction, qui corroborait la brillante typologie de Lejeune en complétant l'une de ses cases aveugles, à une conception nettement plus lâche doit s'interpréter comme une défaite de la poétique, la nouvelle vulgate postmoderne affichant un refus de principe des classements génériques issus de la tradition aristotélicienne. On a même vu dans le succès de l'autofiction le « symptôme de l'échec de la théorie »¹⁷. Rien de plus postmoderne, au fond, que cette notion proliférante d'*indécidable*, reprise de Derrida. Mais l'autofiction doit en même temps une part essentielle de son succès aux modernes eux-mêmes, séduits par son côté *-fiction*. Majoritairement fictionnalistes, les formalistes ne pouvaient en effet que se réjouir de ce genre nouveau qui tirait l'autobiographie vers la fiction, flattant ainsi leur axiomatique antiréférentielle. Au moment où la narratologie et la sémiotique littéraire s'essoufflaient, vers 1980, l'autofiction, par sa portée critique, a ainsi relancé les sciences des textes en cautionnant de façon inespérée l'un des fondements de leur corps doctrinal.

17. Selon Jean-Michel Devésa (séminaire international sur l'autofiction, Université autonome de Barcelone, octobre 2002).

Pouvait-on rêver mieux à cet égard que de voir l'autobiographie elle-même, récit *a priori* factuel, entraînée dans la sphère fictionnelle du « tout-verbal » ? Les néo-romanciers, fidèles alliés des disciplines nouvelles, intervinrent à leur tour, et Robbe-Grillet, avec ses *Romanesques*, d'introduire dans le régime autobiographique la *doxa* des sciences humaines selon laquelle, en fin de compte, tout est fiction – même l'autobiographie.

L'une des thèses scripturalistes les plus solidement ancrées dans le discours critique, y compris aujourd'hui, est celle qui assimile *écriture* et *fiction*. Dans sa version modérée, elle se contente d'affirmer qu'il y a de la fiction dans toute relation de soi, ce qu'on peut admettre ; mais sa version la plus courante va plus loin : dès qu'il y a mise en mots de l'expérience, assure-t-elle, on est dans la fiction, on change d'univers – on quitte le monde référentiel pour basculer entièrement dans l'imaginaire. Dans sa forme la plus radicale, ce panfictionnalisme va jusqu'à affirmer que « la réalité est en soi une fiction ». Tel est le credo par exemple de Philippe Forest, l'un des représentants (tel-quelien) de ce courant de pensée, et qui s'est récemment saisi de l'autofiction. Pour lui, l'intérêt du genre est de souligner que « tout est roman, même l'autobiographie » – même la vie (et « si la vie est un roman, alors seul le roman peut dire la vie ») (Forest, 2007)¹⁸.

Parce qu'il englobe tout dans la fiction, y compris ce genre en principe non-fictionnel qu'est l'autobiographie, le panfictionnalisme relève-t-il de cet « intégrationnisme » dont parle Thomas Pavel ([1986] 1988) ? Toutes les frontières sont-elles abolies ? Chacun peut-il circuler à sa guise dans cet espace unifié par la *pax romana* du fictionnalisme ? À première vue, oui, mais ce n'est qu'une apparence. Car si la fiction, dans cette optique, empiète sur les terres du factuel, c'est là une invasion à sens unique¹⁹. À tout tirer vers la fiction, à vouloir neutraliser toute

18. Voir aussi Forest (2001).

19. Le dossier que la *Revue des sciences humaines* a consacré en 1991 au « biographique » est à cet égard caractéristique (vol. 4, n° 224).

référentialité, on reste en effet dans une perspective d'intolérance ontologique, qui se refuse à envisager le mouvement inverse, c'est-à-dire l'éventualité d'une transposition du vécu dans l'univers romanesque²⁰. Aussi le panfictionnalisme est-il un ségrégationnisme déguisé. Fidèle à l'orthodoxie formaliste, il est une manière encore de refuser l'hybridité ontologique, c'est-à-dire l'idée qu'un texte puisse tenir à la fois de la réalité et de la fiction. Le paradoxe de cette attitude théorique est que l'assouplissement de la poétique des genres, qui admet désormais l'existence de genres hybrides comme l'autofiction, n'a entraîné parallèlement aucune tolérance ontologique : loin de suggérer que des transferts et des passerelles existent entre les mondes, l'irruption de l'autofiction a déporté l'autobiographie dans la fiction, la faisant passer de l'autre côté du rideau de fer, mais sans qu'on renonce aux barbelés qui préservent l'empire de la fiction des incursions référentielles.

Dans le champ de la théorie littéraire, la promotion du terme d'autofiction s'explique en grande partie par la méfiance qu'inspire depuis toujours aux modernes l'étiquette de « roman autobiographique », irrémédiablement marquée du sceau infamant de l'ancienne critique érudite, dont le principal effort consistait à rapporter toute œuvre romanesque à la vie de son auteur. Si l'autofiction, à la faveur d'une définition flottante, permet donc d'éviter de recourir à l'expression de « roman autobiographique » – ce « fléau du discours critique » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997 : 24) –, l'avantage ainsi procuré est bien illusoire : car si apposer *autobiographique* à *roman* présente une contradiction dans les termes²¹ (dès lors qu'on postule l'exclusion réciproque du fictionnel et du référentiel), la morphologie du terme *autofiction* n'est pas moins monstrueuse. D'où l'embarras de la poétique à penser le nouveau genre et son pacte

20. Voir Philippe Forest, pour qui l'idée d'un « passage de la réalité à la fiction » est une « mythologie de la création littéraire » : « l'avant-texte [biographique] n'existe pas », il n'y a pas d'« événement vécu qui précède le récit » (Forest, 2007).

21. Voir Lecarme (1997b : VI).

contradictoire, embarras qui trahit la crispation du formalisme doctrinaire sur l'intangibilité des frontières entre le fictionnel et le factuel (où Dorrit Cohn voit une différence de principe – [1999] 2001 : 58) et son incapacité à penser la mixité ontologique – celle du roman autobiographique comme de l'autofiction.

Ce ségrégationnisme, au cœur de notre sujet, est aujourd'hui encore assez vigoureux pour qu'il vaille la peine d'en rappeler brièvement l'archéologie. En France, à tout le moins, il me semble résulter de l'importation récente de la philosophie anglo-saxonne, dont le discours est venu se greffer, pour le renforcer, sur un fond plus ancien d'antibiographisme. Cette influence de la pensée américaine apparaît notamment dans *Fiction et diction*, qui marque un tournant dans l'œuvre de Genette. Certes, Genette ne se réfère pas directement à Russell, dont le refus d'accorder le moindre statut ontologique aux objets non-existants (et la moindre vérité aux discours fictionnels) constitue ce que Pavel ([1986] 1988 : 21-23) appelle la forme classique du ségrégationnisme. La marque de la philosophie analytique se fait néanmoins sentir dans *Fiction et diction* à travers la référence à Nelson Goodman²², lequel accorde certes aux textes de fiction le statut de « version du monde » (ce qui est un progrès par rapport à Russell), mais sans pour autant les tenir pour vrais : aussi est-ce en citant Goodman que Genette maintient le principe de l'intransitivité de la fiction²³. À travers Searle ([1975] 1982), l'autre source américaine qui informe l'ouvrage est la théorie des actes de langage, le second chapitre s'employant à compléter le statut des énoncés de fiction comme assertions « feintes » et « non sérieuses », définition tenue pour « incontestable » (Genette, 1991 : 8). Il n'en demeure pas moins que le fondement épistémologique le plus ancien de l'hostilité poéticienne aux genres

22. Le dialogue de Genette avec Goodman se développera dans *L'œuvre de l'art* (1994 et 1997).

23. « Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité [...] se transforme en élément de fiction, comme Napoléon dans *Guerre et paix* ou Rouen dans *Madame Bovary* » (Genette, 1991 : 37).

ontologiquement hybrides est l'antibiographisme de l'école formaliste.

Le succès universitaire de l'autofiction, en tant qu'elle annexe le roman autobiographique et dissout l'autobiographie dans le fictionnel, apparaît en effet comme le dernier épisode d'une histoire de la critique dont le fil rouge, depuis l'origine, est justement la place du biographique dans la genèse des œuvres et le commentaire qu'on en donne. Nul n'ignore que Sainte-Beuve, figure tutélaire de la critique universitaire, fit du biographisme l'une des assises de la discipline. Écrivain romantique, appartenant à une génération portée sur la confession et l'inspiration personnelle, auteur lui-même d'un roman autobiographique (*Volupté*, 1834), il érigea en méthode la corrélation du romanesque et du vécu. Relayée au déclin du romantisme par le positivisme de la critique des sources, cette méthode, qui voit dans toute œuvre d'imagination un témoignage déguisé, a prolongé son hégémonie jusque dans les années 1960 et sa contestation par la nouvelle critique, à laquelle contribua d'ailleurs activement Doubrovsky²⁴.

Au demeurant, en dénonçant comme une « maladie infantile » et une « aberration » la méthodologie de la critique traditionnelle (Doubrovsky, [1966] 1972 : 75), les structuralistes français s'inscrivaient eux-mêmes dans une tradition. Ils n'étaient pas les premiers à mettre à nu les naïvetés référentielles des épigones de Sainte-Beuve. Le New Criticism les avait précédés dans cette voie, tandis que les formalistes russes, avec leur foisonnant génie, avaient ruiné dès 1920 l'empirisme des études littéraires de leur temps. En outre, malgré leur référence aux sciences humaines, les fictionnalistes de la grande époque devaient paradoxalement renouer, par-dessus le romantisme beuvien, avec l'esprit du classicisme, le froid rationalisme des doctes, leur haine du moi, remettant au goût du jour l'encyclopédisme taxinomiste qui fait toute la pensée d'Aristote et qui

24. Voir, dans *Pourquoi la nouvelle critique ?*, l'excellente mise au point sur « La vie de l'écrivain et son œuvre » ([1966] 1972 : 218-235).

implique de séparer les genres comme on distingue les espèces, sans égard pour les créatures hybrides.

Parce que la vieille Sorbonne en avait abusé jusqu'à la nausée et jusqu'au ridicule²⁵, les nouveaux venus voulurent donc se garder de toute assimilation de la fiction au biographique. D'où leur politique des barbelés, avec les excès dus au contexte polémique : le récit comme entité purement verbale – autoréférentielle –, la mort de l'auteur, la substitution du texte (censé s'écrire tout seul) à l'œuvre (conçue par une conscience créatrice), la réduction de la *mimèsis* à un dispositif rhétorique d'illusion référentielle, et enfin, au sommet de ce corps de doctrine, le postulat indémontrable de l'autonomie de la fiction – cette vestale obstinément protégée par les gardiens du temple de tout contact avec le monde extérieur.

Ce tableau est connu, mais si j'ai tenu à le broser de nouveau à grands traits, c'est que cet autotélisme informe toujours nos débats sur l'autofiction et le roman autobiographique. Si l'axiomatique moderniste est toujours vaillante, c'est que les jeunes universitaires qui l'ont façonnée dans les années 1970, à présent qu'ils sont parvenus au faîte de leur carrière, la défendent toujours, pour la plupart, avec une conviction qui les honore²⁶. Poéticienne résolue et ennemie déclarée de l'hybridité postmoderne, Dorrit Cohn a ainsi consacré la totalité de son dernier ouvrage à défendre le principe de l'autonomie de la fiction, « univers clos sur lui-même », et à rétablir les « frontières entre les domaines narratifs fictionnel et non fictionnel », ce qu'elle désigne elle-même comme sa « thèse séparatiste » ([1999] 2001 : 8, 58). La vigueur présente de la *doxa* narratologique tient aussi au fait que, devenue il y a plus de trente ans le discours dominant, elle a été institutionnalisée assez tôt pour former des générations de chercheurs. De cette persistance du credo textualiste du « tout-

25. Sur cette aberration, voir la lumineuse critique de Doubrovsky ([1966] 1972 : 75-76).

26. Voir Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, pour qui le roman est « une fiction sans référent » (1997 : 34).

fictionnel » j'ai fait par exemple l'expérience en 2001, en organisant à Lille un colloque sur la transposition, c'est-à-dire sur le transfert et la refiguration des données empiriques (biographiques, référentielles) dans la fiction romanesque²⁷. Bien que ce matériau vécu soit à mon sens toujours romancé, remodelé suivant les lois de l'imaginaire et du récit (Baudelle, 2001), ce colloque fut une épreuve, tant la problématique même de la transposition est encore suspecte, suscitant chez nos modernes un soupçon à peine dissimulé d'archaïsme et d'analphabétisme théorique.

Pour résumer la situation actuelle, on peut dire que l'hybridité des genres est désormais largement admise, profitant à l'autofiction, parée de son auréole d'indécidabilité, mais que cette tolérance générique n'a pas levé le verrou ontologique qui préserve la fiction de toute contamination du monde extérieur. Telle est du moins la situation en France, où le dogme de l'auto-référentialité de la fiction s'est maintenu presque intangible depuis une génération, alors qu'aux États-Unis la question de la portée référentielle de la fiction était renouvelée dès les années 1970 par l'apport de la logique modale et la sémantique des mondes possibles. En France, comme représentant de cette école on connaît surtout Saul Kripke ([1972] 1982), dont la théorie causale des noms a durablement influencé la linguistique du nom propre, sans être toujours bien comprise d'ailleurs. Heureusement, grâce à la synthèse qu'en a donnée Thomas Pavel ([1986] 1988) avec ses *Univers de la fiction*²⁸, les applications de la sémantique modale aux œuvres littéraires nous sont désormais

27. Yves Baudelle (dir.), *De la réalité à la fiction : transpositions romanesques* (à paraître b).

28. Avec John Woods, Pavel avait déjà publié, dès 1979, un recueil d'articles intitulé « Formal Semantics and Literary Theory » (numéro spécial de *Poetics*, VIII). À noter que c'est Kripke qui a éveillé l'intérêt de Pavel pour les problèmes de fictionnalité (Pavel, [1986] 1988 : 17). Sur le dialogue intellectuel franco-américain, voir aussi François Cusset, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis* (2003).

un peu plus familières, en particulier les travaux de Terence Parsons et Marie-Laure Ryan.

L'intérêt de ces logiques hétérodoxes pour notre propos est qu'elles s'emploient à assouplir l'antinomie du fictionnel et du référentiel. Face aux intégristes de la clôture du texte, elles nous invitent à considérer comme purement théorique la séparation de ces deux sphères. Car il y a du référentiel dans la fiction : Napoléon dans *Guerre et paix*, Angoulême dans *Illusions perdues* (pour reprendre des exemples classiques) ne sont pas des entités purement imaginaires. Et on ne peut pas soutenir sans dogmatisme que ces données du monde réel, quand elles apparaissent dans un roman, soient automatiquement fictionnalisées, c'est-à-dire déconnectées de toute référence.

Face aux rigidités ontologiques des fictionnalistes, il convient donc à mon sens d'être moins rigide sur la question des frontières entre les mondes. Face à la généralisation d'un emploi laxiste de la notion d'autofiction, le poéticien est au contraire en droit d'attendre une délimitation plus rigoureuse des frontières génériques. Si l'on veut débroussailler un peu le maquis de l'écriture de soi sans retomber dans les apories modernistes qui ramènent tout à la fiction, il importe de maintenir en ce domaine quelques concepts simples propres à éviter bien des confusions. L'essentiel est ici de distinguer le droit et le fait. Le fameux pacte (autobiographique ou fictionnel) relève du droit, il est un contrat proposé au lecteur par l'auteur (ou l'éditeur), un affichage générique. Mais dans les faits, nul ne semble tenu par ce contrat, dont la signature demeure virtuelle. S'il est bien de nature illocutoire, le pacte – d'ailleurs généralement informulé – n'est pas nécessairement un engagement de l'auteur, il peut aussi bien n'être qu'une invitation (à entrer dans un monde imaginaire ou référentiel). Aussi l'étiquetage générique n'a de valeur que déclarative, en pratique il n'oblige en rien l'écrivain à s'y conformer. C'est là tout le paradoxe du roman autobiographique, qui se présente comme un roman (ne serait-ce que par l'hétéronymie du héros et de l'auteur), tout en relatant des événements qui, pour l'essentiel, n'ont rien d'imaginaire. Voilà un genre

fictionnel (statutairement) mais non *fictif* (dans sa matière). En d'autres termes, sa fictionnalité est formelle (de principe), mais non pas effective (dans sa genèse et son contenu). Cette distinction commode du fictionnel et du fictif permet, de même, de résoudre le fameux problème des « vraies » et des « fausses » autofictions : car dans ces conditions il n'y a rien de surprenant, ni d'aberrant, à ce qu'une autofiction s'annonce comme fictionnelle sans être pour autant romancée (c'est, à peu de choses près, le cas de *Fils*). Il n'y a là rien de choquant pour le poéticien, qui n'est pas juge d'instruction.

On peut donc dire que l'autofiction est fictionnelle mais pas forcément fictive, et que l'autobiographie est souvent fictive mais jamais fictionnelle.

Ce décalage entre le contrat textuel et sa réalisation est également le fait du lecteur. Car cet acte illocutoire qu'est le pacte se double d'un acte perlocutoire : la visée d'un mode déterminé de réception (référentielle ou fictionnelle). Or rien ne garantit que cet effet réussisse, d'ailleurs le lecteur n'a rien signé. Aussi peut-il lire une autofiction (ou un roman) comme une autobiographie – c'est son droit. À cet égard, les lecteurs font preuve de plus de souplesse que la théorie littéraire, qui prétend, avec Dorrit Cohn, qu'on ne peut pas « considérer un texte donné comme plus ou moins fictionnel, ou plus ou moins factuel, mais qu'on le lit dans l'un ou l'autre registre » ([1999] 2001 : 60-61), ce que Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone appellent, non sans ironie, « la loi du tout ou rien » (1997 : 25). Les écrivains, quant à eux, soulignent au contraire l'intérêt d'une réception hybride, qu'ils cultivent d'ailleurs volontiers par des déclarations ambiguës. L'un des avantages de l'autofiction, note Doubrovsky, est ainsi de faire « coup double » (1993 : 214) en cumulant le prestige du romanesque et la curiosité biographique du lecteur. Mais on peut bien sûr en dire autant du roman autobiographique, la principale qualité de l'ouvrage de Gasparini étant précisément de mettre en évidence les procédés qu'il met en œuvre pour programmer cette double réception.

De leur côté, les théories du moi réclament une souplesse comparable. La formule de l'autofiction *stricto sensu*, qui joint un pacte fictionnel à l'homonymie $A = P$, est-elle si « contradictoire » (Genette, 1991 : 87) ? Nullement, à partir du moment où l'on admet que l'identité onomastique ne se prononce que sur l'état civil, n'empêchant la fictionnalisation qu'aux yeux des substantialistes, pour qui le moi est une entité stable, une sorte d'essence. Or, la portée de l'autofiction est précisément de contribuer à ruiner les psychologies hypostasiantes et la croyance en une personnalité constituée dans le hors-texte, qu'il suffirait de représenter. Le mot si souvent cité de Lacan, selon lequel le moi, dès l'origine, serait « pris dans une ligne de fiction » (1966 : 94), informe bien l'autofiction. La vérité de soi, insiste Doubrovsky en se référant à Freud, n'est pas référentielle mais fantasmatique (1991 : 26) ; l'autofiction est une « subversion ontologique », elle est l'autobiographie dévastée par la psychanalyse, elle montre l'incertitude de l'être, incapable de se saisir sinon en s'inventant – d'où le paradoxe d'une fiction non pas exacte, mais vraie (l'autofiction est un « roman vrai » – Doubrovsky, 1993 : 210, 212).

Si la poétique, dans son effort de délimitation du paysage autobiographique, affirme la pertinence du critère des noms propres en tant qu'ils sont le support de l'identité, cela n'implique donc pas qu'elle s'en tienne à une conception formelle du sujet. Autant qu'à la psychanalyse, elle se réfère volontiers, sur cette question, à la phénoménologie²⁹. À l'évidence, le nom propre ne fait que marquer une « identité substantielle ou formelle », celle que Ricœur appelle « l'identité-*idem* ». Mais pour atteindre une ipséité qui ne se fige pas dans cette identité-*idem*³⁰, il faut en

29. Rappelons que *Pourquoi la nouvelle critique ?* (Doubrovsky, [1966] 1972) est bien moins une défense de la critique moderne contre Raymond Picard qu'un examen critique des sciences humaines (marxisme, structuralisme, freudisme) au nom de la phénoménologie (voir p. 86-98 et *passim*).

30. Sur ce point, Ricœur se situe dans la perspective de Heidegger et Hannah Arendt, qui décrit l'être non comme un durcissement, mais en

passer par le récit : la fameuse identité narrative consiste à se saisir soi-même comme ipséité en se racontant, dans la dynamique d'une composition poétique refigurante qui implique des « variations imaginatives » – sans quoi on retombe dans « l'archaïsme infantile et névrotique » du « moi égoïste et narcissique ». Concluant sa « poétique du récit », Ricœur se réfère d'ailleurs à « l'analyse littéraire de l'autobiographie » parce qu'elle vérifie, écrit-il, que « l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même » (1985 : 354-358)³¹. Aussi la phénoménologie éclaire-t-elle *a fortiori* le sens de l'autofiction et du roman autobiographique.

Au moment où je mettais la dernière main à ce tableau succinct des enjeux théoriques du conflit entre autofiction et roman autobiographique est paru le livre de Philippe Gasparini, que je ne puis passer sous silence (je l'ai d'ailleurs déjà mentionné), mais dont je ne saurais parler, vu les circonstances, autrement qu'en post-scriptum. À mes yeux, cet ouvrage marque assurément un double progrès par rapport aux rigidités antérieures : progrès en direction d'une pragmatique des genres qui articule pacte et réception, dépassant les fragilités d'une poétique purement contractuelle³² ; progrès encore dans son effort pour assumer l'hybridité des « textes frontaliers » (Gasparini, 2004 : 323) dont la poétique n'avait pas su rendre compte. En outre, l'originalité de Gasparini est d'inverser la *doxa* dominante : alors que celle-ci noie le roman autobiographique dans l'océan autofictionnel, ici au contraire c'est le roman autobiographique qui absorbe l'autofiction, qui n'en est plus qu'un « avatar sophistiqué », voire le dernier nom à la mode (2004 : 24, 310). Comme il n'y aurait entre les deux genres qu'une différence de degré (« de fictionnalité »), et non de nature, l'autofiction n'est ici

termes héraclitéens, comme un « flux d'actions et de langage » qui font signe (Arendt, [1958] 1983 : 199 *sqq.*).

31. Voir aussi Ricœur (1990 : 167-198).

32. Sur ce thème, voir mon étude parue dans *Protée* (Baudelle, 2003 : 17-18).

abordée que marginalement³³. À partir de là, on peut se demander s'il faut se réjouir d'un retournement qui aboutit à une neutralisation symétrique de la différence générique entre nos deux genres voisins. Mais il y a surtout que l'abandon du critère onomastique semble rendre à nouveau bien flottante la discrimination entre l'autofiction et le roman autobiographique, sans parler de « l'autobiographie fictive »³⁴.

Gasparini a certes raison d'écrire que « la distinction entre le roman autobiographique et l'autofiction se pose [...] au niveau de la validité de l'identification » entre l'auteur et son protagoniste (2004 : 27). Mais la thèse développée ensuite ne me semble pas tenable. En refusant de s'en tenir au seul nom propre (Gasparini, 2004 : 46), elle subordonne en effet à la vraisemblance l'assimilation du héros à l'auteur : « Pour que le lecteur ait le sentiment de lire un roman autobiographique, il faut qu'il tienne tous les éléments du récit pour vraisemblables » ; sinon, on « bascule dans un autre genre [...], l'autofiction » (2004 : 29). D'abord, cette antinomie peut être invalidée par de nombreux exemples : on ne voit pas que les autofictions de Doubrovsky, Modiano (*Livret de famille*), Hervé Guibert ou Claude Simon (*Le jardin des plantes*) soient plus invraisemblables que des romans autobiographiques comme *Nadja*, *Solal* ou *Voyage au bout de la nuit*. Mais il y a surtout que cette théorie confond identité et ressemblance : dans l'autofiction comme dans l'autobiographie, l'identité A = P est postulée (par une stricte homonymie) ; dans le roman autobiographique, elle est seulement suggérée. À contester (2004 : 45-46) cette différence, qui est de nature,

33. Voir Gasparini (2004 : 25-26).

34. Telle est l'appellation malheureuse donnée par Gasparini à ce que Dorrit Cohn appelle plus rigoureusement « autobiographie fictionnelle », c'est-à-dire « un roman dans lequel un narrateur fictionnel fait un compte rendu rétrospectif de sa vie, et non une œuvre prétendument fondée sur la vie de son *auteur* » (Cohn, [1999] 2001 : 53). Pour ma part, et comme Dorrit Cohn apparemment, je considère qu'une « fiction autobiographique » (c'est-à-dire un roman autobiographique) peut revêtir la forme d'une autobiographie fictionnelle, tel *Adolphe*.

Gasparini s'expose à bien des embarras, déclarant tantôt qu'un seul trait biographique peut suffire à identifier le personnage avec l'auteur (2004 : 52), et tantôt que « la moindre disjonction » suffit à ruiner l'interprétation autobiographique d'un roman (2004 : 47), par exemple le fait que dans *Les boulevards de ceinture* le narrateur n'ait pas le même âge que Modiano !

Là où il conviendrait d'être gradualiste, ce n'est pas dans la relation entre autofiction et roman autobiographique, c'est lorsqu'il s'agit d'assigner sa place à ce dernier, dans le tableau des genres, par rapport au roman en général. Emporté par son élan, Gasparini soutient que le roman autobiographique est un genre à part entière (ce qu'on peut admettre de son point de vue, pragmatique) et se refuse à suivre Philippe Lejeune quand il affirme que le roman autobiographique, à la différence de l'autobiographie, comporte des degrés (Gasparini, 2004 : 14). Du point de vue de leur élaboration, c'est pourtant un fait que presque tous les romans sont – peu ou prou – autobiographiques, ce que montrent la plupart des études sur les avant-textes. Et inversement, l'autobiographie et l'autofiction sont toujours plus ou moins romançées. La génétique suggère ainsi que tous les genres narratifs sont ontologiquement hybrides – le roman d'aventures aussi bien que l'autobiographie, le roman réaliste comme les mémoires. Loin d'être une spécificité de l'autofiction ou du roman autobiographique, le mélange d'imagination et de réalité se retrouve dans la plupart des genres, suivant des modalités diverses qu'il appartient à la poétique de décrire. Car celle-ci croit encore possible de distinguer les genres, en se gardant à la fois de tout dogmatisme et du lieu commun de l'indécidable. Tournée vers l'avenir et non vers le passé, elle fait droit à toutes les espèces, curieuse de découvrir les hybrides suscités par l'inventivité contemporaine en matière d'enchevêtrement des modes et des genres³⁵.

35. Depuis le colloque où ce texte a été prononcé (mai 2004) est paru le livre de Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004b), dont je n'aurais pu tenir compte ici sans d'importants remaniements. Par convention, je m'en tiens donc – à peu de choses près – à sa configuration initiale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARENDET, Hannah ([1958] 1983), *La condition de l'homme moderne*, Paris, Éditions Calmann-Lévy.
- BAUELLE, Yves (2001), « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *Revue des sciences humaines*, n° 263, p. 75-101.
- BAUELLE, Yves (2003), « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1 (printemps), p. 7-26.
- BAUELLE, Yves (à paraître a), « Du critère onomastique dans la taxinomie des genres », dans Yves BAUELLE et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Onomastique et écriture de soi : enjeux du nom propre en régime autobiographique*, actes du colloque des 25-26 mars 2004, Villeneuve d'Ascq, Éditions CeGes (Université Lille 3 – Charles-de-Gaulle). (Coll. « UL3 ».)
- BAUELLE, Yves (dir.) (à paraître b), *De la réalité à la fiction : transpositions romanesques*, actes du colloque des 2 et 3 février 2001, Villeneuve d'Ascq, Éditions CeGes (Université Lille 3 – Charles-de-Gaulle). (Coll. « UL3 ».)
- COHN, Dorrit ([1999] 2001), *Le propre de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- COLONNA, Vincent (2004a), « Défense et illustration du roman autobiographique », recension de *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* de Philippe Gasparini, page consultée en avril 2004 sur le site Internet Fabula : www.fabula.org/revue/cr/468.php.
- COLONNA, Vincent (2004b), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram éditeur.
- CUSSET, François (2003), *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, Éditions La Découverte.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1996), « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107 (septembre), p. 369-380.

- DARRIEUSSECQ, Marie (1997), « “Je” de fiction », *Le Monde des livres*, 24 janvier, p. VII.
- DERRIDA, Jacques ([1967] 1979), *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil. (Coll. « Points littérature ».)
- DOUBROVSKY, Serge ([1966] 1972), *Pourquoi la nouvelle critique ?*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier. (Coll. « Bibliothèque Méditations ».)
- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Éditions Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge (1979), « L'initiative aux maux », dans *Parcours critique*, Paris, Éditions Galilée, p. 175-201.
- DOUBROVSKY, Serge (1988), « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographie. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, p. 61-79. (Coll. « Perspectives critiques ».)
- DOUBROVSKY, Serge (1989), *Le livre brisé*, Paris, Éditions Grasset.
- DOUBROVSKY, Serge (1991), « Sartre : autobiographie/autofiction », *Revue des sciences humaines*, vol. 4, n° 224, p. 17-26.
- DOUBROVSKY, Serge (1993), « Textes en main », dans Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions et cie*, Paris, Université de Paris X, RITM (*Cahiers du Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*), n° 6, p. 207-217.
- DOUBROVSKY, Serge (à paraître), « Autofiction : en mon nom propre », dans Yves BAUDELLE et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Onomastique et écriture de soi : enjeux du nom propre en régime autobiographique*, actes du colloque des 25-26 mars 2004, Villeneuve d'Ascq, Éditions CeGes (Université Lille 3 – Charles-de-Gaulle). (Coll. « UL3 ».)
- DOUBROVSKY, Serge (2007), « Les points sur les “i” », dans Jean-Louis JEANNELLE et Catherine VIOLLET (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant. (Coll. « Au cœur des textes », n° 6.)

- FOREST, Philippe (2001), *Le roman, le je*, Nantes, Éditions Pleins Feux. (Coll. « Auteurs en questions ».)
- FOREST, Philippe (2007), « La vie est un roman », dans Jean-Louis JEANNELLE et Catherine VIOLETT (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant. (Coll. « Au cœur des textes », n° 6.)
- GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GENETTE, Gérard ([1982] 1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points essais ».)
- GENETTE, Gérard ([1984] 1987), « Le paratexte proustien », dans *Études proustiennes*, n° 6, *Cahiers Marcel Proust*, n° 14, Paris, Éditions Gallimard, p. 11-32.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GENETTE, Gérard (1994 et 1997), *L'œuvre de l'art*, Paris, Éditions du Seuil), 2 v. (Coll. « Poétique ».)
- GENETTE, Gérard (1999), *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GENETTE, Gérard (2004), *Métalepses*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- KRIPKE, Saul ([1972] 1982), *La logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit.
- LACAN, Jacques (1966), *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil.
- LAURICHESSE, Jean-Yves, « Jean le Bleu de Giono : une autofiction avant la lettre ? », séminaire international sur l'autofiction, Université Autonome de Barcelone, 31 octobre 2002.
- LECARME, Jacques (1997a), « L'hydre anti-autobiographique », dans Philippe LEJEUNE (dir.), *L'autobiographie en procès*, Nanterre, Université Paris X, p. 19-56.

- LECARME, Jacques (1997b), « Paysages de l'autofiction », *Le Monde des livres*, 24 janvier, p. VI.
- LECARME, Jacques, et Éliane LECARME-TABONE (1997), *L'autobiographie*, Paris, Éditions Armand Colin. (Coll. « U ».)
- LEJEUNE, Philippe, et Michel DELON (2002), « Pour l'autobiographie » [entretien], *Magazine littéraire*, n° 409 (mai), p. 20-23.
- PAVEL, Thomas ([1986] 1988), *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- PILLU, Pierre (1987), « Lecture du roman autobiographique », dans Michel PICARD (dir.), *La lecture littéraire*, actes du colloque de Reims, Paris, Éditions Clancier-Guénaut, p. 256-272.
- Revue des sciences humaines* (1991), « Le biographique », vol. 4, n° 224.
- RICŒUR, Paul (1985), *Temps et récit*, t. III : *Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « L'ordre philosophique ».)
- RICŒUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « L'ordre philosophique ».)
- SEARLE, John R. ([1975] 1982), « Le statut logique du discours de la fiction », dans *Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, p. 101-119.

LA BIOGRAPHIE CONTEMPORAINE AU MIROIR DU ROMAN DU BIOGRAPHE

Daniel Madelénat

Université de Clermont-Ferrand

Défini par son thème (un journaliste, un universitaire, un admirateur, un ami se livre à des investigations documentaires ou directes sur une personne déterminée en vue d'écrire sa vie), par son énonciation et sa focalisation centrées sur le biographe, par son système actantiel (la réussite ou l'échec de l'acte biographique, avec opposants, adjuvants, destinataires variés, destinataires qui commandent l'ouvrage ou lancent l'entreprise), le roman du biographe est un sous-genre hybride : il croise des traits du roman gnoséologique où un enquêteur (policier, espion, etc.) tente de découvrir les causes dissimulées d'une réalité apparente par l'observation, l'inquisition, la filature, le raisonnement, et des caractères du roman réflexif où l'écrivain met en abyme l'acte d'écriture, le *work in progress*, les étapes du livre (à la manière de Gide dans *Paludes* et *Les faux-monnayeurs*)¹.

1. On se gardera de tout essentialisme dans la définition : au sein d'une nébuleuse (galaxie, spectre, arc-en-ciel...), on passe insensiblement des fictions biographiques, des biographies fictionnelles ou fictionnalisées au roman du biographe par déplacement de focalisation : on pourrait étudier à loisir ces glissements chez des auteurs passionnés de formes « biographoïdes » comme W. G. Sebald, William Boyd ou Jean-Benoît Puech.

S'il accompagne, plus ou moins accompli, des phases antérieures de la biographie², il connaît, depuis deux décennies, un essor inédit, en quantité et en variété ; miroir trouble ou révélateur, il ne livre ni chiffres, ni concepts argumentés, ni diagnostic rationnel, mais il traduit une ambiance, une mythologie, un imaginaire, et, parfois, suggère une herméneutique et une sorte d'ontologie du genre biographique. Il représente sans doute les fastes du succès, l'accord avec l'esprit du temps, voire l'arrogance de la persécution biographique ; mais aussi, derrière le confort de la mode, l'inquiétude, la mélancolie, l'incertitude et les contradictions d'une biographie que hantent le risque de l'échec (peut-on atteindre la vérité de l'autre ?) et le sentiment de l'indicible.

SPLENDEUR ET PUISSANCE

Éloge, orchestration ou accompagnement suivistes de la passion contemporaine pour la singularité et l'intimité individuelle ; harmonie fonctionnaliste entre biographie et contexte culturel : l'évidence de ce « message », dans les romans de la recherche biographique, occulte ou minore bien des problèmes plus « techniques » (socio-économiques : filières de l'édition, réseaux, production mercantile de *quick sellers* ; (trans-)disciplinaires : intersection de l'histoire, de la sociologie, de la psychologie et des belles-lettres ; littéraires : modalités de l'écriture, choix d'un public, processus de la réception). Ni traités ni catalogues, les fictions incarnent idées, représentations et intentions dans des personnages qu'une intrigue associe, oppose, transforme ou détruit.

2. À l'apogée de la biographie romantique ou positiviste (Henry James, *The Aspern Papers*, 1888 ; *The Altar of the Dead*, 1894 ; *The Real Right Thing*, 1899 ; Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1880-1881) : leur « biographie » du duc d'Angoulême ; Huysmans, *Là-bas* (1891), etc.). Et aux lendemains de l'inflation biographique « moderne » : Sartre, *La nausée*, 1938 ; V. Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, 1941 ; Aragon, *Les voyageurs de l'impériale*, 1942 ; Pierre Mercadier biographe de Law...

Le roman du biographe ne surgit pas *ex nihilo* ; réaction à l'effacement méthodique et éthique de l'historien positiviste, ou à la proscription structuraliste de l'auteur et de son moi singulier, il s'intègre dans une lame de fond individualiste qui aboutit au narcissisme contemporain. « Le sujet, écrivait encore en 1998 Pascal Quignard, c'est l'ailleurs, le point incognito inaccessible à l'autre. Le sujet, c'est l'oublieux de lui-même. C'est l'invisible, l'inouï. Le sujet n'est rien du tout. C'est l'imprononçable parce que c'est lui qui prononce » (225) : revendication hautaine de solitude transcendante tout à fait archaïque au moment où la postmodernité semble livrée à une rage de surexposition. Dans une société d'abondance, d'assurance ou de démocratie biographiques³, chacun réclame le droit à la célébrité, à s'afficher « pour faire la promotion de sa propre existence » (Assayas, 2002 : 292) : le montrent assez les magazines *people*, les exhibitions de la télé réalité ou de la télé vérité (le culte du témoin), les journaux intimes publiés sur papier ou écran, les autobiographies ou les autofictions (confidences plus ou moins fantasmées), les romans (à la manière d'Annie Ernaux ou de Christine Angot) où le vécu se déverse sans trop de précautions.

Dans cette ambiance où du biographique se dissémine, se pulvérise et dissout les frontières des genres constitués pour satisfaire une clientèle de voyeurs, la « protagonisation⁴ » du

3. Après les nécrologies de victimes « ordinaires » publiées dans la presse (les morts du 11 septembre 2001 ou, en Espagne, du 11 mars 2004), 1 325 290 fiches individuelles de soldats français morts au combat de 1914 à 1918 sont consultables sur Internet : le 11 novembre 2003, après six jours d'ouverture, le site compte plus de visiteurs que celui de la *Star Academy*, vecteur et référence de *célébrièveté* cathodique.

4. Processus bien visible dans un entretien de Jean-Paul Kaufmann, journaliste et écrivain qui fut otage au Liban de 1985 à 1988, avec Patrick Kéchichian, à propos de *31, allée Damour* (2004), « biographie » de Raymond Guérin : « La reconstitution d'une vie est une duperie. La mise en perspective des faits qui la composent est gouvernée par le hasard. Il y a un côté loterie dans cet exercice. J'ai voulu approfondir cette part aléatoire en associant directement le lecteur à mon enquête. Je décris par exemple mes voisins à la bibliothèque Jacques Doucet où se

biographe, qui remonte déjà aux périodes antérieures d'efflorescence⁵, est, pour ainsi dire, naturelle. Marc Villemain annonce en ces termes son *docufiction* sur Bernard-Henri Lévy :

Enquête sur la vie de l'écrivain célèbre, ce livre est aussi une quête personnelle, un « roman d'apprentissage ». Tour à tour essai, fiction, autobiographie, biographie, témoignage, il mêle tous les genres au gré des humeurs et de l'humour de son auteur (2000 : 4^e de couverture).

La vedettarisation de la posture biographique emblématise aussi bien le romancier qui extrait ses personnages de la réalité que le chercheur et le conteur de vies qui revendique présence et visibilité. Elle couronne et accomplit un mouvement d'émancipation et de manifestation : mémoires imaginaires où le biographe s'empare sans scrupule d'une subjectivité autre, « mythobiographie » de Claude Louis-Combet où « le personnage du récit et le narrateur lui-même, personnage également, confusionnent dans le miroir du texte » (2001 : 73), confidences directes des biographes « médiatiques » (Lacouture, Assouline...), et surtout affichage du biographe dans des romans ou des récits historiques.

Peter Ackroyd intercale, dans son *Dickens*, des « interludes » en italique où il s'exprime en dehors de la narration, en son nom

trouve le fonds Guérin. J'évoque mes années au *Matin de Paris* quand il me fallait convaincre de chroniquer mon héros. J'ai écrit mon premier article sur lui en 1981. J'aime pratiquer ces pas de côté. Pour moi, ils ne sont pas hors sujet » (Kaufmann, dans Kaufmann et Kéchichian, 2004 : VIII).

5. Boswell, déjà, se met en scène dans sa *Vie de Johnson* (1791) : il se veut le Callisthène de cet Alexandre littéraire ; dans *The Quest for Corvo* (À la recherche du baron Corvo – Symons ([1934] 1962), le biographe se pose en critique d'une biographie « ordinaire » au fil d'une enquête traversée de rencontres et de hasards ; dans Ian Hamilton, *A Writing Life. In Search of J. D. Salinger* (L'écriture et le reste. À la recherche de J. D. Salinger [1988]), les obstacles, les résistances, les conflits se durcissent : changement d'époque et de style...

propre ([1990] 1993)⁶. Dans *La sans pareille* (1988), Françoise Chandernagor adopte le même dispositif ; parallèlement à la narration « objective » des aventures de son héroïne romanesque, Christine Valbray (elle-même autobiographe), son amie et sa biographe Françoise, en de nombreux « inserts » (en italique), fait le point de ses recherches et médite sur son travail : « un biographe se figure si mal les contours de sa propre personnalité qu'il n'a guère de peine à faire siens les replis d'autrui » (Chandernagor, 1988 : 24)⁷. Dans cette déclinaison de formes métisses insiste ce que la tradition réprime et occulte : d'ordinaire ombre ou fantôme, le biographe exige plus qu'une éventuelle et ancillaire fonction d'authentification (« j'ai vu, j'ai découvert »...) ; il réclame désormais place entière : dans le « romanquête » de Bernard-Henri Lévy (*Qui a tué Daniel Pearl ?*, 2003), dans la biographie familiale (Jean-Claude Grumberg, *Mon père. Inventaire*, 2003), dans le roman biographique, quand le narrateur tutoie et interpelle les personnages (Flora Tristan et son petit-fils Paul Gauguin dans *El Paraíso en la otra esquina* (*Le paradis. Un peu plus loin*, 2003) de Mario Vargas Llosa, et même dans la biographie strictement historique⁸.

6. Par exemple, il répond aux questions d'un interviewer fictif sur sa méthode, ses prédécesseurs, etc. (Ackroyd, [1990] 1993 : 986 *sqq.*). Présence du biographe, aussi, dans l'intitulé d'une collection (« L'un et l'autre », Gallimard ; « En chemin avec », Ouest-France), ou dans le titre (Olivier Weber, *Je suis de nulle part. Sur les traces d'Ella Maillart*, 2003).

7. Les scansions biographiques constantes font de la biographe un personnage à part entière et donnent de l'action une vision à la fois génétique et stéréoscopique. Dans *La chambre*, roman consacré à la captivité et à la mort de Louis XVII, la narratrice convoque les témoins, les interpelle *post mortem* : « Je le connais, cet enfant, presque autant que si j'étais lui » (Chandernagor, 2002 : 253).

8. Dans *Saint Louis* de Jacques Le Goff (1996), ou *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot* d'Alain Corbin (1986), à mesure que le biographié se dérobe dans son mythe, ou se réduit à un nom sans visage ni psyché atteignables, le biographe, par une sorte de compensation, se vedettarise en « résurrectionniste ».

La biographie, accréditée, institutionnalisée, maillon nécessaire dans les chaînes de communication qui innervent l'espace littéraire et médiatique, affiche ainsi sans fausse pudeur sa symbiose avec la postmodernité, son assise ou son assiette culturelles et sociales : amateur éclairé, archiviste ou érudit, le biographe n'est plus un franc-tireur quelque peu marginal que méprisent des savants entichés de chiffres et de structures ; il bénéficie désormais d'une légitimité disciplinaire et professionnelle. L'Aline Berger de Jacqueline Harpman, professeur d'Université, porte devant ses étudiants la bonne parole du *New Criticism* : « Voilà dix ans que je leur enseigne qu'il faut ne chercher le sens d'une œuvre que dans l'œuvre elle-même [...], jamais dans la vie de l'auteur ni chez les autres critiques » (Harpman, 1996 : 75) ; elle se trouve pourtant happée dans une expérience biographique qui hyperbolise celle d'*Orlando* de Virginia Woolf : allégorie du retournement herméneutique et méthodologique. L'engouement (« surbiographisation » et doublons ; visibilité médiatique et éditoriale des biographes ; offre et demande soutenues...) va se traduire en compétitions et en surenchères : dans *Possession* d'Antonia S. Byatt, le professeur Mortimer P. Cropper, « moissonneur chevronné de documentation sur le moindre détail de la vie de Randolph Henry Ash » ([1990] 1993 : 108), un grand poète victorien, affronte le couple de chercheurs que forment la glaciale Maud Bailey et le jeune Roland Michell, et c'est au fil de cette rivalité que se révèlent dans leur vérité les êtres et les œuvres du passé⁹. La pluralité des biographes est à la fois le reflet réaliste de la pléthore et l'ingrédient d'une intrigue mouvementée¹⁰.

9. Bien d'autres figures entourent les protagonistes : Blackadder, féru d'archives, rival de Cropper en érudition, et sa collaboratrice Béatrice Nest ; Fergus Wolff, le déconstructionniste (Byatt, [1990] 1993 : 36 sqq.).

10. On trouve cette pluralité dès Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight* (*La vraie vie de Sebastian Knight*, [1941] 1988) : Goodman, l'agent licencié de Sebastian (178), a écrit *La tragédie de Sebastian Knight*, biographie mercantile et racoleuse : « ce biographe

Le succès ne va donc pas sans nervosité ni agressivité : la geste de l'enquête (épopée universitaire ou journalistique) tourne souvent à la confrontation d'*egos* qui se séduisent et s'intimident, à la ruée vers l'or du scandale, à la lutte pour la domination et la reconnaissance sans règle du jeu ni code de bonne conduite. Au sein d'une culture où l'intimité – le périmètre de secret qu'une personne entend réserver sur ses pensées, ses liens, ses comportements privés – devient une valeur primordiale et un site qui recèle de l'explication (après le déclin du religieux et le reflux des idéologies qui font de l'individu le cas particulier d'une loi générale), l'aspiration à la transparence, le droit à un libre échange de l'information, impérialistes, inquisitoriaux, vont jusqu'au harcèlement, au vol et au viol : d'où, en retour, les crispations autour du « droit à l'image », l'hyper-protection de la personne (au risque de la censure), la multiplication des procès liés au respect de la vie privée.

« La propriété de soi-même » dont John Locke avait construit la théorie est appropriée par le biographe, voire expropriée ; une biographe-sociologue, qui se met en scène à côté de son « objet », s'interroge naïvement sur la commercialisation de l'intimité : « Je me sens ethnologue, voyeuriste, voleuse, privilégiée, mais ce qui me gêne le plus, c'est d'en être contente » (Dupont-Monod, 2003 : 25). Sophie Calle, exhibitionniste, et intrusive dans les vies qu'elle choisit de pister et de hanter¹¹, pourrait être la « sainte patronne » de ces intrigues biographiques, elle qui suit et photographie des inconnus « pour tenter de se représenter leur existence et, dans certains cas, leur composer

solennel est en dissonance perpétuelle avec son héros » (33) ; c'est contre lui que V. oriente sa quête. Même dualité chez Pierre-Jean Rémy, *La vie d'Adrian Putney, poète* (1979), ou chez Jacques Tournier, *Le dernier des Mozart* (2000), où le dernier fils refuse d'entrer dans l'arène biographique et de participer à une pieuse mythification.

11. Voir *Sophie Calle. M'as-tu vue*, Centre Pompidou/Xavier Barral, 2003 (Exposition 19 novembre 2003-15 mars 2004).

de brèves biographies imaginaires » (Auster, [1992] 1993 : 87)¹². C'est cette traque du détail révélateur, pittoresque ou croustillant, ingrédient nécessaire d'une vie « vendable », que le roman du biographe met en intrigue.

Dans *L'immortalité* de Milan Kundera, au milieu de son bavardage matinal, la radio annonce « d'une voix chantante qu'une biographie d'Hemingway vient de paraître, la cent-vingt-septième, mais cette fois vraiment très importante, parce qu'elle démontre que de toute sa vie Hemingway n'a pas dit un seul mot de vrai » (1990 : 16)¹³ : faux héros, faux séducteur, et précoce impuissant. De tels *scoops* se bousculent dans la presse populaire, obtenus à force de filature, d'espionnage, de télé-surveillance : l'indiscrète biographie s'intègre bien à cette offensive médiatique, char d'assaut cuirassé de références au milieu de l'infanterie légère des échetiers et des potiniers¹⁴. C'est pour protéger le talisman de son intimité que la victime virtuelle entre en conflit avec le transgresseur potentiel. Dans *The Paper Men* (*Les hommes de papier*, [1984] 1986) de William Golding, Wilfred Barclay (le narrateur, grand romancier) et son possible biographe, le jeune universitaire américain Rick L. Tucker, entretiennent des rapports ambigus ; chacun veut maîtriser et gouverner le récit selon sa vérité. Ils forment un duo instable que les attractions et les répulsions réciproques risquent de précipiter dans l'implosion. « Tucker l'emmerdeur » (Golding, [1984] 1986 : 188), fouilleur de poubelles, piège Wilf par tous les moyens :

12. Paul Auster, *Leviathan* : le roman évoque Sophie Calle sous le nom de Maria (24 *sqq.*), maîtresse de Ben Sachs dont Peter Aaron, le protagoniste, écrit la biographie.

13. Voir encore le savoureux dialogue posthume entre Goethe et Hemingway (Kundera, 1990 : 103-108). « L'immortalité est un éternel procès », déclare Goethe (103).

14. On verra la contre-offensive se développer dans *Antibiotiques* (*Cahiers Georges Perec* n° 7, 2003), en réponse à la biographie de David Bellos, *Georges Perec. A Life in Words* (*Georges Perec. Une vie dans les mots*, [1993] 1994).

paparazzo (il sort son appareil photo « avec l'éblouissante rapidité d'un stylet » – 41), enregistreur clandestin (183-188), il veut percer à jour le personnage. En face de lui Wilf veut préserver sa *privacy* ; abrité par l'objectivité de son œuvre, il s'effraye à l'idée qu'on divulgue de malpropres secrets : « Qu'allait-il découvrir, ce personnage ennuyeux et infatigable, parcourant ma vie du pas lourd de ses énormes pieds, reniflant la vieille piste froide » (11). Il se sent exploité et chosifié, « casier à homards » (47), sujet à « vivisection » (59), épinglé comme un papillon (89-90).

Avec plus d'humour et moins de pessimisme tragique, Kingsley Amis (*The Biographer's Moustache*, 1996 ; *La moustache du biographe*, 1998) met en scène les relations qui se nouent entre le vieux romancier Jimmie Fane, snob un peu ridicule, et le journaliste Gordon Scott-Thompson qui voudrait devenir son biographe autorisé, mais non domestiqué ; chacun cherche à manipuler l'autre, tandis que l'éditeur exerce une lourde pression commerciale pour obtenir des « révélations sur la vie privée » (60). Une fois le projet abandonné, Gordon laisse libre cours à la volonté de puissance qui animait l'entreprise en injuriant celui qui ne peut plus servir ses desseins : « Vous êtes une... une merde si monumentale et qui prend des formes si diverses que je refuse de voir mon nom associé au vôtre sur une page de titre ou de couverture » (318). *Fourbi* (2000) de François-Xavier Molia (pseudonyme) traduit en parabole cette agressivité meurtrière : sous la direction d'un Maître, des Inquisiteurs – policier borné, romancier raté, psychanalyste sauvage..., tous « pilleurs d'âme » (71) – mènent leurs investigations sur Gaspard Fourbi, soupçonné d'appartenir à une secte de sorciers : « Nos œuvres sont des enlèvements, aggravés de viols bien accomplis. C'est tout. Il ne manque plus qu'un livre pour théoriser la parenté du criminel et de l'écrivain » (72).

L'assurance de la machine biographique, sa certitude tranchante, sa hargne persécutrice confinent ainsi à la présomption, à l'esprit de procès (*ante* ou *post mortem*), au révisionnisme permanent où l'historien usurpe les fonctions de juge et, souvent, de

procureur¹⁵. Mais on devine, derrière la bonne conscience du succès, la surchauffe, l'emballement et l'intempérance terroriste, des failles, des interrogations que dérobe et révèle à la fois (par ses excès) la politique de conquête et de combat : de ces doutes et de ces faiblesses, le roman du biographe est aussi le miroir.

MISÈRE ET FRAGILITÉ

La figuration romanesque introduit dans la fabrique, l'atelier, voire la cuisine du biographe un lecteur d'ordinaire confronté à la façade lisse d'un « produit fini » qui gomme les hésitations, les repentirs, les interrogations du maître d'œuvre. Elle attire son attention sur des points cruciaux que sous-estimerait un abord plus conceptuel. Relativement indifférent aux épistémologies en vogue (empirisme, idéalisme, vitalisme...), le biographe, adepte nonchalant d'un certain ascétisme idéologique, se bricole volontiers des convictions simples, fondées sur un positivisme et un historicisme implicites : finesse, flair, bonne technique documentaire, sympathie psychologique, sentiment d'une époque et de ses possibles suffiraient pour comprendre et traduire en mots adéquats l'individuation qui se déploie au long d'un itinéraire temporel. La personne de l'historien-narrateur, simple *organon*, s'asservirait à cet office ; comme l'écrit Ranke en 1860 : « Je voulais pour ainsi dire effacer mon moi et laisser parler les choses, faire apparaître les forces agissantes » (cité par Oexle, [1996] 2001 : 31).

Le roman du biographe affiche, au contraire, ce qu'occultent la platitude d'un empirisme trivial ou la foi naïve en une réalité aproblématique et disponible : l'implication du sujet dans l'objet ; devant l'infini du donné, l'indéfini de la recherche que la forme littéraire doit limiter (déterminer, clore, nier) ; la partialité et l'incomplétude de toute œuvre biographique achevée. Il dévoile l'opération biographique, exhibe ses procédures, ses

15. Voir les termes du débat dans *Le rôle social de l'historien* d'Olivier Dumoulin (2003).

approximations, sa part de fiction, ses intrigues (dans tous les sens du terme), en un retournement réflexif contraire au *génie* résurrectionniste de la biographie.

Il nous immerge dans la complexité et l'imprévisibilité d'une pratique¹⁶, dans la durée d'un processus où se bousculent contradictions, déplacements, décompositions, recombinaisons, erreurs stériles ou fécondes. Il nous transporte aux antipodes d'une certitude apodictique : les schèmes explicatifs et narratifs échouent à capturer la vie, les options restent ouvertes, les condensations et les stylisations baignent dans l'arbitraire, toute reconstitution stagne dans un éclectisme mélancolique, et toute relation n'est que *relative* : éclairs de lumière dans la brume, lambeaux de « vérités » disparates qui ne se rejoignent pas. Un bonimenteur semble souvent fanfaronner dans les préfaces ou les quatrièmes de couverture : il promet l'enchantement d'une vie restituée ; dans le roman du biographe, un *trickster* malicieux, déconstructionniste, nous promène dans les coulisses, vend la mèche des préjugés ou des compromissions, évente les sortilèges, opacifie les transparences illusoires et jette une lumière crue sur les questions irrésolues.

Ainsi, en face d'une épistémologie historique centrée sur le métier et la méthode, en face du mythe positiviste de la connaissance scientifique, le roman, fiction réflexive et généalogique (au sens de Nietzsche : archéologie qui déconstruit la fausse assurance et traque la mauvaise foi), relativise la logique cognitive ; en deçà des règles et des modèles, le lecteur entre dans le *pathos* de la quête, dans l'officine de l'agent secret qui brûle de capter l'aura d'une individualité et de s'approprier l'autre : le posséder, l'adapter, s'adapter à lui. L'*auctor*, devenu *actor* d'une intrigue, intégré à une constellation de symboles et d'images, affronte les volontés adverses et les contingences qui contrarient toute planification ; en lui cohabitent des passions contradictoires : le

16. Dans le dialogue qu'instaurent, en 1580, les *Discours admirables* de Bernard Palissy, le fin Pratique l'emporte toujours sur le lourd Théorique...

culte d'un modèle (père, surmoi idéal, dieu d'un âge sans Dieu), l'ambition pygmalionnesque de re-création (nier la mort, éterniser une figure salubre), le ressentiment, voire la haine, devant un rival. Comme si la folle entreprise qu'est la biographie – apprivoiser et réduire en mots l'étrangeté d'une existence autre – impliquait éveil à l'angoisse hors des convictions et des conventions consensuelles, flottement entre la fluidité chaotique des impressions et la cristallisation en formes rigides et verrouillées.

L'hyperaffectivité et le surinvestissement biographiques entraînent d'abord collusions et rivalités entre biographe et biographié, doubles symétriques et concurrents. Dowds prépare avec une méticulosité compulsive la vie du poète Adrian Putney, comme s'il en attendait l'épiphanie de son propre destin :

Il était un besogneux qui croyait que quelque part au bout du chemin se trouvait une parcelle de vérité qui éclairerait rétrospectivement sa propre vie comme celle du poète et leur donnerait alors un sens. Les affinités qu'il se sentait d'ailleurs avec Adrian Putney contribuaient à accroître l'énergie qu'il mettait à sa quête (Rémy, 1979 : 22).

Paul Auster multiplie les correspondances entre David Zimmer et Hector Mann : tous deux « outre-tombe » (David entreprend de traduire l'œuvre posthume de Chateaubriand...), lointains, retirés dans la tristesse dépressive d'un morne au-delà : « Je n'étais plus vraiment quelqu'un, je n'étais plus vraiment vivant. J'étais juste un type qui faisait semblant de vivre, un mort qui passait ses journées à traduire le livre d'un mort » (2002 : 129). Aline Berger projette dans le corps d'un inconnu la moitié masculine qu'elle a refoulée et elle écrit la biographie de cet *animus* autonomisé qui la révèle à elle-même en la déséquilibrant : « Qu'est-ce que le sentiment d'identité ? Qui dit je ? [...] Moi, c'est moi. Pour une part, c'est aussi toi » (Harpman, 1996 : 175-176).

Dans son laboratoire-oratoire, sur des lieux signés par une absence qui voudrait devenir présence, comme une pythie

enivrée par les vapeurs d'une existence passée, parasité, écartelé entre pour-autrui et pour-soi, le biographe entre dans une zone dangereuse, où il peut déchaîner des puissances chtoniennes qu'il ne maîtrisera plus : envers trouble du paysage éditorial flamboyant où s'alignent les biographies racoleuses. Les dysfonctionnements ou les échecs se dramatisent et s'hyperbolisent, à la mesure des espérances déçues : *hétérotélie*, « altération des Fins par les Moyens », « séquences d'actions et d'événements en état de dépendance mutuelle qui sont *hétérogènes* à la finalité conçue » (Monnerot, 1977 : 13).

La bonne biographie ne peut pas s'écrire ; seuls de mauvais ouvrages parviennent au jour ; le livre qui se veut total et définitif avorte au cours d'une recherche grosse de catastrophes : meurtre (vrai ou supposé), suicide, crémation des documents et des éléments de l'œuvre biographique tels qu'on les trouve chez Paul Auster. Ainsi, dans *Le livre des illusions*, Aline en prend conscience quand elle écrit à David avant de se donner la mort :

Je suis venu chez toi ce premier soir avec une arme, tu t'en souviens ? N'oublie jamais ce que cela signifie. Seule une cinglée peut faire une chose pareille, et on ne peut pas se fier aux gens cinglés. Ils viennent fureter dans la vie des autres, ils écrivent des livres sur des choses qui ne les regardent pas, ils achètent des pilules (Auster, 2002 : 366).

Le biographe imaginé par Pierre Assouline dans *La cliente* (1998) piste la femme qu'il a découverte par hasard, dans les archives, comme dénonciatrice sous l'Occupation allemande ; il s'abandonne à une traque sadique qui aboutit à la destruction (accident ou suicide ?) de sa « cible » : « Jamais je ne m'étais senti aussi biographe qu'en me laissant ainsi entraîner aussi loin de toute rigueur biographique. J'apercevais un nouveau chemin. Un peu moins d'Histoire, un peu plus d'histoires. Rien ne pouvait plus me résister » (Assouline, 1998 : 176-177).

Plus souvent la quête s'enlise dans l'incertitude des traces, l'évanescence ou les dérobades des témoignages. Fahan ne

parvient pas, malgré son approche et sa poursuite, à fixer dans la biographie qu'il prépare le grand reporter Frost : « Une faculté d'apparaître et disparaître [...] m'avait attiré vers lui dont je ne savais que la faculté d'absence et présence alternées et probablement simultanées aussi » (Ollier, 1998 : 50). Frost reste un être de fuite, pour toujours *manquant*, et cette carence contamine son biographe dont le *je* devient « [a]libi d'une absence, piège sans fin pour le lecteur », « [c]alligraphie du vide » (132).

Au Bignon, en Gâtinais, village natal de Mirabeau, un fonctionnaire dépêché par le Directoire en 1796 est chargé de réviser la *damnatio memoriae* qui frappe le tribun ; tâche d'*instruction*, préalable au jugement politique, confiée à un policier qui entend revenir aux sources, aux choses mêmes, au « détail qui donne la vie » (Chaillou, 2002 : 273), interroger les témoins, délier les langues. Or l'investigation se perd dans la profusion de la nature, les bavardages ou l'amnésie des paysans ; elle redouble les arcanes de l'énigme qu'elle tente de résoudre. Paradoxe : une ambition démesurée – « comprendre ce “je-ne-sais-quoi” de leur Gaby » (459) – s'engluie dans la prolifération exponentielle des causes et l'indécidable. Les certitudes préalables et préconçues du clerc féru d'archives se dissipent quand déconcertent « le vive voix, le bouche à oreille, la confidence palpable » (27). « Parvenir à faire entendre l'entier de la personne, qu'elle résonne dans sa gloire de la nuque aux talons » (85) exige qu'on explore tout : lieux, époque, amitiés, liaisons. « En vérité, avoue le biographe à la fin, j'en étais encore aux premiers pas de cette enquête mirobolante » (493). En 1808 (douze ans après le séjour au Bignon), il doute encore : « Cette enquête n'en serait-elle pas une qui toujours se poursuit, progresse à tâtons [...] ? Vais-je à force d'avancer ainsi à l'aveugle dans leur vie finir par me tromper d'objet [...] ? » (503). L'engagement total, l'excès du désir biographique entraînent ainsi des préliminaires interminables, une errance dans le chaos des indices aléatoires et un échec prévisible ; ébauches, esquisses, rêveries, *disjecta membra* d'une œuvre virtuelle s'insurgent contre le joug de la cohérence rationnelle ; en intégrant les résistances de la psychanalyse ou de la

sociologie à toute transparence narrative (fondée sur le postulat d'une action consciente et intentionnelle), le roman exhibe le continent noir ou les limbes des biographies mort-nées.

Au fil des sinuosités, des traverses et des impasses de l'intrigue, un effet collatéral, *pervers* au regard de la finalité première, devient parfois le thème principal du roman, et comme l'emblème de sa réflexivité : réverbération, en boomerang, de l'action sur l'agent¹⁷. Fragilisé, aliéné, en dissidence par rapport à l'évolution linéaire et normale de son travail, le biographe parvient à ressaisir sa vie au miroir d'une autre vie, et se métamorphose au cours de cette *initiation* : il entre dans l'autre, et un autre surgit en lui. Dans *Ravelstein* de Saul Bellow ([2000] 2002), roman à clés qui inflige à Allan Bloom l'*outing* posthume de son homosexualité et de son sida, Ravelstein, universitaire célèbre auprès du grand public, charge son ami Chick de lui dresser une sorte d'oraison funèbre : « En me choisissant ou en me piégeant pour que j'écrive ce portrait, il m'obligea à songer à ma mort outre la sienne » (152). Chick tente d'éluder la tâche, de refuser ce passage par la méditation de la mort (190) et le nihilisme (202) ; mais Ravelstein lui parle à la toute fin de sa vie « du difficile projet d'être homme au sens plein du terme, de devenir homme et rien d'autre qu'un homme » (208). La biographie est une ouverture (« ouvrir mon esprit à Ravelstein » – 214), un dépassement de soi. Grâce à ce Socrate grinçant qu'est Ravelstein, Chick, à travers la peine, la passion, le deuil, la contemplation d'une vie singulière et la mort symbolique à soi, se découvre autre et accède à un meilleur moi (même si le portrait de Ravelstein reste à faire...), comme il le dit en évoquant la maladie grave qui inscrit l'aventure dans sa chair : « Je dois vous rappeler que j'étais déjà mort et ressuscité, et qu'il y avait une

17. *Edipe*, déjà, trouve sa vérité en enquêtant sur l'autre : « l'homme que tu cherches [...], cet homme est ici même » (Sophocle, *Œdipe Roi*, v. 449-451).

étrange distance dans mon esprit entre l'ancienne manière de voir (fausse) et la nouvelle (étrange mais libératrice) » (248)¹⁸.

« Toute vie humaine donne lieu à d'incalculables interprétations [...]. Selon la manière dont on le présente, le passé de n'importe lequel d'entre nous peut aussi bien devenir la biographie d'un chef d'État bien aimé que la biographie d'un criminel » (Kundera, [1968] 1984 : 61). La métabiographie romanesque explore ces ambiguïtés du geste biographique, *émotion* (mouvement passionné vers l'autre) où confluent l'idolâtrie, le ressentiment, le désir de trouver un sens aux vies parallèles du biographe et de son objet. Quand Martin Amis fustige Eric Jacobs, le biographe de son père Kingsley, il glisse cette pointe : « Il m'a souvent fait l'effet d'un personnage fictif, toute la question étant de savoir quel auteur l'aurait imaginé » ; il est « impartialement subjectif, impartialement ignorant de son propre égotisme » (Amis, [2000] 2003 : 594, « Appendice : Le biographe et le quatrième pouvoir »).

Seul le roman peut dévoiler et figurer – revanche de la proie sur le prédateur, critique du récit par le récit – l'arrogance véhémement du pouvoir biographique contemporain et l'angoisse ou la mauvaise conscience d'une quête incertaine qui exténue, vampirise ou exalte l'âme du chercheur de vies. Au delà des lieux communs sur l'inanité ou l'obscénité de la biographie – « qu'est-ce qu'un artiste, sinon la lie de son œuvre, le futoir humain qui la suit », prononce en 1954 William Gaddis, en haine des biographes (cité par Franzen, [2002] 2003 : 104) –, le roman du biographe montre la féconde ambiguïté et l'énergie dionysiaque de ce *futoir humain*, terreau et trésor de toute biographie inspirée.

18. Même réflexivité dans *Possession* d'A. S. Byatt : la découverte finale d'un document essentiel aboutit surtout à l'union de Roland et de Maud (qui répète et rejoue celle qu'avoua Christabel LaMotte à Randolph Ash dans une lettre qui vient d'être retrouvée) ([1990] 1993 : 496-504).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACKROYD, Peter ([1990] 1993), *Charles Dickens*, Paris, Éditions Stock.
- AMIS, Kingsley ([1996] 1998), *La moustache du biographe*, Paris, Éditions Payot.
- AMIS, Martin ([2000] 2003), *Expérience*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Du monde entier ».)
- ASSAYAS, Michka (2002), *Exhibition*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « L'Arpenteur ».)
- ASSOULINE, Pierre (1998), *La cliente*, Paris, Éditions Gallimard.
- AUSTER, Paul ([1992] 1993), *Léviathan*, Arles, Actes Sud.
- AUSTER, Paul (2002), *Le livre des illusions*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac. (Coll. « Lettres anglo-américaines ».)
- BEAUMATIN, Éric (dir.) (2003), *Antibiotiques*, Bordeaux, Le Castor astral (Coll. « Cahiers Georges Perec », n° 7).
- BELLOS, David ([1993] 1994), *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Éditions du Seuil.
- BELLOW, Saul ([2000] 2002), *Ravelstein*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Du monde entier ».)
- BYATT, Antonia S. ([1990] 1993), *Possession*, Paris, Éditions Flammarion.
- CHAILLOU, Michel (2002), *Le matamore ébouriffé*, Paris, Éditions Fayard.
- CHANDERNAGOR, Françoise (1988), *La sans pareille (Leçons de ténèbres I)*, Paris, Éditions de Fallois.
- CHANDERNAGOR, Françoise (2002), *La chambre*, Paris, Éditions Gallimard.
- CORBIN, Alain (1986), *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Éditions Flammarion. (Coll. « Champs ».)

- DUMOULIN, Olivier (2003), *Le rôle social de l'historien*, Paris, Éditions Albin Michel. (Coll. « Bibliothèque histoire ».)
- DUPONT-MONOD, Claire (2003), *Histoire d'une prostituée*, Paris, Éditions Grasset.
- FRANZEN, Jonathan ([2002] 2003), *Pourquoi s'en faire ?*, Paris, Éditions de l'Olivier.
- GOLDING, William ([1984] 1986), *Les hommes de papier*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Du monde entier ».)
- GRUMBERG, Jean-Claude (2003), *Mon père. Inventaire*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Librairie du XXI^e siècle ».)
- HAMILTON, Ian (1988), *L'écriture et le reste. À la recherche de J. D. Salinger*, Paris, Éditions Payot.
- HARPMAN, Jacqueline (1996), *Orlanda*, Paris, Éditions Grasset.
- KAUFMANN, Jean-Paul (2004), *31, allée Damour. Raymond Guérin, 1905-1955*, Paris, Éditions Berg International/La Table ronde.
- KAUFMANN, Jean-Paul, et Patrick KÉCHICHIAN (2004), « Idées. Jean-Paul Kaufmann, journaliste et écrivain » [entretien], *Le Monde des livres*, 7 mai.
- KUNDERA, Milan ([1968] 1984), *Risibles amours*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- KUNDERA, Milan (1990), *L'immortalité*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Du monde entier ».)
- LE GOFF, Jacques (1996), *Saint Louis*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des histoires ».)
- LÉVY, Bernard-Henri (2003), *Qui a tué Daniel Pearl ?*, Paris, Éditions Grasset.
- LLOSA, Mario Vargas (2003), *Le paradis. Un peu plus loin*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Du monde entier ».)
- LOUIS-COMBET, Claude (2001), « De l'automythobiographie », *Revue des sciences humaines*, n° 263 (juillet-septembre), p. 69-74.
- MOLIA, François-Xavier (2000), *Fourbi*, Paris, Éditions Gallimard.

LA BIOGRAPHIE CONTEMPORAINE

- MONNEROT, Jules (1977), *Intelligence de la politique*, t. I : *L'anti-providence*, Paris, Gauthier-Villars.
- NABOKOV, Vladimir ([1941] 1988), *La vraie vie de Sebastian Knight*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- OEXLE, Otto Gerhard ([1996] 2001), *L'historisme en débat. De Nietzsche à Kantorowicz*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne. (Coll. « Historique Aubier ».)
- OLLIER, Claude (1998), *Missing*, Paris, Éditions P.O.L.
- QUIGNARD, Pascal (1998), *Vie secrète*, Paris, Éditions Gallimard.
- RÉMY, Pierre-Jean (1979), *La vie d'Adrian Putney, poète*, Paris, La Table Ronde. (Coll. « La mémoire ».)
- SYMONS, James Albert ([1934] 1962), *À la recherche du baron Corvo*, Paris, Éditions Gallimard.
- TOURNIER, Jacques (2000), *Le dernier des Mozart*, Paris, Éditions Calmann-Lévy.
- VILLEMAIN, Marc (2000), *Monsieur Lévy*, Paris, Éditions Plon.
- WEBER, Olivier (2003), *Je suis de nulle part. Sur les traces d'Ella Maillart*, Paris, Éditions Payot.

L'ÉPREUVE DU RÉCIT, OU LE GAIN DE SOI

Bruno Blanckeman

Université de Rennes 2-Haute Bretagne

Comment appréhender la dissémination des écritures autobiographiques que connaît la littérature d'expression française depuis une trentaine d'années, interpréter les évolutions hétérodoxes dont ces écritures constituent à la fois un révélateur culturel et un déclencheur esthétique ? À ces questions, j'aimerais répondre en pointillé depuis les figures de l'épreuve, appliquée à la pratique du récit, et du gain, ou ce qu'en retirent les faiseurs de récit quand, autobiographes dévoyés, ils endossent l'identité du témoin ou du poète, la peau du fabuliste ou les oripeaux de l'anthropologue.

Épreuve d'écriture : s'éprouver, s'exposer, se mettre à l'essai. En aval du genre autobiographique, son amont, la libre conduite d'un Montaigne, toujours vivace – *Dernier royaume* de Pascal Quignard (1998) suffit à en convaincre. Serait-il quelque affinité de civilisation entre une Renaissance qui s'achève et un siècle, le nôtre, qui n'en finit pas de tourner ? L'époque littéraire de Montaigne, mouvante, sans genres fixes, sans langue établie, est en prise sur des identités personnelles elles-mêmes en devenir – les catégories du sujet individuel et de l'intime restant encore à inventer. Tout aussi bien la littérature de notre temps semble plus que jamais marquée par des porosités internes – contraintes typologiques s'estompant, seuils génériques s'interpénétrant – et par sa friabilité externe – sciences humaines et

sciences sociales constituant un libre support de création pour des écritures qui se redéfinissent à leur contact. Ces recompositions du littéraire s'effectuent alors même que les identités du sujet, communautaire ou privé, sont en pleine mutation et que leurs référents traditionnels clignotent. Se mettre à l'épreuve du récit, c'est alors, pour de nombreux écrivains, engager une relation paradoxale au texte, se livrer à une pratique qu'ils savent à la fois consubstantielle de l'identité subjective et susceptible de dérives autonomes. Paul Ricœur, dans le tome II de *Temps et récit* (1983) et dans *Soi-même comme un autre* (1990), a montré comment l'individu, à l'image de la collectivité, se constituait nécessairement par des actes de narration, ordinaires ou littéraires. Mais cette autocomposition de l'*idem* – moi je – et de l'*ipse* – soi-même – se fait dans le jeu, dans l'écart, dans les glissements de la langue et les chausse-trappes de la rhétorique, dans les incertitudes de la dérivation symbolique. En sa qualité de produit langagier et de production imaginaire, chaque récit est mythomane : on sait combien, dans le champ épistémologique, philosophique et politique contemporain, l'idée de postmodernité s'est définie en réaction contre cette puissance de fabulation, contre les vices de fait qu'elle imposait, dénonçant en les métarécits de légitimation des pourvoyeurs de mythes (Lyotard, 1979). Constat proche établi plus récemment, dans *Enfance et histoire*, par Giorgio Agamben (2002) : le récit se serait vu partiellement dépossédé de sa relation privilégiée à l'expérience, collective et personnelle, au profit de médiations jugées plus fiables : technoscience, nombres, images. Le philosophe, il est vrai, considère l'âge de la seule modernité.

Dans ces conditions, il me semble que les nouvelles écritures autobiographiques convertissent en gain une épreuve commune : celle d'un sujet qui se constitue depuis ses propres lacunes, sans superbe égotique ni certitude métaphysique, dans des pratiques narratives qui doivent elles-mêmes faire avec leur double mise en cause : leur relativisation postmoderne, cumulée avec les effets encore agissants de leur suspicion moderne. Cette structuration par la perte tourne paradoxalement au bénéfice du sujet et du

récit. Ce qui altère la représentation de soi, ce qui vient d'ailleurs dans l'écriture de soi, dynamise en effet le processus narratif identitaire. L'autre de soi et l'autre du récit, parce que leur localisation bouge, parce que leur provenance est multiple, génèrent des formes expressives profondément différenciées. Je proposerai d'en distinguer en souplesse deux modèles principaux (en souplesse, c'est-à-dire en prenant comme critère de différenciation ce rapport à l'autre, existentiel et disciplinaire, particulièrement gratifié dans les récits actuels) : le modèle autofictionnel, dans lequel la figure de l'autre est intériorisée (se présenter soi-même comme autre) ; le modèle transpersonnel, dans lequel la figure de l'autre est au contraire projetée hors de soi (se représenter soi-même en l'autre). Chacun de ces modèles peut à son tour se décliner en plusieurs modes, dominants mais non pas exclusifs, selon le genre littéraire ou la pratique culturelle qui infléchissent en priorité la recherche textuelle de soi.

Le modèle autofictionnel est à la fois le plus célèbre et le plus flou, le terme d'autofiction connaissant tantôt un usage journalistique extensible, qui le fait désigner d'un bloc tout roman d'inspiration autobiographique, tantôt un usage théorique rétractile, qui en limite la portée à de seuls jeux de fiction patronymiques. Serge Doubrovsky, qui créa le terme en 1977 dans *Fils*, fut aussi quinze ans après l'un des premiers avec Philippe Lejeune à faire le point sur son champ litigieux de recouvrement. Dix ans plus tard, la notion semble bel et bien dépassée par son propre succès, au point que l'on peut désormais parler, comme le propose Barbara Havercroft (2002), d'« espace autofictif ».

J'appellerai ici *autofiction* tout substitut de récit autobiographique qui entend rendre sciemment compte de la part d'altérité, ou d'étrangeté, inhérente au sujet. Un siècle de psychanalyse aidant, la connaissance de soi inclut la prise en compte de l'inconscient et, pour cette raison, dépasse la seule restitution consciente des événements vécus et leur seule analyse rationnelle : elle se déplace hors de la croisée qui définit le lieu autobiographique par excellence, celle d'un horizon narratif et d'une verticale introspective. Seule la fiction peut atteindre

l'inconscient parce qu'elle le sollicite de biais et le crypte à la manière d'un rêve, ou d'un rébus. D'une œuvre à l'autre, ce modèle autofictionnel essaime en plusieurs modes – phénoménologique, poétique, romanesque – souvent dissociés, parfois complémentaires, certains récits de Claude Simon en offrant une illustration magistrale.

Dans l'autofiction phénoménologique, le sujet se constitue en narrant une suite d'événements vécus qu'il ne distingue pas de certains états de conscience insistants. Devenu phénomène, l'événement inclut une part de fantasme manifeste, et ce fantasme lui-même devient événement à part entière : il prend corps narrativement. C'est l'autofiction selon Hervé Guibert (*Les gangsters*, 1987), selon Philippe Sollers (*Portrait du joueur*, 1987), selon Hector Bianciotti (*Le pas si lent de l'amour*, 1995), selon Serge Doubrovsky dans la tétralogie ouverte par *Fils* (1977). D'autres récits multiplient les figures démultiplicatrices de soi. Le texte fonctionne en boucle, avec des situations d'énonciation circulaires. La relation aux autres, le principe intersubjectif se déplacent sur la scène intime, le récit organisant un concert de voix disparates qui renvoient toutes à une seule et même personne, mise à mal par un tel effet de *polydysphonie*. Christine Angot s'est spécialisée dans cet activisme textuel, revendiquant en cela l'héritage et d'Hervé Guibert et de Marguerite Duras, parfois pour le meilleur : *Pourquoi le Brésil ?* (2002). Il est un côté *work in progress* dans ce type de parcours, la fiction de soi s'écrivant en quelque sorte d'elle-même, de façon expérimentale, auto-fiction aux deux sens, alors, du terme. Sont en jeu les limites du texte en tant qu'écriture effacée par sa tension monstrative, dépassée par sa pulsion génétique, acte-performance dont dépend, à côté de tout critère esthétique, la réalisation de soi. Peut-être pourrait-on d'ailleurs parler à cet égard d'une illusion autofictionnelle, qui constituerait le pendant biographé de cette illusion référentielle que l'on moquait naguère en matière de roman. L'écriture autofictionnelle d'Hervé Guibert hésite ainsi constamment entre deux modèles concurrents, celui de la toile qui substantifie l'autoportrait sur un mode pictural et

se rapproche en cela de la pose littéraire ; celui du cliché, qui le décompose sur un mode photographique, au plus près d'un bio-rythme vital, ou de la suite mécanique des instants qui passent. Même ambivalence chez les artistes qui, entre photographie et récit, investissent l'autofiction en travaillant sur les états seconds de leur quotidien, sur l'intime considéré comme antichronique, comme dérapage des heures acquises, à travers des montages organisés en séries, sous tensions, par contrastes de phénomènes saisissants : Nan Goldin, photographe américaine vivant à Paris, co-auteur de l'ouvrage *Le terrain de jeu du diable* (2003) ; David Wojnarowicz, artiste d'images et de mots américain mort à 38 ans en 1992, dont la pièce maîtresse, *Au bord du gouffre*, vient d'être traduite en français ; Sophie Calle, auteure de *Doubles jeux* (2000), dans lequel les dispositifs textuels et photographiques jouent entre eux de telle sorte que chacun empêche l'autre d'acquérir la valeur probatoire qu'il ambitionne. Larry Clark (1971 et 1984), avant même de réaliser des films (*Kids*, *Bully*, *Ken Park*), fut peut-être, sur fond de voyages et de dérives personnelles, l'instigateur de cette pratique qui déstabilise tout support générique ou moral et transgresse certaines limites, entre autres celle qui sépare vie privée et vie professionnelle, conduite intime et comportement social, quotidien sans relief et imaginaire de la pulsion, souci de soi et implication de l'autre (parfois à leurs dépens respectifs).

Dans l'autofiction poétique, le récit de soi se détache des circonstances vécues et vise à dégager quelque vérité essentielle de soi. L'exemple le plus achevé en est sans doute *Ostinato* de Louis-René des Forêts (1997). L'écriture magnifie quelques épisodes empruntés aux différents âges de la vie, scènes électives à partir desquelles le récit construit, dans la pleine conscience de l'artifice, un ordre de personnalité qui se veut électif – une ipséité, dirait Ricœur. On pense à ce qu'un autre écrivain de l'ombre, Claude Louis-Combet, appelle des « mythobiographies » et, de façon plus sereine, aux recueils publiés par Jean-Claude Pinson, *J'habite ici* (1991) et *Laius au bord de l'eau* (1993). Dans ce journal poétique disposé sous forme de vers

libres, l'auteur cherche à exprimer ce qu'il appelle un « jus concentré de la vie » (1991 : chap. 5). Des notations intimes, petits faits du quotidien, souvenirs-hommages familiaux, traits de société politiques, mémoire militante et amoureuse constituent une même écriture du monde à soi et de soi au monde dont l'objectif est de « raconter vaguement sa vie » (1993 : 57) (vaguement, c'est-à-dire par vagues – des flux qui s'élancent – mais aussi en faisant abstraction des circonstances vécues). On trouverait alors en amont de la seconde moitié du vingtième siècle certaines annonces ponctuelles de ces autofictions épiphaniques : *Le journal du voleur* de Jean Genet (1949), *Mon corps et moi* de René Crevel ([1926] 1974) (et, si l'on continue le jeu de la remontée, dans la littérature romantique, *Sylvie* de Gérard de Nerval (1854) ou *Lettres d'un voyageur* de George Sand – 1837).

Un troisième mode autofictionnel, plus résolument romanesque, peut toutefois être distingué, certains récits convertissant l'expression de soi dans des systèmes de fictions particuliers. En accord avec l'univers composite des désirs, des songes, des méditations, ils révèlent ainsi l'intime sans le trahir. Cette autofiction romanesque superpose des biographèmes, au sens barthésien du terme, et ce que je proposerai d'appeler des psychographèmes (traits de la psyché disséminés dans les récits et levés en unités romanesques). Le sujet-narrateur se raconte au travers de modèles-types ou de formes-schémas romanesques : Alain Robbe-Grillet et le roman d'espionnage dans le cycle des *Romanesques* (trptyque publié entre 1985 et 1994), Renaud Camus et le récit d'épopée parodique dans *Roman roi* (1983), Muriel Cerf et le journal de bord dans *L'antivoyage* (1974), Emmanuel Hocquard et le roman policier dans *Un privé à Tanger* (1987), Marie Redonnet et le roman exotico-politique dans *Nevermore* (1994). Quant à Patrick Modiano, ses romans, qu'ils relèvent de l'enquête à suspense ou de la fiction en costume, fonctionnent souvent comme une fable obsessionnelle agençant de façon différente les motifs identiques d'une hantise personnelle (le père, juif italien trafiquant de marché noir ; la mère, comédienne,

à la carrière incertaine ; le frère, disparu adolescent ; la jeune et célèbre fiancée, morte dans un accident de voiture).

Plus radicalement, certains, comme Marcel Bénabou, tentent de se *programmer* : ils soumettent l'expression de soi à un ensemble de règles narratives coercitives (*Jacob, Ménaïem et Mimoun. Une épopée familiale*, 1995). Quelques années avant de composer *W, ou le souvenir d'enfance* (1975), Georges Perec raconte dans *La disparition* (1969) un trauma fondateur de sa personnalité sans jamais le nommer, mais en le déplaçant dans l'ordre structural de la langue et dans le déroulement thématique d'un roman. La suppression de la voyelle « e » rend imprononçable le nom même de l'auteur : elle pulvérise son identité patronymique par un acte de sévices, la contrainte, à laquelle, victime et bourreau de cette cruauté onomastique, il s'adonne. La disparition linguistique se trouve par ailleurs thématisée dans l'intrigue romanesque elle-même, qui raconte les tribulations d'un peuple persécuté et d'un narrateur assassiné.

Si l'autofiction romanesque se rapproche ainsi parfois du roman autobiographique, elle s'en différencie en raison de ses fins propres. Par le roman autobiographique, l'écrivain se désinvestit de son moi intime en le transposant, à des fins de connaissance générale, dans des schèmes de fiction communs, sinon universels ; par l'autofiction romanesque, il tente de se l'approprier en profondeur, d'en saisir la dimension irréductible en altérant, sinon en désaxant, ces mêmes schèmes. Mais tous les récits de soi ne campent pas par choix sur cette ligne de fiction dont Lacan a pu affirmer qu'elle était définitoire de toute identité. Certains s'y résignent faute de mieux ; d'autres s'y refusent, qui n'accréditent pas l'expansion de la catégorie même de fiction, les uns et les autres constituant ce que j'ai appelé, dans *Les récits indécidables*, des récits transpersonnels (Blanckeman, 2000).

Dans les récits transpersonnels, le sujet individuel et le récit littéraire se projettent résolument hors d'eux-mêmes : ils entretiennent une relation fondatrice avec leur autre respectif, intersubjectif pour le sujet, anthropologique pour le récit. Ce modèle connaît aujourd'hui plusieurs variantes, selon les influences

transdisciplinaires qui sont siennes. Deux d'entre elles, l'une généalogique, l'autre ethnologique, révèlent un jeu de médiations psychiques et de constructions symboliques particulièrement complexes. Laurent Demanze expose en ces termes la contradiction élémentaire de ces écritures : d'une part « le sujet se constitue par confrontation, identification et réappropriation de soi à travers l'autre », d'autre part « l'identité d'un sujet fragmenté se disloque jusqu'à se perdre en d'infinis reflets », en une « multiplication des figures de soi » (Demanze, 2003 : 119). Certains écrivains cherchent ainsi à se connaître en s'intéressant à leur préhistoire : ils interrogent leur lignée, reconstituent la vie avant leur vie, les destins des parents et ancêtres dont ils sont issus, tentent d'évaluer ce qu'ils leur doivent et de le leur restituer sous forme de livre. On pense à certains ouvrages de Pierre Bergounioux (*La maison rose*, 1987), de Richard Millet (*La gloire des Pythre*, 1995), de Jean Rouaud (*Les champs d'honneur*, 1990), de Dominique Pagnier (*Les vies simultanées*, 1994), au récit de Pierre Jourde (*Pays perdu*, 2003). Cette figuration généalogique de soi appelle souvent une transfiguration romanesque : il s'agit, pour l'écrivain, de ressusciter des personnalités depuis longtemps oubliées, de combler un vide dans leur propre histoire, d'en comprendre les énigmes en partant de souvenirs partiels et d'histoires fallacieuses. Les liens de filiation sont entrecroisés, les zones d'ombre nombreuses, les secrets de famille tenaces, les cassures de l'histoire ou la loi de l'oubli puissantes : l'écrivain semble voué à composer des fictions rétrospectives depuis des souvenirs romancés ou des hypothèses aléatoires. Deux faits récurrents semblent symptomatiques de cette déperdition généalogique autour de laquelle plusieurs récits transpersonnels se construisent : la géographie du centre perdu (Creuse de Michon, Corrèze de Millet, Cantal de Bergounioux, Auvergne de Jourde) et la généalogie du père disparu : *Autobiographie de mon père* de Pierre Pachet (1987), *Cyclone* de Frédéric-Yves Jeannet (1997), *Lettre morte* de Linda Lê (2000), *Mécanique* de François Bon (2001). Centre perdu, père disparu : la crise déborde l'intime, atteint ici aux désarrois de l'histoire collective.

D'autres récits généalogiques procèdent de façon dérivée : ils s'attachent à recréer les influences littéraires et artistiques qui ont infléchi le caractère de l'écrivain. Celui-ci se décrit de biais, à l'oblique pour reprendre la formule de Jean-Pierre Richard, à travers des figures d'écrivains et d'artistes fortement romancées. Parce que l'être intime se fonde aussi dans des transactions culturelles opaques (lectures, méditations), Pascal Quignard consacre plusieurs *Petits traités* (1990) à Guy Lefèvre de la Boderie, à Martial, à Sei Shonagon. De l'exercice critique et du registre savant comme supports extérieurs de l'écriture de soi : d'autres franchissent un seuil supplémentaire et ne partent pas d'une figure d'auteur réel pour se projeter en elle, mais d'un substrat hétéronymique fictif pour, en quelque sorte, se fuir eux-mêmes et se rattraper ailleurs – Benjamin Jordane, inventeur, comme chacun sait, de Jean-Benoît Puech (Puech, 2004).

Autre mode transpersonnel, le récit de soi ethnographique atteste d'une existence personnelle qui se présente avant tout comme un segment de vie communautaire. Ce type de récit ne relève pas d'une culture de la subjectivité intimiste, le moi ne l'intéresse pas en tant que tel, ni d'une culture du Sujet philosophique, l'être abstrait ne le concerne pas. Entre le singulier et l'universel, le récit ethnographique cible le sujet commun, celui qui, dans un temps de civilisation donné, se fonde à l'interaction de l'intime et du culturel. Ainsi les récits d'Annie Ernaux (dont *La place*, 1984) présentent-ils, depuis une situation intime, une étude dépersonnalisante. Quelques jeunes écrivains, comme Philippe Vilain (*Le renoncement*, 2001) et Grégoire Bouillier (*Rapport sur moi*, 2002), inscrivent leurs débuts littéraires dans sa lignée. Ernaux elle-même poursuit à sa façon, sociopolitique, un projet qui rappelle celui de Georges Perec, l'homme de *Je me souviens* (1978), de *Lieux* (extraits publiés dans *Espèces d'espaces* – 1974), des textes rassemblés dans *Penser/classer* (1998). La connaissance de l'intime ne passe pas par les figures conscientes de la personnalité, mais par son environnement élémentaire – des gestes, des automatismes, un rapport aux objets, matériels et imaginaires, et aux lieux, géographiques et

symboliques, qui font office d'écrans spontanés et qu'il s'agit de lister sur le long terme, le plus objectivement possible. L'écriture neutre de Perec cherche à énumérer des objets sans en faire des fétiches, des circonstances qui ne deviennent pas des situations, des souvenirs qui ne forment pas une mémoire. Elle neutralise autant que faire se peut les signes acquis de la connaissance de soi pour retrouver, enfouies en soi, dispersées, les identités atmosphériques d'une époque.

La littérature de soi recouvre à l'heure actuelle une multitude d'expériences narratives qui renouvellent l'autobiographie selon des dynamiques hétérodoxes. Elle constitue une réponse à la crise du sujet qui s'est radicalisée tout au long du vingtième siècle. Au dédoublement du sujet entre un moi réel et un moi fictif qui fait, à la fin du dix-neuvième siècle, les délices de la littérature fantastique succède, dans le premier tiers du vingtième siècle, un véritable éclatement kaléidoscopique, sous l'influence conjuguée de la psychanalyse, des arts cinétiques, de la physique relativiste. À cet éclatement succède au lendemain de la Seconde Guerre mondiale une franche nébulisation, qu'illustrent entre autres l'œuvre de Beckett et les exécutions sommaires de la figure de l'auteur. Depuis le milieu des années 1970, les récits de soi constituent autant de tentatives circonstanciées pour instituer de nouvelles approches du sujet qui tiennent à distance et son hypostasie classique, un peu trop intégriste, et sa liquidation moderne, un peu trop totalitaire. Pour cela les écrivains testent des dispositifs narratifs ouverts au jeu, au doute, à leurs propres lignes de fuite, qui altèrent l'image de soi ainsi que la pratique strictement biographique et analytique du récit.

Il convient alors de prendre en compte, dans l'étude de cette littérature, les bénéfices de l'épreuve, ses gains, ce que l'écrivain est susceptible d'en tirer. La configuration ici esquissée s'y est attachée en distinguant différentes *formes-sens* du récit de soi. Elle complète provisoirement la démarche que j'ai suivie dans *Les fictions singulières* (Blanckeman, 2002) en déplaçant l'étude de ces mêmes récits vers la mesure de leurs effets attendus, ou supposés, et en proposant à cet effet plusieurs catégories –

formes-fins, en quelque sorte : l'autodiction (se constituer existentiellement par le biais d'une parole ressassée), l'autoscription (s'enraciner dans un rapport d'appropriation de la langue écrite à fonction compensatrice), l'autofabulation (inventer la fable de sa vie, forcer son destin, selon l'expression employée par Jean-Claude Kaufmann dans *L'invention de soi* – 2004).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, Giorgio (2002), *Enfance et histoire*, Paris, Éditions Payot.
- ANGOT, Christine (2002), *Pourquoi le Brésil ?*, Paris, Éditions Stock.
- BÉNABOU, Marcel (1995), *Jacob, Ménaïem et Mimoun. Une épopée familiale*, Paris, Éditions du Seuil.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1987), *La maison rose*, Paris, Éditions Gallimard.
- BIANCIOTTI, Hector (1995), *Le pas si lent de l'amour*, Paris, Éditions Grasset.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000), *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les fictions singulières*, Paris, Prétexte éditeur.
- BON, François (2001), *Mécanique*, Lagrasse, Verdier.
- BORGOMANO, Madeleine (2004), « L'ombre du père », dans Aline MURA-BRUNEL, Marc DAMBRE et Bruno BLANCKEMAN (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 249-261.
- BOUILLIER, Grégoire (2002), *Rapport sur moi*, Paris, Éditions Allia.
- CALLE, Sophie (2000), *Doubles jeux*, Arles, Éditions Actes Sud.
- CAMUS, Renaud (1983), *Roman roi*, Paris, Éditions P.O.L.
- CERF, Muriel (1974), *L'antivoyage*, Paris, Éditions Gallimard.
- CLARK, Larry (1971), *Tulsa*.
- CLARK, Larry (1984), *Teenage Lust*.
- CREVEL, René ([1926] 1974), *Mon corps et moi*, Paris, Éditions Pauvert.
- DEMANZE, Laurent (2003), « Gérard Macé, une écriture en miroir », *Roman 20/50*, n° 35 (juin), p. 119-128.
- DES FORÊTS, Louis-René (1997), *Ostinato*, Paris, Éditions Mercure de France.

- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Éditions Galilée.
- ERNAUX, Annie (1984), *La place*, Paris, Éditions Gallimard.
- GENET, Jean (1949), *Le journal du voleur*, Paris, Éditions Gallimard.
- GOLDIN, Nan (2003) [avec la collaboration de John JENKINSON], *Le terrain de jeu du diable*, Paris, Éditions Phaidon.
- GUIBERT, Hervé (1987), *Les gangsters*, Paris, Éditions de Minuit.
- HAVERCROFT, Barbara (2002), « Espace autofictif, sexualité et deuil chez Denise Desautels et Paul Chanel Malenfant », dans Louise DUPRÉ, Jaap LINTVELT et Janet M. PATERSON (dir.), *Sexualité, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota bene, p. 43-63.
- HOCQUARD, Emmanuel (1987), *Un privé à Tanger*, Paris, Éditions P.O.L.
- JEANNET, Frédéric-Yves (1997), *Cyclone*, Bègles, Éditions Le Castor astral.
- JOURDE, Pierre (2003), *Pays perdu*, Paris, Éditions L'Esprit des péninsules.
- KAUFMANN, Jean-Claude (2004), *L'invention de soi*, Ivry-sur-Seine, Éditions Armand Colin.
- LÊ, Linda (2000), *Lettre morte*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- LECARME, Jacques (2004), « Origines et évolution de la notion d'autofiction », dans Aline MURA-BRUNEL, Marc DAMBRE et Bruno BLANCKEMAN (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 13-23.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit.
- MILLET, Richard (1995), *La gloire des Pythre*, Paris, Éditions P.O.L.
- NERVAL, Gérard de ([1854] 1966), *Les filles du feu*, Paris, Éditions Garnier Frères.
- PACHET, Pierre (1987), *Autobiographie de mon père*, Paris, Éditions Belin.

- PAGNIER, Dominique (1994), *Les vies simultanées*, Paris, Éditions Gallimard.
- PEREC, Georges (1969), *La disparition*, Paris, Denoël. (Coll. « Les lettres nouvelles ».)
- PEREC, Georges (1974), *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée.
- PEREC, Georges (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Denoël. (Coll. « Les lettres nouvelles ».)
- PEREC, Georges (1978), *Je me souviens*, Paris, Éditions Hachette.
- PEREC, Georges ([1989] 1998), *Penser/classer*, Paris, Éditions du Seuil.
- PINSON, Jean-Claude (1991), *J'habite ici*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- PINSON, Jean-Claude (1993), *Laïus au bord de l'eau*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- PUECH, Jean-Benoît (2004), *Jordane revisité*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- QUIGNARD, Pascal ([1990] 1997), *Petits traités*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- QUIGNARD, Pascal (2002), *Les ombres errantes*, vol. I : *Dernier royaume*, Paris, Éditions Grasset.
- REDONNET, Marie (1994), *Nevermore*, Paris, Éditions P.O.L.
- RICEUR, Paul (1983), *Temps et récit 2*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « L'ordre philosophique ».)
- ROBBE-GRILLET, Alain (1985-1994), *Romanesques : Ce miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l'enchantement* (1988) et *Les derniers jours de Corinthe* (1994), Paris, Éditions de Minuit.
- ROUAUD, Jean (1990), *Les champs d'honneur*, Paris, Éditions de Minuit.
- SAND, George ([1837] 1971), *Lettres d'un voyageur*, Paris, Éditions Garnier Flammarion.
- SOLLERS, Philippe (1987), *Portrait du joueur*, Paris, Éditions Gallimard.

L'ÉPREUVE DU RÉCIT, OU LE GAIN DE SOI

VILAIN, Philippe (2001), *Le renoncement*, Paris, Éditions Gallimard.

WOJNAROWICZ, David ([1991] 2004), *Au bord du gouffre*, Paris, Éditions du Serpent à plumes. (Coll. « Désordres ».)

YOURCENAR, Marguerite (1974), *Souvenirs pieux*, Paris, Éditions Gallimard.

YOURCENAR, Marguerite (1977), *Archives du Nord*, Paris, Éditions Gallimard.

YOURCENAR, Marguerite (1988), *Quoi ? l'éternité...*, Paris, Éditions Gallimard.

L'ARCHÉOLOGIE DE SOI DANS LA LITTÉRATURE
FRANÇAISE CONTEMPORAINE :
RÉCITS DE FILIATIONS
ET *FICTIONS BIOGRAPHIQUES*

Dominique Viart

Université de Lille 3 (Charles-de-Gaulle)

L'écriture autobiographique contemporaine a connu coup sur coup deux mutations décisives¹. La première est désormais bien connue, trop peut-être : c'est celle qui, s'appuyant notamment sur une catégorie inconcevable du dispositif théorique de Philippe Lejeune, mais aussi et surtout sur les réflexions psychanalytiques, en particulier celle de Jacques Lacan, fonde l'autofiction. Une telle pratique, revendiquée par Serge Doubrovsky mais élargie par la critique à bien des écritures différentes de celles de *Fils* et du *Livre brisé*, brouille les frontières de l'autobiographie et de la fiction, selon des modalités à vrai dire très diverses. Je n'en ferai pas l'inventaire ici, il a déjà été mené ailleurs souvent avec pertinence, parfois avec polémique. Il me semble du reste que les explorations autofictives sont désormais plutôt derrière

1. J'appelle « littérature contemporaine », faute de terme plus adéquat pour l'heure, la littérature qui se développe depuis les années 1980 et succède à la « modernité » sans s'y opposer mais en redistribuant les enjeux vers une écriture désormais plus « transitive » (c'est-à-dire : qui se redonne des objets, et traite à nouveau les grandes questions du « sujet » et du « réel »).

nous. Elles relèvent en effet, à la fois et paradoxalement, de l'évidence et de l'intenable. Évidence, car elles ont permis de prendre conscience de la part fictive qu'il y avait dans toute représentation de soi, y compris en amont même de l'écriture, et que le passage au texte ne pouvait que renforcer. Mais aussi, selon un principe quasi dialectique, du fait que cette fictionnalisation exprimait le sujet plus que ne saurait le faire le relevé factuel de ses actions. Intenable, c'est *Chaos*, le livre de Marc Weitzmann (1997) qui le soutient avec force, parce que, poussée à sa limite, l'autofiction confine à une forme littéraire de schizophrénie qui scinde le sujet au lieu d'en constituer l'unité ultime.

Mon propos concernera la seconde de ces inflexions : celle qui s'invente en 1984 avec les *Vies minuscules* de Pierre Michon. En redécouvrant le genre oublié des *vitae*, qu'il dégage du modèle hagiographique et qu'il applique à des figures qui n'y auraient jamais eu accès selon les canons de l'ancienne biographie ; en y articulant selon un tressage très élaboré sa propre autobiographie, l'écrivain trouble une autre frontière, celle qui sépare *autobiographie* et *biographie*. Ces deux formes sont clairement distinctes dans la définition de Lejeune, car elles n'ont pas le même *objet*. Ou, pour parler en termes narratologiques, elles n'ont pas le même « personnage ». Si auteur et narrateur sont bien confondus, le troisième terme manque à la triade déterminante du *pacte*. Or le geste de Michon dévoile l'illusion de cette séparation. Ce faisant, il s'appuie, comme on va le voir, sur les acquis de l'autofiction sans y souscrire vraiment.

Il ouvre ainsi la boîte de Pandore et donne cours à ce que j'appellerai désormais *l'archéologie de soi*. De quoi s'agit-il ? De l'intuition ou de la conviction qu'il est insuffisant de se raconter pour se comprendre, se connaître ou se faire connaître ; qu'aucun sujet ne se résume à ses actes ni à leur mise en texte ; qu'il y faut d'autres données. Si, comme l'autofiction et les *Écrits* de Lacan (1966) ont pu le montrer, tout sujet se construit dans « une ligne de fiction », alors il est nécessaire de *mettre en œuvre* cette fiction pour comprendre et connaître le sujet en question. Or, cette *fiction* de soi n'est pas *sui generis*. Elle s'alimente

de préférences et d'imprégnations culturelles. C'est encore ce phénomène que j'ai appelé autrefois le syndrome de Brulard que Stendhal et les livres de Claude Simon ont permis de comprendre². Je ne me « fictionne » jamais qu'à partir de modèles, que je compose et articule à ma guise, mais aussi, parfois, tout à fait inconsciemment.

S'écrire, c'est donc aller à la rencontre de ces modèles, les démasquer ; étudier en quoi la fascination qu'ils exercent sur le sujet s'exerce dans la vie du sujet – en quoi elle l'informe et la transforme. Il y faut donc bien l'espace d'une *biographie*. Mais pas une biographie traditionnelle, qui chercherait à rendre compte de quelqu'un *pour* lui-même, et donc de façon aussi précise, aussi exhaustive que possible. Qui chercherait à en identifier la vérité ultime. Et dont la visée serait de l'ordre d'un *en-soi*, pour parler le langage sartrien. Il s'agit plutôt d'une biographie qui déplace ultimement l'intérêt et la visée de l'objet biographié vers le sujet biographe. On pourrait alors parler de biographie *pour soi*. Cette lecture de soi dans la biographie de l'autre relève apparemment de l'effet-miroir. Il y va d'un transfert ou d'une projection, ou plus exactement d'une *appropriation*, d'un usage *pro domo* de la figure de l'autre, où l'altérité devient un moyen de dire le *propre* du sujet, même si cette figure, pour qui veut se connaître et se comprendre, passe d'abord par une élaboration qui lui semble entièrement dévolue.

Mon propos sera donc de montrer comment les vingt dernières années de notre littérature ont peu à peu constitué ce *détour* de l'autobiographie ou, plus exactement, cette autobiographie comme détour, comment elles en ont construit la « méthode » (*methodos* dit en grec le détour), allant jusqu'à puiser dans le champ des sciences humaines ce qui semblait en propre leur appartenir. Je partirai du *manque* auquel s'affronte l'autobiographie pour en venir aux *récits de filiations* puis aux *fictions biographiques* : c'est dire que j'aurai à reprendre certains de mes travaux antérieurs, ce dont on voudra bien m'excuser, le projet

2. Voir Viart (1997 : 123-142).

étant ici de montrer comment ces divers éléments s'articulent les uns aux autres dans le cadre plus général de « l'archéologie de soi ».

D'UN MANQUE À L'ORIGINE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

L'autobiographie « traditionnelle » procède d'un savoir expérimental de soi, et s'appuie sur une sorte de lucidité intuitive. Rousseau peut écrire sans difficulté comment se connurent et s'épousèrent ses parents, expliquer que lui-même était « né presque mourant » ([1782] 1995 : 154) et les conséquences qu'il en subit. Tout comme Chateaubriand écrit : « Il n'y a pas de jour, où, rêvant à ce que j'ai été, je ne revois en pensée le rocher sur lequel je suis né, la chambre où ma mère m'infligea la vie, la tempête dont le bruit berça mon premier sommeil » ([1849] 1982 : 29). Il « connaît » cette chambre, il se « souvient » de cette tempête : la fiction est au principe du texte autobiographique. Dès lors, il est naturel qu'une vie se raconte au fil d'un récit, forme non seulement privilégiée mais essentielle à l'écriture de soi, comme le rappelle Philippe Lejeune dans la définition qu'il propose de ce genre : « *récit rétrospectif en prose...* », etc. (1975 : 14). Néanmoins, dès Rousseau, un manque à savoir est installé à l'orée du récit : « J'ignore ce que je fis jusqu'à cinq ou six ans », lit-on au début des *Confessions*.

Notre siècle s'accommode mal de cette carence de la mémoire. Marguerite Yourcenar arrête son récit commençant pour le souligner :

L'être que j'appelle moi vînt au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles [...]. Ayant consigné ces faits qui ne signifient rien par eux-mêmes, et qui, cependant, et pour chacun de nous, mènent plus loin que notre propre histoire et même que l'histoire tout court, je m'arrête prise de vertige devant l'inextricable enchevêtrement d'incidents et de circonstances qui plus ou moins nous déterminent tous.

Cet enfant de sexe féminin, déjà pris dans les coordonnées de l'ère chrétienne et de l'Europe du XX^e siècle, ce bout de chair rose pleurant dans un berceau bleu, m'oblige à me poser une série de questions d'autant plus redoutables qu'elles paraissent banales, et qu'un littérateur qui sait son métier se garde bien de formuler (1974 : 11-12).

L'auteur alors replie sur la double et ambivalente distinction fiction-diction et autobiographie-biographie le travail qu'elle est en train d'accomplir :

Que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout. Néanmoins, pour triompher en partie du sentiment d'irréalité que me donne cette identification, je suis forcée, tout comme je le serais pour un personnage historique que j'aurais tenté de recréer, de m'accrocher à des bribes de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main, à des informations tirées de bouts de lettres ou de feuillets de calepins qu'on a négligé de jeter au panier [...] ou d'aller compulser dans des mairies ou chez des notaires des pièces authentiques dont le jargon administratif et légal élimine tout contenu humain [...]. Ces bribes de faits crus connus sont cependant entre cet enfant et moi la seule passerelle viable (1974 : 12).

C'est à la fois le modèle de la reconstitution biographique et celui de la réécriture fictive qui s'imposent à l'horizon d'une telle entreprise, comme si les *Mémoires d'Hadrien* (1951) et *L'œuvre au noir* (1968) se faisaient ensemble les intercesseurs méthodiques de soi à soi.

Ce que l'activité intellectuelle face à la tâche fait ici apparaître, la littérature contemporaine l'éprouve dans l'expérience intime. L'incipit de *La maison rose* de Pierre Bergounioux, parue en 1987, rapporte un conflit entre le narrateur-enfant et sa tante qui lui soutient qu'il est déjà venu dans la maison. Lui qui n'en a

aucun souvenir assure que non. Il faut que sa tante lui exhibe une photographie qui le représente nourrisson dans les bras de son grand-père pour le convaincre :

J'imaginai, faiblement, mais j'imaginai que tante Lise se trompait encore et qu'elle m'avait moi-même induit en erreur. Que c'était peut-être une impression fugace, la trace de l'extrémité de son doigt sur le papier glacé [...]. Seulement il y avait toujours ces deux trous d'épingle, le contour d'un visage et ce linge, ce linge grisâtre sur la blancheur intense de la chemise de grand-père. À défaut de parler encore, j'aurais au moins voulu secouer la tête, mais même de ça je me suis découvert incapable sous le regard marron, durci, presque noir qui m'accablait. Tante Lise, de la même voix brève, railleuse aussi, a demandé qui donc je croyais que c'était, les trous d'épingle, et je n'ai rien dit. (1987 : 11-12)

Cette réduction au silence est significative d'un malaise certain : de ce que le sujet ne sait même pas avoir vécu, il n'y a « rien » à dire.

Mais plus encore : si la conscience intime de soi se trouve ainsi invalidée (le « je » découvre être déjà venu là où il était persuadé n'être jamais allé), alors c'est tout récit de soi qui se trouve menacé. L'autobiographie ne peut plus procéder du simple rapport fécond de la mémoire et de l'écriture. Elle suppose vérification, enquête, recoupements. Pour s'écrire le sujet se découvre dépendant d'autrui, de ses ascendants, de ses proches, des récits que d'autres lui feront de lui ; mais aussi de vérifications sur pièces, photographies, documents d'état civil et au-delà, archives, lettres, livres, lieux divers. Cette prise de conscience est d'importance : elle tend à transformer le *récit* autobiographique en travail de recherche documenté. Le *sujet* s'y voit devenir *objet*. À l'intuition de soi, à l'écriture qui repose sur l'introspection et s'écrit d'après le principe rousseauiste, « selon le cœur »,

se combine désormais une autre source d'information, *extérieure au sujet*, qu'il doit compiler comme il le ferait pour écrire la biographie d'un autre.

Ce principe d'extériorité est d'autant plus important qu'une grande partie de la mémoire intime est justement constituée d'éléments extérieurs. D'une enfance, on peut se souvenir des sensations, des jeux et des rêves, de quelques relations amicales, familiales ou fraternelles, de quelques expériences fondatrices. Mais ce qui habite la mémoire, ce sont aussi des événements historiques, des détails du quotidien et quantité de petites choses purement contextuelles. Georges Perec nous alerte sur cette épaisseur contextuelle de la mémoire, lui qui écrit d'une part « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975 : 13), et d'autre part donne la liste de ces riens – objets, publicités, slogans, champions sportifs... – dont il se souvient (*Je me souviens*, 1978). Indépendamment de l'évident propre à la mémoire douloureuse de qui a perdu ses parents et son enfance, cette juxtaposition signifie combien la matière autobiographique ne peut se circonscrire aux souvenirs intimes. Annie Ernaux rapporte de même, dans *L'événement* (2000), les événements de l'actualité qui se superposent à son avortement.

Quant à la part la plus intime, elle n'est pas forcément plus immédiatement compréhensible. Si l'autobiographie restitue un trajet psychique autant qu'historique, de quel fondement ce trajet procède-t-il ? Pierre Bergounioux, qui se pose aussi cette question, en dispose la réponse en deux temps. Le premier temps nous éclaire sur la fonction ultime de bien des récits d'enfance : expliquer les choix ultérieurs et en rendre compte. Au début du *Grand Sylvain*, récit paru en 1993, l'auteur explique :

Peut-être que le meilleur des soins dont on est continuellement occupé, les travaux et les fatigues de l'âge de raison, ne vont qu'à satisfaire les requêtes impossibles qu'on forma aux premiers jours. Si l'on voyait vraiment, qu'on puisse percevoir les mobiles effectifs de notre action, on n'aurait pas seulement sous les yeux le

prosaïque spectacle d'un type en train de suer sang et eau à faire chose ou autre. On discernerait, à trois pas de lui, l'ombre exiguë, le contour du gamin de cinq ans ou huit ou quatorze dont il exécute aveuglément l'injonction (1993 : 7).

Que l'enfance, ses rêves et ses hantises, soient la matrice même de toute vie ultérieure n'est sans doute pas étonnant. Toute la littérature si attachée à en restituer les premiers émois et les premières blessures sait bien qu'elle ne part pas à la recherche d'une pure nostalgie du vert paradis des amours enfantines. Quelque chose s'est là décidé de ce qui a suivi. C'est du reste aussi le geste de la psychanalyse que de remonter ce fil aussi loin que possible, d'en reconstruire la trame dans l'anamnèse du travail d'analyse. Mais cet enfant injonctif, lui-même, à quoi répond-il ? Quel désir plus sourd le pousse à son désir ? Quelle angoisse est-ce, qui génère la sienne ? La remontée-amont ne se satisfait pas de la génération spontanée des envies. René Girard (1961) l'a fortement montré : l'économie du désir relève de la triangulation. J'accomplis certes ce que j'accomplis parce qu'un enfant en moi m'en dicte l'acte nécessaire. Mais à cet enfant, qui donc dicte quoi que ce soit ?

Là encore, c'est de l'inflexion de l'autobiographie, nourrie sans doute de théorie analytique, que nous vient une possible réponse. Dans *L'orphelin*, Pierre Bergounioux met en œuvre une scénographie allégorique qui nous explique à quel point l'enfant ne s'attache jamais qu'à chercher, à identifier et à réaliser les désirs souvent muets des adultes qui l'entourent :

On est deux, les mêmes, mais pas au même moment. Le premier venu a tous les avantages parce qu'il est venu le premier. Quand l'autre arrive, tout nu, lève le nez, il s'avise qu'il y a déjà quelqu'un et aussi une espèce de vieille malle dont le premier semble impatient de lui voir essayer le contenu. Ce qu'il fait. Il endosse, sans en omettre un seul, les vieux oripeaux, en change lorsqu'ils cessent, soudain, d'agréer à l'autre jusqu'à

ce qu'il se produise ceci, qui demeure, pour les deux, sans doute, un mystère : à savoir que le premier, oublieux de la mascarade pleine d'impairs à laquelle il a assisté, marque le plus vif intérêt pour telle défroque, telle grimace que rien ne distingue, au prime abord, du monceau de vieilles nippes qu'il a vues passer (1992 : 13).

Si le sujet s'évertue à obéir à l'enfant qu'il fut, cet enfant lui-même « endosse », c'est le mot, l'attente pour lui d'un autre. Et ce, continue l'auteur, « depuis la nuit des âges » (1992 : 15).

Prendre conscience d'un tel schéma et en traduire les conséquences dans l'écriture autobiographique n'est pas sans effet. J'y relève trois ordres de substitutions :

1. Qu'au *récit* se combinent ou se substituent la *recherche* et *l'enquête*. D'où l'importance, dans ces œuvres, du recours à l'archive et à sa monstration comme telle.
2. Qu'à l'écriture de *l'intime* se combine ou se surajoute la contextualisation historique. Notamment chez plusieurs écrivains (François Bon, Richard Millet, Pierre Bergounioux) de l'attention portée au basculement de la civilisation rurale au cours des années 1960, ou au déclin de l'ère industrielle.
3. Que le *récit de soi* s'indexe à *l'écriture de l'autre*, des autres, qui en amont, d'une manière ou d'une autre, ont contribué à faire du sujet ce qu'il est devenu.

Ces trois injonctions substitutives suffisent à donner à toute autobiographie qui se refuse à les méconnaître l'allure d'une biographie. Il y va d'un déplacement particulièrement caractéristique de notre temps, sur lequel je voudrais m'arrêter un instant, notamment pour montrer combien il excède le résumé biographique des parents que toute autobiographie traditionnelle esquisse au seuil de son récit.

BIOGRAPHIE DES ASCENDANTS : LE RÉCIT DE FILIATION

Claude Simon a longtemps cherché dans son œuvre le chemin pour atteindre à l'écriture de soi. Je ne reviendrai pas ici sur les réticences à vaincre dans une période dominée par l'exercice du soupçon envers les catégories du sujet et les modes de la représentation d'une part, et par le privilège accordé aux écritures expérimentales, d'autre part. *Le tricheur* (1945) pourtant, première œuvre toujours proscrite par son auteur, tentait de fictionnaliser quelque chose comme de l'autobiographique : on en reconnaît aujourd'hui les éléments. Mais ce n'est que très tardivement, et toujours en s'interdisant de souscrire à quelque pacte autobiographique que ce soit, que *Le Jardin des Plantes* (1997) donne exemple d'une écriture de soi. Désormais prix Nobel, l'écrivain y évoque des voyages récents aussi bien que des scènes de sa prime enfance, la mort de sa mère ou les colloques du « Nouveau roman » pour en dénoncer l'exclusion du référentiel. Dans *Le tramway*, paru en 2001, il semble même souscrire à sa manière au récit d'enfance. Ces derniers textes recourent enfin à une première personne encore proscrite de *L'acacia* (1989), mais continuent de se refuser à toute linéarité rétrospective.

Quelles que soient les nombreuses nuances et précisions qu'il faudrait émettre, la matière autobiographique est donc avérée. Elle n'a été rendue possible que par le « roman » de 1989, *L'acacia*. Le temps manque ici pour entrer dans le détail complexe de cette œuvre. Je me contente de rappeler qu'il s'agit de construire, dans une inextricable correspondance de dates et d'événements, d'une part la biographie paternelle, saisie à partir de la recherche de la tombe du père sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale et restituée depuis ce point final : « Ainsi venait de prendre fin une aventure commencée vingt-cinq ou trente ans plus tôt, lorsque l'instituteur d'un petit hameau de montagne [...] vint trouver ou convoqua dans son bureau le père du jeune boursier encore dans les basses classes [...] et le persuada de renoncer à faire de son fils un instituteur [...] »

(1989 : 62) ; avec, d'autre part, l'autobiographie en troisième personne de l'auteur, son fils. Les deux sont indissociables, comme sont étrangement voisines leurs expériences respectives, dont les dates mêmes se font écho d'une guerre à l'autre. Nul doute qu'une grande part de l'œuvre de Simon procède de cette biographie-là, de cette vie avortée que les circonstances historiques et les déterminismes sociaux ont brisée comme ils ont failli briser la sienne. On est saisi de lire dans le livre de Simon la même image que dans *L'orphelin* : à l'issue d'une rétrospection qui évoque la figure de la mère emportée par sa maladie et son deuil, le narrateur en vient à sa propre vie :

[V]ingt-six années de paresse et de nonchalante inertie – au mieux, de velléitaire expectative, d'attente frustrée de quelque chose qui ne s'était jamais produit [...], que n'avait pu provoquer (ou tromper) aucun des déguisements successivement imposés ou essayés, depuis le rigide uniforme à la coupe militaire dont [...] on avait revêtu le gamin de onze ans, pourvu d'un col semblable à un carcan, de boutons dorés et d'une casquette à la visière de cuir verni, jusqu'au dernier en date qui comportait comme accessoires les pinceaux et une boîte à couleurs de peintre cubiste, après avoir entre-temps essayé d'un blouson d'anarchiste, puis, toujours avec la même incrédule innocence, le même incrédule étonnement, [d'avoir] vêtu de tweed et de flanelle, suivi tout autour d'un continent trop vieux, malade, résonnant de bruits de bottes et de salves de pelotons, la valise où l'un après l'autre les portiers d'hôtel collaient des étiquettes multicolores [...] (Simon, 1989 : 166 ; je souligne).

Le recours à cette image métonymique est significatif : il dit assez clairement que le sujet est toujours contraint de s'essayer dans une recherche qui, à l'intérieur de lui comme au contact des déterminismes dont il est l'objet, le pousse à chercher sa propre identité et le projet de son existence dans des modèles

préexistants dont il se demande lequel adopter. La structure qui conjoint l'écrit autobiographique et la biographie des ascendants, qui les entremêle selon diverses procédures propres à chaque écrivain, est désormais en place. Elle se préfigurait dans le trajet des *Souvenirs pieux* (1974) et des *Archives du nord* (1977) de Marguerite Yourcenar, qui n'a commencé par « l'être que j'appelle moi » [sic] que pour remonter vers les générations antérieures de la lignée, « jusqu'au Liège rococo, voire jusqu'au Moyen Âge » (1977 : 13) avant de redescendre « jusqu'à cet homme perpétuellement en rupture de ban que fut [s]on père, jusqu'à une petite fille apprenant à vivre entre 1903 et 1912 sur une colline de la Flandre française » (Yourcenar, 1977 : 13).

Que remontée aux aïeux et retour à soi se succèdent comme chez Yourcenar, ou qu'ils soient concomitants comme chez Simon, toujours est-il que le geste autobiographique est désormais inextricablement lié à la quête biographique. La série familiale de Jean Rouaud, *Les champs d'honneur* (1990) suivie de *Des hommes illustres* (1993), *Le monde à peu près* (1996), et *Pour vos cadeaux* (1998), donnée par l'auteur lui-même comme son grand « livre des origines », en serait un autre exemple. Tout comme, sur un autre mode, l'*Autobiographie de mon père* de Pierre Pachet ([1987] 1994). Ce dernier livre pousse plus loin encore la substitution du biographique à l'autobiographique en obéissant à son titre troublant par un glissement du « je » d'un référent à l'autre. Dans le premier chapitre c'est « moi, Pierre Pachet » ([1987] 1994 : 5) qui assume l'énonciation, le père est alors une troisième personne dont on parle : « Et physiquement, à quoi ressemblait-il ? » (7) Pendant les premières pages du second chapitre, une certaine ambiguïté persiste, d'autant que l'on y parle encore d'un « père » (12), avant que les lieux et les dates n'éclaircissent le lecteur : c'est bien, cette fois, le père de l'auteur, cette première personne qui raconte sa vie par le truchement de l'autre. Manière pour l'écrivain de dire *qu'il est lui-même cette vie qui l'habite sans doute, et décide de ce qu'il est au présent de son monde*.

La doctrine freudienne du père en fait d'abord un « lieu d'identification », c'est-à-dire, selon la définition donnée dans les *Nouvelles conférences*, celui d'une « assimilation d'un moi à un autre, étranger, en conséquence de quoi ce premier moi se comporte, à certains égards, de la même façon que l'autre, l'imité et, dans une certaine mesure, le prend en soi » ([1936] 1984 : 88). L'imitation est sans doute finalement moins décisive que l'adoption de « points de vue ». On sait bien que ce « père » dans la psychanalyse ne se réduit pas à un père biologique, mais incarne une *fonction*, un « opérateur métapsychologique » bien plus complexe. On peut ici émettre l'hypothèse – que seuls des psychanalystes viendront confirmer ou infirmer – que l'effort de ressaisie du père comme trajet historique incarné auquel se livrent bien des écrivains tend à élucider une certaine « réalité » paternelle afin de mieux circonscrire l'exercice plus obscur de la fonction paternelle dans leur propre psychisme. Tenter de savoir comment le père fonctionne, c'est essayer d'élucider comment s'exerce en soi-même la « fonction-du-père ».

La variante la plus poussée de cette intrication déterminante est offerte par un écrivain qui tente aussi d'en théoriser le travail. Il s'agit de François Vigouroux, et, au-delà de lui, de toute une discipline qui, sous le nom de « psychogénéalogie », prétend tirer l'enseignement de la psychanalyse vers un déterminisme généalogique plus immédiatement descriptible. Articulée sur l'idée que la « relation œdipienne est à la base de toute explication de la vie des familles » (Vigouroux, 1993 : 2-3), cette discipline, aussi représentée par Serge Tisseron³, se fonde sur une « hypothèse centrale » :

Ceux qui nous ont précédés nous transmettent leur expérience, mais aussi la limite de celle-ci, le point au-delà duquel il ne leur a pas été possible d'aller et qui a toujours été une douleur, leur douleur.

3. Auteur, comme Vigouroux, d'un ouvrage sur le « secret de famille » (*Nos secrets de famille*, 1999).

Nous héritons en même temps de ce qui est achevé et de ce qui est inachevé. Nous reprenons l'expérience à l'endroit où elle a été interrompue. Le secret de famille est justement cet endroit de souffrance. C'est la part la plus douloureuse de la transmission, le lieu le plus obscur, celui où il faut accomplir les efforts les plus difficiles, parfois les plus tragiques, toujours les plus humbles. Le généalogique c'est la transmission de ce qui est réalisé et en même temps l'obligation de poursuivre l'expérience (Vigouroux, 1993 : 126).

On peut certes demeurer réservé face au simplisme d'une telle conception des choses. Force est cependant de constater à quel point elle nourrit implicitement bien des récits de soi contemporains, à la façon d'un *opérateur de fictions intimes*. François Vigouroux lui-même, après avoir rassemblé les « secrets de famille » d'autrui, se lance dans le récit de sa propre généalogie. *Grand-père décédé – stop – viens en uniforme*, paru en 2001, est un objet étonnant. Le texte se présente comme un récit, mais paraît dans une collection d'essais (la collection « Perspectives critiques » des Presses universitaires de France dirigée par Roland Jaccard). Il entend démontrer par l'exemple la théorie ci-dessus énoncée en enquêtant sur sa propre famille, rebaptisée « Vingtras », du nom que Vallès utilise pour raconter sa propre jeunesse dans *L'enfant* (1879) et les romans ultérieurs. Cet « essai-fiction », parfois un peu caricatural à trop se vouloir systématique, me paraît symptomatique d'une tendance singulière de l'archéologie de soi à s'éprouver comme *reconstruction généalogique*. Il relève certes de la théorisation abrupte et superficielle, mais illustre aussi ce qui, avec plus de subtilités et de bonheurs d'écriture, est à l'œuvre dans Simon, Rouaud, Bergounioux ou encore et de façon très diverse, Richard Millet, Annie Ernaux et bien d'autres.

Ces auteurs, il faut le signaler, ne fondent pas toute leur réflexion sur la seule « psychogénéalogie », loin de là. Richard Millet se fait l'ethnologue épico-lyrique d'une région presque

oubliée de la France profonde : dans *La gloire des Pythre* (1995), les villageois de Siom apparaissent plus d'une fois comme les membres d'une tribu primitive survivante vouée à disparaître dans les premières décennies du xx^e siècle. Annie Ernaux et Pierre Bergounioux empruntent à la sociologie bourdieusienne le cadre de réflexion et de présentation d'un milieu familial contraint par le déterminisme. L'auteur de *La place* (Ernaux, 1983) revendique expressément cette approche de son propre itinéraire, qui, pour se dire, doit donc en passer par une étude du milieu dont elle est issue. *L'archéologie de soi* ne passe pas seulement par une biographie des ascendants mais aussi et surtout par une *étude* des conditions socio-économiques et culturelles qui régissent leur mode d'être, en même temps que par cette appropriation fictive.

Pierre Bergounioux est peut-être encore plus « scientifique » à cet égard. Le texte d'Annie Ernaux relève surtout du témoignage et du document, y compris lorsque dans *L'événement* elle en revient à l'écriture autobiographique, et même si elle rend volontiers hommage au travail de Pierre Bourdieu, dont elle se réclame, ses livres sont exempts de réflexion théorique poussée. Ceux de Pierre Bergounioux, en revanche, ne cessent de construire autour de son propre cas familial une réflexion contextuelle nourrie de sociologie certes, mais aussi de philosophie politique, de linguistique historique ainsi que de géologie et de géographie humaine. Le long entretien avec son frère qu'il publie sous le titre significatif *Pierre Bergounioux, l'héritage* (2002) est gros de références à Marc Augé, Bettelheim, Cabanis, Dumézil, Durkheim, Goffman, Lévi-Strauss, Marx, Max Weber, etc. Comme le sont aussi, quoique parfois de façon plus souterraine, ses propres récits. *L'archéologie de soi* franchit un pas supplémentaire. D'Ernaux à Bergounioux, on passe du récit-document informé à l'étude discursive narrativisée⁴.

4. Voir Viart (1999).

L'INTERCESSION DES FIGURES : LES FICTIONS BIOGRAPHIQUES CONTEMPORAINES

L'archéologie de soi se déploie aussi sous la forme du détour, d'un autre détour. Prenant à la lettre la formule de Lacan selon laquelle le sujet s'appréhende « dans une ligne de fiction » (1966 : 94), elle en vient à interroger cette fiction intérieure. Non seulement pour en *établir le récit*, mais pour découvrir de *quels modèles ce récit s'alimente*. On se souvient certainement de la première phrase des *Vies minuscules* de Pierre Michon : « Avançons dans la genèse de mes prétentions » (1984). Il s'agit pour le narrateur (que l'on découvrira être aussi l'auteur du livre au bénéfice d'un pacte aussi discret que dispersé dans le récit) de suivre ce fil incertain qui le conduit à devenir écrivain. Ce n'est pas, comme pour le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, une expérience de la mémoire involontaire qui cherche sa forme écrite dans les méandres de la métaphore et d'un « beau style », mais le souci des *vies* aux désirs empêchés. Chez Michon, certaines de ces vies, peu nombreuses, sont familiales. D'autres non. Ce qui étend passablement le schéma généalogique. Mais, surtout, aux « minuscules » de l'environnement immédiat, le récit tresse d'autres noms, d'autres figures, plus culturellement marquées. Les noms de Rimbaud, de Faulkner se détachent ainsi parmi les nombreuses références littéraires et picturales qui obsèdent le livre. Au point du reste de donner lieu, dans les ouvrages ultérieurs de l'auteur, à une vie de *Rimbaud le fils* (1991) et à plusieurs évocations de Faulkner parmi *Trois auteurs* (1997) et dans *Corps du roi* (2002).

On connaît bien le phénomène qui s'énonce ici : c'est celui qui fait dire à Victor Hugo qu'il veut être « Chateaubriand ou rien » et, à partir de là, qui lui permet de devenir effectivement Victor Hugo. Que l'écrivain s'avise de vouloir interroger la figure qui l'habite et l'anime, et il en vient à développer ce que j'appelle des « fictions biographiques ». Cette forme littéraire se multiplie depuis *Vies minuscules* et les premiers textes de Gérard Macé, autre grand artisan de son succès. On trouve des fictions

biographiques désormais chez de nombreux éditeurs et il serait trop long d'en faire ici la liste⁵. La collection que J. B. Pontalis leur consacre aux Éditions Gallimard, nommée « L'un et l'autre », est emblématique de ce phénomène. Elle l'est d'autant plus que le texte désormais célèbre qui la présente noue étroitement l'autobiographie à la fiction biographique :

[...]

L'un et l'autre : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière ?

Les uns et les autres : aussi bien ceux qui ont occupé avec éclat le devant de la scène que ceux qui ne sont présents que sur notre scène intérieure, personnes ou lieux, visages oubliés, noms effacés, profils perdus⁶.

Il est clairement affiché que biographie et portrait valent ainsi pour des formes détournées de l'écriture de soi. Claude Louis-Combet ne cesse de le réaffirmer depuis *Marinus et Marina* (1979) en construisant le modèle de ce qu'il appelle lui-même « automythobiographie » (2001). Il serait cependant très insuffisant de n'y voir que fascination pour un modèle et projection du biographe dans la vie de la figure biographiée. Certains de ces textes, du moins les plus stimulants d'entre eux, vont en effet beaucoup plus loin. Je voudrais, pour le montrer, dégager trois aspects que je commenterai rapidement.

1. La fiction biographique n'est pas une simple variation, en marge des biographies historiques ou positivistes, plus accueillante à l'imagination. C'est la fiction que le sujet se fait de la figure de l'autre. La profusion des interventions d'auteur (« j'imagine que... » ; « je veux croire que... ») qui scandent les récits de Michon et d'autres n'est pas seulement une façon contemporaine

5. On pourra se reporter à Viart (2000 et 2002).

6. Ce texte figure en rabat de couverture de chacun des livres publiés dans la collection, depuis sa fondation en 1989.

de montrer les coulisses de l'écriture : c'est aussi la marque d'une adhésion (un *credo*) à la fiction construite : « je veux croire... » s'exclame l'auteur-narrateur. La dimension *conative* est singulière : elle déborde la pure emprise *cognitive* par un « vouloir croire » qui façonne la personne évoquée. J'ai plusieurs fois montré qu'il s'agissait là de la différence entre des *modes de représentation* auxquels on ne croit plus et les *entreprises de figuration* qui les remplacent désormais. Or ces figurations s'appuient bien sûr sur des modèles, eux-mêmes souvent romanesques, et se déploient aussi en fonction d'une logique propre.

Cette logique relève de la restitution de ce que nous pourrions appeler, avec Charles Mauron, un « mythe personnel ». Elle s'élabore en effet à partir des œuvres écrites ou picturales de l'artiste retenu⁷. Et à partir de leurs insistances croisées avec quelques archives documentaires les écrivains tentent de reconstruire ce mythe intime qui donne sens et puissance au trajet existentiel. Mais si c'est de l'œuvre, donc, que procède la figuration de la vie – et non l'inverse, comme ce fut le cas avec Sainte-Beuve –, c'est aussi la fiction biographique elle-même qui en dessine la courbure. *Rimbaud le fils*, pour ne prendre qu'un exemple, ne se sépare jamais de la quête de Michon lui-même, privé de père comme le poète et comme le poète désireux de conquérir Paris depuis sa lointaine province armé de ses seuls mots. Ce n'est pas tant Rimbaud qui fascine le Gilles sous lequel le narrateur se représente, que le mythe-Rimbaud, cette comète sidérant le ciel de la poésie.

2. Il est rare de surcroît que ces fictions biographiques ne retiennent que la figure de l'artiste et son seul rapport à l'œuvre qu'il élabore. Car l'œuvre n'est dans tous les cas que le lieu où se configure un symptôme plus aigu : celui des relations conflictuelles et problématiques que le sujet retenu entretient avec son entourage. La *fiction biographique* se fait volontiers *fiction familiale*. *Rimbaud le fils* donne le ton, dès le titre, qui met l'accent sur cette relation, au lieu de valoriser Rimbaud, « le

7. Voir par exemple Viart (2002b).

poète ». Michon voulait d'ailleurs écrire un « Rimbaud le grand », consacré au... frère aîné d'Arthur. Ce sont les éditeurs qui lui ont demandé de recentrer le livre sur la figure du poète. Ouverture et clôture du livre sont en écho, qui renvoient respectivement à la mère du poète, « Vitalie Rimbaud, née Cuif, fille de la campagne et femme mauvaise, souffrante et mauvaise » (1991 : 11), à son père qui « devint tout vif un fantôme, dans le purgatoire de garnisons lointaines où il ne fut qu'un nom » (1991 : 11), puis à ceux de Michon, « mère qui ne me lis pas » et « père qui ne me parleras jamais » (1991 : 120). L'auteur lui-même s'y retrouve *in fine* comme un avatar de Rimbaud, « avec d'un côté de son pupitre ce fantôme et de l'autre cette créature d'imprécation et de désastre » (1991 : 12).

Or, là encore, ce n'est pas simple jeu d'identification, mais bien étude, et presque étude de cas, comme si Michon s'en prenait à Rimbaud, idéal objet bien connu, pour comprendre ce qu'il en était de lui-même. Vigouroux ne nomme-t-il pas Vingtras sa propre famille comme pour s'assurer d'une distance critique objectivante ? Ce qui me fait dire cela n'est pas seulement tout le matériau critique explicitement convoqué par l'œuvre, depuis l'album photographique publié dans la bibliothèque de la Pléiade jusqu'aux gloses plus ou moins récupératrices ou enthousiastes de Paternie Berrichon, Mallarmé, Breton et d'autres. C'est aussi l'utilisation très vraisemblable d'un cryptotexte psychanalytique, que jusqu'à présent je crois personne n'avait découvert : l'étude d'Alain de Mijolla, « La désertion du capitaine Rimbaud, enquête sur un fantasme d'identification inconscient d'Arthur Rimbaud », initialement parue en 1975⁸. Dans ce travail, le psychanalyste Alain de Mijolla fait apparaître en étudiant divers lapsus de Rimbaud combien Arthur s'est identifié fantasmatiquement à son père. L'une des phrases de l'incipit de *Rimbaud le fils* est directement démarquée de cette

8. Dans la *Revue française de psychanalyse* (vol. 39, n° 3 (mai-juin), p. 427-458), reprise dans *Les visiteurs du moi* : voir Mijolla, ([1981] 1996). Voir aussi Mijolla, « Rimbaud multiple » (1986).

étude. La littérature, on le voit, s'informe de critique et de sciences humaines, comme ici *Rimbaud le fils* de psychanalyse, ou, ailleurs, *Vies minuscules* s'inspire de la *Vie des hommes infâmes* de Michel Foucault⁹, dont la préface note explicitement :

C'est pour retrouver quelque chose comme ces existences éclairs, ces poèmes-vie que je me suis imposé un certain nombre de règles simples :

*– qu'il s'agisse de personnages ayant existé réellement.
– que ces existences aient été à la fois obscures et infortunées.*

– qu'elles soient racontées en quelques pages [...].

– que ces récits ne constituent pas simplement des anecdotes étranges ou pathétiques, mais d'une manière ou d'une autre [...] ils aient fait partie réellement de l'histoire minuscule de ces existences, de leur malheur, de leur rage ou de leur incertaine folie et que du choc de ces mots et de ces vies naisse un certain effet mêlé de beauté et d'effroi (Foucault, [1977] 1994 : 239).

On verrait un autre exemple de cette configuration de la fiction biographique en étude de cas à finalité spéculaire dans *L'orphelin* de Pierre Bergounioux à propos du « cas Flaubert ». « Ce qui semble tout simple, qui eût été une tragique erreur et que j'ai évité, il y a quelqu'un qui l'a fait », écrit Bergounioux. « C'est Flaubert. Ducamp l'a vu » (1992 : 95). S'ensuivent une douzaine de pages, dans ce livre sous-titré « roman » où Bergounioux résume avec vigueur la délégitimation paternelle dont fut victime l'auteur de *Madame Bovary*. Enfin l'auteur revient à lui-même et éclaire sa propre trajectoire par ressemblances et différences avec celle qu'il vient de figurer : « Flaubert n'avait rien à sauver, personne à épargner. Nul n'avait besoin de lui, de quelque chose qui fût lui pour puiser, dans sa destruction, un être et un repos. Mon père m'a compliqué la tâche. Il n'y avait pas

9. Voir Viart (2004a).

d'échappatoire que je ne l'y entraîne avec moi » (1992 : 105). Je n'ai pas l'espace ici pour commenter plus avant ce travail de *fiction critique*, car il s'agit bien de cela, que du reste Bergounioux reconduit dans plusieurs occasions, récits, entretiens et même « leçons de poétique » désormais publiées sous le titre *La cécité d'Homère* (1995) et qui ne font qu'accentuer la porosité des genres.

3. Je viens d'employer le terme de « fiction critique ». Une troisième strate du dispositif d'archéologie de soi est justement celui qui ne craint pas de recourir ouvertement à cette forme critique de la fiction désormais installée dans la littérature contemporaine¹⁰. On vient de le voir avec les usages de la psychocritique et de la psychanalyse. Je termine en montrant combien ces fictions critiques en viennent aussi à réhabiliter la sociocritique non pas seulement dans le champ des études universitaires mais aussi dans les œuvres mêmes. Il n'est que de lire non seulement *Vies minuscules* mais encore et plus nettement *Maîtres et serviteurs* (1990) ou *Trois auteurs* (1997) pour mesurer l'usage qu'en fait Michon¹¹. Ainsi, par exemple, la fiction critique de Goya, dans *Maîtres et serviteurs*, repose sur une double approche du peintre et de sa psyché. L'une d'elles, toute dévolue au mythe de l'art et du génie, évoque le regard émerveillé de l'artiste devant le talent des maîtres du temps ; tandis que l'autre approche montre l'œil qui « jugeait la femme sous la robe, calculait le coût des bottes et des manchettes de l'Italien et pourtant vénérât la main large, le savoir-faire dans les ciels et les saintes-trinités, la compétence mythologique et la séduction native du peintre à femmes, à académies et à plafonds » (1990 : 13). Cette envie sociale dont Pierre Bourdieu a fait l'un des ressorts même de la lutte pour exister dans le « champ culturel » (1992) se retrouve dans le portrait de Balzac habité par le désir d'entrer dans « les appartements privés » (Michon, 1997 : 30) de la littérature.

10. Voir Viart (2002c et 2004b).

11. Voir Viart (2002b).

Balzac voulait si fort avoir l'air d'un auteur, explique Michon, qu'il fut extraordinairement auteur (mais je ne suis pas sûr qu'il était persuadé de l'être : de six heures du soir à dix heures du matin chaque nuit pendant quinze ans, il frimait de toute son âme). Car, comme le dit Balthasar Graciàn : « les choses ne passent point pour ce qu'elles sont mais pour ce qu'elles paraissent être. Savoir faire, et le savoir montrer, c'est double savoir. Ce qui ne se voit point est comme s'il n'était point ». Pour paraître l'auteur de La comédie humaine, il faut écrire La comédie humaine. Il faut même la publier. Car un livre n'est qu'apparence, une chose à montrer (1997 : 28-29).

De même *Les fleurs du mal* sont déclarées n'être pour Baudelaire qu'« un jalon dans la conquête de Paris » (1991 : 50).

La biographie fictive corrige donc la mythologie personnelle de déterminisme sociologique : *poses et postures* des artistes relèvent en effet aussi bien de leur construction mythique que de leur positionnement socio-économique. Michon, très honnête, va même jusqu'à regretter qu'on ne soit plus attentif à ce phénomène en avouant sa propre ambition :

Je n'ai pas écrit les Vies minuscules pour faire partie des happy few, mais pour avoir le Goncourt ! Rien de tel n'est apparu... En fait le désir que j'avais de littérature, était confondu avec un désir impur, un désir de reconnaissance. C'est un peu ce que je dis à propos de Rimbaud. Son idole, quoi qu'il en dise, était Victor Hugo. Ce qu'il voulait, c'est en dix poèmes avoir la réputation qu'avait en France Victor Hugo. Il ne l'obtient pas et il s'en va, il a compris que maintenant, s'il reste, il faudra grenouiller parmi les happy few. Voyez-vous, tout cela est mêlé : très souvent quand on parle des attitudes littéraires, on fait l'impasse là-dessus, mais pourtant cela fait partie de la démarche littéraire elle-même (Michon, 1998 : 12).

L'angle d'approche est encore plus vaste lorsque, dans la collection « L'un et l'autre », Pierre Bergounioux fait paraître son *Jusqu'à Faulkner* (2002), qui indexe la naissance de cette œuvre aux conditions géo-historiques et socio-économiques de l'époque. On semble en être revenu aux plus belles heures des thèses marxistes de Lukács et de Goldmann. Le plus étonnant est que ce soit au sein de la création littéraire et non dans les études ou les essais. Psycho- et sociocritique sont devenues *matière romanesque*.

*
* *

La période contemporaine connaît donc une multiplication des « récits de filiation », à fortiori si l'on accepte de considérer aussi comme récits de filiation les textes qui font état d'une filiation élective et pas seulement ceux qui s'intéressent aux généalogies biologiques. Les questions de « mémoire », de « témoignage », de « restitution » sont à l'ordre du jour. J'ai montré ailleurs ce que ce phénomène devait à la situation historico-culturelle de notre époque : la fin des « grands récits », un système social déterritorialisé, un défaut de transmission des valeurs, des mœurs et des pratiques, une caducité des compétences aggravée par le fait que les aïeux appartiennent à une génération qui a failli, à une civilisation qui a disparu sous l'accélération des mutations socio-économiques et technologiques, sans compter les fractures historiques du siècle passé : tout cela contribue à troubler, parfois à invalider le legs des générations antérieures. Comme l'a écrit justement René Char dans les *Feuillets d'Hypnos*, « notre héritage est sans testament ». Or sans testament, notre héritage n'est plus immédiatement lisible. Aussi faut-il tenter de le restaurer par une écriture d'enquêtes et d'archives.

Mais à ces raisons contextuelles s'ajoute, on vient de le voir, une sorte de nécessité propre à l'écriture de soi. Celle-ci a renoncé aux illusions monologiques et intuitives de l'autobiographie que plusieurs décennies et de nombreux écrivains ont

contribué à défaire. On en revient certes au « sujet », mais on ne peut y revenir ingénument. Celui-ci ne cesse d'être une question opaque dont l'obscurité peut-être sera levée dans l'enquête archéologique que ces fictionnalisations élaborent. Le terme de fictionnalisation doit lui-même être bien compris : il faudrait établir ici une différence entre le « fictif », qui relève du domaine de l'imaginaire, et le « fictionnel », qui désignerait l'utilisation de la fiction comme fonction érudite. On a pu croire que nombre de récits personnels étaient motivés par la mort du père, de la mère ou de tel autre aïeul, parce que c'était l'occasion de penser l'être disparu auprès duquel le sujet avait vécu sans vraiment le connaître. Il y a de cela sans doute, mais c'est aussi que ces morts sont eux-mêmes emblématiques d'un monde défunt à la recherche duquel il importe de partir. Non pour le restituer sur le mode nostalgique, mais pour comprendre ce que nous sommes.

C'est cela qui donne lieu à la spéculation fictive : contrairement à ce que pense François Vigouroux, il n'y a pas d'objectivité du « secret de famille », ni de vérité intrinsèque de l'origine. Le psychanalyste Alain de Mijolla fait avec humour justice de cette illusion :

[...] « *communication d'inconscient à inconscient* », *acquis transgénérationnel qui se transmettrait par des voies aussi directes que mystérieuses, tel une sorte de paquet enfoui dans un recours du spermatozoïde ou de l'ovule*, « *secrets* » kystiques qui émergeraient ex nihilo [...] *il y a dans ces explications une facilité d'emploi qui fait recette* (Mijolla, [1981] 1996 : 7).

Les fantasmes d'identification sont des identifications à un fantasme. Le sujet n'y déploie que sa propre fiction des origines. Je cite encore Alain de Mijolla : « Il me fallait m'enfoncer jusqu'au cœur de vieilles histoires familiales dont la reconstitution allait moins viser à écrire une "histoire de ma famille" que ma propre histoire, revue et corrigée par les résurgences d'anciennes curiosités au travers des questions les plus actuelles [...] »

([1981] 1996 : 10). « Nous ne sommes jamais des spectateurs anodins ou passifs, mais concernés au plus vif de nos identifications inconscientes passées, fantômes issus de *notre histoire personnelle* et d'une préhistoire familiale qu'il nous incombe de répéter inlassablement » ([1981] 1996 : 25). En remontant à l'origine du sujet, l'archéologie de soi ne fait jamais que déplacer le curseur de l'autobiographie vers l'amont pour démasquer ses propres fictions et les réinterpréter avec fascination.

La littérature contemporaine s'affronte ainsi à l'illisibilité de l'héritage, sans quoi elle ne s'emploierait pas tant à l'interroger. Comme elle découvre en outre que cet héritage est travesti par les discours qui avaient charge de le transmettre, elle devient une littérature critique mais ne cesse pas pour autant d'être une production de fictions. Car cet héritage sans discours ou dont les discours sont destitués, elle en fantasme les figures. Les récits de filiation sont aussi des fictions restituantes. Ce terme de *restitution* est capital pour trois raisons majeures :

- il s'oppose à celui de « représentation », notion dont la critique a été fortement menée dans les années 1960 et 1970. Par rapport à la « représentation », la « restitution » fait l'économie de la prétention mimétique. Elle sait tenter de dire quelque chose à partir de son ignorance, dans le mouvement d'une recherche. On se souvient du sous-titre donné par Claude Simon à son roman *Le vent* (1957) : « tentative de restitution d'un retable baroque ». En demeurant dans cette perspective, la littérature contemporaine affiche *aussi* une certaine fidélité aux dernières décennies de la modernité.
- il indique ce mouvement de l'enquête qui caractérise la plupart de ces œuvres. Et donc à la fois que c'est à partir du présent que le passé s'appréhende, dans un mouvement de « remontée-amont » vers lui et non dans la fiction d'une histoire linéaire, chronologiquement déviée. Cela implique aussi que les « matériaux » mêmes de l'enquête soient présentés dans le corps de l'œuvre : la

littérature contemporaine est riche de ces archives, documents, photographies décrites et, parfois, introduites dans le livre (voir par exemple *L'Africain* de J.M.G. Le Clézio, 2004). Elle fait la part aux récits reçus, à la « seconde main ». Elle se développe sous forme d'hypothèses, de conjectures et affiche ses hésitations (notamment par le recours à une poétique de l'épanorthose).

- Enfin « restitution » dit aussi le souci de « rendre quelque chose à quelqu'un ». Il s'agit en l'occurrence, en ce qui concerne les ascendants, de leur faire hommage de leurs propres vies, souvent méconnues, souvent défaits. Il y va d'une économie du don et de l'adresse (de nombreux livres font appel au vocatif, comme, par exemple *Lam-beaux* de Charles Juliet (1985), entièrement écrit à la seconde personne du singulier, pour rendre hommage aux deux mères, adoptive et biologique, de l'auteur-narrateur de la destinée qu'elles eurent). Le sentiment de la dette très prégnant dans ces œuvres (Bon, Bergounioux, Michon, Millet, Ernaux...) y trouve une forme littéraire.

Notre époque y trouve, elle, non seulement les voies nouvelles de l'autobiographie, mais son miroir le plus sûr : celui de la position qu'elle occupe non seulement dans l'Histoire littéraire mais aussi dans l'Histoire de la pensée, sous le signe de sa difficulté à penser l'avenir¹², de son désarroi axiologique face aux égarements du xx^e siècle, de son inquiétude à comprendre de quoi notre présent est le produit.

12. Voir notamment les réflexions de Pierre-André Taguieff, *L'effacement de l'avenir* (2000) ; Marc Angenot, *D'où venons-nous ? Où allons-nous ? La décomposition de l'idée de progrès* (2001) ; Krzysztof Pomian, *Sur l'Histoire* (1999) ; et, plus lointainement, *La condition postmoderne* (1979) de Jean-François Lyotard.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGENOT, Marc (2001), *D'où venons-nous ? Où allons-nous ? La décomposition de l'idée de progrès*, Montréal, Spirale/Trait d'Union.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1987), *La maison rose*, Paris, Éditions Gallimard.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1992), *L'orphelin*, Paris, Éditions Gallimard.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1993), *Le grand Sylvain*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1995), *La cécité d'Homère : cinq leçons de poésie rédigées pour être lues à la Villa Gillet durant l'automne 1994*, Paris, Circé.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2002), *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « L'un et l'autre ».)
- BERGOUNIOUX, Pierre, et Gabriel BERGOUNIOUX (2002), *Pierre Bergounioux, l'héritage*, Charenton-le-Pont, Éditions Flohic.
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHAR, René (1946), *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Espoir ».)
- CHATEAUBRIAND, François-René de ([1849] 1982), *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Garnier Flammarion.
- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Éditions Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge (1989), *Le livre brisé*, Paris, Éditions Grasset.
- ERNAUX, Annie (1983), *La place*, Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (2000), *L'événement*, Paris, Éditions Gallimard.
- FOUCAULT, Michel ([1977] 1994), « La vie des hommes infâmes », dans *Dits et écrits*, t. III, Paris, Éditions Gallimard.
- FREUD, Sigmund ([1936] 1984), *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Connaissance de l'inconscient ».)

- GIRARD, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Grasset.
- JULIET, Charles (1985), *Lambeaux*, Paris, POL.
- LACAN, Jacques (1966), *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (2004), *L'Africain*, Paris, Mercure de France.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- LOUIS-COMBET, Claude (1979), *Marinus et Marina*, Paris, Éditions Flammarion.
- LOUIS-COMBET, Claude (2001), « De l'automythobiographie », *Revue des sciences humaines*, n° 263 (juillet-septembre), p. 69-74.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit.
- MICHON, Pierre (1984), *Vies minuscules*, Paris, Éditions Gallimard.
- MICHON, Pierre (1990), *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- MICHON, Pierre (1991), *Rimbaud le fils*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « L'un et l'autre ».)
- MICHON, Pierre (1997), *Trois auteurs*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- MICHON, Pierre (1998), « Entretien avec Pierre Michon », entretien avec Anne Sophie Pelat et Franz Johansson, *Scherzo*, n° 5 (octobre).
- MICHON, Pierre (2002), *Corps du roi*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- MIJOLLA, Alain de (1975), « La désertion du capitaine Rimbaud. Enquête sur un fantasme d'identification inconscient d'Arthur Rimbaud », *Revue française de psychanalyse*, vol. XXXIX, n° 3 (mai-juin), p. 427-458.
- MIJOLLA, Alain de ([1981] 1996), *Les visiteurs du moi, fantasmes d'identification*, Paris, Les Belles Lettres.

- MIJOLLA, Alain de (1986), « Rimbaud multiple », dans Jean-Paul CORSETTI, Alain BORER et Steve MURPHY (dir.), *Rimbaud multiple*, actes du colloque de Cerisy du 26 août au 5 septembre 1982, Gourdon/Paris, Éditions Bedou/Éditions Touzot, p. 215-227.
- MILLET, Richard (1995), *La gloire des Pythre*, Paris, P.O.L. éditeur.
- PACHET, Pierre ([1987] 1994), *Autobiographie de mon père*, Paris, Éditions Autrement. (Coll. « Littératures ».)
- PEREC, Georges (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Denoël.
- PEREC, Georges (1978), *Je me souviens*, Paris, Éditions Hachette Littératures.
- POMIAN, Krysztof (1999), *Sur l'Histoire*, Paris, Éditions Gallimard.
- ROUAUD, Jean (1990), *Les champs d'honneur*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROUAUD, Jean (1993), *Des hommes illustres*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROUAUD, Jean (1996), *Le monde à peu près*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROUAUD, Jean (1998), *Pour vos cadeaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques ([1782] 1995), *Les confessions*, Paris, Imprimerie nationale.
- SIMON, Claude (1945), *Le tricheur*, Paris, Éditions du Sagittaire.
- SIMON, Claude (1957), *Le vent*, Paris, Éditions de Minuit.
- SIMON, Claude (1989), *L'acacia*, Paris, Éditions de Minuit.
- SIMON, Claude (1997), *Le Jardin des Plantes*, Paris, Éditions de Minuit.
- SIMON, Claude (2001), *Le tramway*, Paris, Éditions de Minuit.
- TAGUIEFF, Pierre-André (2000), *L'effacement de l'avenir*, Paris, Éditions Galilée.
- TISSERON, Serge (1999), *Nos secrets de famille*, Paris, Ramsay.
- VALLÈS, Jules (1879), *L'enfant*, Paris, Charpentier.
- VIART, Dominique (1997), *Une mémoire inquiète*, Paris, Presses universitaires de France.

- VIART, Dominique (1999), « Filiations littéraires », dans Jan BAETENS et Dominique VIART (dir.), *États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2*, actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6 au 13 juillet 1996, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, p. 115-139. (Coll. « La revue des lettres modernes ».)
- VIART, Dominique (2000), « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », dans Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, actes du colloque de la Société d'étude de la littérature française du XX^e siècle, Paris III Sorbonne Nouvelle – Paris X – Nanterre, du 19 au 21 mars 1998, Paris, Éditions de la Sorbonne Nouvelle, p. 331-346.
- VIART, Dominique (2002a), « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-1990 », dans Michael BISHOP et Christopher ELSON (dir.), *French Prose in 2000*, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi, p. 15-33.
- VIART, Dominique (2002b), « Les “fictions critiques” de Pierre Michon », dans Agnès CASTIGLIONE (dir.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, actes du 1^{er} colloque international Pierre Michon tenu au Musée d'Art moderne Saint-Étienne les 8, 9 et 10 mars 2001, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, p. 203-219.
- VIART, Dominique (2002c), « Les fictions critiques dans la littérature contemporaine », dans Matteo MAJORANO (dir.), *Le goût du roman*, Bari, Éditions B.A. Graphis, p. 30-47. (Coll. « Marges critiques ».)
- VIART, Dominique (2004a), *Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Foliothèque ».)
- VIART, Dominique (2004b), « Fictions en procès », dans Bruno BLANCKEMAN, Marc DAMBRE et Aline MURA-BRUNEL (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 289-304.
- VIGOUROUX, François (1993), *Le secret de famille*, Paris, Presses universitaires de France.

L'ARCHÉOLOGIE DE SOI DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

VIGOUROUX, François (2001), *Grand-père décédé – stop – viens en uniforme*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Perspectives critiques ».)

YOURCENAR, Marguerite (1951), *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon.

YOURCENAR, Marguerite (1968), *L'œuvre au noir*, Paris, Éditions Gallimard.

YOURCENAR, Marguerite (1974), *Souvenirs pieux*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)

YOURCENAR, Marguerite (1977), *Archives du Nord*, Paris, Éditions Gallimard.

WEITZMANN, Marc (1997), *Chaos*, Paris, Éditions Grasset.

L'USAGE HISTORIOGRAPHIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Claudia Ulbrich

Freie Universität Berlin

L'autobiographie est étudiée aussi bien en histoire qu'en sociologie, en *cultural studies* que par la critique littéraire. Mais chacun de ces domaines de recherche se rattache à une tradition différente¹. Je voudrais tenter ici de présenter dans ces débats sur l'autobiographie quelques éléments qui sont propres aux historiens.

LE MOT ET LE CONCEPT

Lorsqu'une historienne de langue allemande parle d'autobiographie, il lui faut d'abord poser un problème de terminologie. Dans l'historiographie allemande, le terme d'*autobiographie* n'est plus très à la mode. Les textes autobiographiques, au même titre que les journaux intimes, les correspondances et les récits de voyage, sont réunis dans la catégorie des « témoignages de soi » (*Selbstzeugnisse*). Comme l'a montré Benigna von Krusenstjern (1994), ce terme permet de rassembler tous les types de sources dans lesquelles une personne parle explicitement d'elle-même, de son propre chef. Il peut s'agir également d'images ou de

1. Sur les débats en cours parmi les chercheurs, voir Gabriele Jancke et Claudia Ulbrich (2005a et 2005b).

témoignages oraux. Le concept est plus large que celui d'autobiographie mais plus étroit que le concept concurrent d'« ego-document » (*Egodokument*), qui peut aussi inclure les textes rédigés à la première personne, mais à l'initiative d'un tiers². Mais parler de « témoignages *de soi* » ne va pas sans poser de problèmes, en raison des multiples présupposés que le concept véhicule – ne serait-ce que dans le fait qu'en posant un « soi » on pose aussi un « autre ». Cette opposition est remise en cause, par exemple, par la théorie féministe et par les *postcolonial studies* : on insiste alors sur le danger qu'il y a à traiter le soi et l'autre comme donnés d'emblée. En clair : on fait comme si on savait dès le départ qui est et ce qu'est le soi ou l'autre et on étudie les cas en fonction de cette norme, sur le mode de l'exception ou de la déviance. En anthropologie par exemple, d'après Lila Abu-Lughod (1996), on étudie l'Autre non occidental selon une grille de lecture implicite, mais qui est en fait celle du Soi occidental.

Quoi qu'il en soit, le concept de « témoignage de soi » est celui qui s'est imposé dans l'historiographie allemande.

LES PISTES DE RECHERCHE

Lorsqu'on se demande s'il faut parler d'autobiographies, de témoignages de soi ou d'ego-documents, ce n'est pas seulement une question de terminologie que l'on pose. Il s'agit aussi et surtout d'étiquettes apposées sur différents courants de recherche découlant de diverses traditions. Le courant qui se situe sous l'étiquette « témoignages de soi » est depuis plus de vingt ans celui qui s'est montré le plus dynamique et le plus fécond chez

2. Cette définition est propre au concept d'*ego-document* tel qu'il est apparu dans la sphère germanophone (Schulze, 1996). Aux Pays-Bas, Jacques Presser a introduit dans les années 1950 le terme d'*egodocument* pour désigner diverses formes de témoignages autobiographiques – journaux, mémoires, lettres – où un *ego* se dévoile ou se dissimule, intentionnellement ou non (Dekker, 2002). C'est avec cette acception que le terme a été repris de manière isolée dans les pays de langue anglaise (voir par exemple Chajes, 2005).

les historiens allemands³. C'est donc à lui que je vais m'intéresser. Il s'inscrit dans un renouveau de l'histoire culturelle allemande qui s'ouvre à l'interdisciplinarité et à l'internationalité et pratique un échange soutenu avec toutes les disciplines qui ont affaire à l'homme et à ce qu'il produit, comme l'ethnologie, la critique littéraire, la philosophie, les *cultural* et *gender studies*. Cette nouvelle histoire culturelle s'intéresse prioritairement à la perception et à l'interprétation que l'homme a de lui-même. Dans cette perspective, les « témoignages de soi » apparaissent comme une bonne porte d'entrée vers la vie intérieure, ils ouvrent un accès aux systèmes de valeurs et de représentations (Greyerz, 1999 ; Leutert et Piller, 1999).

Et pourtant, cette histoire culturelle qui depuis les années 1980 se dit « nouvelle » ne fait, le plus souvent, que reformuler des conceptions héritées de l'historiographie du XIX^e siècle. Cela vaut en particulier pour l'idée de « naissance de l'individu » vue comme jalon décisif sur la voie de la modernité⁴.

Un des principaux présupposés des recherches sur l'autobiographie au début du XX^e siècle était celui d'un rapport étroit entre la naissance de l'individu et l'écriture de soi. Les historiens ont repris ce présupposé qui prend sa source au XIX^e siècle dans le contexte de l'herméneutique, de l'historisme et de l'histoire de la culture (Günther, 2001 : 25-61). Ce culte de l'individu a trouvé ses représentants principaux chez Jules Michelet et Jakob Burckhardt. Dans le cas précis de l'écriture autobiographique comme genre, l'impulsion est venue de Droysen, Oencken et quelques autres (Günther, 2001 : 26 *sqq.*). Je ne veux pas ici refaire cette histoire et je me contenterai de soulever un point qui va se révéler important dans le cours de mon argumentation, à savoir que les concepts alors formulés reposaient tous sur une téléologie qui voit dans l'histoire une voie royale pour le

3. Voir entre autres Greyerz, Medick et Veit (2001) ou Hacke (2004).

4. Richard van Dülmen (1997, 2001) est l'un des plus éminents représentants de cette tendance.

développement de la conscience de soi, menant de l'hétéronomie à l'autonomie, c'est-à-dire à une forme d'individualité qui trouve en elle-même sa propre loi (Kormann, 2004 : 7). Ce modèle unidimensionnel et à prétention universelle fait bon marché de l'inscription du « soi » dans les différents contextes historiques et sociaux où il apparaît (Scheutz et Tersch, 2001). Comme j'y ai fait allusion tout à l'heure, il ne vaut que pour le cas particulier du « soi » moderne occidental, blanc, chrétien et élitare, à l'exclusion de tous les autres. À quel point ce « soi » est en outre une construction de la masculinité, c'est ce que la critique féministe a souligné (Goodman, 1986 ; Nussbaum, 1989 ; Brinker-Gabler, 1996). Cela n'empêche d'ailleurs pas toujours les travaux sur les autobiographies de femmes de rester tributaires d'une conception rigide du « soi », cette fois-ci structurée par la différence des sexes, à travers un certain nombre d'oppositions binaires comme « émotionnel/rationnel », « faible/fort », « privé/public », etc. On présuppose ainsi en permanence que dans leurs autobiographies les femmes font résonner une autre voix, écrivent autrement (la fameuse « écriture féminine ») et que ce qu'elles écrivent d'elles réside avant tout dans leurs relations aux autres (Jordan, 1991 ; Mason, 1980 : 207-235).

D'une manière générale, cette approche en termes de « naissance de l'individu », c'est-à-dire d'un déploiement du « soi » occidental, se révèle hautement problématique pour aborder les mondes non occidentaux. C'est ainsi que l'émergence de l'État moderne n'a pas pu être pensée en dehors de l'opposition entre le public et le privé, opposition qui parcourt et structure l'individu lui-même. C'est ce qu'a montré par exemple Dipesh Chakrabarty à propos de la genèse de l'État moderne et de l'idée de nation en Inde au XIX^e siècle. Il y avait pourtant bien d'autres manières de faire le récit de soi et de la communauté, par exemple en évitant de considérer la relation entre État et citoyen comme la forme suprême de la sociabilité. Mais ces récits se sont vu refuser le titre de *great narratives* ou de théories de l'histoire (Chakrabarty, 2002 : 288 *sqq.*). Étudier l'émergence de l'individu moderne, c'est faire d'emblée de l'individu moderne

occidental la fin de l'histoire. Dans cette perspective, l'étude de l'autobiographie a pu servir à justifier un certain nombre de discours hégémoniques plus ou moins implicites.

De toute façon, même en laissant tous ces problèmes de côté, il reste incroyablement difficile de déloger les concepts de « soi » et d'« individu » de la recherche sur les témoignages de soi ou tout au moins d'en relativiser la portée. Même la critique postmoderne, dans son désir de se concentrer sur la textualité de l'autobiographie, de prendre en considération la spécificité de ce genre littéraire, y compris dans ses formes hétérodoxes, dans son insistance aussi sur la fictionnalité du factuel et la facticité du fictionnel, part toujours de cette image individualiste de l'homme qu'elle privilégie par rapport à d'autres concepts possibles de la personne. C'est très manifeste chez quelqu'un comme Michael Mascuch : il voit dans l'autobiographie une pratique sociale, mais continue de lier cette pratique à l'émergence d'un concept d'individualité et d'identité personnelle. Pour lui, le « soi » individuel désigne un être humain autonome qui agit souverainement et qui fait de son « je » le développement d'un destin personnel. Or, une des caractéristiques de l'individualité selon Mascuch, c'est précisément ce pouvoir de configurer sa vie comme un récit (*plot*) (Mascuch, 1997). De telles approches ont pour l'historien l'avantage de lui rappeler, pour son propre travail, l'importance des genres, formes et fonctions littéraires. Dans ce domaine, tous sont d'accord pour dire que les autobiographies ne doivent être lues ni comme sources brutes, ni comme mines de faits vrais, ni même comme reflets directs des expériences⁵. La plupart des

5. Une approche critique des lectures « naïves » qui sont monnaie courante même parmi les recherches (revendiquant un haut niveau théorique) sur l'histoire de la bourgeoisie : Günther (2001 : 25 *sqq.*). Michael Stanislawski reproche également aux historiens « that the vast critical literature on autobiography has made very little impact on the historical profession, both within and outside the academy ». Concernant l'historiographie juive elle-même, il souligne que les mémoires et les autobiographies y sont toujours utilisés « as unmediated factual accounts, even on the part of highly sophisticated and erudite scholars ;

travaux sur le sujet insistent sur le fait qu'on a affaire ici à des reconstructions et des mises en scène de soi⁶. Et l'on sait que cette mise en scène subit l'influence des modèles littéraires et des conventions d'écriture. Autrement dit : il est possible que des autobiographies, écrites par des auteurs différents à des moments différents, se ressemblent beaucoup, sans pour autant qu'elles reposent sur des systèmes de représentations similaires, car les règles du genre évoluent probablement moins vite que les systèmes de représentations (Lindemann, 2001 : 127-134).

STATUT ET PERSONNALITÉ DU CHERCHEUR

Il me semble que le fort écho rencontré par les conceptions individualistes peut dans une large mesure s'expliquer par la personne de ceux qui les défendent. Norbert Elias, dans *Engagement et distanciation*, a montré à juste titre que les sciences humaines se heurtaient constamment au même problème : établir la distance de la science envers leur objet, l'être humain.

Quoi qu'il en soit, ces problèmes ne peuvent actuellement être discutés qu'à l'intérieur de sociétés qui produisent et exigent un haut degré d'individualisation. Dans de telles sociétés, les hommes sont amenés par leur éducation à se ressentir eux-mêmes – peut-être plus que jamais auparavant – comme des êtres séparés les uns des autres par des murs très solides. On peut à peine douter que cette image de soi-même comme homo clausus rende très difficile, sinon impossible, la tâche qui consiste à se voir soi-même depuis une plus grande distance comme partie d'un réseau de relations multiples et à étudier les caractéristiques et la structure de ce réseau (Elias, 1993 : 65).

either to reconstruct individual lives or to be mined for factual information about historical processes and events that they discuss » (Stanislawski, 2004 : 6).

6. Fondamental sur ce point : Gabriele Jancke (1996 et 2002).

Il y a sans aucun doute tension entre l'image que le chercheur se fait de lui-même et l'image de l'homme qu'il cherche à retrouver dans les autobiographies qu'il étudie. Cette tension aboutit à projeter l'image moderne de l'homme avec tous ses présupposés sur les sociétés du passé, ou bien encore à souligner l'altérité des sociétés anciennes tout en mesurant cette altérité à l'aune de l'individu moderne occidental.

NOUVELLES APPROCHES

Les recherches historiques les plus récentes sur les textes autobiographiques reposent presque toutes sur un consensus : la personne dont il est question dans une autobiographie est une construction. Sur ce point, de nombreux historiens s'accordent à penser que cette auto-construction ne comporte pas seulement un aspect linguistique, mais aussi un aspect social que seules la contextualisation et l'historicisation permettent d'explorer (Brändle *et al.*, 2001 : 5 *sqq.* ; Greyerz, 2003). Ce faisant, il faut revenir à ce qui différencie la biographie de l'autobiographie dont l'auteur se prend lui-même comme objet de ses propres constructions (Jancke, 2003). L'écriture va de pair avec l'ambition d'être mis, par les lecteurs, à l'épreuve du plausible. Sous cet angle, on considère le fait d'écrire comme une pratique sociale et culturelle et l'auteur comme un acteur social qui donne forme à son texte à partir de la situation d'écriture qui lui est propre, et en direction d'un certain public. Les modèles préexistants, les normes, les attentes, les traditions, les imaginaires et les habitudes d'écriture jouent dans ce processus un rôle aussi important que l'intention de l'auteur et ses capacités à transmuier la vie qu'il a vécue en une histoire qu'il raconte (Jancke, 1996 et 2002). Voilà qui frappe d'obsolescence les distinctions entre poésie et vérité, entre fait et fiction ou encore entre référence et performance littéraire⁷. Se demander où l'on voit affleurer la vie telle

7. Cette dernière distinction est d'ailleurs davantage effectuée par la critique littéraire que par la recherche historique ; voir entre autres Wagner-Egelhaaf (2000 : 1-17).

qu'elle a été vécue et où, au contraire, s'effectue une esthétisation nous mène certainement moins loin que de poser la question des schémas et des possibilités de comportement qui se font jour dans les textes autobiographiques (Jancke, 1996 et 2002)⁸.

On y a déjà fait allusion : l'idée selon laquelle les écrits autobiographiques « ouvrent un accès direct vers l'attribution par les individus ou les groupes de sens et de valeurs, ou vers le savoir social » imprègne de nombreux travaux de recherche (Günther, 2001 : 29 ; Schulze, 1996 : 13). Bien des historiens se servent des autobiographies pour traiter de domaines comme celui de l'enfance, de la maladie ou du corps ou pour y glaner les informations les plus concrètes possible sur la vie quotidienne d'une époque donnée⁹. On trouve par exemple de précieuses informations sur le théâtre itinérant du XVIII^e siècle dans les mémoires de Karoline Schulze Kummerfeld (Niethammer, 2000 : 134 *sqq.*) ; le récit qu'Augustin Gützer (2002) a fait de sa vie ouvre des perspectives sur la pratique religieuse de son temps et les notices de Matheus Miller fournissent, sur le quotidien d'un marchand d'Augsbourg au XVII^e siècle, des connaissances pour lesquelles il n'existe pas de sources équivalentes (Safley, 2003). Pour autant qu'elles soient contextualisées et interprétées avec soin, ces sources offrent donc un aperçu de l'univers de représentations et de valeurs au sein duquel vivaient leurs auteurs (Safley, 2000).

S'il s'agit d'appréhender les textes dans leur spécificité et leur intentionnalité, le recours aux catégories de la « connaissance de soi » et de l'individualité risque de ne pas mener bien loin, car celles-ci négligent un aspect essentiel : la représentation de soi à laquelle visent les textes autobiographiques peut très bien poursuivre d'autres objectifs que seuls la situation d'écriture, la circonstance ayant mené à la rédaction et le public visé permettent de connaître. Le « soi-même » n'est pas toujours la

8. Cette approche a également été adoptée par le groupe de recherche de la Freie Universität de Berlin « Selbstzeugnisse in transkultureller Perspektive » [www.fu-berlin.de/selbstzeugnisse].

9. Sur l'enfance, voir entre autres Dekker (1999).

fin ultime de l'acte d'écrire. Comme Gabriele Jancke a pu le montrer en se fondant sur des textes autobiographiques des ^{xv^e} et ^{xvi^e} siècles, les auteurs se considèrent eux-mêmes comme des « je » qui sont décrits autant qu'ils écrivent et qui s'ancrent dans un réseau de relations sociales. Ils sont soucieux de donner la parole à des appartenances autant qu'à un « soi-même ». C'est pourquoi les sources autobiographiques se prêtent particulièrement bien à une étude des conceptions gouvernant l'interrelation, ainsi que des cultures de groupe¹⁰. Les questions relatives au concept du « soi » ou à la mentalité ne peuvent recevoir de réponse que lorsque les fonctions du texte autobiographique dans le réseau relationnel de son auteur ont été élucidées (Jancke, 1996 : 73).

Quiconque écrit un témoignage de soi fait apparaître des relations, dans son texte et à l'aide de son texte : entre lui et son environnement, lui et son lecteur potentiel, mais aussi entre le présent et le passé¹¹. C'est la raison pour laquelle les témoignages de soi sont autant de sources privilégiées pour l'étude des cultures de la remémoration – un type de recherches qui, à la suite des travaux sur les lieux de mémoire amorcés par Pierre Nora, jouit actuellement, en Allemagne aussi, d'une grande

10. Dans sa recherche sur les savants des ^{xv^e} et ^{xvi^e} siècles, à partir d'un grand nombre d'écrits (plus de 200), Jancke a mis au jour les liens entre patronage et écriture autobiographique : « Aux yeux des hommes savants, le patronage était un élément essentiel de leur vie personnelle et sociale aussi bien que de leur représentation d'eux-mêmes à travers l'autobiographie. Le patronage [...] constituait le lien qui réunissait les membres d'un groupe culturel savant. Pratiqué entre hommes, ce "male bounding" savant offrait souvent l'occasion, et une occasion souvent saisie, de pratiquer l'écriture autobiographique dans un but bien défini et de se servir de cette pratique sociale pour entretenir cette culture de groupe » (Jancke, 2002 : 211).

11. Eva Kormann souligne que, à l'époque moderne, Dieu occupait une place éminente et que, fondamentalement, les hommes de ce temps se trouvaient eux-mêmes à travers la connaissance de Dieu : « Un "je" se dit, se parle et s'écrit à propos de l'autre, de Dieu et du monde » (2004 : 7).

faveur auprès des historiens. Les textes autobiographiques recèlent, comme le signale Angelika Schaser, « non seulement des descriptions d'événements historiques, des non-dits qu'il faut interpréter, des assertions délibérément mensongères, des informations sur les auteurs, mais aussi d'intéressantes indications sur les connexions entre la remémoration personnelle, l'écriture de l'histoire et la mémoire des nations » (2003 : 10). C'est en prenant en considération l'intention présidant à l'écriture, la situation d'écriture spécifique, la circonstance qui déclenche la rédaction et la publication des textes, le moment où elles ont lieu ainsi que le lectorat visé que l'on peut appréhender la construction biographique qu'effectue l'auteur. On se donne ainsi les moyens de montrer comment les formes individuelles du souvenir « coagulent, par le biais de références et d'affirmations croisées, en cartels du souvenir d'une grande efficacité » (Schaser, 2003 : 11). Ce type de recherches ne se soucie guère, lui non plus, de démêler le vrai du faux, mais cherche à comprendre les interprétations et les significations.

Les témoignages de soi sont des sources aussi fascinantes que difficiles à traiter, qui ne constituent en aucun cas un reflet fidèle de celui ou celle qui les écrit, ou de son « soi ». Il ne faudrait cependant pas en conclure que les personnes réelles s'évaporent et qu'il ne peut, ni ne doit plus en être question. Bien au contraire : les pratiques d'écriture et le mode de communication autobiographique permettent d'observer directement les personnes qui s'y livrent, leur comportement, leur capacité à tirer parti d'eux-mêmes en s'écrivant, les répertoires de comportements où ils peuvent puiser pour le faire et les espaces sociaux dont ils disposent à cette fin (Jancke et Ulbrich, 2005a : 26 *sqq.*). Sous cet angle, ce sont bien des personnes qui deviennent visibles, à travers les marges de manœuvre qui s'offrent à eux, les décisions qu'ils prennent et les possibilités qu'ils ont d'être des acteurs sociaux. Il est donc possible « de dévoiler tout un spectre d'options comportementales dont disposaient les gens même s'il ne s'agissait pas toujours de modèles courants et répandus » (Jancke et Ulbrich, 2001 : 322-323).

Les recherches des historiens qui suivent cette orientation en sont encore à leurs balbutiements et doivent lever bien des obstacles. Le tout premier d'entre eux est constitué par les textes, qui sont insuffisamment repérés et édités¹². Dans la mesure où les historiens ne respectent pas la stricte séparation des genres que prône la critique littéraire, ils accordent par principe leur intérêt à tous les textes dans lesquels des êtres humains parlent d'eux-mêmes – les « témoignages de soi ». En renonçant à poser l'autobiographie en échelle de référence pour déterminer un corpus canonique et en proposant de trier les textes en fonction des pratiques, les historiens se sont frayé l'accès à un réservoir quasi inépuisable de sources susceptibles d'être lues comme des témoignages de soi. Les textes non littéraires suscitent une fascination particulière, car ils permettent de se faire une idée des représentations, des valeurs et des normes d'hommes et de femmes tout à fait ordinaires¹³. Encore faut-il en trouver la clé, ce qui est probablement encore plus difficile que d'interpréter les autobiographies qui correspondent au genre canonique et qui présentent aux yeux des historiens l'inconvénient de ne fournir des informations que sur l'univers de représentation d'une bien mince élite, celle qui participe au monde de la littérature.

La place particulière qu'occupe le XVIII^e siècle européen et quelques-unes de ses œuvres autobiographiques au sein de la critique littéraire et de la science historique constitue un obstacle supplémentaire (Jancke et Ulbrich, 2005a : 14 *sqq.*), d'autant que

12. Les textes sur lesquels on travaille sont parfois édités de manière très insatisfaisante. Ortrun Niethammer (2000 : 150s.) a montré que c'était le cas pour les mémoires de Karoline Schulze Kummerfeld, ainsi que pour les autobiographies de Henriette Herz, de Karoline von Freystett ou d'Elyse Gräfin von Dernath. On peut en dire autant des mémoires de Regula Engel (Ulbrich, 2003). Les éditrices et éditeurs ont raccourci ces textes pour des raisons familiales, pour plaire aux lecteurs ou pour d'autres raisons, et ils les ont modifiés de manière à construire une image de la femme qui leur était familière. Tout porte à penser que l'édition des textes rédigés par des hommes – tant qu'ils ne faisaient pas partie du canon du genre – a eu recours à des procédés comparables.

13. Daniel Roche (1982) souligne également ce point.

ce siècle a été élevé par l'histoire des idées au rang de mètre-étalon pour l'autobiographie et qu'il gouverne l'idée qu'on se fait de ce genre, de ses caractères constitutifs, de sa place dans l'espace public et de son rôle parmi les autres genres littéraires, en particulier fictionnels. Pour les historiens friands de téléologie, le XVIII^e siècle est le point de fuite d'une histoire axée sur un genre autobiographique imprimé, publié et littéraire. Cette vision de la chronologie est peu faite pour inciter à replacer chaque texte dans le contexte qui lui est propre.

C'est précisément à cette période qu'on se réfère pour établir une profonde solidarité entre autobiographie et individualisation, ce qui ne rend pas l'obstacle plus facile à lever. Il n'est possible d'échapper à cette aporie qu'en se persuadant que l'individualité n'est rien d'autre qu'une façon particulière de concevoir la personne et qu'elle existe concurremment à bien d'autres façons. Appréhender divers types de représentations que les hommes et les femmes avaient d'eux-mêmes, s'interroger sur ce que nous disons quand nous parlons d'individu ou du processus d'individualisation : telles sont sans doute les questions les plus passionnantes dont l'historien des témoignages de soi puisse se saisir. Car ce sont elles qui permettent d'étudier les hommes et les femmes comme parties d'un réseau de relations multiples et de soumettre les textes autobiographiques à un questionnaire renouvelant totalement celui de l'ancienne recherche sur les autobiographies.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABU-LUGHOD, Lila (1996), « Gegen Kultur schreiben », dans Ilse LENZ et Andrea GERMER (dir.), *Wechselnde Blicke. Frauenforschung in internationaler Perspektive*, Opladen, Leske und Budrich, p. 14-46. (Coll. « Geschlecht und Gesellschaft », vol. 1.)
- BRÄNDLE, Fabian, *et al.* (2001), « Texte zwischen Erfahrung und Diskurs. Probleme der Selbstzeugnisforschung », dans Kaspar von GREYERZ, Hans MEDICK et Patrice VEIT (dir.), *Von der dargestellten Person zum erinnerten Ich. Europäische Selbstzeugnisse als historische Quellen (1500-1850)*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, p. 3-31. (Coll. « Selbstzeugnisse der Neuzeit », Bd. 9.)
- BRINKER-GABLER, Gisela (1996), « Metamorphosen des Subjekts. Autobiographie, Textualität und Erinnerung », dans Magdalene HEUSER (dir.), *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Tübingen, Niemeyer, p. 393-404. (Coll. « Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte », Bd. 85.)
- CHAJES, Jeffrey Howard (2005), « Accounting for the self : Preliminary generic-historical reflections on early modern Jewish egodocuments », *The Jewish Quarterly Review*, vol. 96, n° 1, p. 1-15.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2002), « Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte », dans Sebastian CONRAD et Shalini RANDERIA (dir.) [avec la collaboration de Beate SUTTERLÜTY], *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Francfort-sur-le-Main/New York, Campus, p. 283-312.
- DEKKER, Rudolf (1999), *Childhood, Memory and Autobiography in Holland (From the Golden Age to Romanticism)*, Boston/Leiden, Macmillan Press (Coll. « Early Modern History ; Society and Culture ».)
- DEKKER, Rudolf (2002), « Introduction », dans Rudolf DEKKER (dir.), *Egodocuments and History. Autobiographical Writing in its Social Context since the Middle Ages*, Hilversum, Verloren, p. 7-20. (Coll. « Publicaties van de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen Maatschappijgeschiedenis », XXXVIII.)

- DÜLMEN, Richard van (1997), *Die Entdeckung des Individuums 1500-1800*, Francfort-sur-le-Main, Fischer-Taschenbuch (Coll. « Europäische Geschichte », 60122.)
- DÜLMEN, Richard van (dir.) (2001), *Die Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Cologne/Weimar, Böhlau.
- ELIAS, Norbert (1993), *Engagement et distanciation*, Paris, Fayard.
- GOODMAN, Katherine R. (1986), *Women's Autobiography in Germany Between 1790 and 1914*, New York, Peter Lang.
- GREYERZ, Kaspar von (1999), « Deutschschweizerische Selbstzeugnisse (1500-1800) als Quellen der Mentalitätsgeschichte. Bericht über ein Forschungsprojekt », dans Klaus ARNOLD, Sabine SCHMOLINSKY et Urs-Martin ZAHND (dir.), *Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Bochum, Winkler, p. 147-163. (« Selbstzeugnisse des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit », Bd. 1.)
- GREYERZ, Kaspar von (2003), « Erfahrung und Konstruktion. Selbstrepräsentation in autobiographischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts », dans Susanna BURGHARTZ, Maike CHRISTADLER et Dorothea NOLDE (dir.), *Berichten, Erzählen, Beherrschen. Wahrnehmung und Repräsentation in der frühen Kolonialgeschichte Europas*, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, p. 221-239. (Coll. « Zeitsprünge », vol. 7, n° 2/3.)
- GREYERZ, Kaspar von, Hans MEDICK, et Patrice VEIT (dir.) (2001), *Von der dargestellten Person zum erinnerten Ich. Europäische Selbstzeugnisse als historische Quellen (1500-1850)*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau. (Coll. « Selbstzeugnisse der Neuzeit », Bd. 9.)
- GÜNTHER, Dagmar (2001), « "And now for something completely different". Prolegomena zur Autobiographie als Quelle der Geschichtswissenschaft », *Historische Zeitschrift*, vol. 272, p. 25-61.
- GÜNTZER, Augustin (2002), *Kleines Biechlin von meinem gantzen Leben. Die Autobiographie eines Elsässer Kannengießers aus dem*

17. *Jahrhundert*, [édition et commentaires de Fabian Brändle et Dominik Sieber avec la collaboration de Roland E. Hofer et Monika Landert-Scheuber], Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau. (Coll. « Selbstzeugnisse der Neuzeit », Bd. 8.)
- HACKE, Daniela (2004), « Selbstzeugnisse von Frauen in der Frühen Neuzeit : Eine Einführung », dans Daniela HACKE (dir.), *Frauen in der Stadt. Selbstzeugnisse des 16.-18. Jahrhunderts*, Ostfildern, Thorbecke, p. 9-40. (Coll. « Stadt in der Geschichte », Bd. 29.)
- JANCKE, Gabriele (1996), « Autobiographische Texte – Handlungen in einem Beziehungsnetz. Überlegungen zu Gattungsfragen und Machtaspekten im deutschen Sprachraum von 1400 bis 1620 », dans Winfried SCHULZE (dir.), *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, Berlin, Böhlau, p. 73-106. (Coll. « Selbstzeugnisse der Neuzeit », Bd. 2.)
- JANCKE, Gabriele (2002), *Autobiographie als soziale Praxis. Beziehungskonzepte in Selbstzeugnissen des 15. und 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau. (Coll. « Selbstzeugnisse der Neuzeit », Bd. 10.)
- JANCKE, Gabriele (2003), « Leben texten, Lebensgeschichten, das eigene Leben schreiben – ein Plädoyer für Unterscheidungen. Auf der Grundlage und anhand von frühneuzeitlichen autobiographischen Schriften », *L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*, vol. 14, n° 2, p. 386-395.
- JANCKE, Gabriele, et Claudia ULBRICH (2001), « Einleitende Bemerkungen », dans Natalie Z. DAVIS, *Heroes, Heroines, Protagonists*, dans *L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*, vol. 12, n° 2, p. 322-328.
- JANCKE, Gabriele, et Claudia ULBRICH (dir.) (2005a), *Person. Neue Konzepte im Spannungsfeld von Autobiographietheorie und Selbstzeugnisforschung*, Göttingen, Wallstein, p. 7-27. (Coll. « Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung », vol. 10.)
- JANCKE, Gabriele, et Claudia ULBRICH (2005b), « De individuo a person. Nuevos conceptos analitos entre la teoria autobiografica y

la investigacion de escritura de vida », *Cultura escrita e sociedad*, vol. 1, n° 1, p. 84-91.

JORDAN, Judith V. (1991), « The relational self : A new perspective for understanding women's development », dans Jaine STRAUSS et Georg R. GOETHALS (dir.), *The Self. Interdisciplinary Approaches*, New York, Springer, p. 121-150.

KORMANN, Eva (2004), *Ich, Welt und Gott. Autobiographik im 17. Jahrhundert*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau. (Coll. « Selbstzeugnisse der Neuzeit », Bd. 13.)

KRUSENSTJERN, Benigna von (1994), « Was sind Selbstzeugnisse ? Begriffskritische und quellenkundliche Überlegungen anhand von Beispielen aus dem 17. Jahrhundert », *Historische Anthropologie*, n° 2, p. 462-471.

LEUTERT, Sebastian, et Gudrun PILLER (1999), « Deutsch schweizerische Selbstzeugnisse (1500-1800) als Quellen der Mentalitätsgeschichte. Ein Forschungsbericht », *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte/Revue Suisse d'Histoire/Rivista Storica Svizzera*, n° 49, p. 197-221.

LINDEMANN, Mary (2001), « Kommentar » [commentaire de la section « Körpererfahrung in der Frühen Neuzeit II : Geschlecht und Schicht »], dans Paul MÜNCH (dir.), *"Erfahrung" als Kategorie der Frühneuzeitgeschichte*, Munich, Oldenbourg-Verlag. (Coll.« Historische Zeitschrift Beiheft », nouvelle série 31.)

MASCUCH, Michael (1997), *The Origins of the Individual Self. Autobiography and Self-Identity in England 1591-1791*, Cambridge, Polity.

MASON, Mary G. (1980), « The other voice. Autobiographies of women writers », dans James OLNEY (dir.), *Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, p. 207-235.

NIETHAMMER, Ortrun (2000), *Autobiographien von Frauen im 18. Jahrhundert*, Tübingen/Bâle, Francke.

- NUSSBAUM, Felicity A. (1989), *The Autobiographical Subject. Gender and Ideology in Eighteenth-Century England*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press.
- ROCHE, Daniel (1982), « Introduction », dans Daniel ROCHE (dir.), *Journal de ma vie. Édition critique du journal de Jacques-Louis Ménétra, compagnon vitrier au XVIII^e siècle*, Paris, Montalba, p. 9-23.
- SAFLEY, Thomas M. (2000), *Matheus Miller's Memoir. A Merchant's Life in the Seventeenth Century*, Houndmills, Basingstoke Hampshire, Macmillan. (Coll. « Early Modern History, Society and Culture ».)
- SAFLEY, Thomas M. (dir.) (2003), *Die Aufzeichnungen des Matheus Miller. Das Leben eines Augsburger Kaufmanns im 17. Jahrhundert*, Augsburg, Wissner. (Coll. « Reiseberichte und Selbstzeugnisse aus Bayrisch-Schwaben », Bd. 4.)
- SCHASER, Angelika (2003), « Einleitung », dans Angelika Schaser (dir.), *Erinnerungskartelle. Zur Konstruktion von Autobiographien nach 1945*, Bochum, Winkler, p. 7-16. (Coll. « Herausforderungen. Historisch-politische Analysen », Bd. 14.)
- SCHEUTZ, Martin, et Harald TERSCH (2001), « Individualisierungsprozesse in der Frühen Neuzeit ? Anmerkungen zu einem Konzept », *Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit*, vol. 2, p. 38-59.
- SCHULZE, Winfried (1996), « Ego-Dokumente : Annäherung an den Menschen in der Geschichte ? Vorüberlegungen für die Tagung "EGO-DOKUMENTE" », dans Winfried SCHULZE (dir.), *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, Berlin, Akademie Verlag, p. 11-30. (Coll. « Selbstzeugnisse der Neuzeit », Bd. 2.)
- STANISLAWSKI, Michael (2004), *Autobiographical Jews : Essays in Jewish Self-Fashioning*, Washington, University of Washington Press.

VIES EN RÉCIT

ULBRICH, Claudia (2003), « Von der Amazone zur Mutter Courage. Zu den Lebenserinnerungen der Regula Engel », dans Barbara DUDEN *et al.* (dir.), *Geschichte in Geschichten. Ein historisches Lesebuch*, Francfort-sur-le-Main, Campus, p. 261-269.

WAGNER-EGELHAAF, Martina (2000), *Autobiographie*, Stuttgart/Weimar, Metzler (Coll. « Sammlung Metzler », Bd. 323.)

PARTIE II

EXPÉRIMENTATIONS

AUTO/BIOGRAPHIES CROISÉES :
L'ÉTREINTE D'ANNIE E. ET PHILIPPE V.¹

Barbara Havercroft

Université de Toronto

À côté de la photo, elle [A. E.] avait placé
une reproduction d'une toile de Picasso,
L'étreinte. Deux corps nus face à face, de-
bout. Une femme enceinte enlace un homme.
Le visage de l'homme converge vers le
ventre rebondi de la femme.

Philippe VILAIN,
L'étreinte.

Cette description du tableau de Picasso intitulé *L'étreinte* (1903), insérée dans le roman autobiographique du même nom, annonce le face-à-face amoureux et scriptural dont il s'agit dans le regroupement de textes formant ce que j'appellerai des « auto/biographies croisées » : celles du couple Annie Ernaux et Philippe Vilain. Issus tous les deux d'un milieu ouvrier, originaires de Normandie, anciens étudiants de l'Université de Rouen, passionnés de littérature et d'écriture, Ernaux et Vilain

1. Le présent article s'inscrit dans le cadre du projet de recherche intitulé « Subjectivité et agentivité dans l'autofiction contemporaine au féminin », subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada que je tiens à remercier de son soutien.

ont eu une relation amoureuse qui a duré pendant plusieurs années². Cette relation a donné naissance, jusqu'ici, à une série de six textes différents³, provenant de plusieurs sous-genres autobiographiques, qui servent à immortaliser par l'écriture leur histoire de couple. En 1996, dans la revue *L'Infini*, Annie Ernaux publie « Fragments autour de Philippe V. »⁴, un texte autobiographique de deux pages, tout en faisant des références demi-voilées à Philippe Vilain dans d'autres textes, telles la dédicace à *La honte* (1997a) et l'histoire de sa propre jalousie, parue d'abord sous forme de la nouvelle « L'occupation » dans *Le Monde* en 2001 et ensuite en tant que récit autobiographique éponyme en 2002. Pour sa part, Vilain rédige *L'étreinte*, un texte portant la mention générique « roman » et publié en 1997 dans la collection « L'infini » chez Gallimard, l'éditeur d'Annie Ernaux depuis toujours⁵. Enfin, s'ajoute à ces derniers le sixième texte de la série – si l'on y range les deux versions des deux textes erna-

2. À en croire le narrateur de *L'étreinte* de Philippe Vilain, la liaison a commencé en novembre 1992 et s'est terminée en janvier 1997. Mais il s'agit là d'un roman autobiographique, susceptible de comporter divers degrés de fictionnalisation ; les dates spécifiées sont-elles, donc, les bonnes ? Les références à *L'étreinte* seront désormais placées entre parenthèses et désignées par le sigle É, suivi de la page.

3. Ce chiffre monte en fait à sept, si l'on y range *Passion simple* d'Ernaux, dont *L'étreinte* s'inspire.

4. Comme nous le révèle Vilain dans *Défense de Narcisse* (2005 : 49), une version anglaise de ce bref texte, traduit par Tanya Leslie, avait déjà paru la même année dans une revue peu connue, *Frank*, sous le titre « Paper traces of Philippe V. » (Ernaux, 1996a). Que la traduction anglaise d'un texte d'Ernaux devance la publication de la version française originale, voilà ce qui est inhabituel, même si Tanya Leslie a assuré la traduction anglaise de quelques autres textes de l'écrivaine (comme *La honte* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », pour ne nommer que ces deux-là). Toute référence à *Défense de Narcisse* sera désormais placée entre parenthèses et désignée par le sigle D, suivi de la page.

5. Notons que Philippe Vilain, qui a 29 ans de moins qu'Ernaux, a soutenu sa thèse de doctorat intitulée *Le sexe et la mort dans l'œuvre d'Annie Ernaux* à l'Université de Paris III en 2001, et qu'il a publié quelques entretiens et articles savants sur les écrits de cette auteure. Il est également l'auteur de cinq romans, dont le premier fut *L'étreinte*.

liens –, à savoir l'essai *Défense de Narcisse* de Philippe Vilain (2005), un ouvrage hétérodoxe en ce qu'il mélange un plaidoyer pour la littérarité et la valeur esthétique des divers genres autobiographiques, ainsi qu'un règlement de comptes avec Annie Ernaux.

Ces multiples textes qui se répondent construisent un dispositif énonciatif complexe, ce qui crée des rapports hypo- et hypertextuels aussi embrouillés que ceux des deux auteurs. Si l'on s'en tient aux « Fragments », à *L'étreinte* et à *L'occupation* (le récit), il y est question de textes auto/biographiques croisés, où chaque ouvrage s'avère à la fois d'ordre autobiographique (le récit de soi) et d'ordre biographique (le récit de l'autre), sans pour autant répondre aux critères habituels de ces deux genres. À défaut de pouvoir examiner en profondeur tous les textes de cette série dans une seule analyse, je me pencherai principalement sur « Fragments » et sur *L'étreinte*, tout en me référant à *Passion simple* (Ernaux, 1991), à *L'occupation* et à *Défense de Narcisse*⁶. Lus ensemble, « Fragments » et *L'étreinte*, ainsi que leurs liens multiples avec d'autres ouvrages du corpus ernalien, présentent un entrecroisement saisissant de genres hybrides et de personnages amoureux qui se répercute sur le plan des stratégies textuelles dont plusieurs relèvent, en particulier chez Vilain, d'une esthétique de l'emprunt. Si je m'aventure sur ce terrain miné qu'est la relation intime Ernaux-Vilain, ce n'est pas pour établir une « vérité » quelconque concernant les détails « croustillants » de la liaison (par exemple, l'identité de la personne qui a réellement provoqué la rupture), mais plutôt pour m'interroger sur des questions d'hybridité générique, d'écriture et de souvenir qui se posent dans leurs textes. Je m'intéresserai à l'analyse de certains des procédés génériques et discursifs employés dans ce chassé-croisé, dans cette étreinte textuelle qui est

6. Dans *Défense de Narcisse*, Vilain rédige son propre historique des divers textes en question, précisant qu'on ne peut pas analyser *L'occupation* sans avoir préalablement étudié ses origines (« Fragments » et *L'étreinte*) (D : 48-49).

simultanément l'écriture de soi, de l'autre, et de l'entrelacement des deux.

L'ÉTREINTE GÉNÉRIQUE

Compte tenu de l'intérêt prépondérant pour l'auto/biographique qui se manifeste actuellement, en particulier, celui qui entoure le débat houleux sur l'autofiction, on pourrait se demander si l'ensemble de textes Ernaux-Vilain est en mesure de jeter un nouvel éclairage sur ces questions épineuses. En quoi *L'étreinte* et « Fragments » sont-ils « hétérodoxes » par rapport aux « normes » des genres auto/biographiques ? *L'étreinte* affiche l'étiquette générique « roman », qui sème d'emblée le doute sur la véracité des événements racontés. De surcroît, le nom propre de l'auteur, Philippe Vilain, n'est mentionné nulle part à l'intérieur du texte. Cette carence du nom propre de l'auteur dans le texte n'est pas sans conséquences, car si l'on s'en tient à la définition de l'autofiction *stricto sensu*, on peut immédiatement éliminer *L'étreinte* de cette dernière catégorie⁷. Or, dans *L'étreinte*, ce n'est qu'à partir de l'identification – partielle, mais claire – de *l'autre* que la nature autobiographique du texte s'installe. Si le narrateur ne nous révèle que les initiales – A. E. – de son amante, le référent de ces dernières est immédiatement identifiable grâce à certains indices textuels supplémentaires. En effet, le narrateur précise qu'A. E. est une écrivaine connue, qu'elle est l'auteure de *Passion simple*, des *Armoires vides*, de

7. Rappelons que selon Serge Doubrovsky, l'autofiction *stricto sensu* se base sur deux critères : le pacte fictionnel, indiqué le plus souvent par la mention « roman » sur la couverture de l'ouvrage, et l'identité onomastique que partagent l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Sur l'autofiction, voir entre autres Doubrovsky (1977, 1988, 1991, 1993), Lecarme (1993), Gasparini (2004), Colonna (2004) et Vilain (2005). Pour une discussion éclairante des écueils théoriques du débat actuel sur l'autofiction, voir l'article d'Yves Baudelle, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », dans le présent ouvrage.

Ce qu'ils disent ou rien (É : 93) et de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (É : 97). La référence à Annie Ernaux est on ne peut plus manifeste. D'autres indices référentiels aident à déterminer la nature autobiographique du roman, à effectuer le franchissement de ce que Philippe Lejeune nomme « la barre de séparation du texte et du hors-texte » (1975 : 37). Qu'il suffise d'évoquer quelques exemples : le narrateur précise à quelques reprises qu'A. E. habite à Cergy-Pontoise, ville où réside Annie Ernaux ; il mentionne aussi l'enfance d'A. E., vécue dans un milieu populaire, et ses études universitaires à Rouen. Ce sont là des détails qui correspondent bien à ceux de la vie d'Ernaux, tels qu'ils ont été révélés dans plusieurs de ses textes autobiographiques. Enfin, indice capital, le nom de famille d'A. E. apparaît explicitement dans *L'étreinte*. Dans une note en bas de page – technique scripturale chère à Ernaux, d'ailleurs –, le narrateur cite un entretien intitulé « La Passion selon Ernaux » que l'écrivaine a accordé à *L'Événement du jeudi* (É : 58). Bref, pour ceux et celles qui connaissent les nombreux récits autobiographiques d'Annie Ernaux, il n'existe aucun doute que le référent extratextuel du personnage désigné par les initiales « A. E. » dans *L'étreinte* n'est nul autre qu'Annie Ernaux. Mais cette identification de *l'autre* satisfait-elle l'hypothèse d'une identité entre le narrateur de *L'étreinte* – jamais nommé – et l'auteur du roman ?

La réponse définitive à cette question n'est fournie que quelques années plus tard, lors de la publication de *Défense de Narcisse*. Dans son essai, Vilain dissipe tout doute possible quant à l'identité du narrateur de *L'étreinte* et à celle d'A. E., cherchant du même coup à influencer toute lecture ultérieure de la série des textes. Effectivement, Vilain consacre tout un chapitre de son ouvrage, intitulé « Petits meurtres entre amis : un genre sans éthique » – titre piquant qui annonce clairement le ton vengeur de ce qui suit –, à ses commentaires métatextuels sur les cinq textes précédents de *L'étreinte* Ernaux-Vilain. Non seulement confirme-t-il l'identité entre A. E. et Annie Ernaux et celle entre le narrateur et lui-même, mais il discute aussi du genre de son texte. En dépit de l'absence du nom propre du narrateur, Vilain

qualifie *L'étreinte* d'autofiction hypertextuelle, qui « se détourne [...] assez clairement de l'autobiographie stricte et, avec elle, du pacte de référentialité (ce qui s'énonce ici [dans *L'étreinte*] toujours à mi-chemin entre le vrai et le faux, entre le souvenir et l'imagination) » (D : 59-60)⁸. Aussi *Défense de Narcisse*, fidèle à son nom à lui, octroie-t-il à son auteur l'occasion d'atteindre plusieurs cibles : insérer son propre roman dans le « courant » autofictionnel, le rattachant ainsi à ce « nouveau genre » très en vogue ; révéler sans l'ombre d'un doute l'identité extratextuelle de ses protagonistes ; expliquer les liens et les enjeux scripturaux propres à la série des textes ; fournir à ses lecteurs des indications quant à la « bonne » lecture de ces derniers, surtout de *L'étreinte*⁹ ; et enfin, régler ses comptes avec Annie Ernaux, qui l'aurait symboliquement « tué » par la publication des deux versions de *L'occupation* (D : 68).

Sans avoir lu *Défense de Narcisse*, on peut bien remarquer que d'autres liens, toujours d'ordre intertextuel, viennent confirmer les identités du narrateur et d'A. E. et du même coup, la nature autobiographique de *L'étreinte*. Dans *La honte*, récit publié chez Gallimard à peine quelques mois avant *L'étreinte*, Ernaux inscrit la dédicace « À Philippe V. », qui contribue à la référentialité de *L'étreinte*, puisque c'est « un cas où la dédicace projette un éclairage référentiel sur un autre livre dont elle devient l'épitexte » (Gasparini, 2004 : 76). Force est de constater que cet éclairage référentiel fonctionne également à l'inverse, car dans un article savant portant le titre révélateur « Annie Ernaux : l'écriture du “don reversé” », publié en 1998, Philippe Vilain

8. D'après ces remarques de Vilain, *L'étreinte* se rangerait sous la rubrique « autofiction biographique » proposée par Vincent Colonna (2004 : 93).

9. Visiblement troublé par la réception de *L'étreinte* par la critique qui, selon lui, a ignoré la mention « roman » sur la couverture du texte, Vilain insiste sur la « véritable reconstruction autofictionnelle, lacunaire, respectant d'ailleurs peu la chronologie, les événements précis de la relation » qu'il opère (D : 59 ; voir aussi 65-66). À ce propos, il dit avoir inventé la première rencontre et la séparation des amants qui figurent dans *L'étreinte*.

nous renvoie, encore une fois dans une note, à son propre roman *L'étreinte* comme source d'éclaircissement du sacré dans *Passion simple*. Expliquant que son roman « retrace la relation amoureuse d'un jeune homme avec la narratrice de *Passion simple* » (Vilain, 1998 : 71), il souligne le contraste entre son texte et celui d'Ernaux de la manière suivante : « Alors que *Passion simple* proposait une description de la passion, *L'étreinte* propose symétriquement une analyse des mécanismes de la jalousie » (1998 : 71). Comme nous le verrons, *L'étreinte* enlace *Passion simple* de plusieurs façons différentes et s'avère le lieu d'une véritable appropriation de ce dernier texte.

D'autres indices d'ordre intertextuel, aussi pertinents quant à la dimension autobiographique de *L'étreinte*, proviennent de « Fragments autour de Philippe V. » et de *L'occupation*, un court récit sur la jalousie que ressent Ernaux envers « l'autre femme » anonyme, qu'on tient pour l'amante suivante de Vilain. Comme ces deux textes sont justement d'ordre autobiographique, il s'ensuit qu'ils respectent le pacte référentiel, que certains détails qui y figurent se donnent comme « vrais » ou du moins, vraisemblables. Or il s'agit, dans « Fragments », de décrire, entre autres, la première rencontre de la narratrice et de Philippe V. Alors que Vilain prétend avoir complètement inventé cet épisode (D : 66), les événements racontés dans « Fragments » sont, pour la plupart, identiques à ceux narrés dans *L'étreinte*, et ce, jusque dans les détails très spécifiques : le bar rue Monsieur-le-Prince, la serveuse en mini-jupe noire, le retour en voiture chez Ernaux, et ainsi de suite. Étonnamment, vu le problème logique posé par la mise en question des pactes référentiel et fictionnel qu'instaure le croisement de ces deux textes, ces détails sont parfois décrits dans les mêmes mots – des phrases analogues entières paraissent dans les deux textes. Dans *L'occupation*, où l'ex-amant d'Ernaux n'est identifié que par l'initiale « W. », donc le double de « V. » (pour Vilain)¹⁰, Ernaux évoque le voyage fait à Venise autrefois

10. Mon hypothèse initiale à cet égard a été appuyée par ma lecture ultérieure de *Défense de Narcisse*, où Vilain décrit ce jeu de lettres

en compagnie de W. Elle ne manque pas de spécifier plusieurs toponymes significatifs, qui renvoient à l'hôtel (La Calcina) et aux endroits précis fréquentés par le couple lors du voyage (le canal de la Giudecca, le restaurant Montin, la Douane de la Mer, et les Zattere) (Ernaux, 2002 : 72-73). Que ces mêmes toponymes surgissent dans le bref récit de voyage à Venise avec A. E. raconté par le narrateur dans *L'étreinte* (É : 44-50), voilà qui renforce la vraisemblance de son texte.

Ainsi, *L'étreinte* peut être lu en tant que roman autobiographique, qui se définit « par sa politique ambiguë d'identification du héros avec l'auteur : le texte suggère de les confondre, soutient la vraisemblance de ce parallèle, mais il distribue également des indices de fictionnalité » (Gasparini, 2004 : 32). En effet, comme le signale Yves Baudelle, le roman autobiographique « ne commence qu'à partir du moment où l'auteur fait le récit plus ou moins romancé d'événements tirés de sa propre vie » (2003 : 15). *L'étreinte* constitue en fait un exemple d'un type très particulier de roman autobiographique homodiégétique, selon la taxinomie de Gasparini esquissée dans *Est-il je ?*, à savoir celui où le lien entre le narrateur et son autre, un(e) écrivain(e), est régi par l'amour (2004 : 161). Si ce sous-genre du roman autobiographique tisse des liens avec le hors-texte, ne serait-ce qu'en fonction de l'appartenance au domaine public de l'œuvre et de la figure de l'écrivain(e), il n'en reste pas moins que, dans le cas de *L'étreinte*, le pacte fictionnel qui s'annonce déjà par la mention générique « roman » sur la couverture s'inscrit aussi dans le texte lui-même. À cet égard, le narrateur raconte, par exemple, une scène imaginaire où sa mère se laisse séduire par un voisin (É :

comme « une judicieuse inversion alphabétique », accompagnée d'un « transparent "système de décalage" derrière lequel on reconnaissait toutefois sans peine, à travers différents indices fournis [...], celui que l'auteur cherchait sans conviction à cacher » (D : 68 ; voir aussi Ernaux, 2002 : 70). Selon Vilain, cette substitution de W. à la place de V. était effectuée pour désigner « la duplicité de "double V" », pour encourager et non pas pour entraver l'identification du référent de W. et pour « échapper à d'éventuelles poursuites judiciaires » (D : 68-69).

107) ; ailleurs, il avoue que « [s]on imaginaire jaloux a de lui-même déformé son image [celle d'A. E.], exagéré ses traits, modelé la femme réelle en personnage énigmatique et contradictoire » (É : 68). En ce qui concerne d'autres « scènes », où le narrateur se laisse complètement emporter par sa jalousie, il admet, dans un énoncé métatextuel significatif, qu'il n'arrive plus à démêler le vrai du faux de ses propos, tant au moment de l'énoncé qu'à celui de l'énonciation autobiographique. De cette manière, le registre métatextuel du roman annonce la double appartenance du texte à la fiction et à l'autobiographie, tout en nous invitant à le lire comme relevant des deux à la fois.

Mais *L'étreinte* atteste encore une autre appartenance double, englobant simultanément des dimensions autobiographique et, dans une moindre mesure, biographique. Le volet autobiographique réside dans la narration de la vie familiale du narrateur, dans cette histoire où la mère quitte le père pour revenir à lui ultérieurement, dans les souvenirs remémorés de son enfance, ainsi que dans le récit de la relation avec A. E., cette routine qui s'installe où le narrateur fait la navette à Cergy presque chaque vendredi, et où A. E. voyage à Rouen chez lui une fois par mois. Une partie considérable du roman est donc consacrée aux activités et aux sentiments relevant de sa relation avec A. E., aussi bien qu'à l'écriture de sa jalousie croissante, le véritable sujet du texte. Par contre, *L'étreinte* comprend aussi une dimension biographique en ce sens qu'il y est souvent question de la vie et de la personnalité d'A. E., ce qui n'est pas sans rappeler la définition générale de la biographie proposée par Daniel Madélinat : « 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) » (1984 : 20). Nous l'avons bien constaté, les initiales « A. E. » renvoient à ce personnage historique, à cette écrivaine renommée bien connue du public, et le narrateur la représente dans son bureau chez elle en travaillant, ce qui met en évidence certains traits spécifiques de sa personnalité, comme sa discipline et son « [b]esoin forcené d'exercer plusieurs activités en même

temps » (É : 47). Pourtant, *L'étreinte* ne respecte pas ce critère de la biographie « classique » qu'est cet impératif « de séparation nette entre sujet et objet » (Dion, 2002 : 29), car *L'étreinte* est avant tout l'histoire d'une relation entre deux personnes, le récit d'une étreinte – sexuelle, affective, textuelle – dans lequel l'écriture et la vie de l'un se greffent inextricablement à celles de l'autre dans un entrecroisement d'œuvres où les clins d'œil se multiplient. Effectivement, les biographèmes relatifs à A. E. sont surtout pertinents dans la mesure où ils se rattachent à la vie du narrateur, en particulier, à sa *relation* avec cette femme aimée. Site de l'oscillation entre la vérité et la fiction, entre l'autobiographique et le biographique, *L'étreinte* est à cheval entre ces deux derniers, mais relève davantage de l'autobiographique : le narrateur « va donc sélectionner, dans l'histoire de son héros, les épisodes significatifs qu'ils ont vécus en commun [...] [d]'où un mode d'expression forcément autobiographique qui ne prétendra pas à l'objectivité d'une véritable biographie » (Gasparini, 2004 : 160).

Quant aux deux textes d'Annie Ernaux traitant de la relation avec Philippe V. ou « W. », leur appartenance générique est plus claire, car ils s'inscrivent dans la série de textes explicitement autobiographiques que rédige Ernaux depuis *Passion simple*, œuvre charnière entre ses trois premiers romans, dont la nature autobiographique est maintenant bien reconnue, et la production plus ouvertement autobiographique qui suit. Dépourvus de mention générique, tout comme *La honte* et *L'événement*, ces deux textes, à en croire les remarques d'Ernaux sur sa propre pratique d'écriture¹¹, s'acharnent à « dire vrai » dans ce même style limpide, clair et « plat ». Cela ne va pas sans problématiser l'écriture

11. Comme l'affirme l'écrivaine elle-même à propos de ses textes « auto-socio-biographiques » (Ernaux, 2003 : 21), « [t]out l'enjeu consiste à trouver les mots et les phrases les plus justes, qui feront exister les choses, “voir”, en oubliant les mots, à être dans ce que je sens être une écriture du réel » (2003 : 35). Dans la même veine, elle avoue vouloir « entraîner le lecteur dans “l'effacement du réel” » (Fort, 2003 : 988).

du « réel », la représentation scripturale du « vécu » et toute la part de l'imaginaire et de la fiction qu'une telle démarche entraîne. Et si *L'occupation*, texte en miroir et réponse à *L'étreinte*, est axé plutôt sur l'écrivaine elle-même, aux prises avec une jalousie obsessionnelle, « Fragments autour de Philippe V. » se veut un texte à vocation double – autobiographique et biographique – mettant en lumière la relation à l'autre, le plaisir sexuel et la joie de la création artistique qui en résulte.

L'ÉTREINTE TEXTUELLE

Tout aussi saisissante est l'étreinte textuelle où les récits auto/biographiques des deux auteurs se croisent et se rejoignent. L'exemple le plus évident de cet entrelacement textuel est sans doute l'inclusion dans *L'étreinte* de certains énoncés de *Passion simple*, repris tels quels ou légèrement modifiés. Ce texte d'Ernaux joue d'ailleurs un rôle primordial dans la vie du narrateur de *L'étreinte*, puisque son père lisait *Passion simple* avant même que le héros connaisse l'identité et l'œuvre d'Ernaux. Intrigué par l'attachement du père à ce récit, le narrateur finit par le lire et par entamer toute une correspondance avec A. E. Il se trouve donc que ce récit ernalien sur la passion est à l'origine d'une autre passion, celle d'Ernaux et de Vilain, et aussi du roman de cette passion qu'est *L'étreinte*. Ensuite, lors de l'écriture de sa propre passion, Vilain s'approprie quelques passages de *Passion simple*, les intégrant à son propre texte, en y apportant des modifications mineures pour que la voix d'Ernaux devienne la sienne. Ces extraits portent principalement sur les actions d'une Ernaux amoureuse qui se prépare à l'arrivée de son amant A. chez elle, qui organise sa vie entière autour de la prochaine rencontre : y sont détaillés ses achats de boissons, de nourriture et de fleurs, la lecture de l'horoscope, l'acte de visionner un film qui lui rappellerait son histoire d'amour avec A., et même ses habitudes d'hygiène personnelle.

En greffant le discours d'Ernaux à son propre texte, Vilain choisit des extraits épars qui paraissent à des pages différentes de

Passion simple (Ernaux, 1991 : 14, 20, 27, 28) et en fait une sorte de compilation d'énoncés clés, les érigeant dans une liste. Ce faisant, il étire non seulement les paroles d'Ernaux, lui volant sa voix, mais il s'approprie également son style, car les énoncés écrits sous forme de liste se manifestent dans plusieurs récits d'Ernaux¹². Cette étirement de la voix de l'autre s'effectue par les glissements déictiques qu'opère le narrateur afin de prendre possession des paroles d'Ernaux : là où les formes des première et troisième personnes sont employées dans *Passion simple* pour désigner respectivement la narratrice et A., l'objet de son désir, le narrateur de *L'étreinte* transforme les pronoms de la première en troisième personne et vice versa. Autrement dit, tout en ajoutant la voix d'Ernaux à la sienne, il prend littéralement la place de A., en devenant celui qui reçoit les attentions actuelles d'A. E., attentions autrefois accordées à A., comme la phrase suivante en témoigne. L'énoncé « noter ce que *je* ne devais pas oublier de *lui* dire, la prochaine fois, qui était susceptible de *l'intéresser* » (Ernaux, 1991 : 14 ; je souligne) devient, dans le texte de Vilain, « [n]oter ce qu'*elle* ne devait pas oublier de *me* dire, qui était susceptible de *m'intéresser* » (É : 52 ; je souligne). Mise à part l'ellipse de quelques mots assez insignifiants, l'énoncé de Vilain est identique à celui d'Ernaux, à l'exception des remaniements déictiques qui lui permettent de « squatter » son discours à elle, d'en devenir simultanément l'énonciateur substitut et le récipiendaire des signes de l'amour octroyés par l'énonciatrice originale¹³.

12. Rappelons que ce procédé discursif se retrouve, entre autres, dans *La place* (1983 : 30), *Une femme* (1988 : 27-28, 49-50), *La honte* (1997a : 26-27, 56-57, 59, 68, 75, 83, 103), *Se perdre* (2001 : 132-133), et même dans *L'usage de la photo* (Ernaux et Marie, 2005 : 111).

13. Signalons en passant d'autres formes de l'appropriation textuelle qui se manifestent dans le récit de Vilain : le narrateur décrit son attente « insupportable » de l'arrivée d'Ernaux chez lui à Rouen, ce qui rappelle l'attente interminable de la narratrice de *Passion simple* (É : 76) ; à part les listes, il utilise plusieurs procédés stylistiques typiques de l'écriture ernailienne, tels l'emploi des notes en bas de page, la rédaction du texte

À quelle fin, la création de cette chambre d'échos qu'incarne la « constellation sémantique » de la citation, composée de « [r]épétition, mémoire [et] imitation » (Compagnon, 1979 : 18) ? La greffe du corps textuel étranger engendre ici une véritable polyphonie énonciative, où la citation mobilise deux textes, deux voix, pour en écarter A., l'amant de *Passion simple*. Cette mise à l'écart discursive de l'ancien amant, effectuée paradoxalement par l'étreinte citationnelle qui le fait implicitement revenir, tel un fantôme dans les marges du texte, sert à souligner la jalousie du narrateur de *L'étreinte*, ainsi que son désir de posséder A. E. complètement : « Toute son écriture est en moi et me possède, bien plus que je ne la possède. Je voudrais que nos écritures, ainsi entrelacées, se rejoignent » (É : 95). En fait, ce qui dérange le narrateur, c'est qu'A. E. fasse exactement les mêmes gestes avec lui qu'elle avait faits autrefois avec A. Le narrateur de *L'étreinte* ne serait-il qu'un simple substitut, une sorte de pisaller mis à la place de A. en son absence ? La répétition des mots qui expriment la répétition des mêmes gestes, « commandé[s] par des désirs anciens » (É : 52), cette appropriation du texte féminin, permet au narrateur de *L'étreinte* non seulement de faire une conquête textuelle, mais surtout d'exprimer sa jalousie irrationnelle et croissante envers A., émotion qui s'avère le

dans un style limpide, sans ornementation, l'emploi des citations considérées importantes, et ce, en dehors des dialogues, l'emploi des chiffres (É : 102-103) ; et enfin, il avoue qu'il commence même à parler comme elle, « à nuancer [s]es affirmations comme elle [lui] avait appris » (É : 114). Les notes en bas de page sont assez fréquentes chez Ernaux et se trouvent, par exemple, dans *Une femme* (1988 : 30), *Journal du dehors* (1993 : 80), *La honte* (1997a : 15, 76, 106), « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (1997b : 27, 93), *L'événement* (2000 : 61, 69, 84, 109) et *L'usage de la photo* (Ernaux et Marie, 2005 : 11, 18, 37, 149). Sur le plan de la trame événementielle, le narrateur de *L'étreinte* revisite, après la rupture, les lieux de ses sorties avec A. E., à l'instar de cette même habitude chez Ernaux de revoir les lieux significatifs de son passé dont elle fait état dans certains de ses textes. À ce propos, voir *Passion simple* (1991 : 64, 65), *L'événement* (2000 : 113-115) et *L'occupation* (2002 : 72-73).

moteur de son écriture au même titre que l'amour et qui finira par détruire la relation avec A. E.

Autre instance de l'étreinte textuelle, la description de la première rencontre des amants – déclarée fictive par Vilain, présentée comme véridique par Ernaux – figure à la fois dans *L'étreinte* et dans « Fragments autour de Philippe V. ». Si la version de Vilain est plus longue et détaillée, précédée par la narration de l'arrivée du héros à Paris, de son enregistrement à l'hôtel de Buci, de ses préparatifs en vue de la rencontre avec l'écrivaine connue, ainsi que par une digression concernant son enfance, certaines des mêmes phrases, notamment celles qui portent sur le premier contact physique, se trouvent dans les deux textes. Mais l'identification du texte cité et du texte citant est ici plus difficile à déterminer. Qui cite qui ? Lequel des deux est le texte d'origine ? S'agirait-il d'un texte rédigé conjointement dont chacun a conservé des parties ? À en croire les dates de publication, qui sont parfois trompeuses en ce qui concerne les dates de rédaction, on dirait que le narrateur de *L'étreinte* cite les paroles de la narratrice des « Fragments », étant donné l'antériorité de leur parution (hiver 1996) par rapport au roman de Vilain (septembre 1997). Cette hypothèse est appuyée par les commentaires du narrateur de *L'étreinte* concernant la nécessité chez A. E. de décrire leur « première fois » : « Ce besoin de décrire notre “première fois”, sorte de brouillons raturés, toujours recommencés, d'un manuscrit dont il lui était impossible d'écrire une autre scène, m'attristait, il me laissait clairement entendre son refus d'envisager l'avenir avec moi » (É : 39). Cet extrait suggère qu'A. E. ait déjà entamé l'écriture des « Fragments » très peu de temps après ladite rencontre (qui a eu lieu en novembre 1992, d'après le narrateur de *L'étreinte*), donc bien avant que Vilain ne publie son roman.

Par ailleurs, nous assistons, en lisant les deux textes ensemble, à une autre étreinte textuelle, à savoir l'entrelacement de deux voix dans certaines phrases où seules les marques de la personne pronominale et de la conjugaison verbale distinguent les énonciateurs. À titre d'exemple, examinons l'épisode du voyage

entre le pub du Quartier Latin et la résidence d'Ernaux que le narrateur de *L'étreinte* raconte ainsi : « Dans la voiture, *elle* a mis des cassettes de chansons. À chaque fois qu'*elle* changeait de vitesse, *sa* main frôlait *ma* jambe » (É : 33 ; je souligne). Dans le texte d'Ernaux, les mêmes phrases apparaissent, mot pour mot, à l'exception des pronoms : « Dans la voiture, *j'ai* mis des cassettes de chansons. À chaque fois que *je* changeais de vitesse, *ma* main frôlait *sa* jambe » (Ernaux, 1996b : 25 ; je souligne)¹⁴. À part l'étonnante similarité de ces phrases, c'est aussi la femme comme sujet des actions qui se distingue. Et un croisement analogue de discours se voit lors de la description de l'initiative prise par Ernaux pour séduire Philippe V., où elle s'est levée de son fauteuil, où elle s'est approchée de son amant pour lui caresser les cheveux. La réponse de Philippe V. à ces gestes est exprimée de manière similaire dans les deux textes : « *J'ai* appuyé *ma* tête sur *son* ventre, puis *je me suis* mis debout, *la* serrant violemment » (É : 33-34 ; je souligne) ; « *Il a* appuyé *sa* tête contre *mon* ventre, puis *il s'est* mis debout, *me* serrant violemment » (F : 25 ; je souligne). C'est à partir de cet endroit du texte que l'étreinte textuelle se défait, et que la ressemblance des phrases antérieures disparaît. Si les deux auteur(e)s ne livrent que quelques détails explicites sur l'acte intime à venir – une ellipse dans « Fragments » nous amène tout de suite au lendemain de la nuit amoureuse –, le narrateur de *L'étreinte* suit le couple jusqu'à la chambre d'A. E. Dès lors, il insiste dans son texte sur deux aspects très précis de cette rencontre : sa jeunesse, puisqu'il était « tout nu devant elle, petit garçon laissant volontairement pendre [s]es mains tremblantes pour protéger [s]on sexe de son regard [à elle] » (É : 34) et le lien avec sa propre mère, provoqué par la vue des sous-vêtements et du corps d'A. E. Tel un refrain rempli de chagrin, l'expression de ce sentiment d'infériorité et cette tendance de voir en A. E. une sorte de mère

14. Toute référence aux « Fragments » sera désormais placée entre parenthèses et désignée par le sigle F, suivi de la page.

remplaçante revient à maintes reprises dans le roman de Vilain (É : 42-43, 44, 62, 65, 81, 86, 99, 106, entre autres)¹⁵.

À la différence des ces indices mettant en évidence la jeunesse du narrateur de *L'étreinte*, la suite du texte d'Ernaux représente une femme mûre qui affirme son identité avec joie et confiance, une femme qui est nettement plus que le seul objet du regard masculin. Ce qu'elle accentue dans sa description de cette expérience passionnelle, c'est le lien que cette dernière lui permet de tisser entre la sexualité, l'amour et l'écriture : « Et j'ai senti que, pour une femme, la liberté d'écrire sans honte passe par celle de toucher la première, avec désir, le corps de l'homme. [...] Écrire et faire l'amour. Je sens un lien essentiel entre les deux » (F : 26). Voilà en bref l'essentiel des thèmes qu'on trouve chez Ernaux – il n'y manque que celui de la classe sociale –, la sexualité, le féminin, l'écriture et la honte, thèmes qu'elle revisite constamment tout au long de son œuvre, quel que soit le moment du passé qui fait l'objet du texte en question. Comme le constate Lyn Thomas (1999 : 71-72, 77), « Fragments » dessine le portrait du sujet féminin désirant, un agent qui exprime et vit sa passion, qui écrit son désir. Ce rapport entre passion et création, je le montrerai, se développera davantage avant la toute fin de « Fragments autour de Philippe V. »¹⁶.

15. Soucieux de mettre l'accent sur ce qu'il perçoit comme une inégalité dans sa relation avec A. E., le narrateur mobilise une série d'oppositions binaires pour la représenter – mère/fils, maître/esclave, patron/ouvrier, idole/groupie (É : 21-22) –, où il occupe évidemment la position hiérarchiquement inférieure à celle d'A. E. La figure de la mère dans *L'étreinte*, incarnée tour à tour par celle du narrateur et par A. E., mériterait à elle seule une analyse approfondie qui dépasse les limites de la présente étude.

16. Bien qu'il admette la possibilité de cette interprétation des actions de la narratrice initiatrice des « Fragments » qui insiste sur « la dimension émancipatrice de [son] geste » et le renversement des rôles traditionnels du genre sexuel, Vilain prescrit une deuxième lecture – la bonne ! –, qui « doit insister sur l'inversion de ces rôles qui attribue à la femme le *pattern* du comportement masculin doublé d'une dimension castratrice, phallique [...] et qui attribue à l'homme, timide, sans réel

L'ÉTREINTE MUSÉALE

Autre forme d'étreinte qui lie le roman de Vilain et « Fragments autour de Philippe V. », le discours muséologique se manifeste sous deux formes principales, en l'occurrence le public et le privé. Qu'il s'agisse du musée public proprement dit, des objets significatifs rassemblés au sein d'une petite collection privée, de la reproduction d'un tableau de Picasso qu'A. E. a affichée chez elle ou bien de la création d'un tableau par les deux amants, l'isotopie du musée et de l'art incite à réfléchir, non seulement aux rapports intertextuels complexes, mais aussi à ceux qui se créent entre la mémoire, l'écriture et l'acte de conserver des souvenirs. Telle une toile dans un musée, le roman de Vilain est encadré, par la description de la visite des amants au Musée Flaubert et d'Histoire de la Médecine à Rouen – situé en face de l'appartement du narrateur – qui se trouve au début et à la fin du texte (É : 11-12 ; 110-111). Il importe de souligner que la première mention du musée est en fait une prolepse, car le narrateur nous révèle que cette visite a eu lieu après la rupture du couple. La fin (inventée, nous apprend *Défense de Narcisse*) de la relation s'avère par conséquent le commencement de son histoire écrite et cette mort affective est d'autant plus accentuée par l'acte d'observer attentivement des objets morts, placés dans un lieu de mémoire, de conservation et de collection. Comme le constate Susan Stewart (1984 : 152), le monde du musée public est un espace hermétique, où les objets, arrachés de leur contexte original, sont regroupés pour créer un nouveau contexte, celui de la collection civique qui vise l'authenticité et la représentation de la réalité humaine sous le signe de l'ordre et du contrôle imposés. Étant donné que les objets exposés dans un musée ne forment

statut puisqu'il est étudiant, l'indécision féminine » (D : 54 ; je souligne). Tenter de programmer ainsi la lecture des deux textes, n'est-ce pas là un geste assez phallique qui témoigne d'un désir de contrôle et de pouvoir ? Sur la conscience féministe qui sous-tend l'écriture d'Ernaux, voir mon étude de *L'événement* (2004) et celle de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (2001).

qu'une série d'une « hétérogénéité irréductible », que tout univers cohérent et homogène qui y est établi n'est qu'une fiction nécessaire (Donato, 1979 : 221-223), il incombe aux personnages de les doter de sens à partir de leurs propres perspectives, de leurs propres histoires. Ainsi certains objets deviennent-ils le lieu d'un investissement personnel et affectif, où les dimensions privée et publique se mêlent. Et parmi les fragments flaubertiens et médicaux exhibés dans ce musée – des lettres de l'écrivain, des portraits de famille, un cabinet de curiosités –, le narrateur et A. E. trouvent chacun des objets dignes d'intérêt, qui leur parlent sur le plan personnel.

Si A. E. est fascinée par le « petit perroquet empaillé dont Flaubert s'est inspiré pour rédiger *Un cœur simple* » (É : 11), ce qui met en lumière son rapport constant à l'écriture et à la littérature, le narrateur, quant à lui, s'arrête sur les fœtus conservés dans des bocaux de formol. Il s'agit là d'une image hautement significative dans l'œuvre d'Annie Ernaux, car son avortement, raconté d'abord dans le roman autobiographique *Les armoires vides* (1974) et ensuite dans le récit explicitement autobiographique intitulé *L'événement* (2000), était en fait le catalyseur de sa carrière d'écrivaine, l'événement même qui a provoqué l'avènement, voire l'accouchement de l'écriture¹⁷. Que le lien entre la mort et les objets conservés prenne ici la forme d'un fœtus, voilà qui rend ce rapport mortifère d'autant plus évident. Mais aux connotations évidentes de mort rattachées au lexème « fœtus » s'ajoutent celles, du point de vue d'A. E., qui ne prête

17. Le rapport entre le fœtus au musée et l'œuvre d'Ernaux est mis davantage en évidence par le lieu même de l'exposition du fœtus. Comme Vilain nous l'explique dans *Défense de Narcisse*, le musée en question se situe dans le bâtiment où Ernaux a été soignée à la suite de son avortement, à savoir « un haut lieu de la préhistoire ernaliennne, le pavillon de l'Hôtel-Dieu de Rouen où Annie Ernaux avorta en 1963 » (D : 63). Vilain ne manque pas de prétendre que son « allusion [au fœtus dans *L'étreinte*] anticipait ici sur l'écriture de *L'événement*, qui relate précisément cet avortement » (D : 63).

d'ailleurs aucune attention aux fœtus exposés, de la vie, de la création, de l'écriture. Renversement donc sur le plan connotatif pour les lecteurs et lectrices des textes d'Annie Ernaux, qui reconnaissent dans l'image moribonde du fœtus la naissance de son art.

Il en va tout autrement pour le narrateur de *L'étreinte*, qui se préoccupe peu du célèbre perroquet, insistant plutôt sur l'aspect difforme et hideux d'un des fœtus, doté d'un « visage boursoufflé, grimaçant, [d'un] buste tuméfié d'où partaient des membres squelettiques et disproportionnés par rapport au ventre rebondi, [d'une] peau écorchée à plusieurs endroits, blanchie par le formol » (É : 11). Grotesque, le fœtus préservé représente de manière figurative la mort de la relation avec A. E. Ne serait-on pas aussi en mesure d'y voir l'image que projette le narrateur de cette même relation, vouée à l'échec, à « l'avortement » qu'est la rupture provoquée justement par la publication de *L'étreinte*, qui contient cette figure prospective de la fin ? Ce fœtus rabougri incarne ce que Vilain caractérise comme l'acte de « rechercher le souvenir prospectivement » (D : 121), où ce dernier indique le futur antérieur d'un dénouement présumé et anthume. Mais il y a plus. Le fœtus du musée évoque aussi pour le narrateur la nécessité de garder les vestiges de la relation dont il signifie le décès, d'y injecter du formol qui jaillira sous forme d'encre : « Il faut sans doute que j'écrive notre histoire pour croire à la réalité de notre séparation [...] : saisir des moments [...], les fixer définitivement comme l'action du formol sur la chair » (É : 12). L'analogie que fait le narrateur entre le formol et l'encre renforce, encore une fois, le rapport entre le fœtus et la naissance de l'écriture – cette fois-ci chez le narrateur et non pas chez A. E. –, mais ce rapport s'affiche ici plutôt sous le signe de connotations péjoratives de mort et d'immobilité rattachées au terme « formol ». Aussi le narrateur fait-il de son récit un livre-musée, conçu dans un élan jaloux pour « conserver la femme qui ne cesse de [lui] échapper » (É : 98), « pour résister à son absence, pour prolonger [leur] histoire » au-delà de sa mort (É : 113) et enfin, pour rendre publique cette histoire de l'étreinte privée,

pour lui conférer une survie par l'écrit¹⁸. Fœtus fécond, donc, sur le plan de l'écriture, mais qui rappelle pourtant l'absence d'enfant provenant de cette relation, un fruit manquant qui trouble le narrateur.

Ailleurs dans le roman, le discours muséal se déplace sur le terrain strictement privé, car le musée prend ici la forme d'une collection de souvenirs, d'objets-fétiches ayant appartenu à A. E. que le narrateur garde avec soin :

Je conservais ses vieux sous-vêtements, la racine d'une dent arrachée, un verre dans lequel elle avait bu, des brouillons de lettres, des poils de son pubis dans une enveloppe, des photos que je disposais sur un pêle-mêle [...]. Je récupérais ses cheveux accrochés dans son peigne. [...] Aujourd'hui, je me sens un peu gardien de son musée, dépositaire de notre histoire (É : 94 ; je souligne).

Ce petit musée privé illustre bien le rapport entre la passion typique du collectionneur et le chaos des souvenirs (Benjamin, [1931] 1969 : 60), d'autant plus que les objets en question ont effectivement trait à une passion obsédante. Chaque objet, porteur d'une valeur uniquement subjective, constitue un fragment de la personne aimée ; c'est une façon de la posséder et

18. Bien conscient des dangers « mortels » que représente son acte de préserver l'histoire par le formol de l'encre, le narrateur craint l'éventuelle publication du roman, avouant qu'elle « sera, peut-être, pour elle [A. E.] une raison de me haïr » (É : 111). Révéler des noms propres dans l'écriture auto/biographique – ne serait-ce qu'indirectement –, voilà un des dangers qui guette le genre lors de son passage du privé au public. En effet, dans le cas de *L'étreinte*, c'est bien la consécration aux belles-lettres de cette fin avant la lettre qui précipite la vraie fin de la relation entre Ernaux et Vilain, comme Vilain l'affirme dans *Défense de Narcisse* (D : 67-68). De son point de vue, la rédaction et la parution de *L'étreinte* lui ont permis de réaliser « un matricide littéraire », où le meurtre de son « modèle littéraire » constitue le moyen de son propre « affranchissement », de sa propre naissance à la littérature (D : 67).

de la rendre présente, même en son absence¹⁹. Étreindre la personne, c'est aussi étreindre les parties de son corps (les cheveux, la racine de la dent, les poils pubiens) qui fonctionnent comme signes de la passion. Ces fragments du corps d'A. E. sont autant de synecdoques, où chaque partie jalousement gardée constitue une référence au corps dans son entier, à la personne complète, tout comme le verre et les photos instaurent un lien métonymique à l'expérience ou à l'événement qu'ils évoquent de façon partielle. À cet égard, on comprend le raisonnement de Susan Stewart, d'après qui le souvenir est toujours incomplet, en ce sens que « l'objet est métonymique par rapport à la scène de son appropriation originale dans la mesure où il en est un échantillon » (1984 : 136 ; ma traduction). Lieu de l'objectification du désir, de la tentative d'étreindre le tout par le biais des parties imbuës de nostalgie et de passion, le souvenir établit ici une certaine distance face à la personne aimée, mais dans le but paradoxal de se rapprocher d'elle. Aussi le petit musée privé permet-il au narrateur de combler – ne serait-ce que partiellement – l'absence d'A. E. qu'il subit chaque semaine à Rouen, tout en l'aidant à l'étreindre, à la posséder, par la contemplation de ces fragments tabous recueillis du détritus corporel, ces échantillons rejetés par A. E.

Si le souvenir est incomplet en vertu de son statut d'échantillon et de sa nature métonymique, il l'est également par son exigence d'un supplément²⁰, à savoir celui du « discours narratif qui articule le jeu du désir » (Stewart, 1984 : 136 ; ma traduction), un récit d'origines qui s'applique plus au possesseur qu'à l'objet conservé. Cette nécessité de compléter le souvenir par le récit sert deux buts, selon Stewart (1984 : 165 ; 150) : d'abord, le récit donne au collectionneur la possibilité de réunion avec

19. À ce propos, Werner Muensterberger (1994 : 13) constate que le besoin de rassembler une collection, quelle que soit sa nature, provient d'un sens de la perte ou de la déprivation, ainsi que d'un désir de substitution.

20. J'utilise ce terme dans son sens derridien, à savoir comme un surplus, un ajout et « la marque d'un vide » (Derrida, 1967 : 208).

l'autre, réunion que le souvenir ne fait qu'insinuer ; ensuite, le discours narratif restaure ou explique le sens du souvenir, en le restituant dans son contexte d'origine, imaginaire parce que remémoré et reconstitué. Il existe alors tout un rapport entre souvenir et autobiographie personnelle, ce que le roman de Vilain illustre à merveille. Les objets de son musée privé, étalés dans le livre-musée qui les encadre, sont en fait dépourvus de signification sans le discours autobiographique qui les supplée, qui leur confère leur contexte d'origine. De surcroît, ce même récit, une fois publié, rend le privé public, en exposant le musée privé aux yeux du lectorat sous forme de mots, une sorte de vernissage verbal des échantillons intimes d'A. E. qui crée, encore une fois, un lien avec l'écriture et la création. De cette façon, le roman de Vilain opère un renversement de l'expérience muséale habituelle, telle celle du Musée Flaubert discutée ci-haut, où l'exposition publique des objets précède l'attribution de signification personnelle à ces derniers. Ici, ce qui était d'abord privé devient public par la suite, mais uniquement par le biais de la narration de l'histoire intime qu'est l'étreinte de l'autre.

Le noyau sémantique qui relie musée, mort, écriture et art se manifeste aussi dans les références aux œuvres d'art évoquées dans *L'étreinte* et « Fragments », surtout celles à la toile de Picasso (*L'étreinte*) et à l'œuvre fabriquée par Ernaux et Philippe V. lors de leurs ébats amoureux (racontés dans « Fragments »). Placée à côté d'une photo du couple prise à Venise sur une étagère de la bibliothèque d'A. E., la reproduction du tableau de Picasso²¹ met en scène deux corps nus dont les visages ne sont pas visibles : une femme enceinte étreint un homme qui semble

21. Il s'agit d'une toile majeure peinte en 1903 à Barcelone qui fait partie de la « période bleue » de l'artiste. Comme le signale Pierre Cabanne (1975 : 144), le couple qui s'étreint ressemble à « un bloc de chair sans visage » ; l'homme et la femme partagent « l'attente angoissée de la naissance de l'enfant auquel ils ont donné la vie, [avec] le lit sommairement représenté au fond ». Si « une émouvante communion spirituelle et charnelle dans le silence » (144) se dégage de la toile, l'impression globale est plutôt de tristesse.

regarder le ventre arrondi de sa partenaire. Étant donné la contiguïté spatiale de ces deux représentations de couples, le narrateur tisse des liens entre la photo et la reproduction du tableau, voyant en la toile de *L'étreinte* « une image réfléchie de [leur] situation, une transposition de [leur] propre histoire » (É : 99). Il y lit en quelque sorte le récit visuel du destin de sa relation avec A. E., interprétant cette image de la maternité comme un signe de la mort, de l'impossibilité de tout avenir, et non pas celui d'une vie à naître, d'une suite heureuse à venir. Déclarant que cette toile fonctionne pour lui comme « alibi culturel », le narrateur y discerne toutes les raisons de l'inévitable échec de leur relation, en l'occurrence « les impossibilités liées à notre différence d'âge – avoir un enfant ensemble, se marier » (É : 99), comme si le succès de la relation dépendait uniquement de la consécration de l'État et de la procréation. La représentation de la maternité, voire de la fécondité, le conduit à qualifier implicitement sa propre relation avec A. E. de « stérile », adjectif qui paraît explicitement dans le métadiscours subséquent sur *L'étreinte* et « Fragments » dans *Défense de Narcisse*. Vilain attribue alors à Ernaux « la culpabilité de la différence d'âge, de ne pas avoir d'enfant [avec lui], de s'engager au bout du compte dans une relation *stérile*, sans doute, aussi, l'inceste latent pour un *fil idéalisé* » (D : 55 ; je souligne). Ainsi les rapports hypo- et hypertextuels construisent-ils une chaîne constituée de renversements sémantiques, où la maternité de la toile se transforme en la stérilité de la relation entre A. E. et le narrateur de *L'étreinte* et ensuite, en une autre « maternité », où le Philippe V. des « Fragments » serait « une représentation possible du Fils » (D : 55), victime d'un inceste qui se manifeste en filigrane dans *L'étreinte* par le biais des nombreuses références à A. E. en tant que figure de mère.

Dernier maillon de la chaîne hypo- et hypertextuelle auto/biographique qui réunit l'art, l'écriture et le musée, le dessin créé conjointement par la narratrice de « Fragments » et par Philippe V. fait l'objet d'une description assez détaillée dans le court texte d'Ernaux, brille par son absence dans *L'étreinte*, mais

fait un retour en force dans *Défense de Narcisse*. Il est question d'un tableau – suivi d'autres du même genre – fabriqué avec leurs fluides corporels, un véritable fruit de la passion qui est né, la narratrice le précise, « du mélange de son sperme et de mon sang des règles » (F : 26). Ce dessin, encadré et accroché par Philippe V. dans sa chambre, voit le jour sous le signe de la jouissance dans le texte d'Ernaux, où sa description est porteuse de connotations positives ; c'est un acte de création qui est aussi « un supplément de plaisir » (F : 26), une trace esthétique, presque scripturale, de l'amour qui se donne à voir dans le musée privé du couple. De l'étreinte des deux corps, de ce croisement amoureux naît donc une œuvre qui célèbre, dans l'esprit de la narratrice, le plaisir, l'écriture et la création, où les fluides humains issus de l'étreinte – et non pas le formol – fixent définitivement les traces de l'amour.

Tout autre est le ton du métatexte concernant ce même dessin dans *Défense de Narcisse*, où Vilain caractérise la rédaction des « Fragments » comme « un camouflage de la honte [envers la relation] que l'écriture aurait à charge de réhabiliter et de modaliser » (D : 55), une entreprise scripturale malhonnête dont le tableau du couple fait évidemment partie. Truffée de connotations péjoratives, la discussion du dessin dans *Défense de Narcisse* mise sur « la banalité de cette liaison simple [qui] se trouve [...] transcendée par l'hypertextualisation symbolique [du dessin] qui affirme les liens du sang par l'écriture, l'engagement amoureux [et] la substitution de l'enfant » (D : 57). Le tableau engendré par l'amour et la passion ne serait alors qu'un simple substitut pour compenser le manque d'un véritable enfant issu du couple, en quelque sorte l'enfant absent dont la possible présence est néanmoins figurée par la femme enceinte dans la toile de Picasso, à laquelle le dessin de « Fragments » sert de possible réponse. Qui plus est, cet enfant visuel témoignerait, d'après Vilain, de la volonté chez Ernaux d'« esthétiser à tout prix ces relations sexuelles » (D : 57), afin « d'effacer l'asymétrie du statut social entre les deux protagonistes » (D : 57). Enfin, le passage du musée privé (le dessin dans la chambre) au domaine

public – lors de la publication des « Fragments » – constitue, toujours selon Vilain, le besoin de légitimer cette relation aux yeux des autres : ainsi, « *l'exhibition* “artistique” du “tableau” dans la chambre préfigure *l'exhibition* scripturale » (D : 57 ; je souligne). Au ton joyeux de la représentation du dessin dans « Fragments » correspond, dans *Défense de Narcisse*, cette histoire d'engendrement dans la justification et la honte.

*
* *

Genre littéraire, genre sexuel, écriture, musée, souvenir, art : voilà autant de notions que les textes croisés de la série Ernaux-Vilain mettent en jeu, questionnent, explorent. Si la relation entre les deux écrivains, aux yeux de Vilain, était « stérile », ou bien décédée et immobile à l'instar du fœtus fixé à jamais dans le formol au Musée Flaubert, il n'en demeure pas moins qu'elle a donné naissance à de multiples textes dont chacun entretient des rapports troublés d'emprunt, de joute, de réponse ou de rejet avec les autres. Côté cette famille de textes hybrides mis en musée, qui s'engendrent les uns les autres, c'est plonger au cœur de toute une réflexion passionnée, tant sur la représentation des rapports privés de couple, rendus publics sous la forme de l'écriture auto/biographique dans toutes les allures « hétérodoxes » qu'elle endosse ici – Vilain en qualifierait certains sans doute d'A.G.M. confirmés (« Autobiographies Génériquement Modifiées » ; D : 163) – que sur les liens textuels complexes de tout ordre (méta-, inter-, hyper- et hypo-) qu'une telle série suppose.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUDELLE, Yves (2003), « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1, p. 7-26.
- BENJAMIN, Walter ([1931] 1969), « Unpacking my library : a talk about book collecting », dans *Illuminations*, New York, Schocken Books, p. 59-67.
- CABANNE, Pierre (1975), *Le siècle de Picasso*, Paris, Éditions Denoël.
- COLONNA, Vincent (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram.
- COMPAGNON, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- DION, Robert (2002), « Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou La fiction biographique multipliée », *Littérature*, n° 128 (décembre), p. 26-45.
- DONATO, Eugenio (1979), « The museum's furnace : notes toward a contextual reading of *Bouvard and Pécuchet* », dans Josué V. HARARI (dir.), *Textual Strategies : Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, p. 213-238.
- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Éditions Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge (1988), *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Perspectives critiques ».)
- DOUBROVSKY, Serge (1991), « Sartre : autobiographie/autofiction », *Revue des sciences humaines*, vol. 4, n° 224, p. 17-26.
- DOUBROVSKY, Serge, (1993), « Textes en main », dans Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions et cie*, *RITM*, n° 6, Paris, Université de Paris X, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, p. 207-217.

- ERNAUX, Annie (1974), *Les armoires vides*, Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (1977), *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (1983), *La place*, Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (1988), *Une femme*, Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (1991), *Passion simple*, Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (1993), *Journal du dehors*, Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (1996a), « Paper traces of Philippe V. », trad. Tanya Leslie, *Frank*, n° 15, p. 32-33.
- ERNAUX, Annie (1996b), « Fragments autour de Philippe V. », *L'Infini*, n° 56 (hiver), p. 25-26.
- ERNAUX, Annie (1997a), *La honte*, Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (1997b), « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (2000), *L'événement*, Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (2001), *Se perdre*, Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (2002), *L'occupation*, Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (2003), *L'écriture comme un couteau : entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Éditions Stock.
- ERNAUX, Annie, et Marc MARIE (2005), *L'usage de la photo*, Paris, Éditions Gallimard.
- FORT, Pierre-Louis (2003), « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 76, n° 5 (avril), p. 984-994.
- GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HAVERCROFT, Barbara (2001), « Auto/biographie et agentivité au féminin dans "*Je ne suis pas sortie de ma nuit*" d'Annie Ernaux », dans Lucie LEQUIN et Catherine MAVRIKAKIS (dir.), *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, p. 517-535.

- HAVERCROFT, Barbara (2004), « Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'événement* », dans Fabrice THUMEREL (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, p. 125-138.
- LECARME, Jacques (1993), « Autofiction : un mauvais genre ? », dans Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions et cie, RITM*, n° 6, Paris, Université de Paris X, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, p. 227-249.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- MADELÉNAT, Daniel (1984), *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes ».)
- MUENSTERBERGER, Werner (1994), *Collecting, An Unruly Passion : Psychological Perspectives*, Princeton, Princeton University Press.
- STEWART, Susan (1984), *On Longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press.
- THOMAS, Lyn (1999), *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and Her Audience*, Oxford/New York, Berg.
- VILAIN, Philippe (1997), *L'étreinte*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « L'Infini ».)
- VILAIN, Philippe (1998), « Annie Ernaux : l'écriture du "don reversé" », *Littérealité*, vol. X, n° 2 (automne-hiver), p. 61-72.
- VILAIN, Philippe (2005), *Défense de Narcisse*, Paris, Éditions Grasset.

(S')ÉCRIRE : LA PARENTHÈSE COMME LIEU
DE RÉFLEXION AUTOBIOGRAPHIQUE
DANS L'ÉVÉNEMENT D'ANNIE ERNAUX

Sandrina Joseph

Université de Montréal

For the many handbooks which characterize it as if it were its own epitaph, the parenthesis signifies dead text, an appendage to the work which is neither vital nor functional, an appendix which instead of contributing to organic unity only stores toxic waste, a solute which defying homogeneity clouds the solution's transparency – the intrusive adjunct which readers quickly skim over to return to live text.

Robert Grant WILLIAMS,
« Reading the parenthesis ».

Une vie. Comment concevoir une telle chose, comment en parler ? Comment appréhender le temps qui passe, comment sonder la mémoire sans jamais faillir, sans jamais mentir ? Comment additionner, sans jamais se tromper, toutes les rencontres et les événements qui totalisent une vie ? Il s'agit certainement d'une entreprise vaine que de chercher à raconter toute une vie, ou encore de la raconter en prétendant dire toute la vérité, rien que la vérité, même si on le jure. Aussi l'autobiographie, si elle

comble sans doute un désir d'immortalité, faillit-elle inévitablement à satisfaire un désir de totalité. C'est par ailleurs ce que l'œuvre autobiographique d'Annie Ernaux illustre par son morcellement. En rompant le fil qu'est sa vie, Ernaux a effectivement choisi d'y prélever de manière individuelle certains moments afin de consacrer un texte autobiographique, voire parfois deux, à chacun d'entre eux : *La place* ([1983] 1990), *Passion simple* ([1991] 1993) ou « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (1997) n'en sont que quelques exemples. En disséquant ainsi sa vie par le biais de l'écriture, l'autobiographe ne tente pas d'en rendre compte dans sa totalité ; elle se raconte événement par événement, sans jamais se préoccuper de la somme, afin d'aller aussi loin que le lui permet la mémoire, ou encore l'écriture.

Ce morcellement autobiographique est également mis en scène par Annie Ernaux dans *L'événement*¹, un récit publié en 2000 où elle raconte l'avortement clandestin qu'elle a subi en 1964 alors qu'elle était étudiante à l'Université de Rouen, une intervention qui aurait pu lui coûter la vie. En effet, formellement, *L'événement* a ceci de particulier qu'il consiste en deux récits entre lesquels oscille l'autobiographe : d'un côté, le récit principal consacré à la narration de sa démarche abortive ; de l'autre, les très nombreuses parenthèses qui évoquent tout au long du récit sa démarche autobiographique. À la lecture de *L'événement*, ces parenthèses s'avèrent impossibles à ignorer, non seulement à cause de leur longueur qui correspond parfois à une page et demie, mais également à cause de leur capacité à révéler l'envers du décor, ce qui se cache derrière la scène autobiographique et que le récit de l'avortement ne laisse pas deviner. Je me propose donc d'en examiner la fonction afin de mettre au jour le rapport étroit, presque tactile, que les parenthèses contribuent à tisser entre le récit de l'avortement et la réflexion autobiographique qui s'y accroche. En questionnant la forme même de *L'événement*, je chercherai en fait à démontrer que les

1. Les citations de cet ouvrage seront dorénavant indiquées par le sigle É, suivi du numéro de la page, entre parenthèses.

parenthèses et le texte qu'elles renferment contribuent à exposer ce qui, socialement, devrait être gardé sous silence ou encore dissimulé, à savoir le corps d'une femme enceinte et son avortement que le recours à la parenthèse expose à l'instar du récit lui-même.

L'ÉVÉNEMENT

L'avortement s'impose comme l'événement qui donne son titre au récit d'Ernaux. Cette dernière a en effet plusieurs fois recours au terme *événement* pour qualifier son expérience abortive ; aussi, par exemple, nous annonce-t-elle que « [c]'est justement parce que aucune interdiction ne pèse plus sur l'avortement que je peux [...] affronter, dans sa réalité, cet événement *inouvable* » (É : 26). En accolant de la sorte le mot *événement* à la notion d'avortement, l'autobiographe donne explicitement dans son récit un sens au titre imprécis qu'est *L'événement* en désignant l'entreprise abortive comme le sujet dont elle nous entretiendra. Or, la citation qu'Ernaux fait des propos de Michel Leiris placés en exergue de son récit autobiographique attribue un autre référent au titre du texte. La citation en question se lit comme suit : « Mon double vœu : que l'événement devienne écrit. Et que l'écrit soit événement. » À la lumière de la formule heureuse de Leiris, et de la décision d'Ernaux d'amorcer son texte par celle-ci, force est de constater qu'il faut ici attribuer au mot *événement* deux sens, ou plutôt deux référents qui organisent le récit : l'avortement, bien sûr, autour duquel tourne la narration, mais aussi l'écriture qui, dans le cas de Leiris comme d'Ernaux, est autobiographique. Deux événements, donc, dont il faut ici faire état : l'épreuve abortive qu'a subie l'autobiographe et sa réflexion sur l'écriture de cet avortement. Ce qu'annonce en fait la citation d'Ernaux, c'est l'étroit rapport de dépendance qui existe entre ces deux événements.

Évoquant à son tour la citation de Leiris en exergue de *L'événement*, Martine Delvaux traduit ainsi le double vœu d'Ernaux : « que l'avortement devienne écrit, et que l'écrit soit

avortement » (2002 : 131). Dans ce rapport de réciprocité, dans cette équation où avortement et écriture sont des données permutable, il convient en effet de se demander comment s'actualise, dans le récit comme dans sa forme même, l'avortement. Si l'avortement est indéniablement devenu écrit, comment l'écrit devient-il avortement ? En d'autres mots, en quoi le processus abortif, qui définit sans contredire le contenu de *L'événement*, en détermine-t-il également la forme ? Dans un désir de véracité sous le signe duquel elle élabore sa narration tout entière, Ernaux fait elle-même le pont entre l'acte de narrer son avortement et la forme qu'elle donne à son récit :

(Je sens que le récit m'entraîne et impose, à mon insu, un sens, celui du malheur en marche inéluctablement. Je m'oblige à résister au désir de dévaler les jours et les semaines, tâchant de conserver par tous les moyens – la recherche et la notation des détails, l'emploi de l'imparfait, l'analyse des faits – l'interminable lenteur d'un temps qui s'épaississait sans avancer, comme celui des rêves.) (É : 44)

Ernaux expose ici sans détour son intention de modeler l'écriture autobiographique à l'image de l'avortement, ou encore de faire coïncider l'expérience autobiographique et l'expérience abortive. Aux moyens énumérés par Ernaux dans la citation ci-dessus, à savoir « la recherche et la notation des détails, l'emploi de l'imparfait, l'analyse des faits », j'ajouterai son recours fort particulier aux parenthèses ; bien que la parenthèse ne figure pas dans l'énumération elle-même incluse dans une parenthèse, elle permet à son tour d'ouvrir dans le texte un espace où l'autobiographe peut examiner la forme de son récit, où le récit prend justement forme. Car les longues parenthèses qui se succèdent dans *L'événement* contribuent elles aussi à ralentir la narration de l'avortement par le biais d'interruptions constantes ; à leur tour, elles contribuent à reproduire ce qu'Ernaux désigne comme « l'interminable lenteur d'un temps qui s'épaississait sans avancer ».

LA PARENTHÈSE COMME OUTIL DE MESURE

C'est en octobre 1963 que, pour Annie Ernaux, le temps s'arrête abruptement alors qu'elle attend avec angoisse l'arrivée de ses règles qui ne viendront pas ; comme pris d'inertie, le temps ne reprend son cours normal qu'à l'hiver 1964, lorsque la jeune fille avortée retourne enfin « dans le monde qu'on appelle normal » (É : 110) une fois sa convalescence terminée. Il s'agit là de la période que retrace le récit de *L'événement* placé à l'extérieur des parenthèses, récit qui fait le compte rendu des démarches infructueuses effectuées par l'autobiographe auprès de médecins effrayés par la loi, de sa recherche désespérée d'une « faiseuse d'anges », de ses tentatives ratées de faire décoller le fœtus, de sa détresse et de sa solitude, de son incapacité de vaquer à ses occupations quotidiennes, de sa fausse couche tant désirée et de l'hémorragie qui s'ensuit jusqu'à l'humiliation de son séjour à l'hôpital par lequel se solde cette longue route vers l'avortement. Seuls deux chapitres se soustraient à ce retour en arrière : le premier et le dernier chapitres de *L'événement*, qui encadrent justement le récit consacré à la démarche abortive. Loin d'appartenir au passé qui correspond à l'avortement, ils se situent au contraire soit dans le présent de l'écriture autobiographique, soit dans un passé qui en est contemporain.

Le chapitre qui ouvre *L'événement* retrace effectivement la visite effectuée par Ernaux à l'hôpital Lariboisière dans le 10^e arrondissement à Paris où, dans un passé vraisemblablement proche du présent de l'écriture autobiographique, elle est allée dans le but d'obtenir les résultats d'un test de dépistage du sida qui s'avère négatif. C'est de la manière suivante que s'amorce ce chapitre initial : « Je suis descendue à Barbès » (É : 11). Pour sa part, le chapitre qui clôt *L'événement*, chapitre consacré au retour d'Ernaux dans le passage Cardinet où elle a subi son avortement, se conclut de la façon suivante : « Sur le quai de la station Malesherbes, je me suis dit que j'étais revenue passage Cardinet en croyant qu'il allait m'arriver quelque chose » (É : 115). Correspondant quant à lui au présent de l'écriture autobiographique,

le dernier chapitre boucle la boucle entamée dans le tout premier chapitre, et achève en quelque sorte le voyage en métro de l'autobiographe qui, quelque part entre les stations Barbès et Malesherbes, nous fait le récit de son avortement. C'est ainsi qu'Ernaux promène l'imaginaire du lecteur dans Paris, l'entraînant de l'hôpital Lariboisière au passage Cardinet, de la station Barbès à la station Malesherbes, pour lui faire visiter deux lieux où l'expérience de la sexualité a pour elle frôlé celle de la mort. Étrangement, c'est entre ces deux moments, dans l'espace qui se trouve entre l'hôpital Lariboisière et le passage Cardinet, que l'autobiographe choisit d'insérer le récit de son avortement, récit qui, pourrait-on dire, interrompt le déroulement du récit de sa vie actuelle, comme une parenthèse où un « événement *inoublable* » (É : 26) appartenant au passé forcerait son passage dans le présent. Une question se pose : comment en vient-elle donc à raconter cet « événement *inoublable* », à plonger dans la remémoration de l'avortement ?

Ernaux conclut en fait le premier chapitre de *L'événement* comme suit :

Je me suis rendu compte que j'avais vécu ce moment à Lariboisière de la même façon que l'attente du verdict du docteur N., en 1963, dans la même horreur et la même incrédulité. Ma vie se situe donc entre la méthode Ogino et le préservatif à un franc dans les distributeurs. C'est une bonne façon de la mesurer, plus sûre que d'autres, même (É : 15).

Sur l'expérience vécue à l'hôpital Lariboisière s'en superpose une autre, qui appartient quant à elle au passé : celle de l'avortement, elle aussi étroitement rattachée au monde médical par l'allusion au docteur N. Ainsi, l'autobiographe glisse d'un moment à un autre, d'un événement à un autre, et commence dans le chapitre suivant la narration de son avortement dont la visite à l'hôpital Lariboisière semble avoir causé la remémoration. Or, lorsqu'elle écrit « Ma vie se situe donc entre la méthode Ogino et le préservatif à un franc dans les distributeurs », elle

avance en quelque sorte que, dans l'espace discursif qu'est *L'événement*, sa vie se situe entre le premier chapitre (Ernaux désigne certainement le test de dépistage du sida par l'évocation du préservatif à un franc dans les distributeurs) et le dernier chapitre (associé à la méthode Ogino par l'entremise du retour sur les lieux de l'avortement). Entre les deux, nous dit-elle, se trouve sa vie, ou plutôt le récit qu'elle en fait dans *L'événement*, comme si la forme même de la parenthèse s'avérait elle seule capable de rendre compte d'une existence, comme si, dans le récit autobiographique qu'est celui de l'avortement, les parenthèses se portaient garantes de la vérité, de la justesse, de la juste mesure. Comment raconter *l'événement* si ce n'est entre parenthèses, si ce n'est entre la méthode Ogino et le préservatif à un franc dans les distributeurs puisque selon Ernaux, « [c]'est une bonne façon de [...] mesurer [sa vie], plus sûre que d'autres, même. »

Dans *L'écriture comme un couteau*, un recueil d'entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet, Annie Ernaux affirme que « [l]'intentionnalité de [*L'événement*] est présente dans le titre : bien plus que laisser un témoignage, déployer une expérience irréductiblement féminine, l'avortement, lui donner toute sa dimension de *mesure* du temps, du social, du sacré, son aspect initiatique » (2003 : 100, je souligne). Par son recours incessant à la parenthèse dans *L'événement*, c'est justement à cette capacité de l'avortement à mesurer ce qui ne se calcule pas – une vie, le temps, le social, le sacré – que l'autobiographe donne corps. Portée par son désir de raconter *l'événement* avec justesse, d'écrire un récit à la mesure de l'avortement, Annie Ernaux construit son texte à la manière d'une mise en abyme puisqu'elle insère à répétition des parenthèses dans le récit de son avortement lui-même placé entre les parenthèses que forment les premier et dernier chapitres de *L'événement*. L'incalculable, l'immensurable qui donne sa forme au récit y prend également forme, puisque les parenthèses qui hantent le récit autobiographique d'Ernaux tracent les contours de ce qui ne s'appréhende pas, de ce qui nous échappe, de ce qui se dérobe à notre emprise.

Aussi n'est-il pas étonnant que l'avortement, « une expérience irréductiblement féminine », tisse dans *L'événement* un lien étroit entre la parenthèse et la femme, une femme qui témoigne de son avortement par le biais de l'écriture autobiographique. Il s'agit là d'un lien presque incontournable si l'on considère le rôle social qu'occupe la femme, un rôle qui fait justement écho à la fonction discursive de la parenthèse, ce qu'a par ailleurs relevé plus d'une théoricienne féministe, et bien avant la publication de *L'événement*.

UN CLICHÉ RÉINVENTÉ

Il suffit de penser à Claudine Herrmann qui avance que

[l]a femme apparaît dans l'immense ensemble culturel comme mise entre parenthèses, débouchant inopinément à l'occasion d'autre chose quand on ne peut pas l'en empêcher, traversant les textes comme une ombre et éliminée le plus vite possible afin qu'on puisse passer sans perdre de temps à des dispositions plus importantes (1976 : 7)

ou encore à Gabrielle Parker pour qui « [t]he parenthetical is also the invisible wall which imprisons women and cuts them off from the normal process of communication » (1990 : 121). Comme l'écrit Robert Grant Williams dans la citation que j'ai placée en exergue de mon texte, la parenthèse est traditionnellement perçue comme un outil discursif permettant d'isoler un texte d'un autre afin d'insérer dans un récit un appendice accessoire, voire un poids mort ; elle s'impose dès lors par sa nature même comme une métaphore toute désignée pour illustrer la place qui est socialement et culturellement attribuée à la femme. Qu'elle prenne le visage d'une prisonnière isolée ou celui d'une passante négligeable, la femme associée à la parenthèse est reléguée à l'oubli, repoussée dans l'ombre, forcée de rester invisible ou pire, silencieuse. Or, dans son désir de « déployer une expérience irréductiblement féminine, l'avortement, [de] lui don-

ner toute sa dimension de mesure du temps, du social, du sacré, son aspect initiatique » par l'entremise de la parenthèse, Annie Ernaux parvient à dépasser le cliché de la femme mise entre parenthèses en témoignant sans pudeur ni honte d'un événement féminin qu'il aurait, d'un point de vue social, été souhaitable de dissimuler, en refusant le rôle de victime silencieuse auquel il eut mieux valu qu'elle se pliât.

Peu après avoir amorcé le récit de son avortement, Ernaux expose justement son désir de mettre fin à son silence par le biais de l'écriture autobiographique², un silence qui est le lot des victimes d'avortements clandestins :

Que la forme sous laquelle j'ai vécu cette expérience de l'avortement – la clandestinité – relève d'une histoire révolue ne me semble pas un motif valable pour la laisser enfouie – même si le paradoxe d'une loi juste est presque toujours d'obliger les anciennes victimes à se taire, au nom de « c'est fini tout ça », si bien que le même silence qu'avant recouvre ce qui a eu lieu (É : 26).

Le fait de placer ce témoignage de l'avortement entre les parenthèses des premier et dernier chapitres laisse de fait deviner le refus d'Ernaux d'apparaître à son tour « dans l'immense ensemble culturel comme mise entre parenthèses » (Herrmann, 1976 : 7), révisant ainsi la métaphore féministe usée en présentant la parenthèse comme une forme discursive permettant précisément de contester « la forme sous laquelle [elle a] vécu cette

2. *Les armoires vides* ([1974] 2000) – le tout premier livre publié par Annie Ernaux, qui a initialement choisi le genre romanesque – évoque également l'avortement clandestin subi par la narratrice. Or, celle-ci se nomme Denise Lesur (on a fini par qualifier *Les armoires vides* de roman autobiographique), et les références qu'elle y fait à son avortement clandestin servent avant tout de prétexte à la remémoration de son enfance. Ce n'est qu'en 2000, avec *L'événement*, qu'Ernaux publie un récit ouvertement autobiographique sur son avortement clandestin.

expérience de l'avortement – la clandestinité ». Si « [t]he parenthetical is also the invisible wall which imprisons women and cuts them off from the normal process of communication », elle permet plutôt à l'autobiographe de briser le silence, de s'écrire, d'exhiber ce qui, dans le passé de l'avortement, a été dissimulé et ce qui, dans le présent de l'écriture autobiographique, devrait en principe être soustrait au regard du lecteur. Ouvrir des parenthèses dans le corps de son texte, c'est pour l'autobiographe se mettre à nu, laisser le lecteur sonder ce qui se cache à l'intérieur de son récit à l'instar de la faiseuse d'anges qui a autrefois sondé ce qui s'était caché à l'intérieur de son corps.

En offrant à Ernaux un espace depuis lequel donner des précisions, des faits et des détails, où exposer ses hésitations, ses doutes ou encore ses sentiments, les parenthèses permettent en fait à l'autobiographe de dévoiler la face cachée de son récit en donnant à voir au lecteur les coulisses de la démarche autobiographique, comme en témoigne par exemple la parenthèse suivante :

(Il se peut qu'un tel récit provoque de l'irritation, ou de la répulsion, soit taxé de mauvais goût. D'avoir vécu une chose, quelle qu'elle soit, donne le droit imprescriptible de l'écrire. Il n'y a pas de vérité inférieure. Et si je ne vais pas au bout de la relation de cette expérience, je contribue à obscurcir la réalité des femmes et je me range du côté de la domination masculine du monde.) (É : 53)

Loin de contribuer « à obscurcir la réalité des femmes » et de se ranger « du côté de la domination masculine du monde », l'autobiographe revendique au contraire son « droit imprescriptible » à l'écriture en ouvrant de multiples parenthèses au fil de son récit, comme en témoigne la citation ci-dessus qui lui permet de réclamer ouvertement son droit de témoigner d'un événement que, selon l'ordre social, il vaudrait mieux oublier. Or, donner à voir ce qui se cache derrière le récit de l'avortement par le biais de parenthèses est également un moyen de pousser plus avant le

lecteur dans les profondeurs de l'événement, qu'il soit abortif ou autobiographique, en le forçant à sonder un récit qui, peut-être, « provoque [chez lui] de l'irritation, ou de la répulsion », qu'il peut « tax[er] de mauvais goût ». Ce que les parenthèses permettent donc à l'autobiographe, c'est d'aller « au bout de la relation de cette expérience » qu'est l'avortement, de fouiller les tréfonds de la mémoire et de l'écriture pour en extirper tout ce qui s'y cache, tout ce qui s'y love.

POUR ALLER JUSQU'AU BOUT

À plus d'une reprise, Annie Ernaux évoque dans son récit cette idée d'aller jusqu'au bout de la démarche autobiographique, faisant ainsi écho à l'autre citation placée en exergue de *L'événement*, celle-là empruntée à Yûko Tsushima : « Qui sait si la mémoire ne consiste pas à regarder les choses jusqu'au bout ». Si, à la lumière de la citation de Tsushima, l'idée de fouiller au plus profond de soi relève de la remémoration – et, par extension, de l'événement autobiographique –, Ernaux en déploie pourtant la signification en l'associant étroitement à l'événement abortif. Elle note, par exemple : « Je sais maintenant que je suis décidée à aller jusqu'au bout, quoi qu'il arrive, de la même façon que je l'étais, à vingt-trois ans, quand j'ai déchiré le certificat de grossesse » (É : 25). Ce rapport de réciprocité qui existe entre l'écriture autobiographique et l'avortement, rapport que soulignait déjà la citation de Michel Leiris, me permet pourtant ici d'explorer plus avant le rôle de la parenthèse dans *L'événement*, car cette volonté de fouiller au plus profond de soi permet en effet à Ernaux d'insérer son corps de femme enceinte et son avortement dans le corps même de son texte.

Racontant sa première visite chez la faiseuse d'anges, Ernaux écrit : « Il y a eu une douleur atroce. Elle disait, “arrêtez de crier, mon petit” et “il faut bien que je fasse mon travail”, ou peut-être d'autres mots encore qui ne signifiaient qu'une chose, l'obligation d'aller jusqu'au bout » (É : 77). À cette nécessité de ne pas reculer, d'affronter l'avortement, de persister malgré les

obstacles, ou la douleur, correspond une parenthèse qui se lit comme suit : « (Impression fréquente encore de ne pas aller assez loin dans l'exploration des choses, comme si j'étais retenue par quelque chose de très ancien, lié au monde des travailleurs manuels dont je suis issue qui redoutait le "casement de tête", ou à mon corps, à ce souvenir-là dans mon corps.) » (É : 46) Ici, l'autobiographe se fait à son tour faiseuse d'anges – elle s'acharne elle aussi à *faire son travail*, celui-là autobiographique, quoi qu'il advienne –, prise d'un désir de vérité qu'elle ne peut satisfaire qu'en extirpant de sa mémoire les moindres détails, qu'en ouvrant des parenthèses à répétition. La nécessité d'aller jusqu'au bout de la démarche autobiographique exprimerait donc l'obligation de donner corps au souvenir dans le corps même du récit de l'avortement, d'en tracer les contours par l'entremise des parenthèses, de peut-être parvenir à mesurer la mémoire qui, à l'instar du temps, du social, du sacré ou encore d'une vie, ne se mesure pas. Or, en permettant de scruter la mémoire, la parenthèse ne permet-elle pas plus exactement de mesurer une vie qui n'en est pas vraiment une, qui n'existe que dans le souvenir, qui est nécessairement impossible à évaluer parce qu'elle a été interrompue par l'insertion d'une sonde dans le ventre ? Sonder le ventre, sonder la mémoire : il s'agirait là du même mouvement, celui de fouiller au plus profond de soi, là où se cache le souvenir, là où se cache le fœtus.

Car tout comme la nécessité d'aller jusqu'au bout de l'avortement, l'obligation de fouiller la mémoire et l'écriture se raconte également par l'évocation du corps ; pour Ernaux, le fait de ne pas aller assez loin dans le récit, ou encore dans le passé, s'explique par une sensation corporelle, l'impression d'être retenue par quelque chose de « lié [...] à [son] corps, à ce souvenir-là dans [son] corps » (É : 46). Retenue, en quelque sorte, par un fil, par un cordon auquel elle est liée et dont elle garde le souvenir à l'intérieur d'elle, dont la trace subsiste dans son corps. En allant jusqu'au bout du récit, Ernaux retrouve donc plus que le souvenir du fœtus ; elle retrouve également la sensation physique qu'elle décrit ainsi :

Le temps a cessé d'être une suite insensible de jours, à remplir de cours et d'exposés, de stations dans les cafés et à la bibliothèque, menant aux examens et aux vacances d'été, à l'avenir. Il est devenu une chose informe qui avançait à l'intérieur de moi et qu'il fallait détruire à tout prix (É : 28).

Pour la jeune femme enceinte, le temps et le fœtus se combinent en « une chose informe » dont la croissance à l'intérieur d'Ernaux interrompt la vie de celle-ci, sa marche vers l'avenir. En elle plutôt qu'hors d'elle, le temps fait désordre, se dérègle.

Or, comme je l'ai déjà souligné, la parenthèse est, tout comme « la recherche et la notation des détails, l'emploi de l'imparfait, l'analyse des faits » (É : 44), une stratégie formelle élaborée par l'autobiographe afin de convier dans le récit de son avortement « l'interminable lenteur d'un temps qui s'épaississait sans avancer » (É : 44), d'un temps qui, dans la grossesse, est devenu « une chose informe ». Si le recours à la parenthèse s'impose également comme un moyen de donner à l'avortement « toute sa dimension de mesure du temps » dans le contexte de *L'événement*, un temps immensurable dans la grossesse, l'insertion répétée de parenthèses contribue donc, dans le présent autobiographique, à donner forme à un temps déformé, à donner corps à un fœtus informe, absent, depuis longtemps expulsé du corps d'Ernaux. La parenthèse participe donc à ce que Barbara Havercroft désigne par « [l]'entrelacement du corps et du texte, du corporel et du scriptural » (2004 : 137), mais également à l'entrelacement de deux corps de textes distincts, de deux corps distincts. Il faut dès lors penser au texte entre parenthèses comme on pense à un corps à la fois familier et étranger, comme on pense à un corps qui s'accroche au corps du texte. Comme on pense à un fœtus accroché au corps de celle qui le porte.

LA PARENTHÈSE E(S)T LE FŒTUS

Selon Robert Grant Williams, « whenever a discourse is “placed in beside”, a search for a proper discourse begins »

(1993 : 65). Que cherche précisément Ernaux en plaçant son discours sur sa démarche autobiographique en retrait, entre parenthèses, sinon une authenticité presque corporelle qu'elle expose en écrivant : « Je m'efforcerai par-dessus tout de descendre dans chaque image, jusqu'à ce que j'aie la sensation physique de la "rejoindre", et que quelques mots surgissent, dont je puisse dire, "c'est ça" » (É : 25-26). Car descendre dans chaque image, n'est-ce pas là un moyen d'aller jusqu'au bout de la mémoire, d'entrouvrir le corps du texte, là où se tapit le fœtus ? Dans cette constante mise entre parenthèses où deux discours se séparent, où deux discours se rejoignent, Ernaux ne chercherait-elle pas à mettre en scène son corps de femme enceinte afin de littéralement « descendre dans chaque image », d'avoir « la sensation physique de la "rejoindre" », reproduisant du même coup dans l'écriture autobiographique les gestes accomplis par la faiseuse d'anges afin d'arriver jusqu'au fœtus, afin de l'extirper du corps gréviste ? Il convient, avant d'aller plus loin, de souligner qu'à l'époque de ses démarches abortives, Ernaux refusait de désigner le fœtus qu'elle portait par un nom, puisque « [c]e n'était pas la peine de nommer ce que j'avais décidé de faire disparaître. Dans l'agenda, j'écrivais : "ça", "cette chose-là", une seule fois "enceinte" » (É : 28). Dans la forme d'écriture intime choisie à l'époque par Ernaux, à savoir l'agenda, le fœtus n'est jamais signalé que par « ça » ou « cette chose-là », ce que l'autobiographe reproduit par ailleurs dans le présent de son récit autobiographique en écrivant, par exemple : « Je ne trouvais d'intérêt qu'aux activités physiques, espérant qu'un effort intense, une chute, réussiraient à décrocher "ça", rendant inutile ma visite à la femme du XVII^e » (É : 66).

Or, ce n'est pas seulement par le recours à « ça », ou à « cette chose-là », qu'Annie Ernaux parvient, dans *L'événement*, à désigner le fœtus sans jamais le nommer. Elle affirme en effet vouloir « descendre dans chaque image, jusqu'à ce qu'[elle] ai[t] la sensation physique de la "rejoindre", et que quelques mots surgissent, dont [elle] puisse dire, "c'est ça" » (je souligne), ce que la parenthèse rend possible en fouillant chaque image, cha-

que souvenir aussi loin que possible, donnant dans un même geste corps au fœtus. Mais plus encore, la parenthèse permet à l'autobiographe d'écrire jusqu'à ce « que quelques mots surgissent, dont [elle] puisse dire, "c'est ça" », c'est « ça », le fœtus sans nom, sans forme, qui a – comme les mots qui racontent avec justesse l'avortement – surgi d'elle lors de la fausse couche, une fausse couche qu'elle décrit ainsi : « Cela a *jailli* comme une grenade, dans un éclaboussement d'eau qui s'est répandue jusqu'à la porte. J'ai vu un petit baigneur pendre de mon sexe au bout d'un cordon rougeâtre » (É : 90, je souligne). Dans un même mouvement, les mots et le fœtus jaillissent, surgissent d'Ernaux ; ils brouillent les contours de l'avortement et de l'écriture autobiographique pour satisfaire son désir de rejoindre « ça », de l'extirper d'elle, de dire « c'est ça », c'est bien là le fœtus, c'est bien là le mot juste.

Parce qu'elle accroche un corps textuel étranger au récit de l'avortement et qu'elle remet ainsi en scène l'événement abortif à même l'événement autobiographique, la parenthèse donne à Annie Ernaux l'occasion de revisiter le cliché féministe en contestant « le paradoxe d'une loi juste [qui] est presque toujours d'obliger les anciennes victimes à se taire » (É : 26), mais de se conformer, dans un mouvement contraire, à la conception traditionnelle de la parenthèse. Il s'avère en effet que l'usage dont fait l'autobiographe des parenthèses correspond à l'image plutôt usée que dépeignent les ouvrages de rhétorique, une image que Robert Grant Williams décrit comme une épitaphe dans la citation que j'ai placée en exergue de mon texte et qui se lit comme suit :

For the many handbooks which characterize it as if it were its own epitaph, the parenthesis signifies dead text, an appendage to the work which is neither vital nor functional, an appendix which instead of contributing to organic unity only stores toxic waste, a solute which defying homogeneity clouds the solution's transparency – the intrusive adjunct which readers quickly skim over to return to live text (1993 : 57).

Or, dans *L'événement*, c'est justement là le rôle qu'attribue Ernaux à la parenthèse : celui d'un poids mort, d'un déchet toxique, d'un objet accessoire qui n'est ni vital ni viable, d'un appendice qui rompt la cohérence, qui souille. Et c'est ce rôle emprunté à celui du fœtus qui rend, paradoxalement, la parenthèse essentielle au récit de l'avortement.

Rhétoricien orthodoxe par excellence, Fontanier annonçait que « par cela même qu'elle interrompt le discours, et qu'elle détourne pour un moment l'attention de son objet principal, [la parenthèse] tend nécessairement à produire l'embarras, l'obscurité, la confusion » ([1830] 1977 : 385). Cette fonction syntaxique jouée par la parenthèse dans le récit autobiographique d'Ernaux, n'est-ce pas précisément celle qu'occupe l'avortement dans sa vie ? Car, comme l'écrit Martine Delvaux, « on comprend [...] l'“événement” comme ce qui représente une épreuve, un imprévu, ce qui vient déranger le cours régulier des choses, ce qui surprend, fait désordre » (2002 : 131). C'est certainement ce que les premier et dernier chapitres de *L'événement* contribuent à illustrer par leur organisation chronologique : d'abord, le test de dépistage, situé dans un passé plutôt rapproché et qui provoque la remémoration de l'avortement, puis le retour dans le passage Cardinet où l'avortement a eu lieu. Or, entre ces deux moments se produit une rupture : celle du récit de l'avortement ayant eu lieu des dizaines d'années plus tôt. Si l'avortement a produit le désordre dans la vie d'Ernaux, il est également vrai que le récit qu'elle en fait provoque lui aussi le désordre puisqu'elle parle du désir de l'écrire comme d'un « désir qui me traversait continuellement à chaque fois que j'étais en train d'écrire le livre auquel je travaille depuis deux ans. Je résistais sans pouvoir m'empêcher d'y penser » (É : 24). Les parenthèses que forment le premier et le dernier chapitres révèlent en fait cette nécessité de raconter l'avortement et de rompre la linéarité, nécessité qu'illustrent, à leur tour, les parenthèses dans le récit de l'avortement qui interrompent à répétition son déroulement. Bien sûr, la parenthèse s'impose dans *L'événement* comme un lieu d'où (s')écrire, mais elle ouvre avant tout le récit de l'avortement

comme le corps d'Ernaux l'a été dans l'avortement, avec « un sexe exhibé, écartelé, un ventre raclé, ouvert à l'extérieur » (É : 98). En plaçant ainsi son corps de femme enceinte à l'avant de la scène autobiographique, elle superpose le processus abortif au processus autobiographique, faisant de deux événements distincts un seul et même événement. Dans cette équation, un et un font un : un événement, l'événement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DELVAUX, Martine (2002), « Annie Ernaux : Écrire l'Événement », *French Forum*, vol. 27, n° 2, p. 131-148.
- ERNAUX, Annie ([1974] 2000), *Les armoires vides*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- ERNAUX, Annie ([1983] 1990), *La place*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- ERNAUX, Annie ([1991] 1993), *Passion simple*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- ERNAUX, Annie (1997), « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (2000), *L'événement*, Paris, Éditions Gallimard.
- ERNAUX, Annie (2003), *L'écriture comme un couteau*, Paris, Éditions Stock.
- FONTANIER, Pierre ([1827 et 1830] 1977), *Les figures du discours*, Paris, Éditions Flammarion. (Coll. « Champs ».)
- HAVERCROFT, Barbara (2004), « Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'événement* », dans Fabrice THUMEREL (dir.), *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, p. 125-138.
- HERRMANN, Claudine (1976), *Les voleuses de langue*, Paris, Éditions Des femmes.
- PARKER, Gabrielle (1990), « Michèle Perrein : The parenthesis as metaphor of the female condition », dans Margaret ATACK et Phil POWRIE (dir.), *Contemporary French Fiction by Women : Feminist Perspectives*, Manchester/New York, Manchester University Press, p. 116-127.
- WILLIAMS, Robert Grant (1993), « Reading the parenthesis », *SubStance*, n° 70, p. 53-66.

CHRISTIANE ROCHEFORT,
AUTOBIOGRAPHE REBELLE
(À PROPOS DE *MA VIE REVUE ET CORRIGÉE*
PAR L'AUTEUR)

Catherine Viollet
ITEM, CNRS-ENS

Christiane Rochefort (1917-1998), dont les neuf romans – du *Repos du guerrier* (1958) à *La porte du fond* (1988) – ont été récemment rassemblés en un volume¹, est avant tout connue en tant que romancière. Mais elle est également l'auteur d'essais – *C'est bizarre l'écriture*, à propos de son travail d'écrivain (1970)² et *Les enfants d'abord* (1976) –, de recueils de fragments, d'aphorismes, de poèmes en prose : *Le monde est comme deux chevaux* (1984), *Conversations sans paroles* et *Adieu Andromède* (1997), traductrice (de l'anglais et de l'hébreu) et scénariste. Une part non négligeable de son œuvre échappe ainsi à la catégorie « roman », à laquelle s'ajoute une autobiographie quelque peu

1. Christiane Rochefort, *Œuvre romanesque* (2004). Ce volume comprend l'ensemble des romans, à savoir : *Le repos du guerrier* (1958), *Les petits enfants du siècle* (1961), *Les stances à Sophie* (1963), *Une rose pour Morrison* (1966), *Printemps au parking* (1969), *Archaos ou le jardin étincelant* (1969), *Encore heureux qu'on va vers l'été* (1975), *Quand tu vas chez les femmes* (1982), *La porte du fond* (1988).

2. *C'est bizarre l'écriture* paraîtra à Montréal sous le titre *Journal de printemps* (1977).

déconcertante. Paru sous le titre *Ma vie revue et corrigée par l'auteur* (1978), ce texte est paradoxal, autant dans sa conception que dans sa forme.

UN OBJET BIZARRE

Vu de l'extérieur, le livre semble à priori normal : un objet rectangulaire, en trois dimensions, muni d'une couverture portant nom d'auteur, titre, éditeur, rabats et illustrations, avec à l'intérieur un certain nombre de pages imprimées et paginées. Mais ouvrons-le... de préférence par la fin.

Juste avant l'achèvement d'imprimer, une seule phrase, bien qu'en petits caractères, occupe la page : « Ce qui est écrit de l'autre côté est faux ». Or la page précédente porte, de manière parfaitement symétrique, la mention inverse : « Ce qui est écrit de l'autre côté est vrai ». En jouant ainsi avec le paradoxe du menteur, Rochefort conteste de manière humoristique mais radicale le critère d'« authenticité », de « sincérité » auquel est censé se soumettre tout récit autobiographique. Paradoxe et ironie brouillent les pistes et les frontières, déstabilisant du même coup la position traditionnelle du lecteur.

Stratégie de l'ambiguïté ? Sans doute. Et pourtant nous n'avons pas affaire ici à une forme d'autofiction, à la manière de Serge Doubrovsky³, le seul point commun éventuel entre ces deux écrivains étant sans doute d'avoir confié « le langage d'une aventure [raconter sa vie] à l'aventure du langage ». Encore moins à un roman autobiographique⁴ : les matériaux qui

3. « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. » C'est ainsi que Serge Doubrovsky définit, en quatrième de couverture de *Fils* (1977), le néologisme « autofiction ».

4. Pour la discussion actuelle autour des termes « autofiction » et « roman autobiographique » et leur application à l'analyse littéraire, voir

constituent *Ma vie* sont bel et bien tirés, pour l'essentiel, de la vie de l'auteur, parfaitement « référentiels » et conformes à celle-ci ; il n'y a pas ici de processus de transposition du vécu.

Penchons-nous alors sur la table des matières (Rochefort, 1978 : 359), qui précède immédiatement ces mentions et mérite d'être citée intégralement (elle occupe une seule page) : peut-être nous éclairera-t-elle – ce qui est sa fonction habituelle – sur le contenu de l'ouvrage ?

TABLE DES MATIÈRES

Première partie

- Prolégomènes à l'art de survivre dans l'impossible
 Comment je suis née, ai vécu et ne suis pas morte jusqu'à ce jour
 (9 avril 1978)
 Comment passer le temps aux profits et pertes sans en gagner
- La théorie expérientielle et ses applications à la méditation
 immanente
 b) Comment la vie est une aberration de la Nature,
 et quelle solution adopter
- Le dérapage fondamental entre les causes et les
 inconséquences dans les domaines parascientifiques
- Récréation
 III
- Navigation précaire dans l'absolu, ou le complexe
 du scorpion
 I.– Comment arriver partout en n'allant nulle part
 au moyen de la théorie des indifférences passionnées
 α) Les temps sont-ils venus ? Un système de calcul qui
 permet d'en douter
 θ) Résumé des chapitres précédents

Lejeune ([1975] 1996, 1986 et 1993) et les ouvrages récents de Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* (2004) ; Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004) ; Laurent Mattiussi, *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi* (2002), ainsi que Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, *Genèse et autofiction* (2007).

Première étrangeté : nulle pagination face aux titres annoncés, qui d'ailleurs, on l'aura compris, ne renvoient en aucune manière au contenu foisonnant du livre... Si cette « table » comporte bien une première partie, la deuxième en revanche s'avère inexistante, on passe directement à une troisième, défiant l'usage de la logique et des normes graphiques : en guise de « table des matières », une parodie fantaisiste qui remet, là encore, largement en question les habitudes du lecteur, le tirant du côté de la dérision. Sont visés, à travers ces pastiches de titres « sérieux », la pédanterie, la prétention intellectuelle, le jargon pseudo scientifique – en particulier celui de la psychologie et de la philosophie.

De fait, s'il souhaite se faire une idée précise du contenu de *Ma vie*, le lecteur attentif se doit d'établir par ses propres moyens la véritable table des matières⁵ – mosaïque d'environ cent quarante éléments de nature passablement hétérogène. Démarche qui n'a d'ailleurs rien d'indispensable, mais peut s'avérer utile au cas où l'on souhaite saisir la structure, soigneusement élaborée sous un apparent désordre, d'une œuvre aussi atypique. Car si les matériaux de *Ma vie* constituent bel et bien, sinon une autobiographie, du moins un autoportrait de l'auteur, ce sera sous la forme éclatée, diffractée d'une image kaléidoscopique, un peu à la manière de la peinture cubiste.

Un extrait, couvrant une quarantaine de pages du volume (qui en comprend 364), de la table des matières reconstituée par mes soins – non autorisée, « pirate » en quelque sorte – donne cependant une idée de la teneur du texte, et de sa composition extrêmement fragmentée :

5. Table des matières qu'a d'ailleurs établie, pour son propre compte, Christiane Rochefort. Mais elle n'est présente que dans le dossier de genèse, et a été sciemment éliminée du livre publié.

– Ma vie, quotidienne	159
– « Qui veut des chatons ? » [historiette + dessin]	161
– Chers lecteurs	162
– Quand je suis sur un livre	163
– Proverbe intimiste	165
– « Alors la chemise “Lecteurs”... »	167
– Si j’avais une femme	170
– « Une femme... » [historiette + dessin]	171
– Mon pain quotidien	173
– J’ai déjà donné [+dessins]	176
– Proverbe universel	181
– [dessin maison]	182
– « Des fois me souvenant... »	183
– Un haïku en passant	185
– ... et maintenant, une page d’information [+ affiche]	186
– Proverbe anglo-politique	189
– Mes matins [page vierge]	190
– « Alice se promène... » [texte + dessin]	191
– Mon journal quotidien	193
– <i>Réponse de la bergère</i>	195
– Informations (ma lecture des)	197
– Nos informations.....	198
– Une page sociale	199
– Nos informations, suite	200

Venons-en maintenant au début de l’ouvrage : on y trouve pas moins de sept textes brefs destinés à introduire le corps du texte, tout aussi parodiques que la prétendue table des matières – une surenchère de « préfaces », « avertissements » et autres « préambules », à savoir :

- Avertissement (9-14)
- Autres avertissements (17-18)
- Exergue (21)
- En guise de préface, par Maurice Chavardès (23-24)
- Préambule (25-26)
- Introduction (29-31)
- Pré-lude (35-38)

Dès cette première approche, pour ainsi dire toute matérielle, de *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, on s'aperçoit que Christiane Rochefort choisit de bouleverser de manière particulièrement inventive la conception classique, les normes de l'objet « livre ». Or ce n'est pas uniquement dans sa forme matérielle que ce livre déroge aux règles traditionnelles : fond et forme devant se correspondre, le parti pris subversif concernera tout autant la conception proprement textuelle de l'œuvre. Dans une même démarche, la forme conventionnelle du récit autobiographique se verra donc elle aussi bouleversée. En quoi l'histoire du texte, le processus de sa « fabrique » pourraient-ils nous éclairer sur ces transformations ?

UNE AUTOBIOGRAPHIE, À QUOI BON ?

L'un des paradoxes, et non des moindres, de *Ma vie* tient au fait que son auteure affirme être, par principe, fondamentalement réfractaire à l'écriture autobiographique : Christiane Rochefort fait partie de ces écrivains qui se refusent obstinément à raconter leur vie dans leur œuvre, à rendre publique leur vie privée. Pour quelles raisons ? Parce qu'elle affirme considérer comme autant d'« ennemis du dedans, fort redoutables », « l'ego, le moi, qui veut occuper le devant de la scène » et cherche précisément à « tuer l'ego, le narcisse, [s]on ennemi »⁶.

Il est donc important de préciser que ce livre doit son existence à une commande, et n'est pas, du moins au départ, le fruit d'une initiative de l'auteur. La proposition d'entretien que le journaliste Maurice Chavardès soumet à Christiane Rochefort date de mars 1976 ; quelque temps plus tard, tous deux co-signent un contrat avec les éditions Stock, et les entretiens commencent (début janvier 1977). Le volume issu de ces entretiens

6. Note personnelle inédite, communiquée par Misha Burgess. Conversation dactylographiée avec un ami de Christiane Rochefort, p. 70.

enregistrés et transcrits est destiné à paraître dans une collection intitulée « Conversations avec... »⁷.

S'engage donc une conversation à bâtons rompus entre Christiane Rochefort et Maurice Chavardès, dans le style « confidences d'un écrivain ». Souvent banales et conventionnelles, les questions de l'interviewer sont parfois extrêmement maladroites. Que penser par exemple de la toute dernière question⁸, destinée à clore une vingtaine d'heures d'entretiens, et qui traduit bien le ton et la teneur de l'ensemble : « — Je crois que nous pouvons terminer cet entretien sur une question assez globale et qui convient sans doute à un écrivain : Comment aujourd'hui même comprenez-vous ce que vous faites ? »...

On peut donc légitimement se poser la question des motivations qui ont poussé Christiane Rochefort, malgré ses fortes réticences vis-à-vis du genre autobiographique, à accepter un tel engagement. L'intérêt qu'elle porte à cette démarche semble être avant tout d'ordre... sociologique, un peu à la manière du Rousseau des *Confessions*⁹, dans la mesure où l'expérience d'un individu donné aurait valeur universelle – exemple parmi d'autres de l'« humaine condition », à travers laquelle tout un chacun pourrait se (re)connaître :

Raconter les faits vécus pour comprendre ce que j'appelle la méthode de l'expérience, c'est selon moi une méthode scientifique, selon moi la voie royale de la

7. « Conversations avec... » Jean-Jacques Servan-Schreiber, Jean Dutourd – entre autres... Il s'agit, pour les ouvrages déjà publiés, de conversations de bonne compagnie, qui commencent par le commencement – du genre : « Mon père était dentiste, il avait épousé ma mère à 25 ans... » – et suivent le déroulement chronologique de l'existence des protagonistes.

8. P. 464 de la transcription dactylographiée, non reprise dans *Ma vie*.

9. « [U]n ouvrage unique et utile, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l'étude des hommes, qui certainement est encore à commencer [...] », selon les termes de J.-J. Rousseau (*Les confessions*, livres I à IV, 1973 : 31).

*connaissance du vivant. Et c'est ce que peut être ce travail. Bref je me propose comme matériel de recherche. Matériel à explorer. On y va ?*¹⁰

Un autre modèle, plus contemporain, guidera également la démarche : il s'agit, à la manière de Leiris, d'« appliquer à l'autobiographie les méthodes d'approche de l'ethno[logie], dresser sur un individu donné (soi-même) un certain nombre de fiches où sont décrits ses comportements, ses croyances, ses confidences à propos des grandes questions de la vie [...] »¹¹.

Des années plus tard, à propos de son recueil *Conversations sans paroles*, elle ajoutera cet argument magistral dans son évidence, quant au peu d'intérêt qu'elle porte au récit autobiographique : « Ce livre [...] ne vise pas à raconter ma vie – chose pour moi sans intérêt vu que je la connais déjà » (Rochefort, 1997 : 33). Dans un passage inédit (dossiers manuscrits de *Ma vie*), c'est sa vocation de romancière, souvent visionnaire, en tout cas résolument tournée vers l'avenir plutôt que vers le passé, qu'elle préférera affirmer : « J'aime mieux inventer autre chose, de nouveau, et n'ayant pas encore eu lieu [...] »¹².

DE LA PAROLE À L'ÉCRITURE

Mais revenons aux entretiens. La vingtaine de cassettes du dialogue enregistré sont confiées à un dactylographe (Dan Frank) qui, tout en conservant la spontanéité des échanges, s'efforcera de « nettoyer » quelque peu les scories de l'oralité propres à la conversation.

Christiane Rochefort effectuera plusieurs campagnes de relecture et de correction du dactylogramme ainsi obtenu, réécrivant certains passages, pour finalement le rejeter sans appel : le résultat lui paraît si désastreux qu'il lui semble impossible de

10. Entretien Christian Rochefort/Maurice Chavardès, dactylogramme inédit (IMEC).

11. Citation de Maurice Nadeau à propos de Leiris, recopiée par Christiane Rochefort dans son agenda-journal, en date du 29 avril 1977.

12. Dossier manuscrit de *Ma vie* (IMEC, non folioté).

l'améliorer. Le dossier contenant ces dactylogrammes est d'ailleurs muni d'une étiquette portant cette mention éloquente : « Travail inutile. Temps d'écriture perdu ».

Avec l'abandon définitif du dactylogramme, c'est le principe même de l'entretien qui se trouve exclu, et le projet entièrement remis en cause. Plusieurs raisons justifient ce rejet.

D'une part, le ton particulièrement banal et conventionnel des questions, le respect strictement linéaire de la chronologie, le goût de l'interviewer pour les anecdotes, que l'écrivain abhorre... Christiane Rochefort se rebelle face à cette forme de curiosité, à ce « ressassement du moi-ronron » ; elle souhaite au contraire éviter à tout prix « l'anecdote, la forme superficielle, le flatteur, le trop vite fini » : « Je dois défendre ma manière de parler de ma vie : pas les ragots, pas les anecdotes, mais les choses qui appartiennent à LA vie. Ce qui, sous ma vie, est LA vie. C'est pas comme ça que je vois ma vie », notera-t-elle dans un des cahiers de son agenda-journal (29.10.78)¹³.

Refus de ce « ressassement » du moi donc, mais pas seulement. Refus surtout de la forme « entretien », lié à un questionnaire global quant au procédé lui-même, ainsi qu'en témoigne ce commentaire, à rapprocher du projet initial tel que l'écrivain se le proposait : « L'interview n'appartient pas à la création, n'est pas une forme littéraire ; la condition humaine n'est pas une série de R. à une série de Q. »¹⁴.

Enfin, l'utilisation « directe » du langage parlé est rejetée comme totalement inadaptée pour une œuvre destinée à être publiée. Une métaphore, empruntée au domaine de la sculpture,

13. Il faut préciser que Christiane Rochefort, presque tout au long de sa vie (de 1954 à l'année de sa mort, soit durant 44 ans), a tenu des cahiers d'écolier, sorte d'agendas-journaux, au rythme approximatif d'un par trimestre. Ces cahiers constituent une source précieuse de renseignements sur la chronologie de la rédaction des œuvres, et sur le contexte de la création.

14. Dossier de genèse de *Ma vie revue et corrigée*, document inédit (IMEC). Autrement dit : « une série de réponses à une série de questions ».

rend parfaitement compte de l'effet produit – un trompe-l'œil de mauvaise qualité : « Faux livre : imiter la pierre avec du ciment »¹⁵.

C'est toute une conception de la littérature et du métier d'écrivain qui est ici en jeu : « Et moi, j'ai des boutons à l'idée de la parole exploitée, et d'un livre publié qui ne soit pas *écrit* » (Rochefort, 1978 : 26). En effet, le langage oral transcrit n'a pas grand-chose en commun avec du langage écrit sciemment « oralisé ». Si Christiane Rochefort se montre particulièrement sensible à cet aspect de la relation oral/écrit, ou parole/écriture¹⁶, c'est sans doute (entre autres raisons) parce qu'elle privilégie justement, dans nombre de ses romans, un langage littéraire souvent proche de l'oralité, fruit d'un méticuleux travail du lexique autant que de la syntaxe, de la ponctuation et de la scansion¹⁷.

Enfin, il paraît évident qu'à travers ces entretiens et la manière dont ils se sont déroulés, Christiane Rochefort s'est sentie incomprise et blessée¹⁸. Aux doutes succèdent les réflexions,

15. Dossier de genèse de *Ma vie revue et corrigée*, document inédit (IMEC).

16. Elle compare d'ailleurs cette expérience décevante de l'entretien transcrit avec celles, similaires et contemporaines, de Simone Signoret, de Marie Cardinal ou de Marguerite Duras, en soulignant le fait que seuls les écrivains de sexe féminin semblent avoir été sensibles à la question du langage de l'entretien transcrit, à leur avis impubliable sous cette forme ; « Aux hommes, ça ne semble pas faire problème », affirme-t-elle (Rochefort, 1978 : 26).

17. À titre d'exemple, quelques lignes prises au hasard : « Où on dort ? Qu'est-ce qu'on bouffe ? Merde j'ai déjà faim. On maraudera. Qu'est-ce qui pousse en ce moment ? Pourquoi on nous apprend pas ces trucs-là au lieu de ce qui sert jamais ? On volera. Ce sera chouette de voler pour de vrai » (Rochefort, 1975 : 10).

18. Dans son agenda-journal, elle note entre autres choses que Charvardès « n'a tenu aucun compte » d'elle. Ailleurs, elle s'insurge contre « ce sale texte du moi » (Cahier turquoise, mardi 26 janvier 1977), et désigne la première mouture de *Ma vie* (c'est-à-dire l'entretien) comme une « faute stratégique » (Cahier multicolore, 20 mars 1977-mai 1977, couverture intérieure).

puis de difficiles négociations, la menace de procès – du côté de l'interviewer comme de l'éditeur. Il faut trouver une solution.

Elle obtient finalement des éditions Stock un nouveau contrat pour *Ma vie*, qui sera alors présentée non plus comme « Conversations avec... », mais comme « produit » d'entretiens¹⁹ avec M. Chavardès, et remettra en mai 1978 le manuscrit définitif. Seul un petit nombre des questions de l'interviewer seront reprises et commentées dans le volume, la plupart d'entre elles étant rassemblées en guise d'annexe (ou de table des matières-bis – Rochefort, 1978 : 305-355), et comportant pour toute réponse de multiples renvois (sous forme de numéros de pages, fonctionnant un peu comme un index)²⁰ aux fragments de *Ma vie*. Exemples :

— *Quels étaient vos jeux préférés ?*

35, 38, 98, 99, 119, 129, 144 à 154, 289.

— *Entre la publication du Repos du guerrier et celle des Petits Enfants du siècle, il s'est écoulé trois ans. À quoi les avez-vous employés ?*

258, 260, 283, 284.

Commence alors la rédaction d'une œuvre qui, si elle persiste à s'inscrire dans une perspective autobiographique, se démarquera profondément des poncifs du genre : il s'agira avant tout d'inventer une nouvelle forme, de questionner, parodier, subvertir les conventions et les ressorts du contrat autobiographique. Refusant absolument de « raconter sa vie » selon le modèle linéaire et chronologique, Christiane Rochefort va s'employer, tout au contraire, à mettre « du désordre », « du brouillard autour de sa vie »²¹. « Brouillard d'autobiographie »,

19. Après avoir fait l'objet de plusieurs maquettes de couverture de la main de l'auteur, cette formulation – savoureuse par son jeu de mots – disparaîtra cependant de la couverture définitive.

20. Une stratégie peut-être inspirée de l'index du *Je me souviens* de Georges Perec, paru en janvier 1978.

21. Dossier de genèse de *Ma vie revue et corrigée*, document inédit (IMEC).

Ma vie est un patchwork, un puzzle, un ensemble de matériaux protéiformes, disparates, inattendus tels que proverbes, recettes de cuisine, listes diverses, jeux de langage, que côtoient d'étranges dessins, litanies, devinettes, poèmes et articles de presse... le tout enveloppé d'un humour ravageur et jubilatoire. Les unités proprement textuelles sont brèves (de une à sept pages, probablement inspirées des fiches qu'établissait Leiris), juxtaposées en une sorte de collage répondant à une logique associative pleine de fantaisie.

On comprendra que l'extrême fragmentation des textes et la disparité des matériaux qui composent *Ma vie revue et corrigée par l'auteur* rendent extrêmement malaisée toute analyse littéraire traditionnelle, qui d'ailleurs contrarierait l'entreprise de l'auteur²². Ouvrir des pistes, proposer différents parcours me paraît une démarche plus appropriée.

LIBRES PARCOURS

Loin d'être, comme on l'a vu, un récit autobiographique chrono-logique, *Ma vie* se présente au contraire comme une œuvre expérimentale, « ouverte » – et ce de plusieurs points de vue. Parcourons, comme autant de diagonales, quelques-unes des pistes offertes²³ : aspects interactifs et polyphoniques du processus de rédaction, techniques d'écriture, intertextualité (et transformations de celle-ci), jeux de langage, intermèdes graphiques... tous traits déterminants de la modernité de cette œuvre.

22. Le style en revanche, et notamment ce langage « écrit parlé » caractéristique – celui de la plupart de ses romans –, mériterait d'être étudié, y compris dans sa dimension génétique, c'est-à-dire dans le processus de genèse du texte.

23. Les parcours proposés ne s'appuient pas seulement sur le texte imprimé, mais également – et ce de manière déterminante pour la compréhension des processus de rédaction – sur l'ensemble du dossier de genèse (IMEC), auquel s'ajoutent de nombreux éléments non déposés – notamment les agendas-journaux et carnets de note correspondant à la période d'élaboration de *Ma vie*, que Misha Burgess a bien voulu me communiquer ; je la remercie infiniment pour son aide attentive.

Premier (hors hiérarchie) principe remarquable²⁴ : le refus absolu de la chronologie narrative, du « Je suis née tel jour à tel endroit ». Ici pas de début, de milieu ni de fin. Ce refus du « récit rétrospectif »²⁵ ne suffirait-il pas à faire de *Ma vie* une sorte d'« anti-autobiographie » ? Le commencement, si commencement il y a (sans lieu ni date, ni généalogie familiale, et qui, sous cette forme, concerne tout un chacun), se trouve à la page 75 :

*Au commencement,
on m'a attrapée par les pieds et on m'a tapé sur les
fesses.*

D'ailleurs, la plupart des micro-récits qui composent *Ma vie* appartiennent beaucoup moins au passé (même s'ils y font parfois allusion) qu'au présent – y compris le présent des événements contemporains de l'écriture : en ce sens, ne s'agirait-il pas plutôt d'un autoportrait – une sorte d'instantané, de « portrait avec groupe » ? Les fragments et les nombreux éléments non textuels sont autant d'éclats de vie, restituant la multiplicité et la diversité des facettes qui la composent. Fragments et brièveté vont de pair : il s'agit là de choix rigoureusement littéraires, comme le précise l'argument suivant :

*Une vie survolée comme ça en trois cents pages, mieux
vaut dire d'entrée que ce n'est pas simple. Que ce soit
la vie de n'importe qui, ça ne tient pas en trois cents
pages, ni quatre cents. Il faut dix mille volumes.*

24. En parcourant le dossier manuscrit, on trouve quelques feuillets épars décrivant certains des « principes de fabrication », qui jouent le rôle de phase préparatoire, de programme de rédaction, ainsi que des comptes rendus de « conseils » avec des proches sur les stratégies rédactionnelles.

25. Rappelons la définition qu'a proposée Philippe Lejeune pour le terme « autobiographie » : un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, [1975] 1996 : 14).

*Ou alors, que ce soit de la littérature : avec la littérature on peut dire une vie en trente pages. En trente lignes*²⁶.

La variété, l'hétérogénéité des fragments textuels, tant dans leur teneur que dans leur ton, est elle-même ponctuée de multiples éléments illustratifs, dont certains font l'objet de commentaires : partition musicale, réclamations de l'administration, plan de maison rêvée, correspondance (lisible ou non), publicités vraies ou parodiées (« Notre but suprême : Vous donner RIEN pour TRÈS CHER et que vous disiez MERCI » – Rochefort, 1978 : 187), coupures de presse rassemblant des comptes rendus particulièrement critiques des romans de l'auteure... Il s'agit donc d'une autobiographie documentée, ancrée dans la vie – à la fois concrète et imaginaire – de son auteure, où la part de l'invention autant que celle des faits avérés permettent d'approcher une certaine vérité intérieure.

Autre principe : le lecteur de *Ma vie revue et corrigée par l'auteur* est d'emblée invité à sortir du rôle habituel de consommateur « passif » de la chose imprimée, ou même de simple interlocuteur. La conception globale de l'œuvre lui accorde une place de choix, interactive : il est ainsi directement sollicité à participer à la rédaction, à devenir (à sa libre initiative) co-auteur du texte. Une double page blanche lui est réservée (Rochefort, 1978 : 61-62), l'invitant à rédiger à la suite de l'auteur « [sa] propre vie en trente lignes »²⁷. Plus loin, en vis-à-vis d'une série

26. Voir f° 1 du dossier manuscrit. On trouve aussi dans un des agendas-journaux de l'écrivain de savants calculs à propos du nombre de pages qu'exigerait une « véritable » autobiographie : $360 \times 50 = 18\,000$ (50 pages pour décrire une journée) $\times$ par divers facteurs, total 12 580 000 pages pour écrire une vie entière jour par jour ». Le calcul des pages a été effectué à partir d'une édition de *l'Ulysse* de Joyce. (Cahier turquoise, du 13 décembre 1976 au 19 mars 1977, 14.1.1977). Cette idée d'écrire « plusieurs vies en trente lignes » apparaît dans les entretiens avec Amos Kenan et Denise Boucher.

27. Dans *Je me souviens*, Perec laisse lui aussi quelques pages blanches à la fin de l'ouvrage, afin que le lecteur puisse y inscrire ses propres « Je me souviens ».

d'anagrammes sur des noms propres, une autre page vierge (145) est également destinée à être complétée et adaptée par le lecteur. De nombreux éléments du texte – jeux, recettes de cuisine –, souvent issus d'échanges avec autrui, visent à être mis directement en pratique.

Ou encore, à la suite de la liste des « titres auxquels [il] a échappé belle » (Rochefort, 1978 : 35), le lecteur est invité à en choisir un autre à son gré, voire à en forger un de son cru : « S'il y en a un [titre] là-dedans que vous préférez à celui que nous avons tiré dans le chapeau, [...] vous pouvez l'écrire sur un autocollant et l'appliquer sur la couverture de votre exemplaire. [...] C'est le système du titre personnalisé, vous êtes sûr que personne n'a le même » (Rochefort, 1978 : 37).

Le lecteur est donc considéré comme co-écrivain potentiel, digne de collaborer au processus d'écriture, en quelque sorte sur un pied d'égalité avec l'auteur – persuadée quant à elle que « tout le monde naît avec du talent, [...] capacité humaine native comme le pouce opposable » (Rochefort, 1978 : 66).

L'aspect polyphonique de *Ma vie* ne se limite pas, loin s'en faut, à ce dialogue constant avec le lecteur ; il s'enracine également à d'autres niveaux : pour une part dans une stratégie de co-rédaction, pour une autre dans un réseau d'intertextualités.

Si le lecteur attentif examine la table des matières qu'il a dû lui-même constituer, il s'apercevra que certains fragments portent d'autres signatures que celle de l'auteur :

- *En guise de préface, par Maurice Chavardès, 23-24*
- *Et mon écrivainte préférée/Rachel Mizrahi, 43-44*
- *Toi, là-bas [texte et dessin d'Amos Kenan], 58-60*

Amos Kenan et Rachel Mizrahi sont eux aussi écrivains, proches de Christiane Rochefort, qui a souhaité leur contribution au volume : ils font bel et bien partie de « sa vie »²⁸. Le texte du

28. Amos Kenan est l'auteur de romans et de pièces de théâtre ; Christiane Rochefort a traduit de l'hébreu ou adapté plusieurs de ses œuvres. Rachel Mizrahi est également romancière, et a traduit en

journaliste Maurice Chavardès a un tout autre statut : il est à rapprocher de l'entretien, rapidement abandonné, qui est à l'origine de l'œuvre, et des questions extraites de cet entretien qui occuperont les cinquante dernières pages de l'ouvrage. En revanche, les très nombreux dessins²⁹ en vignette ou en pleine page, et les quelques photos (Rochefort, 1978 : 260-264) sont eux aussi l'œuvre d'amis proches : comme le font également les historiettes et les « proverbes »³⁰, ils scandent le volume en manière d'écho ou de contrepoint, aérant la lecture tout en sollicitant du lecteur une posture mentale différente. Et contribuent ainsi à traduire cette conception tout holistique de *Ma vie*, qui inclut aussi bien la musique³¹, l'architecture, les arts graphiques que la gastronomie... Cet aspect holistique de l'œuvre est à rapprocher d'une autre ambition de l'auteur, qui justifie la variété des documents insérés, et des perspectives abordées : donner de sa vie un « tableau synoptique »³², une vue d'ensemble.

Quant au processus de genèse de *Ma vie*, il s'inscrit également dans un contexte polyphonique, à plusieurs mains : pour une part, la genèse se veut, elle aussi, interactive. Christiane Rochefort organise ce qu'elle appelle des « conseils » avec certains proches, pour la plupart également écrivains ; elle inscrit, sur des feuilles volantes, le fruit des réflexions et suggestions élaborées lors de ces entretiens – sortes de fiches programmatiques, concernant la conception de *Ma vie* : pièges à éviter, idées

collaboration avec Christiane Rochefort *En flagrant délire* de John Lennon, et écrit des scénarios de films.

29. La plupart des dessins sont de la main de Misha Burgess, quelques-uns de la main de l'auteur ; les photos de sa maison de Belleville, détruite par les promoteurs, sont de Ned Burgess.

30. J'utilise des guillemets pour signaler qu'il s'agit de proverbes inventés ou détournés.

31. Reproduction d'une partition de Jean-Sébastien Bach, sous-titrée « ma musique préférée », accompagnée d'une liste d'œuvres musicales conseillées au lecteur, avec les références précises de leur interprétation (Rochefort, 1978 : 46-48).

32. Une des chemises du dossier de genèse porte effectivement le titre « Ma vie synoptique (dossier baladeur) ».

innombrables, dont seule une petite partie se verra d'ailleurs concrétisée (par exemple, le projet « raconter la même histoire deux fois et pas pareil » ne verra pas le jour)³³. La fiche de « Conseils à suivre » correspondant à un entretien avec « RhL » (Rachel Mizrahi) contient, entre autres, les suggestions suivantes, notées en style télégraphique : « Repérer les longs développements pour insérer qq chose au milieu » ; « thème qui revient, s'entrecroisent = plus énigmatique » ; « Casser les thèmes, pas d'accumulation de sérieux – "Ma vie quotidienne", et aller ailleurs ».

Décrire « les choses qui appartiennent à LA vie » signifie donc, pour Christiane Rochefort, se départir du moi, du sujet omniprésent, omniscient, omnipotent. Si le « je » de l'auteur-narrateur-personnage reste bel et bien présent, incarné, il est constamment tempéré par un principe de fabrication semi-collective qui témoigne de (et matérialise) cette conception « décentrée » de l'autobiographie, sous la forme de contributions des proches – artistes, écrivains, ami(e)s³⁴, lecteurs. Les manuscrits en portent directement la trace, qu'il s'agisse d'autres mains que celle de l'auteur, ou de ces fiches d'entretiens avec des proches au sujet des stratégies à adopter. Nombre de trouvailles sont le fruit d'un échange. Ainsi, la liste des paires de mots masculins/féminins, en réponse à la question : « Qu'est-ce qui vous destinait selon vous à être écrivain ? » (63-64), est le fruit d'un jeu linguistique à deux (ou plus ?), explicitement mentionné :

33. Il serait intéressant de comparer ces feuillets programmatiques, afin d'en mesurer l'écart, avec le cahier de réflexions et délibérations que tient au siècle précédent Marie d'Agoult (intitulé « Mémoires 1865 ») avant d'entreprendre la rédaction d'un récit autobiographique « traditionnel ». Voir à ce sujet l'article de Philippe Lejeune, « Pour une grammaire de l'autobiographie » (2001).

34. Parmi les autres écrivains impliqués, citons Madeleine Gagnon et Denise Boucher, ainsi que le chanteur Robert Charlebois, le cinéaste Gilles Dinnematin...

Rien :

Comment, étant une fille, aurais-je pu seulement imaginer que je pourrais être quelque chose qui n'a même pas de féminin ?

Bien plus tard, Rachel et moi nous avons eu, entre beaucoup d'autres, une époque de féminins. En voici quelques-uns pris au hasard [...] (Rocheftort, 1978 : 63).

En fait, dans la conception de ce qui deviendra *Ma vie*, y compris jusqu'à la phase éditoriale, Christiane Rocheftort se veut, comme dans la vraie vie, « accompagnée » ; l'œuvre achevée, tissée à plusieurs mains, se doit de témoigner concrètement de ces liens.

Les faits d'intertextualité, les emprunts à d'autres écrivains relèvent en effet tout autant, mais d'une autre manière, de cette polyphonie textuelle : Boris Vian, Raymond Queneau, Raymond Roussel³⁵, Michel Leiris, Georges Perec entre autres³⁶, sont convoqués d'une manière ou d'une autre, et participent de la rédaction. Les exemples les plus remarquables de ces « emprunts détournés » sont les séries de « Je me souviens », en hommage à Georges Perec, que Rocheftort s'approprie tout en les « re-jouant » à sa façon, entre humour et gravité. Témoignage de sa profonde admiration pour Perec (un feuillet manuscrit porte le titre « Hommage à Georges Perec ~~dont je suis jalouse~~³⁷ »), les sept séries de « Je me souviens » sont dispersées à travers *Ma vie*³⁸ ; la première est introduite par le titre : « Ô, mage, à Georges Pérec ». Mais Christiane Rocheftort ne se contente pas

35. Est emprunté à Roussel (et détourné bien sûr) le titre de la partie « Comment j'ai écrit chacun de mes livres ».

36. Liste non exhaustive : on pense aussi à Gertrude Stein (*L'autobiographie d'Alice B. Toklas*), à Roland Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes*)...

37. La rature figure dans le manuscrit.

38. Voir Rocheftort (1978 : 93-100, 103-105, 109-115, 117-123, 127-132, 135-138, 152-155).

de copier, d'imiter simplement Perec qui, pour sa part, utilise rigoureusement une seule et même structure linguistique : « Je me souviens de/que »³⁹. À la différence de Perec, les entrées des séries font chez elle l'objet d'infinies variations linguistiques, dont voici quelques échantillons, disséminés parmi d'autres « Je me souviens » :

« Moi aussi je me souviens... »

« Il y a des années entières dont je ne me souviens plus. »

« Ça me rappelle qu'il faut que je téléphone à Ronald. »

« Oui, je me souviens quand... »

« Si vous allez par là, moi je me souviens de la Méditerranée. »

« Je ne me souviens pas une broque du premier cours de psycho auquel j'ai assisté [...] »

« Oh tu te souviens du placard blanc dans la grande maison au bord de la mer [...] »

« Ça me fait penser que je ne suis pas encore allée au Portugal. »

« De temps en temps, je me souviens des neuf débuts de romans qui sont sur mon étagère. »

« J'ai oublié mon espagnol, mon italien, mon allemand, mon hébreu et mon latin, mais pas mon anglais. Mon russe s'est arrêté à la lettre chtch. [...] »

« Ma colombe ma blanche rade : je me souviens que je l'ai sue entièrement par cœur. »

« Je n'oublierai jamais quand j'écrivais les deux dernières pages d'Archaos [...] »

39. Perec lui-même précise d'ailleurs que cette œuvre est le résultat d'un emprunt : « Le titre, la forme et, dans une certaine mesure l'esprit de ces textes s'inspirent des *I remember* de Joe Brainard » (1978 : 11). Voir aussi l'étude de Philippe Lejeune, « Les temps d'une ruse » (1991).

L'aspect le plus remarquable dans cette litanie de souvenirs (qu'ils soient réels – « référentiels » –, ou fictifs) est que le processus mémoriel échappe au monologue et s'inscrit d'emblée dans une dimension dialogique : de fait l'émergence du souvenir n'est-elle pas le plus souvent liée à l'échange verbal avec autrui, ne constitue-t-elle pas la matière même de cet échange ? Certaines entrées contiennent d'ailleurs de véritables dialogues :

Ça me revient : je me souviens quand on m'a prise par les pieds et qu'on m'a tapé sur les fesses.

Moi aussi.

Moi aussi.

Moi aussi.

Moi aussi.

QUEL SALE TRIP (131).

Je me souviens de Christiane Rochefort m'expliquant qu'il faut écrire pour le peuple.

C'est pas vrai, c'était Keith qui t'expliquait ça.

C'était les deux, lui disait : the people, et toi tu disais : le peuple (122).

Les manuscrits, d'ailleurs, témoignent du fait que certains souvenirs appartiennent à autrui : ils sont inscrits d'une écriture différente de celle de Rochefort, d'une autre main. Souvenirs empruntés ? souvenirs communs ? On joue à « Je me souviens » (137)... Peu importe au fond qui est le propriétaire de tel ou tel souvenir... l'important est de les partager. Comme pour d'autres composantes de *Ma vie* – jeux, « proverbes », listes de mots – eux aussi fruits d'échanges, ces stratégies intertextuelles ou coopératives (parfois « bricolées » à plusieurs) témoignent de la tentative de déstabilisation – sur le mode ludique – d'un sujet autobiographe hégémonique.

Enfin, si Christiane Rochefort propose au lecteur d'inventer son propre titre, à coller ensuite sur la couverture du volume, ce n'est pas pure plaisanterie. La section « Pré-lude » (35-38) présente une liste de « titres auxquels vous avez échappé belle ».

La soixantaine de titres proposés sont tous construits ou calqués sur des jeux de mots, calembours ou emprunts détournés. À commencer par les titres des œuvres publiées de l'auteur :

- Le repos de Rochefort [*Le repos du guerrier*]
- Le petit siècle de Rochefort [*Les petits enfants du siècle*]
- Stances à Christiane [*Les stances à Sophie*]
- Rochefort au parking [*Printemps au parking*]
- C'est bizarre Rochefort [*C'est bizarre l'écriture*]
- Rochefort d'abord ! [*Les enfants d'abord*]

ou encore à partir de titres de livres, de poèmes ou de films⁴⁰ : « À la recherche de Rochefort perdue », « Rochefort sans peine » (allusion à la collection de manuels d'apprentissage de langues), « Christiane va en bateau » (rappel du film de J. Rivette *Céline et Julie vont en bateau*), « Écrits et chuchotements », « Rochefort dans le métro », « Les amulettes dieppoises », « La vie derrière soi » ...

Puis viennent des mots- ou expressions-valises⁴¹ créés à partir du patronyme, comme « Rochefort des Halles », « Rochefort intérieure », « Rochefort l'honneur ». À ce stade, l'auteur propose au lecteur de poursuivre ce jeu en partant de son propre patronyme. Viennent ensuite des variations construites à partir du syntagme « ma vie » : « Ma vie inconnue », « Ma vie inachevée », « Ma vie préférée »... ou traduisant dans un registre humoristique les réserves de l'auteur vis-à-vis du concept d'autobiographie : « Le vécu et l'écrit », « J'étais une fois », « Je est une autre »... Le dossier manuscrit comporte de très nombreuses listes de ce type, concernant la recherche d'un titre sur la base de

40. De 1947 à 1968, Christiane Rochefort dirige le bureau du service de presse du Festival de Cannes. Elle travaillera également à la Cinémathèque de Paris, et comme critique de cinéma.

41. Suivant le procédé d'enchaînements phonético-syllabiques, comme dans la litanie enfantine « J'en ai marre/marabout/bout de ficelle... ».

divers procédés et jeux de mots. Le choix final, « Ma vie revue et corrigée par l'auteur »⁴², semble donc particulièrement sobre, mais traduit parfaitement – indépendamment de l'allusion au rejet de la formule « entretiens » – la distance de « l'auteur » vis-à-vis du geste autobiographique.

Les problèmes que rencontre Christiane Rochefort lorsqu'elle décide de rédiger une autobiographie sont ceux qui se posent à tout autobiographe ; elle accepte finalement de se raconter, mais à sa façon, en refusant de se prendre au sérieux, en rebelle aux conventions, et répond à ce défi par ses propres solutions. La manière inventive dont elle les combine lui permet de réussir ce tour de force de « raconter » sa vie tout en prenant le contre-pied des lois du genre. D'ailleurs, l'une des (nombreuses) maquettes qu'elle a élaborées pour la couverture du livre porte, en guise de nom d'auteur, « Quelqu'un », et en guise de titre, « Une vie ».

Ma vie revue et corrigée par l'auteur : un chef-d'œuvre de virtuosité dans la contestation, l'invention, la satire et la dérision. Une autobiographie synoptique, holistique, patchwork ludique et jubilatoire, portrait éclaté de l'artiste aussi pétillant que pudique. Car, bien que nous n'apprenions strictement rien sur ce qui constitue ordinairement la vie privée d'un auteur (sa famille, ses amours, etc.), « toutes ces inventions la dévoilent au plus profond d'elle-même : ses goûts, ses dégoûts, ses rages, ses rêves, sa nostalgie, sa tendresse, sa détresse, son rire » (Jacqueline Piatier, *Le Monde des livres*, 19 janvier 1979).

Dernière pirouette, tellement caractéristique de l'esprit de *Ma vie* : « J'ai voulu vous montrer qui était vraiment Christiane Rochefort et voilà que Christiane Rochefort montre qu'elle est Christiane Rochefort. Vous ne saurez jamais qui est Christiane Rochefort. AH ! MAIS ! AH ! »⁴³.

42. Titre qui a subi, au cours de la genèse, de légères variations, dont témoignent les nombreuses maquettes de couverture élaborées par l'auteur.

43. Passage inédit, appartenant au dossier de genèse de *Ma vie* (« notes de travail ») : feuillet isolé, au dos duquel se trouve une des nombreuses maquettes de couverture.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COLONNA, Vincent (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram.
- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Éditions Galilée.
- GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- JEANNELLE, Jean-Louis, et Catherine VIOLLET (2007), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant,
- LEJEUNE, Philippe ([1975] 1996), *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Essais ».)
- LEJEUNE, Philippe (1986), *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- LEJEUNE, Philippe (1991), « Les temps d'une ruse », dans *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, Éditions P.O.L., p. 235-252.
- LEJEUNE, Philippe (1993), « Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes », dans Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions & Cie, RITM*, n° 6, Paris, Université de Paris X, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, p. 5-16.
- LEJEUNE, Philippe (2001), « Pour une grammaire de l'autobiographie », *Genesis*, n° 16, p. 9-35.
- MATTIUSSI, Laurent (2002), *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*, Genève, Éditions Droz.
- PEREC, Georges (1978), *Je me souviens*, Paris, Éditions Hachette. (Coll. « Littérature ».)
- ROCHEFORT, Christiane (1970), *C'est bizarre l'écriture*, Paris, Éditions Grasset.
- ROCHEFORT, Christiane ([1970] 1977), *Journal de Printemps*, Montréal, Éditions de l'Étincelle.

VIES EN RÉCIT

ROCHEFORT, Christiane (1975), *Encore heureux qu'on va vers l'été*, Paris, Éditions Grasset.

ROCHEFORT, Christiane (1978), *Ma vie revue et corrigée par l'auteur. À partir d'entretiens avec Maurice Chavardès*, Paris, Éditions Stock.

ROCHEFORT, Christiane (1997), *Conversations sans paroles*, Paris, Éditions Grasset.

ROCHEFORT, Christiane (2004), *Œuvre romanesque*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle. (Coll. « Bibliothèque Grasset ».)

ROUSSEAU, Jean-Jacques ([1959] 1973), *Les confessions*, préface de J.-B. Pontalis, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio-Classique ».)

GASTON MIRON :
LA TRACE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LE POÈME

Mariloue Sainte-Marie

Université Laval

Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.

Georges PEREC,
Espèces d'espaces.

Si les études sur l'autobiographie connaissent depuis quelques années un intérêt sans cesse croissant, la question des liens entre poésie et autobiographie demeure largement inexplorée¹. Réfléchissant à la rencontre de deux jours que le Centre international de poésie *Marseille* (cipM) avait consacrée au sujet en novembre 2000, Dominique Rabaté gardait « l'impression d'un évitement » (2004 : 11). Il est vrai que le couple autobiographie et poésie a toutes les apparences d'un piège. Comment, en effet,

1. On pourra lire, à ce sujet, un chapitre consacré à Michel Leiris dans la nouvelle édition augmentée du *Pacte autobiographique* (Lejeune, [1975] 1996) ; aussi, du même auteur, cinq chroniques parues dans la revue *La Faute à Rousseau* (2002) ; enfin, Audinet et Rabaté (2004).

ne pas couper les ailes du poème en le ramenant à un contexte trop immédiatement identifiable qui l'enfermerait dans une univocité de sens ? Comment ne pas réduire sa dimension lyrique à une inscription purement autobiographique et par là transparente (c'est du moins ce que suggère la définition classique du pacte autobiographique : auteur = narrateur = personnage) ? L'idée d'une *trace* autobiographique² inscrite dans le poème me semble la plus à même de cerner le délicat déploiement de l'autobiographie en poésie et d'ainsi éviter les écueils évoqués précédemment. Emmanuel Laugier notait, lors du colloque de Marseille, que l'« autobiographie, en poésie, veut dire s'exposer et exposer une trace de passage » (2004 : 36). Ainsi la nomination, l'autodésignation et le rapport au circonstanciel sont-ils autant de marques laissées dans le poème par un écrivain comme Gaston Miron dont la démarche littéraire semble pourtant si étrangère à une tentation de l'autobiographique.

TRACES

J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que 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 (Perec, [1975] 1993 : 63-64 ; je souligne).

Ce passage de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec ou cet autre, tiré du *Grand incendie de Londres* de Jacques Roubaud – « [...] tout souvenir raconté ou écrit s'évanouit. Il ne peut plus demeurer que le souvenir de sa déposition, de sa *trace* devenue noire » (1989 : 154 ; je souligne) –, tournent autour de

2. L'idée de trace autobiographique semble tout à fait dans l'air du temps. Au moment de remettre cet article, je prends connaissance de la parution d'un ouvrage de Méaux et Vray intitulé *Traces photographiques, traces autobiographiques* (2004).

l'idée, sans toutefois jamais la saisir de front, d'une trace autobiographique laissée comme une ombre dans le cours d'un texte. En fait, si, dans ces œuvres, il est question de la trace du souvenir plutôt que de l'évocation d'une mémoire non altérée, il semble que c'est bien parce que l'autobiographie en tant qu'entreprise de totalisation de soi et de la mémoire s'y trouve précisément contestée. « [T]ous les souvenirs sont myopes », écrit Camille Laurens (2004 : 24) à propos de cette impossibilité de reconstituer dans son entièreté un visage aimé. Confrontés à des souvenirs, à des images³ peu à peu grignotés par la mort et l'oubli, Perec⁴ et Roubaud, (se) jouant de l'autobiographie, brouillent les pistes, annulent les frontières entre fiction et invention, réminiscence et mémoire. Roubaud met d'ailleurs le lecteur en garde :

Je me suis plongé dans l'entreprise de destruction de ma mémoire [...]. Non que le souvenir ait, lui, disparu ; puisqu'il y a trace, puisque les lignes qui le rapportent, le commentent, en le disant, l'ont fixé : il y a eu acte de mémoire, et cela est le compte rendu. [...] Mais le souvenir, si je l'interroge maintenant, à l'occasion de sa description, ou simplement en y pensant, est désormais immobile ; et c'est lui maintenant qui est second, qui est le fantôme, le simulacre (1989 : 261 ; souligné dans le texte).

On saisit mieux ce que peut être la trace autobiographique en songeant à ces mains négatives, que l'on retrouve dans certaines grottes préhistoriques, réalisées en appliquant une main contre la paroi de pierre et en cernant son contour de colorant. Pour Pascal

3. À propos des liens à la photographie qu'entretiennent Perec et Roubaud, voir Chauvin-Vileno (2002).

4. Au sujet de l'image et de l'oubli, voir le film réalisé par Robert Bober, *En remontant la rue Vilin* (1992), de même que l'article de Christian Delage et Vincent Guigueno, « "Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer". Georges Perec, Robert Bober et la rue Vilin » (1997).

Quignard, « [c]e que nous voyons en elles, des dizaines de milliers d'années plus tard, ne sont pas des signes mais des vestiges d'actions » (1998 : 365). Les mains négatives, comme les traces laissées dans le poème, sont des empreintes, les marques d'un passage, d'une action, d'une vie. Elles disent que quelqu'un a été, que quelqu'un est passé. Réfléchissant sur le rapport de l'autobiographie et de la poésie à l'idée de *vestige*, Emmanuel Laugier, suivant Jean-Luc Nancy, affirme :

Partant de l'étymologie elle-même, qui « désigne d'abord la semelle ou la plante du pied et vestigare : suivre à la trace », on peut aussi avancer que le rapport entre autobiographie et poésie conduit son expérience à une empreinte de soi, à un passage, au lien d'un passage qui espace le sujet de lui-même en lui-même (2004 : 35 ; souligné dans le texte).

Jacques Derrida, en s'intéressant à la date dans les poèmes de Paul Celan, ne parle pas d'autre chose que de cela, ce qui signe, ce qui marque de façon singulière un poème et qui laisse entrevoir « ce à quoi il appartient sans doute mais dont il se départit pour s'adresser à l'autre [...] » (1986 : 30). *Entaille* « que le poème porte dans son corps, telle une mémoire » (1986 : 36), la date, qui est une des formes que peut prendre ce que j'appelle la trace autobiographique dans le poème, se lit comme « la marque d'une provenance, d'un lieu et d'un temps » (1986 : 36).

LE POÈME-VIE

Auteur de *Deux sangs* (avec Olivier Marchand, 1953) et de *Courtepointes* (1975), Gaston Miron, faut-il le rappeler, est d'abord reconnu pour son maître recueil, *L'homme rapaillé*, publié pour la première fois en 1970⁵. « Avec moi, un poème

5. Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. « Prix de la revue *Études françaises* »), 1970. Rééditions : *L'homme rapaillé*, Paris, François Maspero (Coll. « Voix »),

n'est jamais fini » (1997a : 37), aimait-il d'ailleurs rappeler. Démarche *totalisante* et non pas uniquement esthétique, le poème mironien cherche à contenir en lui tous les aspects de la vie. « La condition poétique s'identifie avec la condition tout simplement vitale, je dirais humaine », écrivait Miron dans sa lettre du 21 février 1954 au poète Claude Haefely (1989 : 18). Le titre même du recueil, *L'homme rapaillé*, renvoie à la fois au parcours d'un homme et au long processus qu'est pour Gaston Miron l'écriture et le rassemblement de ses poèmes. Dire, aujourd'hui, de *L'homme rapaillé* qu'il est une œuvre-vie parce qu'il a sans cesse été revu, augmenté, modifié par Miron, et ce jusqu'à sa mort, relève du cliché. Or, ce lieu commun masque peut-être un aspect encore peu considéré de l'œuvre mironienne. La part autobiographique du poème pourrait bien en être un des principaux moteurs.

Dans un article consacré aux archives⁶ de Gaston Miron, Pierre Nepveu notait, à propos des brouillons des poèmes de *L'homme rapaillé*, que des échanges « se tissent entre vivre et écrire, entre vouloir-vivre et vouloir-dire » (2003a : 244). Une brève analyse des archives du poète permet en effet de voir combien l'inscription autobiographique est présente dès l'origine du recueil à travers notamment les dédicaces et les adresses. Les ébauches des poèmes semblent souvent écrites dans l'urgence,

1981 ; *L'homme rapaillé (version non définitive)*, préface de Pierre Nepveu, Montréal, Typo, 1993 ; *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, texte annoté par l'auteur, préface de Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone, 1994 ; *L'homme rapaillé (version non définitive)*, préface de Pierre Nepveu, Montréal, Typo, 1996 ; *L'homme rapaillé (version définitive)*, préface de Pierre Nepveu, Montréal, Typo, 1998 ; *L'homme rapaillé. Les poèmes*, préface d'Édouard Glissant, édition de Marie-Andrée Beaudet, Paris, Gallimard (Coll. « Poésie »), 1999. Pour une analyse comparée des différentes versions du recueil, voir Dumont (1999). J'utilise pour cette étude l'édition annotée par Gaston Miron parue à l'Hexagone en 1994. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés par la seule mention HR suivie du numéro de la page.

6. Au printemps 2004, ces archives ont été déposées dans le fonds Gaston-Miron de Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

dans la douleur d'un amour déçu, et empruntent plus d'une fois à la forme épistolaire, telle cette lettre adressée à Nysette brusquement interrompue par un fragment de poème qui se retrouvera, en partie, dans « L'ombre de l'ombre ». L'émotion brute de l'événement intime, noyau de la création poétique mironienne, nourrit et propulse l'œuvre en cours d'élaboration, lui donne son rythme, ses impulsions, ses accidents, ses aspérités aussi. Le long et complexe travail de réécriture à même le matériau poétique fera toutefois disparaître toute trace trop immédiatement autobiographique (dédicace, date, lieu), le poème se détachant peu à peu de la circonstance qui avait conduit à son écriture. Alors que les brouillons sont le plus souvent adressés ou dédicacés – un feuillet du poème « La marche à l'amour » porte la marque de trois dédicaces, successivement raturées par Miron, à trois femmes différentes –, on constate un effacement onomastique et topographique dans la plupart des poèmes de *L'homme rapaillé*. Si la première publication de « La marche à l'amour » dans le *Nouveau Journal* en avril 1962 est dédicacée à Rose-Marie, plus rien ne subsiste de cette adresse lors de la parution du recueil en 1970. Le temps du poème n'est donc plus, ou alors pas seulement, le passé, lié à telle femme, le présent et le futur venant aussi s'y greffer :

Montréal est grand comme un désordre universel
 tu es assise quelque part avec l'ombre et ton cœur
 ton regard vient luire sur le sommeil des colombes
 fille dont le visage est ma route aux réverbères
 quand je plonge dans les nuits de sources
 si jamais je te rencontre fille
 après les femmes de la soif glacée
 je pleurerai te consolerais
 de tes jours sans pluies et sans quenouilles
 des circonstances de l'amour dénoué
 (« La marche à l'amour », HR, 53).

Plutôt que de procéder à un simple retour vers un passé lié au sujet, le poème *avance* dans ce qu’Emmanuel Laugier appelle une « réactualisation de cet “été” » (2004 : 40), dans une sorte de recréation du passé. « C’est ce qui fait que quelque chose, d’où qu’il vienne, se maintient sans pour autant être une trace fossile » (2004 : 40).

Tous les noms apparaissant dans les poèmes ne sont cependant pas affectés par cette disparition des marques autobiographiques. Redoublant l’idée d’un parcours personnel qu’atteste le poème à travers *l’héritage et la descendance*, pour reprendre le titre d’un poème, le nom de la fille du poète – Emmanuelle – ouvre et clôt *L’homme rapaillé*. Les noms d’amis, de compagnons de militance – Jean Corbo dans « Le camarade », Pierre Vallières et Charles Gagnon dans « Le salut d’entre les jours » – inscrivent aussi le poème dans un réel que Miron ne cessait d’arpenter, de même qu’ils témoignent d’une singulière présence au monde et à l’Histoire :

m’est témoin Paul-Marie Lapointe, en 1965, un soir
de pluie cafouilleuse
et de mer mêlées de tempête

en notre Gaspésie

(« Arrêt au village. Le dernier recours didactique », HR, 130).

Le poème mironien est travaillé par une constante tension entre une inscription autobiographique et une énonciation d’avantage impersonnelle. Si *L’homme rapaillé* allait généralement dans le sens d’un effacement de la circonstance entourant l’écriture, *Poèmes épars* (2003), qui rassemble des poèmes écrits pour la plupart après 1975, multiplie quant à lui les traces autobiographiques. Sandrine Berthiaume, Rossana Carrer, Ana, Marie-Andrée, Emmanuelle, tous ces noms qui ponctuent *Poèmes épars* sont autant d’évocations constituant une intime galerie de portraits. La nomination, parce qu’elle est une façon de témoigner *de ce qui a été, de ceux qui ont existé*, est peut-être la part proprement éthique de la poésie mironienne qui, tout en s’ancrant dans

le concret du monde, donne à ces noms de femmes le statut de figures poétiques. La poésie se saisit ainsi de l'autobiographie, la transforme et la dépasse. « En fait, c'est tout autant à la transmutation de l'expérience vécue et de l'autobiographique en fable, en légende et en mythe que nous sommes convoqués [...] », écrit très justement Pierre Nepveu (2003b : 14). Mais *Poèmes épars* ayant été publié après la mort de Miron, toute affirmation à propos du recueil demeure fragile. Comment savoir si les noms insérés dans ces poèmes que Miron considérait non définitifs n'auraient pas eux aussi disparu lors d'un rassemblement en recueil ? Il est sûr néanmoins que Miron jugeait violente l'appropriation des mots, bien réels, de Sandrine B. mis en exergue dans la suite « Femme sans fin ». La trace autobiographique, en marquant le poème au sceau de l'*authenticité*, ne va pas sans infliger une blessure, même symbolique.

UN PAUVRE EN POÉSIE

« À qui s'adresse en général la poésie contemporaine ? » Je réponds : aux hommes. [...] Ce qui ne veut pas nécessairement dire : à la masse des individus. Un poète n'adresse pas sa poésie, il la destine. Aux hommes⁷ ». Cette note sur la poésie témoigne bien d'une préoccupation essentielle pour Gaston Miron : préserver un lieu de passage entre l'intime et le social, entre le dedans et le dehors. Dans ses textes de prose, Miron a à maintes reprises fait allusion à cette question du dedans et du dehors, « univers opaques l'un à l'autre » (HR, 109), pour expliquer la difficile unité entre soi et le monde, cet « état d'infériorité collectif » (HR, 109) propre à *l'homme d'ici*. « Or le poème ne peut se faire/que contre le non-poème », rappelle Miron (HR, 110), signifiant ainsi combien l'écriture se trouve contrainte, voire empêchée dans une telle situation. C'est pourquoi Miron

7. Gaston Miron, note sur la poésie, archives personnelles du poète. Je remercie chaleureusement Marie-Andrée Beaudet et Emmanuelle Miron, ayants droit, d'avoir bien voulu que cette note soit reproduite ici.

écrivait en 1965, dans la très engagée revue *Parti Pris* : « Tout écrivain conscient de sa liberté et de sa responsabilité sait qu'il doit écrire souvent *contre* lui-même. Il doit gagner sans relâche sur ses passions, sur ses scandales, sur sa mauvaise foi et sur ses préjugés de classe [...] » (HR, 179).

« Dedans, dehors », c'est aussi le titre d'un texte de Pierre Bergounioux publié dans le numéro de la *Revue des sciences humaines* consacré aux paradoxes du biographique. « Écrire est une activité contre nature », affirme d'emblée Bergounioux (2001 : 35) qui répond sans le savoir au texte de Miron. Bergounioux entend par là combien un recul, un retrait est nécessaire pour voir le monde et rendre compte, par l'écriture, de ce regard, de « cette vision de la vie que nous dérobent la poursuite des intérêts ordinaires, la hâte, l'inquiétude, l'immédiateté » (Bergounioux, 1995 : 7). Cette réflexion sur la littérature et « les démêlés de la représentation et de la situation » (1995 : 8), il en faisait déjà part, et de belle façon, dans les courts essais réunis dans *La cécité d'Homère*. Pierre Bergounioux, issu de Brive-La Gaillarde en Haute Corrèze ; Gaston Miron, de Sainte-Agathe-des-Monts, un village des Laurentides, demeurent tous deux empreints – et ils le revendiquent – de l'humilité de leur milieu d'origine, de l'âpreté de la vie qu'il procure. Tous deux se trouvent au sein d'un même conflit : comment s'extraire du milieu de l'enfance pour entrer en littérature – Bergounioux rappelle combien ces mondes ruraux étaient étrangers aux univers qui se donnaient à lire dans les livres – tout en restant fidèle à la pauvreté originelle des « pays de misère » (Miron, 1997a : 17).

Miron explique son rapport difficile à l'écriture par une scène marquante de son enfance. Un soir qu'il lisait un journal, son grand-père lui confie qu'il ne sait ni lire ni écrire. « Je me sentais coupable face à mon grand-père le héros de savoir lire et écrire. C'est comme si tout le noir était entré en moi. Je me suis dit : il faut qu'il y ait un témoin de cette misère du noir historique de l'analphabétisme, il faut que ces gens-là existent sous forme de *traces* », raconte Miron (1997b : 56-57 ; je souligne). La trace

autobiographique réside dans cette arrière-mémoire où la littérature prend sa source avant de la dépasser pour en rendre compte. Cet événement fondateur maintes fois relaté par Miron – que l'on aurait tort de réduire à une dimension purement anecdotique ou à une simple stratégie de mise en récit de soi, ce qu'il est également – fonctionne à la fois comme un catalyseur et comme un obstacle à la poésie, puisque la culpabilité d'écrire semble n'avoir jamais quitté Miron. C'est à partir de ce nœud, de ce noir que se construit la poétique de Gaston Miron, son rapport au monde, au langage et à la littérature. Il écrira pour donner parole à ceux qui sont prisonniers du silence. La poésie doit *engager* l'homme, elle doit le rendre responsable, en faire un témoin, un gardien d'une mémoire obliérée.

La part autobiographique du poème mironien s'inscrit en partie dans ce refus de se soustraire à une histoire collective en même temps que dans le désir de dire sa propre souffrance, de dire une pauvreté qu'il partage avec tous⁸. C'est ainsi que Pierre Bergounioux rappelle, dans « Dedans, dehors », que « [s]ous le signe du "je", c'est du groupe auquel [il a] appartenu qu'il est question [...] » (2001 : 42). Et il ajoute plus loin :

C'est au lecteur d'aujourd'hui que je m'adresse, au regard des attentes qui sont les siennes – les miennes, lorsque je lis – que j'écris. Mais par delà ce destinataire formel, tardif, invisible, inévitable, c'est vers le passé, l'origine et ses habitants que je suis secrètement tourné. Je leur tends les aperçus, les propositions, les simples mots que je me suis procurés au loin, après, et dont l'absence a limité leurs vues, obscurci leurs jours (2001 : 42).

Ces mots auraient pu être ceux de Miron, qui affirmait n'écrire qu'à partir de son expérience : « Je suis un écrivain qui écrit à

8. Pierre Nepveu, dans sa préface à *L'homme rapaillé*, parle, à propos du « geste actif de ne pas écrire », d'une « participation passionnée à la plus extrême pauvreté » (HR, 9).

partir de son expérience et non pas de son imagination » (1997b : 53).

Nommer implique de donner l'existence, d'inscrire un être dans un passé, un présent, un espace, bref, dans une histoire. Aussi, chez Miron, la nomination dépose dans le poème la trace d'une filiation témoignant, à travers le souvenir des ancêtres, d'une histoire personnelle :

batèche de mon grand-père dans le noir analphabète
batèche de mon père rongé de veilles
batèche de moi dans mes yeux d'enfant
(« Séquences », HR, 66)

ou encore :

dans un autre temps mon père est devenu du sol
il s'avance en moi avec le goût du fils et des outils
mon père, ma mère, vous saviez à vous deux
nommer toutes choses sur terre, père, mère
(« Art poétique », HR, 129)

C'est ce sédiment mémoriel qui permet à Miron d'inscrire sa présence au creux du poème. Davantage présente dans *Poèmes épars*, l'autodésignation marque elle aussi une filiation, un lien à l'origine comme à la postérité, notamment dans « Stèle », mais aussi dans « Conjuración au destin », bien qu'en dépit de la teneur testamentaire de ce poème, le poète ne se nomme pas directement. En se désignant dans et par le poème, Miron signe doublement son énonciation – à la fois comme poète et comme figure poétique. Ces « Archaïque » ou « Amnésique Miron », ces « miron des malchances et des résurrections » qui ponctuent quelques poèmes, s'ils jouent un rôle dans la construction du sujet Miron, président aussi à la mise en place d'un sujet lyrique et de figures poétiques qui dépassent le seul aspect autobiographique.

LETTRES ET POÉSIE

Les réflexions de Dominique Rabaté sur l'énonciation lyrique – énonciation liée à « une circonstance qui se *prête à d'autres lectures* », comme le disait Michel Deguy (2004 : 90 ; souligné dans le texte), à une situation et un présent plus ou moins identifiables que dans un même temps elle excède déjà – s'avèrent capitales pour saisir la trace autobiographique dans le poème mironien. « Le circonstanciel joue donc en deux directions opposées : il est à la fois ce qu'il faut dépasser mais concurremment cette singularité absolue que la langue ne devrait pas trahir », écrit Rabaté (1996 : 71). Le poème, chez Miron, trouve dans l'expérience concrète du monde son principal matériau que l'écriture se charge toutefois de transformer, de dépasser pour atteindre une dimension « a-subjective de la subjectivité » (Rabaté, 1996 : 72). D'où l'extrême difficulté à parler d'autobiographie en poésie, le sujet lyrique ne pouvant se réduire à un sujet *réel* – par opposition à *textuel* –, à un sujet historique – le *je* personnel du poète – sans risque de méprise. La nomination, l'autodésignation et l'inscription de la circonstance sont autant de signatures laissées dans le poème qui disent qu'un sujet est passé, c'est-à-dire qu'il a été la source d'une énonciation qui désormais l'excède mais qui garde pourtant la trace de ce passage.

Il y a une sorte d'autocannibalisation à l'œuvre chez Gaston Miron dans son incessante reprise de vers non utilisés, mais surtout dans l'extrême porosité qu'on observe entre vivre et écrire. « Je pense que l'on s'écrit d'avance. Il y a des poèmes qui ont été vécus, d'autres qui seront vécus. Ainsi, le poème de L'HOMME FINI, chez moi », confiait-il à Claude Haeffely en 1954 (1989 : 31 ; lettre du 1^{er} décembre 1954). Dans une sorte de cycle sans commencement ni fin, la vie devient matière au poème qui, lui, annonce ce que sera la vie. Il en est de même des lettres écrites à Claude Haeffely qui, dans certains cas, peuvent se lire comme des ébauches de poèmes. Le 21 février 1956, Gaston

Miron commence sa lettre par ces mots qui préfigurent les deux premiers vers du poème liminaire de *L'homme rapaillé*⁹ : « tu n'en crois rien et pourtant c'est bien moi. À moi-même comme à toi il me semble que je reviens toujours d'un très long voyage je ne sais où, où ça ténèbre, où ça pagaie, tour à tour naufragé, sain et sauf, de nouveau emporté, encore revenu » (1989 : 47).

C'est peut-être l'exemple le plus frappant de ce que j'appelle la trace autobiographique dans le poème, c'est-à-dire un dépassement de la circonstance – l'événement appelant l'écriture de la lettre – permettant l'émergence d'une écriture poétique qui porte en creux la marque de l'événement intime qui l'a engendrée. Emmanuel Lévinas écrit, à propos de la trace et du signe :

En plus de ce que le signe signifie, il est le passé de celui qui a délivré le signe. La signifiance de trace double la signifiance du signe émis en vue de la communication. Le signe se tient dans cette trace. Cette signifiance résiderait, pour une lettre, par exemple, dans l'écriture et le style de cette lettre, dans tout ce qui fait que dans l'émission même du message que nous captions à partir du langage de cette lettre et de sa sincérité, quelqu'un passe purement et simplement (1972 : 60-61).

C'est bien là, me semble-t-il, que réside le sens de la trace dans le poème, dans ce passage d'une énonciation autobiographique à une énonciation impersonnelle, à une énonciation poétique, mais pourtant *marquée, signée*.

Pour Miron, vivre et écrire sont si intimement liés qu'il ne cesse de répéter dans ses lettres que toute poésie lui est impossible dès lors que les circonstances de la vie s'opposent à l'écriture. Ces obstacles seront tour à tour, et parfois en même temps, les nécessités de l'engagement politique, la maladie, l'échec amoureux. À l'instar d'un Kafka qui, comme le montre

9. « J'ai fait de plus loin que moi un voyage abracadabrant /il y a longtemps que je ne m'étais pas revu » (HR, 15).

Florence Bancaud-Maënen dans son étude du *Journal*, voyait dans l'autobiographie « une écriture totalisante et achevée » (2000 : 138) à laquelle il ne cessait de se heurter, Gaston Miron affirme dans ses lettres combien l'unité de la vie est nécessaire à l'unité de l'œuvre. Ainsi, lorsque tout ce qu'il écrit lui « apparaît aussitôt lamentablement défait » (1989 : 47 ; lettre du 21 février 1956), la peur de ne plus savoir qui il est ne le quitte pas : « Je me sens usé comme quelqu'un qui a passé à blanc, quelqu'un couvert d'érosions d'avoir trop voulu aimer la vie » (1989 : 47). Le sujet des lettres et des poèmes est affligé d'un même mal, celui de la décomposition, de la déstructuration. Miron écrit, à propos de sa poésie : « je ne suis plus capable d'aucune structure. Ce ne sont que lambeaux de poèmes, guenilles, seulement quelques vers à luire tristement » (1989 : 47-48). Parce qu'elles mettent en relief les traces semées dans les poèmes et aident à relier ces indices disséminés dans le recueil, les lettres à Claude Haeffely, échangées durant les principales années d'écriture de *L'homme rapaillé*, ménagent des lieux de passage entre elles et la poésie. Comme chez Kafka, pour qui le *Journal* correspond à une *maison branlante* qui servirait de base à la construction d'une autre maison, plus solide – l'autobiographie –, bâtie à même les morceaux de la première, la métaphore de l'édifice, construit pierre par pierre, ne cesse de hanter les lettres de Miron. Cet édifice, dont les pierres se détachent avant qu'il ne soit achevé, est celui de l'œuvre poétique conçue *comme un tout*, œuvre que Miron ne parviendra pas à faire échapper à la fragmentation et à l'inachèvement comme il n'échappera jamais tout à fait à l'impression de dépossession et d'éparpillement. Curieux retour, la part autobiographique de la correspondance retrouve ainsi le mouvement interne de l'œuvre poétique.

Si la part autobiographique de *L'homme rapaillé* reste souterraine, le poème mironien n'en demeure pas moins ponctué de multiples marques permettant d'entrevoir quelque éclat d'intimité, de vie. Ces furtives apparitions rappellent combien la poésie devait être, pour Gaston Miron, incarnée, c'est-à-dire écrite au plus près d'une « condition tout simplement vitale, [...]

humaine » (1989 : 18 ; lettre du 21 septembre 1954). Le poème, toujours en chantier pour Miron, porte ainsi la trace d'une existence vécue *à bout portant* comme celle d'un sujet dont la difficulté à se rassembler – à se rapailler – est devenue légendaire. Cette fragmentation de soi et de l'œuvre s'est transformée chez Miron en un principe actif de création poétique où vivre et écrire se confondent en une seule et même action : habiter le monde et l'écrire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUDINET, Éric, et Dominique RABATÉ (dir.) (2004), *Poésie & autobiographie*, rencontres de Marseille (17 et 18 novembre 2000), Marseille, cipM/Farrago.
- BANCAUD-MAËNEN, Florence (2000), « Le *Journal* de Kafka ou l'autobiographie fantôme », dans Philippe LEJEUNE et Catherine VIOLET (dir.), *Genèses du « Je »*. *Manuscripts et autobiographie*, Paris, CNRS éditions. (Coll. « Textes et Manuscripts ».)
- BERGOUNIOUX, Pierre (1995), *La cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé.
- BERGOUNIOUX, Pierre (2001), « Dedans, dehors », *Revue des sciences humaines*, n° 263 (juillet-septembre), p. 35-42.
- CHAUVIN-VILENO, Andrée (2002), « Pratiques photobiographiques chez Perec et Roubaud », dans Bertrand DEGOTT et Pierre NOBEL (dir.), *Images du mythe, images du moi. Mélanges offerts à Marie Miguet-Ollagnier*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, p. 137-165. (Coll. « Littéraire ».)
- DEGUY, Michel (2004), [Sans titre], dans Éric AUDINET et Dominique RABATÉ (dir.), *Poésie & autobiographie*, rencontres de Marseille (17 et 18 novembre 2000), Marseille, cipM/Farrago, p. 85-90.
- DELAGE, Christian, et Vincent GUIGUENO (1997), « “Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer” ». Georges Perec, Robert Bober et la rue Vilin », *Études photographiques*, n° 3 (novembre), p. 121-140.
- DERRIDA, Jacques (1986), *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée. (Coll. « La philosophie en effet ».)
- DUMONT, François (1999), « L'atelier du rassemblement », *Études françaises*, vol. 35, n°s 2-3, p. 85-94.
- LAUGIER, Emmanuel (2004), [Sans titre], dans Éric AUDINET et Dominique RABATÉ (dir.), *Poésie & autobiographie*, rencontres de Marseille (17 et 18 novembre 2000), Marseille, cipM/Farrago, p. 33-37.

- LAURENS, Camille (2004), *Cet absent-là*, figures de Rémi Vinet, Paris, Léo Scheer.
- LEJEUNE, Philippe ([1975] 1996), « Michel Leiris : autobiographie et poésie », dans *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, p. 245-307. (Coll. « Points essais ».)
- LEJEUNE, Philippe (2002), « Vous avez dit : autobiographie ? », « Écrire sa vie en vers », « Quand un poème raconte sa vie, Michel Leiris, "Ce que les mots me disent" », « Grande-Bretagne – Un colloque sur le journal personnel, par Philippe Lejeune », *La Faute à Rousseau*, n° 29 (février), p. 26, 30-31, 38, 44, 56.
- LEVINAS, Emmanuel (1972), *L'humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana. (Coll. « Essais ».)
- MÉAUX, Danièle, et Jean-Bernard VRAY (dir.) (2004), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne. (Coll. « Lire au présent ».)
- MIRON, Gaston (1975), *Courtepointes*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- MIRON, Gaston (1989), *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haefely. 1954-1965*, Montréal, Leméac. (Coll. « Documents ».)
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, texte annoté par l'auteur, préface de Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- MIRON, Gaston (1997a), « Gaston Miron par lui-même », entretien avec Jean Larose, *Liberté*, XXXIX : 5, n° 233 (octobre), p. 11-55
- MIRON, Gaston (1997b), « Malmener la langue », dans Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, p. 49-69.
- MIRON, Gaston (2003), *Poèmes épars*, édition de Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « L'appel des mots ».)
- MIRON, Gaston, et Olivier MARCHAND (1953), *Deux sangs*, Montréal, l'Hexagone.

VIES EN RÉCIT

- NEPVEU, Pierre (2003a), « Gaston Miron : l'atelier du poète », dans Marc-André BERNIER (dir.), *Archive et poétique de l'invention*, Québec, Éditions Nota bene, p. 237-253.
- NEPVEU, Pierre (2003b), « Présentation », dans Gaston MIRON, *Poèmes épars*, édition de Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone, p. 9-24. (Coll. « L'appel des mots ».)
- PEREC, Georges (1974), *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée. (Coll. « L'espace critique ».)
- PEREC, Georges ([1975] 1993), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « L'imaginaire ».)
- QUIGNARD, Pascal (1998), *Vie secrète*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- RABATÉ, Dominique (1996), « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 65-79. (Coll. « Perspectives littéraires ».)
- RABATÉ, Dominique (2004), « Après-coup », dans Éric AUDINET et Dominique RABATÉ (dir.), *Poésie & autobiographie*, rencontres de Marseille (17 et 18 novembre 2000), Marseille, cipM/Farrago, p. 9-12.
- ROUBAUD, Jacques (1989), *Le grand incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations*, Paris, Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)

LE SUJET AUTOBIOGRAPHIQUE
COMME SUJET POÏÉTIQUE :
*LE DEUIL DU SOLEIL DE MADELEINE GAGNON*¹

Louise Dupré

Université du Québec à Montréal

Qu'est-ce que le biographique ? Malgré l'abondante théorie qui s'est constituée ces dernières décennies autour de ce concept, la question continue de se poser aux chercheurs. Dominique Viart y revient dans son introduction au numéro « Paradoxes du biographique », où il précise que, à la différence de la biographie, le biographique n'est pas un genre littéraire, mais plutôt une écriture, celle de faits vécus ou, selon le terme de Roland Barthes, de *biographèmes* : « Le "biographique", affirme Viart, serait alors un ensemble de "biographèmes" *écrits* » (2001 : 24). Une telle distinction est précieuse pour la critique, lorsqu'il veut se pencher sur des textes littéraires qui déplacent l'écriture du vécu en dehors des genres directement reliés au *bios*. Mais elle l'est également pour tout écrivain qui produit des textes à partir de sa propre vie. En effet, où s'arrête l'autobiographique et où commence la fiction dans l'écriture ? Les frontières entre les deux sont poreuses, indéfinies, mouvantes, ce dont témoigne Alain Robbe-Grillet dans le texte « Je n'ai jamais parlé d'autre

1. Cet article s'inscrit dans le cadre du programme de recherche « L'atelier de l'écrivain », programme d'équipe subventionné par le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

chose que de moi » (1991) où, avec la verve polémique qu'on lui connaît, il revient sur sa pratique pour montrer la complexité de la question référentielle.

Ces interrogations s'appliquent aussi aux écrits de la poète, romancière et essayiste québécoise Madeleine Gagnon, qui a développé, depuis ses premiers livres, une démarche autobiographique. En effet, la rétrospective de ses premiers textes poétiques s'intitule *Autographie : 1. Fictions* (1982) et son recueil d'essais, *Toute écriture est amour* (1989), porte comme sous-titre *Autographie 2*. Elle a en outre publié des romans et des récits dont le référent personnel ne fait aucun doute. C'est dire que, pour l'auteure, l'écriture de soi ne relève pas de la pratique d'un genre littéraire précis : il s'agit plutôt d'une *posture d'écriture* qui traverse aussi bien sa poésie que la prose de ses romans, récits et essais.

Madeleine Gagnon a également réfléchi à la question. Dans un texte daté de 1986 et publié dans *Toute écriture est amour*, « La tentation autobiographique », elle distingue trois sortes d'autobiographie. En premier lieu, elle identifie *l'autobiographie documentaire*, où le scripteur/narrateur a l'impression de coller à « un réel limpide, transparent, qui plus est, serait le même pour tous les sujets qui l'auraient vécu » (1989 : 172). Mais ce genre d'autobiographie à succès, plus narcissique, où l'écriture est absente, se voit rarement pratiquée par les écrivains, qui se rangent du côté de *l'autobiographie fictive*, affirme-t-elle, c'est-à-dire d'une écriture qui a des sources autobiographiques, que celles-ci soient révélées ou non. Et comme toute écriture s'appuie sur des bases autobiographiques, cette catégorie correspond « à peu de choses près à ce qu'on nomme littérature » (1989 : 172). Cependant, la forme d'autobiographie qui intéresse Madeleine Gagnon, c'est celle qu'elle appelle *l'autobiographie poétique*, celle qui vient d'une conscience des sources autobiographiques de toute écriture, mais également du savoir que la pluralité de vérités fictives, autant chez le lecteur que chez le scripteur, multiplie les images du réel. Une telle pratique se reconnaît comme *écriture* : elle « démonte, en les conjuguant, les doubles stratégies des

figures de l'inconscient et de la rhétorique » (1989 : 173). Bref, « c'est la mémoire même de l'écriture qui fait battre le cœur de la lettre » (1989 : 174).

On pourrait mettre en rapport cette classification avec celle de James Olney (1980 : 3-27) qui, analysant l'évolution des études sur l'autobiographie, reconnaît trois périodes chez les critiques selon que l'attention est tournée vers le *bios*, l'*autos* ou le *graphein*. En privilégiant le *graphein*, Madeleine Gagnon se base pour sa part sur une théorie du sujet héritée des avancées de la psychanalyse. Rappelant le mythe de Narcisse, elle affirme d'ailleurs que « [q]uand Narcisse contemple son image, il est virtuellement appelé à l'acte créateur » (1989 : 168). Ce qui cause sa mort, ce n'est pas le fait de se regarder dans le lac, mais de vouloir s'emparer de son image. Il confond celle-ci avec le réel, incapable qu'il est de mettre une distance pour une possible altérité : il meurt donc de « cette incapacité d'aimer (de comprendre et de rêver) l'autre-de-soi, l'autre-hors-de-soi » (1989 : 169).

Distanciation de sa propre image, perte de soi, nécessité de reconnaître son altérité, voilà qui constitue la base même de tout processus créateur qui s'affirme comme tel et non comme un processus thérapeutique restant du côté de la créativité. Comme l'a montré Bakhtine, l'on doit reconnaître dans l'art « la fonction première de la forme par rapport au contenu, sa fonction d'isolement ou de séparation » ([1975] 1978 : 72). En d'autres termes, l'expérience esthétique oblige l'artiste à « dégager l'objet, la valeur et l'événement de la série cognitive et éthique régie par un ordre nécessaire » ([1975] 1978 : 73) dans l'existence, pour les transposer dans une œuvre se suffisant à elle-même, où ils puissent alors trouver une autre signification. Ce qui pousse le créateur à sortir de lui, à faire la différence entre lui-même comme personne réelle et lui-même comme auteur, à se dessaisir de lui-même. Et l'écriture autobiographique qui se veut une entreprise littéraire ne fait pas exception à la règle.

LE DEUIL DU SOLEIL

Cette conception se retrouvera dans *Le deuil du soleil*², paru en 1996 à Montréal, l'un des livres majeurs de Madeleine Gagnon. Ce livre, à défaut de pouvoir le nommer de façon plus précise, long texte en prose séparé en courts chapitres, a été publié dans la collection « Poésie » chez VLB éditeur. Mais dès les premières pages, Madeleine Gagnon lui donne l'appellation de récit ; il obtiendra d'ailleurs une nomination au prix du Gouverneur général dans la catégorie « Récits et romans ». Puis il sera qualifié d'essai par Miléna Santoro (2000) dans une étude publiée dans la revue *Francoographies*. Brouillant les catégories génériques, le texte reste dans l'esprit de la *modernité québécoise*, courant qui a remis en question la notion de genre littéraire. De fait, il correspond au genre qu'on nommait, durant les années 1970 et 1980, *fiction-théorie* ou encore *théorie-fiction*, regroupant ces textes hybrides publiés par des écrivains avant-gardistes – principalement des femmes – qui voulaient ancrer la réflexion théorique dans la narrativité et le poétique.

Madeleine Gagnon a grandement contribué à ce mélange des genres propre à la modernité québécoise. Le texte poétique *Antre*, par exemple, publié en 1978, a une dimension essayistique évidente et le roman *Lueur*³, en 1979, tient davantage du récit poétique que du roman. *Le deuil du soleil* s'inscrit donc dans une démarche solidement enracinée chez l'auteure. Il nous propose une réflexion sur l'écriture fondée sur des faits personnels de la vie de Madeleine Gagnon : la maladie de ses parents âgés. Ils mourront tous deux pendant la rédaction du livre, qui leur est d'ailleurs dédié. Cette épreuve pousse Madeleine Gagnon à

2. Les références à ce livre seront indiquées par le sigle DS, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3. Notons que, dans *Le deuil du soleil*, Madeleine Gagnon écrit à propos du roman *Lueur* : « *Lueur*, en 1979, est plutôt, malgré l'étiquette, un long poème en prose » (DS, 25). Ce qui renchérit sur l'hybridité générique de son entreprise.

revenir sur des décès qui ont jalonné son existence et à entamer une réflexion plus générale sur le deuil.

Dès le début de la lecture, on accepte le pacte autobiographique alors que, dans le paratexte, aucune mention n'y autorise explicitement le lecteur. D'entrée de jeu, on fait une adéquation entre l'écrivaine et la narratrice, adéquation que, par la suite, on ne remet pas en question. Plusieurs facteurs interviennent. Dès l'incipit, une notation temporelle nous conduit à la circonstance : « Nous sommes le 3 janvier 1995 » (DS, 11). Répété à trois autres reprises dans le chapitre, ce moment précis fixe l'énoncé dans le référentiel, et l'énonciatrice ira jusqu'à préciser : « Il est quatorze heures trente, en cet après-midi ensoleillé du 3 janvier 1995 » (DS, 14). Puis elle poursuit : « Le 3 janvier 1984, à peu près à cette heure-ci, mourait ma grande amie Mireille Lanctôt. » Le rappel du décès prématuré de la jeune poète québécoise est suivi de cet énoncé : « Dans l'année qui suivit, j'écrivis "Requiem pour une abeille" » (DS, 14). Ce tombeau, réellement publié par Madeleine Gagnon, est le premier des titres qui seront nommés dans *Le deuil du soleil*. Car dans ce livre où le deuil passe par une réflexion sur l'écriture, Madeleine Gagnon revient sur sa démarche, qu'elle balise des titres qu'elle a fait paraître au fil des ans : *Antre* (DS, 129), *Lueur* (DS, 25), *Femmeros* (DS, 26), *Les cathédrales sauvages* (DS, 33, 96), *Le vent majeur* (DS, 24), *Rêve de pierre* (DS, 84), etc.

Cet ancrage dans la réalité sera renforcé par des éléments autobiographiques qu'on retrouvait dans des textes antérieurs de Madeleine Gagnon ou qui sont suffisamment connus pour qu'on sache qu'ils sont d'ordre autobiographique : son enfance en Gaspésie, ses études en France et son mariage, la naissance de ses deux fils, son enseignement à l'Université du Québec à Montréal, ses séjours à Rimouski et à Toronto, ses voyages à l'étranger, etc. Il se produit, à la lecture, une authentification des faits qu'on ne remet pas en cause, peu importe qu'ils soient exacts ou deviennent le fruit d'une interprétation plus ou moins libre. De toute façon, est-il besoin de rappeler que, dans toute tentative de remémoration et, par conséquent, dans toute démarche d'écriture,

fût-elle de nature autobiographique, la mémoire modifie les événements, trahit jusqu'à un certain point les souvenirs, manifeste la subjectivité de l'auteur ?

Madeleine Gagnon aborde d'ailleurs ce phénomène quand elle raconte le suicide de son cousin Régis, en 1964. Elle revient sur ce drame sans être bien sûre de « respecter la chronologie » des faits (DS, 42). Mais, pour les besoins du texte, elle consent à laisser « la mémoire d'écriture s'ouvr[ir] comme elle peut, anarchiste et décousue. C'est d'ailleurs l'une des seules qui demeure fidèle aux remous de l'inconscient, aux soubresauts de l'imaginaire » (DS, 42). Consciente du fait que la mémoire est une construction de l'esprit, Madeleine Gagnon n'a pas la prétention de se montrer fidèle aux souvenirs : elle reconnaît que la mémoire est « faite d'oublis » (DS, 177).

UNE AUTOBIOGRAPHIE POÉTIQUE

Peu importe que la narration corresponde exactement à la réalité : dans *Le deuil du soleil*, Madeleine Gagnon ne veut pas raconter sa vie, mais proposer une réflexion sur le deuil qui s'appuie sur une expérience de décès successifs. Le livre appartient bien à ce que l'auteure appelle une *autobiographie poétique*. Il s'avère le lieu d'un corps à corps avec la langue, qui ne vise pas à rapporter des faits reliés à un moi préexistant à l'énoncé, mais à permettre la constitution de la subjectivité. Ici, le *je* autobiographique entend se créer à travers l'acte de parole, et le texte a alors une portée performative. Pour la narratrice, écrire consiste à activer le souvenir de personnes aimées afin d'entreprendre un processus de deuil. Un lien étroit unit création, amour et mort :

Le Poïen, l'acte amoureux, la mort en acte : trois évidences énigmatiques que l'écriture seule pour moi éclaire. Et je crois bien qu'aucun des termes de cette trinité, poésie-amour-mort, ne peut bien se connaître sans le secours des deux autres. Pour connaître (co-naître), il faut naître avec, c'est bien connu. Naître. Être (DS, 12).

Rappelons que *poïen*, en grec ancien, signifie *faire, créer*. Si Madeleine Gagnon montre que l'écriture est un agir, elle attire aussi l'attention sur le lien de nécessité entre l'écriture et la vie. Pas de réelle compréhension de la mort sans passer par les mouvements d'une pratique scripturale susceptible de recréer par l'amour la présence des disparus. L'écriture favorise une empathie, une compréhension qui crée une ouverture entre soi et l'autre, remet en question les frontières entre le sujet et l'objet. En cela, elle rejoint la philosophe belge Claire Lejeune, amie de Madeleine Gagnon, qui affirme dans *L'atelier* : « Comprendre c'est connaître, littéralement naître avec ; s'affranchir de ce besoin de *faire état* d'un capital intellectuel, de ce butin de généralités qu'est un savoir. [...] Comprendre c'est nécessairement changer⁴ » ([1979] 1992 : 61). Cette attitude implique de renoncer au regard extérieur que l'on porte sur le monde, c'est-à-dire à toute position de maîtrise, pour adopter une vision de l'intérieur.

Or, continue Claire Lejeune, « [n]ous n'entrons dans le verger du réel qu'à la faveur du questionnement de notre mort » ([1979] 1992 : 62), ce qu'entreprend Madeleine Gagnon dans *Le deuil du soleil* : en rappelant à la mémoire les défunts qui lui sont chers, c'est « (s)a propre mort » (DS, 55) qu'elle voit à l'avance et commence déjà à apprivoiser. Mais elle ne s'y attarde pas : elle y fait seulement allusion ou passe par des métaphores, par exemple celle du soleil auquel elle doit apprendre à renoncer pendant l'hiver. Elle amorce ainsi un deuil d'elle-même, de son rapport au monde. Et l'on pourrait dire d'elle ce qu'elle affirme à propos de son père, bien vivant malgré la maladie et la vieillesse avancée : « C'est comme si nous avions commencé le travail du deuil en sa présence. C'est un cadeau » (DS, 53).

Ce deuil de soi, au sens propre, n'est pas sans nous rappeler le deuil de son image que doit faire l'écrivain, cette séparation

4. Soulignons que ce livre a été écrit à la suite d'ateliers d'écriture que Claire Lejeune est venue donner à l'Université du Québec à Montréal en 1977 et 1978, là où enseignait aussi Madeleine Gagnon.

d'avec lui-même qui fonde le processus créateur. On saisit pourquoi *Le deuil du soleil* est d'abord et avant tout un texte sur l'écriture en acte, qui ne peut passer outre aux soubresauts du mouvement scriptural, s'y arrête pour tenter de les comprendre, de les analyser. Poussée par l'urgence, la narratrice commence son livre sans faire aucun plan au préalable, en se laissant guider par les mots de la mort : « Ils remontent du plus intime de moi-même, de ce lieu que Freud nommait "l'inquiétante étrangeté". Ils se fraient un petit chemin vers la pensée flottante jusqu'à la main qui écrit, la main qui écrit pour mieux entendre » (DS, 24).

On retrouve là les premières phases du processus scriptural identifiées par les théoriciens de la création : ce moment schizoïde où le sujet de l'écriture, se dédoublant, rencontre une altérité radicale (Anzieu, 1981 : 93-141)⁵. Car l'écriture nous renvoie au « plus intime », comme le dit Madeleine Gagnon, au plus intérieur, à cette part d'ombre qui résiste à l'identité du sujet. Ce que souhaite l'auteure de ce texte, c'est laisser venir aux mots les images, les impressions, les affects liés à la douleur de la perte, afin d'entamer un travail de deuil qui la conduira à « [u]ne autre première naissance », à « [u]n avènement primordial au monde, originel et fondateur de sens » (DS, 83). Son entreprise ne correspond pas à un désir de *raconter* le passé : la narration des faits tient de la nette volonté d'*interpréter* la réalité, ce qui n'est pas sans incidence sur l'hybridité générique de ce texte, où le récit se voit constamment mis en lumière par une réflexion essayistique.

L'écriture rend donc le sujet capable de se reconstruire, d'agir sur sa propre vie : elle permet une « agentivité »⁶, pour reprendre le terme de Barbara Havercroft (1999). « D'autres *pre-*

5. Il s'agit en fait des deux premières phases du processus créateur chez Didier Anzieu, soit 1) le saisissement créateur et 2) la prise de conscience de représentants psychiques inconscients.

6. Le mot *agentivité* est la traduction que fait Barbara Havercroft du concept d'*agency*. Dans le domaine littéraire, les études sur l'agentivité abordent la capacité du sujet d'agir, c'est-à-dire d'exercer un pouvoir, par l'expérience de l'écriture, sur lui-même comme sur le monde. Et, par conséquent, d'être un agent de changement.

mières naissances sont possibles aussi longtemps que le sujet est dans la vie. Elles adviennent après autant de morts, quand le travail de deuil chaque fois s'accomplit » (DS, 83). Ainsi, *Le deuil du soleil* n'a rien du ressassement mélancolique, mais l'auteure veut parvenir à cette mémoire tranquille qu'est le deuil accompli. Elle rappelle les compositeurs Liszt et Chopin, « qui nous auront permis de traverser plus heureux cette vie en chantant, avec et malgré la mort dedans » (DS, 149). Les artistes – écrivains, musiciens ou peintres – ont toujours eu la tâche de mettre « des mots, des sons, des formes, des couleurs sur cette inéluctable tragédie de la mort, pour chaque être humain » (DS, 149).

Les arts prennent une dimension éthique. Ils aident à vivre. *Le deuil du soleil* est balisé de références à des musiciens et, surtout, à des écrivains chez lesquels Madeleine Gagnon trouve réconfort : essayistes, romanciers et poètes de différentes nationalités et de différentes époques, qui l'ont aidée à se réconcilier avec la mort et à faire une réflexion sur le deuil. L'intertextualité fait son œuvre dans *Le deuil du soleil*, elle la nourrit profondément, comme c'est le cas dans toute démarche autobiographique, ce que rappelle d'ailleurs Dominique Viart : « On relève ainsi dans toute (auto)biographie une part d'intertextualité non négligeable, au point où Philippe Lejeune a pu parler d'*autobiocopie* » (2001 : 25).

Mais si Dominique Viart attire l'attention sur l'apport intertextuel du point de vue des influences génériques, Madeleine Gagnon insiste quant à elle sur le fait qu'il s'agit d'un déclencheur de l'écriture : son expérience personnelle de la mort produit ce saisissement créateur dont a parlé Didier Anzieu, bien sûr, mais ce sont les mots, les images, les réflexions d'autres auteurs qui l'« inspirent », lui permettent de trouver ses propres mots. Les textes des autres constituent donc un *terreau* – c'est le terme même qu'emploie Madeleine Gagnon – dans lequel ses propres livres « prennent racine » (DS, 32). Son entreprise se montre moins spontanée qu'on ne pourrait le penser de prime abord. « Je n'écris jamais sans lire au moins un peu les livres aimés » (DS, 31), avoue l'auteure, qui ajoute : « C'est parce que j'ai aimé lire

que j'écris » (DS, 32). La lecture est à la base même du désir d'écrire : tout comme l'écriture, elle donne une agentivité.

UNE NOSTALGIE DU ROMANTISME

Le deuil du soleil insiste sur le fait que l'écrivain – et plus généralement l'artiste – assume un rôle primordial dans la société. Sans aller jusqu'à conférer au créateur le rôle de mage, Madeleine Gagnon rappelle tout de même la mission qu'il a, plus importante maintenant que jamais, en cette époque où l'individu est confronté au tabou de la mort. En ce sens, elle dit regretter la période romantique, « où musiciens et poètes composaient en paix leurs *Requiem* et *Tombeaux*, leurs éloges post-mortem et leurs *Lamenti* » (DS, 148). Aujourd'hui, la mort est refoulée, et l'on ne sait plus en parler malgré la menace de destruction permanente. L'auteure en vient à s'interroger : « Serait-ce cette mort à l'œuvre générale qui impose, soit le mutisme, soit la rigolade bête ? » (DS, 151). Dans ces conditions, l'écriture n'a-t-elle pas comme fonction de conjurer le malheur de la mort et, à ce titre, ne remplace-t-elle pas la religion ? Ne laisse-t-elle pas croire à la vie éternelle, « ne serait-elle pas l'ultime preuve vivante que rien ni personne ne meurt tout à fait ? » (DS, 114). Devenant un rituel, l'écriture de la mort prend une dimension sacrée, ce qui est clairement exposé dans le chapitre sur le deuil de sa mère, intitulé « La vie est une étoile ».

En effet, en retraite dans un refuge des Alpes, l'énonciatrice doit faire face au décès récent de sa mère, qu'elle voit dans le paysage. À la faveur de rêveries, la vue d'une prairie encaissée entre les montagnes, le col au Cou, prend pour elle « l'allure d'une mère au long col » (DS, 112). Plus loin, elle retrouve dans la montagne cette inquiétante étrangeté qu'elle avait perçue, on l'a vu, dans l'écriture. Par une série d'associations, la montagne lui rappelle le ventre maternel, lieu « où l'on séjourne dans l'intimité⁷ la plus tangible et le plus inapprochable mystère » (DS,

7. Notons le mot *intimité*.

125). Écrire la montagne, c'est écrire la mère : le livre devient le corps de la mère décédée, il le fait revivre, comme l'acte du célébrant dans le « Corpus Christi » de la consécration. Ce qui mène à la fusion, à la communion des corps : l'énonciatrice devient sa mère, elle devient même la mère de sa mère, ce dont elle rend compte en disant : « Là, je t'avais donné naissance » (DS, 132).

Cette recherche de transcendance se base donc sur une logique de la métamorphose, celle-là même qu'on rencontre dans la poésie, où le *je* cherche à se métaphoriser. Car si le sujet lyrique prend ancrage dans la réalité biographique, il fait aussi l'expérience d'une réelle transformation. Il veut en effet se fusionner avec le monde, comme le montre Yves Vadé dans son article « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », de sorte que le lecteur se retrouve face à « une instance d'énonciation transcendante dont le poète serait le médiateur ou le relais ». Ainsi, la voix poétique vibre au diapason de l'univers : elle correspond « à un ensemble de sonorités résonnant dans une gigantesque chambre d'échos où le moi risque à tout moment de se perdre » (Vadé, 1996 : 27).

La vision du sujet, dans *Le deuil du soleil*, se montre en lien direct avec la conception du sujet lyrique, héritée du romantisme. Mais il s'agit ici d'un sujet lyrique moderne qui, loin d'être mû par une inspiration divine, est porté par une *transcendance vide*, selon le terme de Hugo Friedrich ([1956] 1976 : 79), ce que rend l'affirmation : « L'écriture est la dernière prière qui me reste » (DS, 25). *Le deuil du soleil* se veut en effet une prière. En ce qui concerne sa mère, Madeleine Gagnon affirme d'ailleurs qu'elle ne tient pas à coller aux faits réels, mais qu'elle veut écrire un requiem, « une pièce d'idéal, de sublime et d'allégresse » (DS, 128). Ce qu'elle souhaite rappeler chez sa mère, ce sont les bons côtés, en oubliant volontairement les petits défauts. Car l'éloge funèbre n'a pas comme objectif de faire ses comptes avec les disparus, mais « d'écrire pour que les morts reposent en paix et, sans doute, pour que les survivants se réconcilient avec la mort » (DS, 128).

Le fait d'écrire la mort déporte le sujet autobiographique vers le sujet lyrique. Il prête à une mouvance énonciative, et l'auteure montre du doigt ce déplacement, le théorise. On saisit pourquoi on retrouve une fascination pour la parole poétique : le texte est d'ailleurs suivi de trois accompagnements poétiques. Pour Madeleine Gagnon, le poème est en effet la forme qui surgit dans les premiers moments de la perte. Elle le constate quand elle se voit confrontée à l'agonie de son père : « Quand cette mort arrivera, je crois bien que seul le poème en pourra porter les échos, à plus ou moins brève échéance » (DS, 55). Car le poème est seul capable de rendre ce temps qui s'arrête, se déchire et s'ouvre sur un hors-temps qui confronte au silence : « Le travail du deuil, c'est la mise en lettres d'ombres ou de lumières du silence d'écriture » (DS, 64). En ce sens, le poème, le seul genre littéraire où « la langue est musique », dit-elle (DS, 176), rejoint ces espaces de silence tatoués sur le corps du sujet, les écoute, les fait vibrer. Il permet de faire ressentir la « présence de l'absence » (DS, 56), de transfigurer la douleur qui porte en elle le désir d'éterniser la mémoire de l'être qu'on a perdu.

Madeleine Gagnon avait amplement développé cette vision poétique dans son recueil d'essais *Toute écriture est amour* où, à partir des écrits de Freud, de Lacan et de Derrida, elle rappelait que l'écriture fait revenir dans la langue une *mémoire surgissante*, selon son propre terme, qui « agit sur les formes sonores, syntaxiques, grammaticales, stylistiques, rhétoriques, rythmiques, conceptuelles » (1989 : 131). Le sujet de l'écriture reconnaît qu'il est profondément divisé : son travail d'énonciation remet en question l'énoncé et, ce faisant, le symbolique, la Loi. Voilà pourquoi, durant l'agonie de son père, l'auteure comprend que seul le poème a la capacité de traduire le legs paternel, puisque, au contraire de la prose, il « déporte le legs hors la loi » (DS, 96).

On pourrait penser qu'il s'agit ici d'un plaidoyer en faveur de la supériorité de la poésie sur la prose, position qu'on trouverait agaçante. Mais ce ne serait pas rendre justice au texte. Comparant la poésie au roman et au récit, Madeleine Gagnon montre

la spécificité et la nécessité de ces genres. Alors que la fulgurance poétique rend bien le premier temps du deuil – le choc de la perte, « le fracas du temps » (DS, 57) –, le roman et le récit permettent, dans un deuxième temps, de déployer les faits en leur « donnant leur complexe dimension de vérité ; complexe : étendue dans le temps » (DS, 57). Autrement dit, de réinstaurer une historicité permettant une distanciation qui, à son tour, mène à l'apaisement.

LA NÉCESSITÉ DE L'INVENTION

Si Madeleine Gagnon insiste sur les distinctions entre la poésie et le récit comme genres littéraires, elle les rapproche au contraire quand elle affirme que « toute écriture de récit [...] atteint au poème quand elle est vraie » (DS, 59), conception qui n'est pas récente chez elle puisque, dans un texte datant de 1983 et publié dans *Toute écriture est amour*, elle comparait *La Québécoise* de Régine Robin (1983) à « l'écriture des poètes dont la tâche consiste à dire, dans le bonheur et l'inquiétude de l'invention, là où ça fuit de toutes parts » (Gagnon, 1989 : 110). On le voit : fondée sur le *Poïen*, sa position est tributaire de sa conception du sujet de l'écriture comme sujet *poïétique*, sous-tendu par une théorie de l'inconscient, où le Moi est déporté dans le champ de l'Autre. Pour elle, la nécessité de la fiction ou de l'invention dans l'écriture est primordiale. Par exemple, si elle n'arrive pas à faire le récit du suicide très violent de son cousin Régis, c'est justement parce qu'elle a du mal à décoller de l'anecdote. Et quand elle comprend cet état de fait, qu'elle l'accepte, elle est alors capable de reprendre le récit là où elle l'a laissé et d'entreprendre alors un véritable deuil.

Car, affirme-t-elle, « [i]l est des événements qui, vu leur force et leur impact catastrophiques, nous obligent à emprunter, pour mieux les saisir, les sentiers incertains de l'affabulation et de la rêverie poétique » (DS, 55). Elle rapproche encore une fois fiction et poème pour attirer l'attention sur ce travail créateur qui, dans l'écriture du deuil, opère une mise à distance apaisante entre

l'autre et soi, de sorte que « la mort de l'autre devient le ferment de la rencontre de soi » (DS, 55). Ainsi, la rêverie créatrice « ramène autrement au sens pluriel d'une écriture et de sa vérité propre. Ou d'une vie » (DS, 55).

Faire le deuil n'est possible que si l'écriture propose une pluralité de sens, ce qui nous renvoie à la polysémie poétique. Et, en retour, le deuil enseigne à l'écrivain qu'il lui faut perdre pour écrire et pour vivre. Cette vision rejoint la réflexion du philosophe André Comte-Sponville qui, dans un numéro de la revue *Autrement* intitulé « Deuils : Vivre, c'est perdre », rappelle que le mélancolique est épris de vérité, ce qui lui vient d'« une blessure narcissique » dont il doit sortir pour accepter sa condition de mortel, c'est-à-dire faire « son deuil de soi », et alors vivre (Comte-Sponville, 1992 : 19). Or, l'écriture impliquant un deuil de soi, « le récit de vie, la re-crédation de sa propre vie est, pour chaque sujet, la seule alternative possible au ravissement narcissique », avançait Madeleine Gagnon, on l'a vu, dans « La tentation autobiographique » (1989 : 169). Elle poursuit et précise son propos dans *Le deuil du soleil* en avouant que le dialogue entrepris avec ses morts est en fait un mentir-vrai, « le “mentir-vrai” le plus vrai de tous les mensonges » (DS, 126). Il s'agit, en fait, d'un monologue avec elle-même, ou plutôt, précise-t-elle, d'« un dialogue entre moi et l'autre en moi, mise en scène en abyme de ce “Je est un autre”, aimable et détestable personnage, orphelin peuplé de mémoires et de songes » (DS, 126).

Le mot *dialogue* – qui rappelle la notion de *dialogue lyrique* (*lyrisches Ansprechen*) chez Wolfgang Kayser (1948 : 340, cité dans Combe, 1996 : 57) – montre que le *sujet poétique* chez Madeleine Gagnon reconnaît son dédoublement et joue alors de ses rêveries et de ses voiles : le texte devient une mise en scène de la mouvance à l'œuvre dans la subjectivité. Michel Collot ne voit pas autrement le sujet lyrique dans son article « Le sujet lyrique hors de soi » :

C'est seulement en sortant de soi, qu'il coïncide avec lui-même, non sur le mode de l'identité, mais sur celui de l'ipséité, qui n'exclut pas mais au contraire inclut

l'altérité, comme l'a bien montré Ricœur. Non pour se contempler dans le narcissisme du moi, mais pour s'accomplir soi-même comme un autre (Collot, 1996 : 115-116).

Cette réflexion, on l'admettra, reprend en substance celle de Madeleine Gagnon.

Tout nous conduit à rapprocher le sujet de l'autobiographie poétique du sujet lyrique moderne. Ainsi, plutôt que d'opposer le moi lyrique à un moi autobiographique, il vaut mieux considérer le rapport entre ces deux instances à la façon d'une dynamique, d'un procès en perpétuelle transformation, comme le propose Dominique Combe dans « La référence dédoublée » (1996). Le sujet lyrique nous apparaît dès lors « comme un sujet autobiographique "fictionnalisé" ou du moins en voie de "fictionnalisation" – et, réciproquement, un sujet fictif réinscrit dans la réalité empirique, selon un mouvement pendulaire, qui rend compte de l'ambivalence défiant toute définition critique, jusqu'à l'aporie » (Combe, 1996 : 55-56).

En mouvement, en constant devenir, le sujet lyrique ne préexiste pas au texte, mais se crée à travers son énonciation. Et c'est cette conception-là du sujet que Madeleine Gagnon élabore dans *Le deuil du soleil*. Remettant en cause toute définition d'une subjectivité stable, ce livre nous rejoint non pas parce qu'on cherche à connaître le « vrai » vécu de l'écrivaine, mais parce que le dialogue qu'entreprend la narratrice avec elle-même contient des trous, des espaces, des silences qui nous laissent des possibilités de déplacement, de dédoublement, de jeu. Le dernier accompagnement sur lequel se termine le livre, « Poème parfait, le non-poème », raconte un rêve dans lequel l'auteure avait fait un poème parfait, qu'elle avait évidemment perdu au réveil. Elle implorait des muses en ces termes : « redonnez-moi encore ce plaisir, cette grâce de nommer pleinement, avec les seuls mots hérités de ma tribu » (DS, 178).

Mais cette supplique sur laquelle se terminait le rêve n'a rien de mélancolique : elle est reconnaissance que la perfection du

sujet, capable de nommer pleinement et une fois pour toutes le réel, peut être seulement rêvée. C'est, en dernier lieu, au deuil d'un idiolecte parfait que nous ramène l'écriture. Dans la réalité, il s'agit de trouver des mots sensibles qui, pour un lecteur ou une lectrice, se mettent à résonner, donnent l'illusion d'une proximité, produisent des *effets d'intimité* qui ouvrent la phrase, créent une béance, un espace de vide et de silence qui soient habitables par un autre. Et l'on ne peut qu'acquiescer à la réflexion d'Élisabeth Cardonne-Arlyck qui, dans l'article « Tenir sa langue : “autobio” vs. néo-lyrisme », voit le lyrisme contemporain comme tourné vers le lecteur :

Quand le je s'engage dans le poème « en personne » (que ce soit masqué ou à visage découvert, mais en mettant des pans de sa vie dans le jeu), il reconnaît, explicitement ou pas, une responsabilité à l'égard d'autrui, c'est-à-dire tout ensemble ceux à qui, de près ou de loin, touche cette vie, et ceux que touche le poème, ses lecteurs (Cardonne-Arlyck, 2001 : 240-241).

Le mot *responsabilité* renvoie à l'écrivain comme énonciateur qui est mû par un *ethos*, une manière d'être au monde, qui se donne une intention éthique. Il ne me semble pas inutile de le rappeler, précisément en cette période de *reality show* où les genres liés à l'autobiographie ont la faveur du grand public et deviennent des gages de succès. Si l'on peut avoir l'impression que certaines pratiques d'écriture personnelle sont symptômes de narcissisme, de repliement sur soi, il en est d'autres qui sont portées par le désir d'établir un lien communautaire. Car le livre, qui s'adresse à un autre, inconnu et anonyme, permet de former une « communauté négative : la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté », selon l'expression de Georges Bataille que cite Maurice Blanchot dans *La communauté inavouable* (Blanchot, 1983 : 45). Voilà bien ce que nous rappelle *Le deuil du soleil*, où tout nous montre que, pour Madeleine Gagnon, l'investissement autobiographique est tributaire de la relation à l'Autre que rend possible le travail d'écriture.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANZIEU, Didier (1981), *Le corps de l'œuvre*, Paris, Éditions Gallimard.
- BAKHTEINE, Mikhaïl ([1975] 1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- BLANCHOT, Maurice (1983), *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit.
- CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth (2001), « Tenir sa langue : "autobio" vs. néo-lyrisme », *Revue des sciences humaines*, « Paradoxes du biographique », n° 263, p. 233-252.
- COLLOT, Michel (1996), « Le sujet lyrique hors de soi », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 113-125.
- COMBE, Dominique (1996), « La référence dédoublée : le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique RABATÉ, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 39-63.
- COMTE-SPONVILLE, André (1992), « Vivre, c'est perdre », *Autrement*, « Deuils : Vivre, c'est perdre », n° 128, mars, p. 14-23.
- FRIEDRICH, Hugo ([1956] 1976), *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier. (Coll. « Médiations ».)
- GAGNON, Madeleine (1978), *Anтре*, Montréal, Les Herbes rouges.
- GAGNON, Madeleine (1979), *Lueur*, Montréal, VLB éditeur.
- GAGNON, Madeleine (1982), *Autographie : 1. Fictions*, Montréal, VLB éditeur.
- GAGNON, Madeleine (1989), *Toute écriture est amour : Autographie 2*, Montréal, VLB éditeur.
- GAGNON, Madeleine (1996), *Le deuil du soleil*, Montréal, VLB éditeur. (Coll. « Poésie ».)
- HAVERCROFT, Barbara (1999), « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, n° 47, p. 93-113.

- KAYSER, Wolfgang (1948), *Das sprachliche Kunstwerk*, Berne, A. Francke.
- LEJEUNE, Claire ([1979] 1992), *L'atelier*, Montréal, Typo. (Coll. « Essais ».)
- OLNEY, James (1980), « Autobiography and the cultural moment : A thematic, historical, and bibliographical introduction », dans *Autobiography : Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, p. 3-27.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1991), « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », dans Michel CONTAT (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, Presses universitaires de France, p. 37-50.
- ROBIN, Régine (1983), *La Québécoise*, Montréal, Québec/Amérique (Coll. « Littérature d'Amérique ».)
- SANTORO, Miléna (2000), « "La mort avec la vie dedans" : l'écriture du deuil chez Madeleine Gagnon », *Francographies*, t. II, n° spécial 3 (nouvelle série), p. 243-248.
- VADÉ, Yves (1996), « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 11-37.
- VIART, Dominique (2001), « Dis moi *qui* te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263, p. 7-33.

BIOFICTIONS ET IDENTITÉ
DANS *L'IMMENSE FATIGUE DES PIERRES*
DE RÉGINE ROBIN

Janet M. Paterson
Université de Toronto

Mes racines sont en l'air, sans identité et sans lieu.

Régine ROBIN,
L'immense fatigue des pierres.

Le sujet de cet ouvrage – les « formes hétérodoxes de l'auto/biographie » – suscite à vrai dire une interrogation. Comment en effet rendre compte du fait que deux notions aussi limpides, aussi consacrées que celles d'autobiographie et de biographie donnent lieu à tellement de métamorphoses génériques que le lexique même de ce genre d'écriture s'élargit sans cesse ? Aux termes traditionnels et canoniques de biographie et d'autobiographie s'ajoutent *biofiction*, *autofiction*, *docufiction*, *récit de vie*, *biographie imaginaire*, *témoignage personnel*, *écriture du moi* sans oublier *journal intime* et *journal fictif*. Et comment se fait-il par ailleurs que fréquemment l'écriture du moi (pour choisir un de ces termes) s'inscrive sous le signe de l'hétérogène, mélangeant plusieurs formes littéraires et non littéraires ? Je pense, par exemple, à *La Québécoise* de Régine Robin, roman où il y a non seulement un mélange de fragments

d'éléments autobiographiques, de récits fictifs, de poèmes, mais où l'on trouve aussi des annonces publicitaires, des slogans politiques, des listes de noms de commerce, les résultats de joutes de hockey, etc. Comment expliquer, pour continuer mon interrogation, que l'écriture du moi s'inscrive de plus en plus fréquemment dans le cadre du dissemblable, de la multiplicité, de l'éclatement discursif et énonciatif, bref de la non-conformité aux traditions littéraires ?

On se doute bien que ces questions nous mènent dans les domaines complexes de l'épistémologie, de la théorie littéraire et de ce que l'on peut appeler « l'air du temps ». Est-il nécessaire à cet effet, en évoquant l'évolution de la pensée philosophique, de rappeler l'impact, dans l'écriture et dans la lecture, de l'éclatement de la notion du sujet logocentrique ? Et ne faudrait-il pas, par ailleurs, souligner l'héritage du structuralisme et de la sémiotique dans la mesure où nous avons appris que, dans l'écriture, tout sujet, soit-il autobiographique ou biographique, est une construction du discours ? Enfin, dans une réflexion sur le statut actuel de l'écriture du moi, pouvons-nous faire l'économie des retombées du concept polymorphe, imprécis et pourtant toujours actuel, de postmodernisme ? Si les notions lyotardiennes d'« incrédulité à l'égard des métarécits » (1979 : 7), de valorisation de « l'hétéromorphie des jeux de langage » (1979 : 107), du refus de « la consolation des bonnes formes » (1986 : 32), du rejet des concepts d'unité et de totalité, sont devenues des clichés, elles n'en sont pas moins pertinentes pour une réflexion sur ce que représente, sur ce que peut représenter, au début de notre siècle, l'écriture du moi.

Dans ce contexte épistémologique, les notions de biographie et d'autobiographie dévoilent leur grande complexité, tout particulièrement en ce qui concerne leur inscription textuelle. Le *je auto* ou *bio*, ce *je* en même temps fictif, ce *je* qui est une construction discursive par excellence, est de plus en plus difficile à cerner dans son rapport, d'une part, à la tradition littéraire et, d'autre part, à ce qu'on appelle le « réel ».

En tenant compte de ce contexte, j'aimerais souligner le fait que les transformations des écrits autobiographiques et biographiques, qui sont le résultat de mutations dans la pensée contemporaine, sont soumises à une autre dynamique qu'il ne faudrait pas passer sous silence. Les déplacements socioculturels de la fin du dernier siècle et les mouvements de migration qui ont eu lieu au Québec comme ailleurs ont modifié, de manière significative, les discours littéraires autobiographiques en y inscrivant les paroles d'écrivains et d'écrivaines venus d'ailleurs (d'Haïti, du Brésil, d'Italie, d'Égypte, d'Iran, etc.) dans l'espoir de refaire leur vie dans un nouveau pays. Bon nombre de ces écrits, qu'on appelle « récits d'exil » ou « récits migrants », sont des textes fictifs à portée autobiographique. Je me contente de donner ici deux exemples. Dans *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis, le narrateur brésilien, s'exprimant à la première personne, raconte ses souvenirs d'enfance et d'adolescence dans son pays d'origine tout en faisant état de son expérience d'immigrant à Montréal. Dans *La Québécoise*, la narratrice est une immigrante juive d'origine polonaise, née à Paris, qui est venue s'installer au Québec. Elle raconte les souvenirs douloureux de son passé et ses difficultés d'adaptation à la société québécoise. Les deux narrateurs se disent « autres », « étrangers », « exilés » : « Quelle angoisse certains après-midi – Québécoisité – québécoitude – je suis autre. Je n'appartiens pas à ce Nous si fréquemment utilisé ici » (Robin, [1983] 1993 : 53-54) ; « Je demeurais en suspens, plus étranger que jamais, à la fois sans prise sur ce monde nouveau et sans attache avec ma vie d'autrefois » (Kokis, [1994] 1995 : 204). Qui plus est, dans les deux cas, l'ombre des auteurs réels plane sur les récits.

Avant même d'entrer au cœur du sujet, on comprendra que ces romans soulèvent de façon magistrale une question identitaire : qui est ce *je* qui se dit « autre » et comment sa subjectivité s'inscrit-elle dans le discours ? La question est d'importance, en effet, car le sujet migrant qui raconte sa vie est constamment en proie à des interrogations identitaires et à des difficultés existentielles, difficultés que Régine Robin décrit comme étant

« l'éternel sentiment d'être ailleurs, déracinée » ([1983] 1993 : 187). Hanté par le passé, incapable de se fixer dans le présent, le sujet migrant vit dans un entre-deux temporel et spatial, dans un *no man's land*, où l'identité est sans cesse disloquée, décentrée, fragmentée, brisée. Cette fragmentation identitaire n'est pas surprenante car, comme le souligne Éric Landowski, « les procédures de *spatialisation* et de *temporalisation* [...] paraissent conditionner toute forme d'appréhension de notre être au monde en tant que monde signifiant » (1997 : 89). Autrement dit, toujours selon Landowski, « toute construction identitaire, toute "quête de soi" passe par un processus de *localisation du monde* – du monde comme altérité et comme présence (plus ou moins "présente") par rapport à soi » (1997 : 91). Or, comment construire, reconstruire son identité lorsque le vécu est constamment hanté par le flux de la mémoire, lorsque le présent est investi par le passé, lorsque le sujet change de pays, de nom, de langue, de culture ? Comment narrer un *je* multiple et hybride, réel et fictif, qui raconte l'impossibilité d'une reconstruction identitaire ?

Les écrits de Régine Robin confèrent à ce genre de questionnement des formes et des thématiques tout à fait originales. De *La Québécoise* jusqu'au recueil de nouvelles ayant pour titre *L'immense fatigue des pierres*, tout se passe comme si Régine Robin dépitait des formes de plus en plus hétérodoxes, inattendues de l'écriture du moi pour explorer les récits de personnages migrants ou de personnages en quête d'une identité différente.

*
* *
*

Rien que des miroirs brisés, des fragments
d'identité

Régine ROBIN,
L'immense fatigue des pierres.

Pour mettre au jour certaines caractéristiques du fonctionnement discursif de l'écriture du moi dans *L'immense fatigue des*

*pierres*¹, recueil de nouvelles qui se désignent ouvertement comme étant des « biofictions », je vais commenter la quatrième de couverture pour ensuite passer à l'analyse de la nouvelle éponyme du volume.

La quatrième de couverture se compose de trois textes différents. À droite, il y a un long paragraphe qui représente en fait une citation tirée de la nouvelle « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve »².

Mais oui, j'ai vu Régine Robin. Elle était ici il y a encore une demi-heure. Elle a dû aller acheter des cigarettes au tabac du Dôme ou bien vous la trouverez chez Tschann, à moins qu'elle n'ait remonté la rue du Montparnasse vers la place Edgar-Quinet ; elle a pu prendre une bière à La Liberté. Vous la trouverez à la terrasse. Ou alors, à cette époque de l'année elle est peut-être à Montréal [...]. Elle a pu prendre l'avion [...]. Elle vend des boîtes de souvenir. [...] Moi, je suis Pamela Wilkinson, ou Emilia Morgan, ou Nancy Nibor ou Martha Himmelfarb [...] je suis peut-être la fille de la narratrice, ou même Régine Robin si vous voulez.

Soulignons les nombreux jeux de biofiction dans ce passage. Dès le début, le régime onomastique influe sur l'interaction du fictif et du réel en évoquant le nom de « Régine Robin ». Mais de qui s'agit-il au juste ? De l'auteure réelle ou d'un personnage fictif ? Le texte prolonge cette incertitude en évoquant plusieurs hypothèses événementielles : « Elle a dû aller acheter des cigarettes », « elle a pu prendre une bière à La Liberté », « elle est peut-être à Montréal », « Elle a pu prendre l'avion », etc. La narratrice, au

1. Désormais, les références à cette œuvre seront placées entre parenthèses dans le texte et désignées par l'abréviation IF, suivie du numéro de la page.

2. Ce passage se trouve intégralement deux fois dans la nouvelle : IF, 129-130, 140-141. J'en cite les parties principales pour les fins de mon analyse.

surplus, se prête à ce jeu biofictif en se dotant de plusieurs noms propres : « Moi, je suis Pamela Wilkinson, ou Emilia Morgan, ou Nancy Nibor, ou Martha Himmelfarb ». Il ne faut pas être très malin pour voir dans « Nibor » l'inversion de « Robin » ou pour remarquer que les noms français, allemand et anglophone font surgir la question des origines, thématique capitale dans toutes les nouvelles. Mais comme si ces transformations onomastiques étaient insuffisantes pour mettre en lumière la tension inhérente à la biofiction, la narratrice affirme : « je suis peut-être la fille de la narratrice, ou même Régine Robin si vous voulez ».

À ces changements onomastiques se greffent des modulations de l'instance narrative qui brouillent l'identité du sujet de l'énonciation : « Mais oui, j'ai vu Régine Robin. Elle était ici il y a encore une demi-heure » ; « Moi, je suis Pamela Wilkinson, ou Emilia Morgan [...] ou même Régine Robin ». De plus, les changements narratifs et onomastiques sont modalisés par des traversées dans l'espace : de la rue du Montparnasse et de la place Edgar-Quinet, à Paris, aux cafés-terrasses de Montréal. Et que dire des « boîtes de souvenir », sinon qu'elles mettent en pleine lumière le thème de la mémoire, phénomène qui gère tout processus identitaire ? On s'aperçoit ainsi que, dans ce long passage, plusieurs structures construisent et déconstruisent les notions canoniques d'autobiographie et de fiction pour créer une forme hétérodoxe d'écriture qui les mélange de manière explicite.

À gauche de la citation se trouve une photographie de l'auteure Régine Robin accompagnée de plusieurs détails liés à sa vie professionnelle :

Régine Robin est professeur à l'Université du Québec à Montréal. Elle a reçu le prix du Gouverneur général en 1987 et le Prix J. Rousseau de l'ACFAS en 1994. Écrivain, elle est l'auteur du Cheval blanc de Lénine, du Naufrage du siècle (Berg/XYZ) et de la Québécoite (XYZ/Typo). Elle se consacre de plus en plus à la fiction de l'hybridité et de l'hétérogène.

Ce petit paragraphe livre des faits authentiques aisément vérifiables. Du coup, sur la même page deux genres se côtoient : la biofiction et la biographie. Ce qui est assez inhabituel, c'est que dans les deux cas la figure de Régine Robin fait l'objet du discours comme pour mieux problématiser le glissement et le brouillage entre le fictif et le réel.

Enfin, sous la notice biographique trois phrases sont écrites en caractères gras : « Tout a été effacé à Auschwitz. Alors on court après ses origines, on fabrique du réel, on tisse du fictif. On est confronté à ce RIEN qui est le TOUT de ce que nous sommes... » Il convient d'insister sur le fait que ces quelques lignes se démarquent nettement des deux autres passages : par la référence historique à Auschwitz, par la tonalité philosophique du propos et par l'absence de noms propres. Cette absence, si frappante sur une page où tant de noms propres sont évoqués, souligne de manière dramatique les thèmes de la Shoah, de l'oubli et de la perte identitaire. Dès lors, les concepts de fiction et de biofiction sont dotés d'importantes dimensions historiques et existentielles.

Des trois textes sur la quatrième de couverture se dégage une forme matricielle qui rassemble trois genres de discours : la biofiction, la biographie et le discours de l'Histoire. Juxtaposés sur la même page, thématiquement reliés en dépit de leurs différences génériques, ces discours interrogent, par le biais même de leur différence, la notion de sujet – biographique, fictif, historique – et de son inscription dans le texte littéraire.

Or, loin d'être inusitée chez Robin, cette forme matricielle caractérise toutes les nouvelles du recueil. Hybride et hétérodoxe, mouvante et créatrice, elle mélange la biographie et la fiction tout en y intégrant les traces de la grande Histoire.

*
* * *

Je sais qu'il m'est impossible de rendre compte de ce vécu, d'essayer même de m'en approcher. Quelque chose à la fois est impossible à dire et se manifeste dans son absolue nécessité.

Régine ROBIN,
Cybermigrances.

À première vue, la nouvelle « L'immense fatigue des pierres » raconte une histoire assez simple qui tourne principalement autour de deux personnages : une mère et sa fille. La mère, qui a plus de soixante ans, est une écrivaine de best-sellers célèbre qui vit à New York. D'origine polonaise, elle a quitté la France il y a une vingtaine d'années lors d'un divorce. La fille, une artiste qui frise la quarantaine, a quitté Paris à la même époque pour des raisons politiques et s'est installée à Jérusalem. Les deux vont se rejoindre à Roissy pour décider si elles veulent aller vivre ensemble à Montréal.

En réalité, il n'y a rien de très simple dans cette nouvelle charpentée par la structure matricielle qui amalgame la biofiction, la biographie et l'Histoire. Dans la biofiction, on trouve non pas deux, mais trois « récits de vie » de femmes juives de trois générations différentes : celui de la grand-mère, Mémé, de la mère, Nancy Nibor, et de sa fille Yaël. Sur le plan discursif, ces récits adoptent des formes hétérogènes et multiples : discours épistolaires, récits « narratifs », poèmes et fragments autobiographiques. Quelles que soient leurs formes, ils expriment le besoin de se raconter et de se souvenir. Le récit de la grand-mère, Mémé, est relié au discours oral qui transmet le savoir de génération en génération : Yaël mentionne que lorsqu'elle était petite, sa grand-mère lui parlait pendant des heures de la Pologne, de la guerre et de sa famille. La mère, pour sa part, a quelquefois recours à la poésie pour décrire certains éléments de sa vie intime :

*Je croyais savoir. Ia ne znaïou
 Un autre ciel, un autre espace
 D'autres horizons bleus
 Une autre langue (IF, 26).*

Quant à la fille, elle puise souvent dans les souvenirs d'enfance : « Mais il y avait Mémé. On pouvait rester des heures ensemble au Luxembourg, tout près de la fontaine de Médicis, elle tricotent ou faisant du crochet » (IF, 30). Cette hétérogénéité générique est appuyée par un manque total de chronologie, car les récits de vie sautent constamment du passé au présent pour toucher quelquefois à l'avenir, ou plus précisément à l'espoir d'un nouveau commencement. À ce désordre chronologique et temporel se greffe un va-et-vient continu dans l'espace : de la Pologne de la grand-mère à la France, lieu d'émigration et de séjour prolongé pour les trois femmes, en passant par New York, Israël et Montréal. Déplaçant le discours d'un espace à un autre sans logique et sans ordre, le récit est soumis à deux influences, les mouvements erratiques de la mémoire et le désir de mettre fin à l'errance : « Ne plus migrer. Ne plus bouger, ne plus chercher un lieu » (IF, 26). Les structures hybrides et éclatées qui caractérisent la biofiction expriment ainsi les thèmes du déplacement, de l'exil et de la fragmentation identitaire. Tributaires d'un processus de surdétermination fondamental, elles représentent la forme et le sens d'une « écriture de la migration des identités et des sujets » (Robin, 2003 : 74).

Dans les trois « récits de vie », la biofiction est gouvernée par le discours de l'Histoire. Autrement dit, la biographie – et à vrai dire l'identité – des trois femmes est marquée par les événements de la Deuxième Guerre mondiale, notamment par le sort tragique qui frappe leur famille comme l'ensemble du peuple juif. Sont évoqués la vie dans les ghettos de Varsovie, la rafle du Vel' d'Hiv de juillet 1942 lorsque la mère était petite, le port de l'étoile jaune, la disparition et la mort du grand-père et de la jeune cousine Magnalé dans des camps de concentration. En fait, les thèmes de la judéité, de la guerre et de la Shoah sous-tendent

le récit entier : autant par les références historiques, les allusions à Auschwitz et à Treblinka, les anecdotes du passé racontées par la grand-mère qui se fait garante d'une mémoire historique que par les mots écrits çà et là en polonais et en yiddish. Cette contextualisation historique, qui encadre les biofictions, modifie de façon notable le sens profond de la nouvelle, tout en conférant aux trois protagonistes des identités blessées, traumatisées et, par la force des événements, errantes. Régine Robin souligne de manière percutante l'impact de l'Histoire dans son œuvre : « Mon écriture ressasse et bégaye. Elle inscrit la récurrence, le traumatisme, l'obsession ; elle tourne autour de signifiants errants : guerre, juif, Auschwitz, signifiants-maîtres qui gouvernent une destinée » (2003 : 53).

De la biofiction insérée dans la grande Histoire, on passe aisément à l'aspect proprement biographique de la nouvelle. À l'instar de la quatrième de couverture, le régime onomastique relie la biofiction à la biographie. Car ce n'est certainement pas par hasard que la mère porte le nom de Nancy Nibor et qu'elle est écrivaine. L'ombre de l'auteure surplombe le récit. Par ailleurs, il y a une dimension métaphictive qui établit un lien avec le discours biographique en le mimant. En effet, à la fin de ce que l'on peut appeler l'intrigue, une nouvelle voix narrative auctoriale se manifeste à la première personne :

La mère, la fille.

J'ai vieilli la mère. Par rapport à moi, évidemment. Elle a plus de soixante ans. Cela écartera les malentendus avec vous lecteur et les tentations de projections chez moi (IF, 37).

Voici donc que la nouvelle met en scène les figures d'une écrivaine et d'un lecteur fictifs pour bien mettre en évidence l'activité de l'écriture et de la lecture. Fortement autoreprésentatif, le texte évoque la présence de l'auteure réelle. Qui plus est, il exprime ouvertement le sens de cette écriture :

L'une pourrait se remettre à écrire, sans se demander si c'est bien ça que veut le public. Une écriture qui pourrait rendre compte de ce chaos de déplacements, de ces rencontres inopinées, de ce remue-ménage des races, des langues, des cultures (IF, 42-43).

Cette dernière phrase, non modalisée par une instance narrative, est capitale dans la mesure où elle relie étroitement l'écriture *dans* la nouvelle à celle *de* la nouvelle, processus qui renvoie de toute évidence à l'auteure Régine Robin.

Mais ce n'est pas tout, car un dispositif intertextuel met en lumière l'élément biographique non seulement de la nouvelle, mais du récit entier. Dans certains de ses essais scientifiques, Régine Robin fournit de nombreux détails sur sa vie personnelle et notamment sur son passé. Dans un article intitulé « La judéité entre différence et altérité », elle consacre plusieurs pages à ce qu'elle appelle un « petit itinéraire personnel » (1998 : 305-313). On ne s'étonnera pas d'y retrouver de nombreux détails présents dans *L'immense fatigue des pierres*, dont son origine polonaise, l'émigration de ses parents en France en 1932, la disparition de cinquante et un membres de sa famille pendant la guerre, l'étoile jaune que sa mère et son frère portaient sur leur pull en France, l'emprisonnement de son père au Stalag XI-B en Allemagne, sa connaissance de la langue yiddish et surtout de ce que représentait, pour elle, le mot « Auschwitz » :

Je me souviens d'avoir tenté, petite fille de consoler ma mère qui pleurait des jours entiers, et même si à l'époque, je n'étais pas capable de comprendre l'ampleur du problème, je savais qu'« Auschwitz » me séparait des autres (Robin, 1998 : 309-310).

*
* *

L'hybridité comme nouvelle identité, comme
seule forme de mémoire collective

Régine ROBIN,

L'immense fatigue des pierres.

Écriture hétérodoxe par excellence, écriture éminemment postmoderne, *L'immense fatigue des pierres* met au jour l'effondrement des formes canoniques d'écriture et des récits de fondation. Le glissement fréquent du nom de Régine Robin à celui de Nancy Nibor, l'éclatement des formes spatio-temporelles, le mélange des genres, la pluralité des langues, la juxtaposition d'éléments biographiques et fictifs sont autant de stratégies d'écriture que d'éléments fondamentaux qui révèlent la fragmentation identitaire du sujet migrant : sujet clivé, angoissé, à la dérive, dont l'*auto-* et la *biographie* ne peuvent que s'inscrire dans la dislocation des formes narratives, dans l'errance des signifiés et dans le brouillage entre le fictif et le réel. S'écroule dès lors la notion utopique et caduque d'un sujet discursif unifié, cohérent, dont l'identité, selon les termes de Derrida, coïnciderait « avec soi » (1972 : 130). S'écroule également le fantasme d'une « écriture du moi » susceptible de mimer le réel. Ancrées dans la grande Histoire, marquées par le cosmopolitisme de notre âge, sensibles à l'exil des peuples et des individus, les biofictions de Régine Robin transforment ainsi les genres traditionnels de l'autobiographique et du biographique par le biais d'une écriture qui conçoit l'hybridité non pas uniquement comme une forme discursive, mais, bien plus, comme une nouvelle identité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DERRIDA, Jacques (1972), *Positions*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOKIS, Sergio ([1994] 1995), *Le pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur.
- LANDOWSKI, Éric (1997), *Présences de l'autre : essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit.
- LYOTARD, Jean-François (1986), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.
- ROBIN, Régine ([1983] 1993), *La Québécoise*, Montréal, Typo.
- ROBIN, Régine (1996), *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ éditeur.
- ROBIN, Régine (1998), « La judéité entre différence et altérité », dans Janet M. PATERSON (dir.), *Texte*, n^{os} 23-24, « L'altérité », p. 293-319.
- ROBIN, Régine (2003), *Cybermigrations : transversées fugitives*, Montréal, VLB éditeur.

UN DISCOURS PERTURBÉ :
LA FICTION DANS LE BIOGRAPHIQUE¹

Robert Dion

Université du Québec à Montréal

Ich erfinde Gestalten, die es gegeben hat.
[J'invente des figures qui ont existé.]

Peter HÄRTLING

[L]iterature must always represent a battle
between real people and images.

Iris MURDOCH

Lorsqu'on aborde les textes biographiques écrits par des écrivains sur des écrivains, on se heurte d'emblée à un problème terminologique : faut-il en effet, comme Frédéric Regard (1999), parler simplement de « biographie littéraire », se rabattre sur l'étiquette courante d'« essai biographique », ou encore, usant d'une tout autre stratégie, avoir recours à des désignations génériques inventées pour les besoins de la cause par les biographes eux-mêmes, telles que « personal memoir » pour *Papa Hemingway* d'Aaron Edward Hotchner (1966), « lecture-fiction » pour

1. Cet article procède d'une recherche ayant pour thème « Biographie fictive d'écrivain et effets de transposition ». Menée par Robert Dion et Frances Fortier (UQAR), elle bénéficie de l'appui du CRSH du Canada.

Monsieur Melville de Victor-Lévy Beaulieu (1978) ou « suite musicale » pour *Niembsch ou l'immobilité* de Peter Härtling ([1976] 1985) ? Le problème devient particulièrement aigu quand on dirige son attention sur les formes dites *hétérodoxes* de la biographie d'écrivain, c'est-à-dire sur des formes qui, à l'un ou l'autre titre, font appel à la fiction non pas pour aplanir les difficultés inhérentes au récit de la vie (comme c'est le cas dans la biographie romancée, où le « roman » vient en quelque sorte « lisser » le récit), mais au contraire pour les exacerber, les souligner.

Depuis que nous avons commencé à nous pencher sur ce corpus biographique hétérodoxe – déjà considérable², et en croissance constante et rapide –, nous avons été aux prises avec maintes hésitations au sujet de la catégorisation de cet ensemble. Au départ, nous parlions de « biographies imaginaires d'écrivains réels », avant de nous rendre compte que la qualification d'« imaginaire », ou d'« imaginatif », pour reprendre l'expression d'Ina Schabert (1990) qui distingue « imaginative biography » et « fictional biography », était peut-être chargée d'un sens trop particulier. Si l'on suit Schabert, la biographie imaginative serait celle qui tire de la masse documentaire un portrait de la vie intérieure, qui puise à tous les procédés littéraires possibles, réimagine « du dedans » des moments clés de l'existence du modèle, tandis que la biographie fictionnelle irait plus loin, extrapolant à partir d'indices encore plus ténus – non pas par exemple les lettres écrites par le biographé, mais une lettre reçue par lui – et se dispensant des modalités d'usage – « peut-être que... », « probablement », « j'imagine que... », « je serais tenté de croire que... », etc. – pour présenter la totalité du texte « as a conditional statement » (1990 : 58 *sqq.*). Entre biographie imaginative et biographie fictionnelle, il n'y aurait donc pas, selon Schabert, différence de nature, mais uniquement de degré. Ralf

2. À ce jour, le corpus des textes de nature biographique consacrés à des écrivains par des écrivains compte plus de 200 titres puisés dans une dizaine de littératures.

Sudau, pour sa part, dans un ouvrage de 1985 portant en partie sur la biographie d'écrivain en tant que mode de réappropriation de la tradition littéraire (au même titre, notamment, que les réécritures), propose le terme de « fiction biographique » (*biographische Fiktion*), dénomination toutefois ambiguë dans la mesure où elle pourrait aussi bien s'appliquer à une pure fiction qui prendrait la forme d'une biographie – *Sir Andrew Marbot* de Wolfgang Hildesheimer ([1981] 1984), pour se borner à un exemple aujourd'hui classique³ – qu'à des textes « biographoïdes » (le mot est de Daniel Madelénat) faisant la part belle à l'invention. Quant à l'expression « biographie fictionnelle », si elle n'avait pas été utilisée par Schabert, comme on vient de le voir, afin de circonscrire un ensemble de textes poussant à la limite les libertés avec les faits, elle aurait peut-être été la plus appropriée, quoique le premier mot du syntagme, « biographie », n'aille pas sans soulever aussi son lot de difficultés. Ce mot, en effet, semble impliquer une narration continue qui embrasse tout le « module existentiel fondamental » (Madelénat, 1984 : 9) que constituent la naissance, la vie et la mort d'un écrivain ; or notre corpus est composé en grande partie d'œuvres qui se bornent à quelques épisodes significatifs de la vie des biographés – une année de la vie de Virginia Woolf (Duhon, 1990) ou un été de Lord Byron (West, [1989] 1990), les derniers jours de Charles Baudelaire (Lévy, 1988b) ou d'Emmanuel Kant (De Quincey, [1899] 1986)⁴, quelques strates temporelles de l'existence de Gottfried Benn (Mertens, 1987), et ainsi de suite –, épisodes à partir desquels,

3. Pour désigner ce type de fictions biographiques qui prennent l'aspect de vraies biographies consacrées à des personnages inventés, Herrero-Olaizola propose le terme d'« apocryphal biographies » (2002).

4. Dorrit Cohn (1997) insiste sur le fait que les scènes d'agonie constituent l'un des clichés de la biographie. Dans notre corpus de biographies hétérodoxes, ces scènes sont traitées d'une manière qui tend à les faire échapper au poncif : soit qu'elles sont étendues à l'ensemble de l'œuvre, soit qu'elles deviennent le lieu d'un déploiement polyphonique, soit encore qu'elles sont abordées sur un mode parodique, pour n'évoquer que ces quelques possibilités.

souvent, elles irradiant dans toutes les directions. Du coup, il appert que c'est bien davantage le « biographique » que la biographie qui nous concerne ici au premier chef. Celui-ci se caractérise, pour reprendre l'expression d'Alain Buisine, par le retour de « l'écrivain en personne » sous ses divers avatars, tant dans des fictions, des essais et des pièces de théâtre que dans des biographies proprement dites, dont les formes couvrent tout l'empan qui va de la biographie « classique » (modèles : Maurois, Troyat, etc.) jusqu'aux fictions biographiques les plus osées, dans la filiation des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob ([1896] 1993). « Ce qui m'apparaît désormais décisif, c'est que le biographique n'est plus l'autre de la fiction », poursuit Buisine, qui ajoute : « La biographie est elle-même devenue productrice de fictions, bien plus elle commence à comprendre que la fictionnalité fait nécessairement partie du geste biographique » (1991 : 10).

Pour les besoins de la présente contribution, qui vise à donner un aperçu général de mes travaux actuels à partir de quelques exemples, j'aimerais m'arrêter aux perturbations que la fiction fait subir au discours biographique. Pour ce faire, je me concentrerai sur quatre cas, qui correspondent à autant d'usages de la fiction.

BEAULIEU, LÉVY, NOGUEZ, BOLAÑO

« J'invente des figures qui ont existé », note Peter Härtling au sujet de son travail : là réside sans doute le paradoxe au fondement de plusieurs textes qui me retiennent. S'agit-il, avec le concours de la fiction, de conférer à ces figures un surcroît d'existence, de raviver les couleurs un peu passées d'une vie déposée dans les archives ? S'agit-il plutôt de compléter ces récits toujours partiels, de dire ce que les documents, forcément, taisent ? De varier l'éclairage, au besoin en multipliant les sources ? Pourquoi plonger une figure historique, donc « réelle », dans un discours clairement fictionnel qui adopte les procédés les

plus voyants de l'écriture romanesque (focalisation interne, monologue intérieur, style indirect libre, etc.)⁵ ?

Parmi ces biographies d'écrivains puisant aux ressources de la fiction, certaines le font sans thématiser un tel recours alors que d'autres, au contraire, le problématisent ou le justifient. Mon premier exemple, *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu, appartient à la seconde catégorie : d'entrée de jeu, Abel Beauchemin, personnage récurrent de l'univers romanesque de Beaulieu et *alter ego* de celui-ci, s'y met en scène – comme, dit-il, Melville le fait lui-même dans ses œuvres – en tant qu'auteur-biographe, narrateur et figure romanesque, congédiant ses créatures des *Voyageries* pour « s'approprier Melville en le projetant dans l'univers de sa propre fiction » (Morency, 1993 : 61). Par un mouvement inverse, Abel se projette à son tour dans Melville, à partir d'un savoir biographique avéré, certes, mais aussi de sa propre situation d'écrivain fictif fasciné par l'accomplissement melvillien. Non seulement la distance entre Abel et son biographé tend à s'abolir, mais la « lecture » même de Melville ne peut s'effectuer que sur le mode de l'absorption ; elle se refuse à l'extériorité, ne se concevant que ménagée de l'intérieur, comme lorsqu'Abel, par la fiction, s'introduit dans le cercle des proches de l'auteur américain pour le scruter plus à son aise. Cette sorte d'« extériorité intériorisée » justifie la multiplication de formules telles que « [c]'est du moins ainsi que je le veux dans ma fiction » (Beaulieu, 1978, t. II : 72) ou – plus étonnant – « [m]ême dans ma fiction, je ne partagerai pas ce point de vue » (t. III : 11) et « [d]ans ma fiction, je ne retrouve aucun fait qui confirmerait le propos de Giono » (t. III : 15)⁶. Pour Abel et par extension Beaulieu, ce n'est en somme qu'à l'intérieur de la fiction et de l'intérieur de celle-ci qu'il est

5. Pour une analyse du cas inverse, où la vie d'une créature fictionnelle est racontée dans un discours en apparence non fictionnel, voir les analyses du cas *Marbot* par Schaeffer (1999 : 133 sqq.) et Cohn (1997).

6. Beaulieu évoque ici les propos de Giono dans « Pour saluer Melville », sa « préface-biographie fictionnelle » à la traduction française de *Moby Dick*.

possible de savoir quoi que ce soit de Melville qui aille au delà de la version communément admise des faits : ce n'est pas une vérité de l'archive que cherche Beaulieu⁷, c'est plutôt une vérité de la fiction et de l'écriture censée exprimer, pour dire comme Madelénat, « une vérité supérieure aux platitudes de l'histoire » (1998 : 50)⁸.

Le roman biographique de Bernard-Henri Lévy, *Les derniers jours de Charles Baudelaire*, a lui aussi largement recours à la fiction, mais, à la différence de chez Beaulieu, ce recours n'y est que très rarement signalé comme tel⁹. L'auteur a beau dire en entrevue que son livre use des faits de la vie du biographé comme de simples « “poutrelles” d'un édifice qui est, lui, complètement romanesque » (1988a : 4), le cadre établi par les faits n'est pas vraiment ébranlé : la fiction complète le réel, se loge dans ses brèches ; elle ne le contredit pas, ou alors très peu, et ne fait pas d'accroc au tissu de l'histoire littéraire. L'invention est bien ancrée dans la réalité, au point qu'on pourrait dire, à l'instar d'Hubert Juin dans sa préface à trois recueils de Schwob (dont les *Vies imaginaires*), que pour Lévy « l'imaginaire se fabrique au départ du vrai », qu'« on n'invente jamais que ce qui est » (1979 : 8). Ainsi, les extrapolations concernant Baudelaire, ou plutôt les interpolations, ne sont qu'exceptionnellement données pour des hypothèses, de sorte qu'elles apparaissent, au moins par défaut, comme des vérités biographiques ; les formulations hypothétiques, du reste, se concentrent surtout au début du roman :

On pourrait penser qu'il dort. En fait, il ne dort pas. [...] Mettons qu'il se laisse porter par les images vagues, sans suite, qui le traversent. [...] Et puis, mettons que dans ses meilleurs moments, quand se desserre

7. De fait, sa recherche documentaire s'en tient aux circonstances généralement connues de l'existence de son modèle.

8. On trouvera une version plus développée de l'analyse de *Monsieur Melville* dans le chapitre V de Dion (1997).

9. Les considérations sur Lévy doivent beaucoup à ma collègue Frances Fortier, qui a travaillé avec moi à l'occasion d'une étude : voir Dion et Fortier (2004).

l'étau et qu'il sent se dissiper la brume autour de son cerveau, il essaie de réfléchir à ce mal nouveau qui lui est tombé dessus (Lévy, 1988b : 12).

Cette restriction volontaire de champ, de la part d'un narrateur hétérodiégétique qui a par ailleurs la parfaite maîtrise du récit, est pur effet de style et ne doit pas nous abuser : en effet, le narrateur est omniscient et omnipotent, qui convoque et organise les divers récits, présentés comme authentiques, de Jeanne Duval, de Poulet-Malassis, de la veuve Aupick, etc. Ainsi, au début du livre, le parti pris narratif, malgré la présence de nombreuses narrations enchâssées, est très nettement celui du roman réaliste traditionnel ; ce n'est qu'à la cinquième partie de ce roman (qui en compte six) que se dévoile un narrateur-biographe homodiégétique qui vient préciser comment il a été conduit « à écrire et publier ce livre » (Lévy, 1988b : 227). Ce narrateur, un disciple de Baudelaire qui aurait recueilli sous dictée les « confessions » du poète malade avant de les publier sous son propre nom, est celui qui, trente ans après le fait, se confesse à son tour et compose le livre que nous lisons à partir de documents soi-disant « réels » – si bien que le narrateur omniscient du début n'est que le déguisement d'un narrateur-personnage. En régime hétérodiégétique, la narration couvre le présent bruxellois alors que Baudelaire, terrassé par une crise et croyant la mort proche, récapitule les événements de sa vie ; en régime homodiégétique, le biographe fictif se remémore les détails de la semaine passée au chevet du poète frappé d'aphasie. C'est là que se déploie la dimension métacritique du roman. Celle-ci ne concerne ni les pièges ou vertus supérieures de la fiction, ni les illusions de la réalité : elle dénonce plutôt les excès hagiographiques et l'acte d'appropriation au principe de la biographie. Ce que Lévy met en cause à travers son personnage de faussaire, c'est le fétichisme de l'auteur et, au delà, de l'œuvre ; comme me le confiait Lévy au moment de la publication des *Derniers jours de Charles Baudelaire*, ce roman relate l'histoire de quelqu'un « qui s'est rendu coupable du péché d'idolâtrie et de fétichisme » (dans Dion, 1989 : 67). Lévy poursuit :

Cet homme a pensé que la littérature était un fétiche, un objet transmissible ; il est, somme toute, coupable d'anti-baudelairisme. Ce que les critiques n'ont pas vu – du moins dans ce que j'ai lu jusqu'à présent – c'est que le geste du narrateur qui donne naissance à ce livre est le plus anti-baudelairien des gestes, puisqu'il repose sur l'idée de cette transmission du génie dont je fais suffisamment dire à Baudelaire qu'elle est une absurdité (dans Dion, 1989 : 67).

La fiction biographique devient ici le cadre d'un autre livre, emboîté, qui est autant le récit de la fin « exemplaire » d'un poète-martyr que celui de l'expiation d'un disciple-biographe ayant passé la défroque du faussaire et du traître.

En même temps qu'il est le plus fictif et le plus fertile en contre-faits, mon troisième exemple est, paradoxalement, celui où la fiction s'autodésigne le moins. Dans *Les trois Rimbaud* (1986), Dominique Noguez a voulu, dit-il, glisser le poète des *Illuminations* « à travers les mailles de l'histoire sans qu'il ne heurte rien, sans que cela ne déchire rien (ou du moins pas trop de choses : car ce serait faire injure au cher Arthur que de croire qu'il aurait pu passer tout à fait inaperçu s'il avait vécu un peu plus que son âge) » (1993 : 114-115). Au moyen d'un récit pince-sans-rire portant sur celui qui a fini par devenir le « patriarche de Charleville » (1986 : quatrième de couverture), Noguez déploie la fiction d'un Rimbaud qui ne serait pas mort à Marseille en 1891, mais qui aurait regagné Paris, écrit des romans louangés par la critique, épousé la sœur de Paul Claudel et connu une gloire telle que son œuvre véritable apparaîtrait, avec le recul, comme des *juvenilia* prometteurs. L'ouvrage mimant les histoires et manuels littéraires les plus traditionnels, qui aiment à distinguer des périodes dans l'œuvre des « grantécrivains »¹⁰ –

10. D'après le titre d'un autre livre de Noguez, *Le grantécrivain & autres textes* (2000). Après la réhabilitation du deuxième Rimbaud (le négociant-trafiquant) par Alain Borer – ce qui faisait au biographé deux vies opposées comme un *allegro* et un *adagio* –, il était tentant, nous dit

d'où les *trois* Rimbaud du titre –, on pourrait croire que son affiliation générique est dévoilée sans ambiguïté ; pourtant, une telle indication de genre ne figure nulle part, comme si l'hésitation à ce sujet devait être maintenue. S'agit-il en effet d'une fiction écrite comme un essai – comme un type particulier d'essai – ou d'un essai qui inclut une part de fiction ? Élément de réponse possible, la vingtième note infrapaginale (Noguez, 1986 : 27), qui évoque le genre de la critique-fiction à propos d'un ouvrage d'Alain Borer, pourrait aussi bien s'appliquer au livre de Noguez, qui met à l'avant-plan la forme et les poncifs de la critique, mais en y injectant une dose de fiction que même le rimbaldien le plus novice est à même de détecter. En fait, par la forme, on est indéniablement dans l'étude critique : présence d'un appareil de notes, d'un type d'argumentation spécifique, d'un énonciateur « objectif » qui convoque et organise la parole d'autres locuteurs, etc. La chronologie rigoureuse et l'encart photographique avec portraits de l'auteur à différents âges de la vie, reproductions de manuscrits et de sommaires de revues, renvoient en outre plus spécifiquement à l'étude d'histoire littéraire. Par le propos, on est dans l'essai biographique, ou plutôt : dans la critique largement biohistorique des manuels, variante tardive et déclassée de l'entreprise d'un Sainte-Beuve ou d'un Lanson. Par l'ancrage enfin, en partie factuel et en partie fictionnel, on se trouve dans la fiction – c'est du moins la position de Noguez lui-même, qui insiste sur l'absurdité qu'il y a à parler d'« autofiction », comme le fait Doubrovsky, parce que dès qu'il y a un soupçon de fiction dans un texte soi-disant véridique, celui-ci, par une sorte de réaction chimique d'amalgame ou de contamination, tourne immédiatement et entièrement à la fiction. Je cite la première phrase des *Trois Rimbaud* :

Quand Arthur Rimbaud entre à l'Académie française, le 16 janvier 1930, personne ne semble se souvenir de

Noguez, pour équilibrer le tout, de créer un troisième Rimbaud, *rondo vivace* (1993 : 115).

« *l'homme aux semelles de vent* », du *chérubin diabolique* des « *Réparties de Nina* » et des « *Assis* », ou du « *voyou* » voyant qui avait défrayé la chronique du petit milieu poétique français vers 1872 (Noguez, 1986 : 7).

Par sa forme, un semblable énoncé participe de l'essai bio-critique, mais par sa référence – fausse – il ne peut relever que de la fiction. Non seulement cette proposition invente-t-elle des faits, mais elle renverse totalement le mythe de Rimbaud – le jeune poète fulgurant et tôt retiré – pour en créer un autre, calqué, jusqu'à la caricature, sur celui de l'écrivain bourgeois : débuts houleux, puis « normalisation » de l'œuvre, honneurs, mariage bourgeois, conversion religieuse. Dans la mesure où *Les trois Rimbaud* interrogent non pas d'abord la vie attestée de Rimbaud, mais questionnent et interprètent le « mythe Rimbaud » en le prolongeant diégétiquement, ils se situent d'emblée dans la fiction¹¹. Mais cette fiction, on l'a dit, ne se donne pas directement, ouvertement pour telle : en empruntant au formulaire savant ou pseudo-savant (les manuels littéraires), en multipliant les noms propres réels, les témoignages (la plupart apocryphes) d'écrivains ayant vraiment existé – Valéry, Breton, Cocteau, etc. –, elle veut au contraire s'approprier les caractéristiques du réel, sans être dupe pourtant de sa réussite, les falsifications étant décidément trop grosses. Cet ancrage réaliste est un énorme clin d'œil, qui renforce d'autant les connivences culturelles entre le pseudo-critique et le lecteur. L'une des falsifications les plus délibérément voyantes est d'ailleurs celle d'un prétendu portrait de 1921 reproduit à côté de la célèbre photographie de Carjat, où Rimbaud apparaît dessiné en surimpression sur le cliché comme un grotesque vieillard grisé. Vraies ou truquées, les photographies n'ont pas pour fonction de susciter la méditation, la rêverie, l'interprétation ; elles ont plutôt pour but d'« accréditer » ironi-

11. Pierre Michon, dans *Rimbaud le fils* (1991), assigne ce mythe à la « Vulgate » rimbaldienne.

quement les extrapolations de la biographie, ce qu'elles font de façon sciemment maladroite.

Tel est donc l'enjeu de l'entreprise de Noguez : parodier la critique biographique tout en assertant, par une sorte d'effet paradoxal, sa pertinence ; car « si j'ai choisi de ne pas limiter mes "pastiches par anticipation" aux textes, écrit-il, mais de les étendre en quelque sorte à *la vie même*, c'est que Rimbaud nous rappelle avec éclat l'importance de la vie, du *biographique* dans la création » (1993 : 121-122). Pour Noguez, la biographie, c'est ce qui « ouvre », ou « réouvre », la lecture de Rimbaud après trois décennies de réductionnisme sémiolinguistique, de ce qu'il a lui-même qualifié d'« ultratextualisme paranoïde ». Chez lui, la parodie concerne un type bien particulier de critique biographique : ce qu'elle moque avant tout, c'est la croyance en la toute-puissance d'une méthode propre à établir un sens de la vie, une cohérence. Dans *Les trois Rimbaud*, Noguez cible *l'auteur comme œuvre*, ou encore *l'auteur comme genre*, dans la mesure où l'écrivain mythifié finit par acquérir le statut d'un personnage dont la vraie œuvre est la vie propre (Brunn, 2001 : 25). À sa manière souriante, il se fait fort de rappeler qu'« [é]crire la vie d'un auteur constitue une façon de prendre une décision sur l'œuvre, de choisir d'enraciner en elle la signification de son texte » (Brunn, 2001 : 40).

Le dernier exemple que j'aborderai ici est une pure fiction qui prend la forme d'un recueil de vies thématiquement organisées : il s'agit du livre de Roberto Bolaño¹² ayant pour titre *La littérature nazie en Amérique* ([1995] 2003). Publié chez Christian Bourgois dans une collection consacrée à la fiction, le livre surprend d'emblée : par son titre, si peu littéraire, si peu

12. Que son éditeur français qualifie d'« [h]éritier hétérodoxe de Borges, de Cortazar, de Arlt, d'Onetti » (page consultée le 4 mai 2004 sur le site Bibliomonde : www.bibliomonde.net/pages/fiche-auteur.php3?id_auteur=389). Héritier hétérodoxe d'écrivains hétérodoxes : la biographie semble bien autoriser toutes les licences avec le réel et l'imaginaire.

romanesque ; par le prière d'insérer, qui bat le chaud et le froid. J'en cite quelques phrases :

La littérature nazie en Amérique est un recueil qui rend compte d'un certain nombre d'ouvrages – romans, nouvelles, poèmes, essais – et qui établit une suite de biographies d'écrivains du ^{xx}e et du début du ^{xxi}e siècle¹³, liés par le goût qu'ils ont eu pour le nazisme, le fascisme dans ses versions italienne et espagnole et le négationnisme contemporain.

Sans cet ouvrage, que saurait-on de la vie d'Edelmira Mendiluce (1894-1993) et de sa fille Luz (1928-1976), l'auteur de Heureuse avec Hitler ?

[...]

Que connaîtrait-on de l'œuvre et du destin terrible de Carlos Ramirez Hoffman (1950-1998), auteur de haïkus aériens et photographe maudit, sans ce manuel délirant consacré à une Amérique parallèle ? La littérature nazie en Amérique est une œuvre de fiction de Roberto Bolaño ! (Bolaño, [1995] 2003 : quatrième de couverture).

Recueil de comptes rendus, de biographies, « manuel délirant » et, ultime pirouette, « œuvre de fiction » : on ne saurait davantage multiplier les étiquettes génériques en si peu de phrases. Quant aux interrogations sur ce qu'on connaîtrait de tel écrivain ou de telle œuvre sans ce livre, il faut les envisager dans toute leur ampleur : on n'aurait aucune idée de ces personnages inventés si nous n'avions en main le récit qui les invente. Ici, comme dans *Les trois Rimbaud*, le texte jongle dangereusement avec des questions qui pointent la précarité même de son statut.

Le dispositif et la teneur de ces courtes biographies jouent sans cesse de l'ambiguïté entre le désir d'établir un cadre vraisemblable et la tentative de détruire ce cadre. Au premier de

13. Rappelons que le livre date de 1995 ; c'est donc, en partie, un roman biographique d'anticipation !

ces deux mouvements ressortissent notamment la mise en réseau des vies racontées – ainsi la première partie du livre rassemble et fait se recouper les biographies des trois Mendiluce, la mère, le fils et la fille – et la multiplication des annexes – notices biographiques des principaux personnages biographiés ou simplement évoqués, liste des maisons d'édition et des revues mentionnées, indications bibliographiques. À l'ébranlement du cadre de la vraisemblance contribuent à l'inverse le titre donné aux annexes, « Épilogue pour monstres » et, plus fondamentalement encore, le caractère ironique des portraits proposés. À l'*incipit* de la biographie d'Edelmira Thompson de Mendiluce, on lit par exemple ceci : « Ses premiers poèmes, comme on peut logiquement le supposer, concernent les sentiments filiaux, les pensées religieuses et les jardins. Elle flirte avec l'idée d'entrer dans les ordres. Elle apprend à monter à cheval » (Bolaño, [1995] 2003 : 13). Tout, ici, tient dans le caractère saugrenu de la juxtaposition qui, en fait, est l'un des ressorts principaux de l'ironie de Bolaño et de son esthétique. On voit d'ailleurs cette esthétique à l'œuvre plus loin dans la « vie » d'Edelmira Mendiluce, lorsque le biographe s'arrête longuement sur un texte de l'écrivaine inspiré de la « Philosophie de l'ameublement » de Poe, essai où celui-ci condamne le goût américain de l'arrangement disparate en décoration, sa prédilection pour l'entassement incongru d'éléments onéreux et éclatants. Le livre d'Edelmira, qui a pour titre *La chambre de Poe*, est décrit en détail par le narrateur, et c'est en quelque sorte un livre impossible, où l'auteure est d'abord mise en scène en train de lire le texte de Poe, s'enthousiasmant pour ses principes de décoration, puis faisant peindre un tableau de la chambre décrite par l'écrivain américain, pour enfin décider de la faire reconstruire à l'identique ; suit une description du résultat obtenu, présenté comme « seulement à moitié satisfaisant » (Bolaño, [1995] 2003 : 20), et qui retranscrit presque exactement, sur plus de deux pages (20-22), l'original de Poe. Soi-disant écrit *après* la reconstitution de la chambre dans le réel, le livre, nous dit le biographe, est composé comme suit :

La première partie de La chambre de Poe est une description détaillée de celle-ci. La deuxième partie est un bréviaire sur le bon goût dans la décoration d'intérieur, en prenant comme point de départ certains des préceptes de Poe. La troisième partie est la construction proprement dite de la chambre dans un coin du jardin de la propriété d'Azul. La quatrième partie est une description prolixe de la recherche des meubles. La cinquième partie est, de nouveau, une description de la chambre reconstruite, similaire mais distincte de la chambre décrite par Poe, avec une emphase particulière sur la lumière, sur la couleur pourpre, sur la provenance et l'état de conservation de certains meubles, la qualité des peintures [...]. La dernière partie, et très probablement la plus courte, est le portrait de l'ami de Poe, l'homme qui dort. Certains critiques, sans doute excessivement perspicaces, voulurent voir en lui le récemment décédé Sebastián Mendiluce (Bolaño, [1995] 2003 : 22-23).

On voit ici passer le fantôme de Borges, et la biographie touche aux apories de la fiction fantastique tout en restant fermement arrimée aux justifications réalistes. Le projet littéraire de la biographée semble ici contaminer celui du biographe, un peu à la façon de la chambre donnée pour « réelle », similaire *et* distincte, qui surgit du texte de Poe, lequel, dans la « version » de son émule, tourne lui-même à la fiction par la substitution de Sebastián Mendiluce à l'ami du poète américain.

LES PERTURBATIONS DE LA FICTION

Que la biographie puisse être perturbée par la fiction, les quatre exemples ci-dessus l'indiquent sans l'ombre d'un doute. Les « biographies fictionnelles » selon Schabert constituent au reste une variante du genre admettant la création de contre-faits et les interprétations les plus fragiles. Certains théoriciens et

praticiens de la biographie vont toutefois encore plus loin et considèrent toute biographie comme relevant du domaine de la fiction. « Is biography fiction ? », se demande Carolyn G. Heilbrun dans le titre d'un de ses articles ; à quoi elle répond : « We have, therefore, at least for now, to celebrate "biography as fiction" to avoid the terrible rigidity of biography as "fact", that is, biography as convention » (1993 : 300). Joseph Gold, pour sa part, suggère que la biographie ne diffère fondamentalement du roman centré sur l'existence d'un personnage que par le choix d'un protagoniste déjà bien connu et appartenant de ce fait au domaine public (1988 : 135)¹⁴. Pour d'autres, d'un point de vue plus technique, toute narration requiert une mise en forme de nature essentiellement fictionnelle (« fictional fashioning », dans les termes de Herrero-Olaizola – 2002)¹⁵. Au total, il semble bien que notre époque privilégie les « modes fictifs de la conscience de soi », pour dire comme Dominique Viart (2002 : 15), et que la distinction entre fictionnalité et factualité pâtit d'une telle prédilection, particulièrement chez les écrivains-biographes qui, suivant Madelénat, paraissent vouloir généralement montrer « que la plénitude ou les failles secrètes de toute vie, même mémorable, aspirent à la *fiction* (mise en forme et création) qui délivrera leur vérité » (1998 : 47).

À propos de ce qu'il appelle des « évocations biographiques », expression recouvrant un corpus semblable au mien, Viart note que « si elles manifestent d'une certaine manière une même fascination envers les figures restituées [que les biographies romancées], elles ne cherchent pas le moins du monde à

14. Coïncidence assez parlante : l'article de Joseph Gold et celui de Phyllis Rose – par ailleurs biographe de Virginia Woolf – s'intitulent tous deux « Biography as Fiction ». Cette dernière y note ceci : « Biography – and I mean by that the highest reaches of biographic art, self-conscious, artful biography, composed and not compiled biography – aspires to the condition of the novel » (1982 : 111). Inversement, le sous-titre du livre de Schabert, *In Quest of the Other Person* (1990), est *Fiction as Biography*.

15. Schabert écrit pour sa part : « Both factual and fictional biographies thus are made up, and in this sense are fictions » (1982 : 7).

masquer leur ignorance, mais exhibent au contraire le fil de leurs coutures et disent l'improbabilité hésitante des scènes proposées » (2002 : 23). La voie est ainsi frayée pour que s'élabore, en parallèle au récit de la vie du modèle biographié, ce que Made-lénat appelle un « roman du biographe » (1998 ; voir aussi son texte dans le présent ouvrage). C'est dire la « pan-fictionnalité » du geste biographique aujourd'hui, qui tend à fictionnaliser autant la figure du biographe que celle de son objet et qui fait en somme de tout savoir une fiction¹⁶, le processus pouvant être plus ou moins caché, comme dans le roman biographique de Lévy, ou au contraire exhibé, comme dans *Monsieur Melville*.

Il apparaît en définitive que les écrivains-biographes contemporains, dans la lignée de quelques illustres prédécesseurs tels que Schwob, Woolf et les « New Biographers » des premières décennies du xx^e siècle, ont fait leur le préjugé favorable envers la fiction en tant que voie privilégiée d'accès à l'Autre. « Roman vrai » (Sartre), « lecture-fiction » (Beaulieu), « novel biography » (Mailer) : les amalgames oxymoriques ne manquent pas pour décrire les modes de réalisation d'une vérité poétique perçue comme supérieure. Cela est sans doute lié au fait que le roman réaliste, bâti autour d'une figure centrale dont il s'agit de reconstituer la trajectoire, et la biographie moderne, plus narrative et particularisante que thématique et exemplifiante comme c'était encore le cas dans les traditions antique et médiévale, émergent de façon quasi concomitante dans l'Angleterre des xvii^e et xviii^e siècles. *Pamela*, *Tom Jones*, *Robinson Crusoë*, *Joseph Andrews* : autant de romans qui, dès le titre, mettent en relief une destinée organisant l'ensemble de la matière romanesque. Dans un article très développé, J. Paul Hunter (1979) émet l'hypothèse que l'absence de modèles et la non-légitimité du genre romanesque sont ce qui le conduisent, au départ, à adopter la forme de la biographie. Celle-ci lui fournit non seulement un cadre narratif, mais une caution en quelque sorte « morale », l'utilité des « vies » devenant garante, par associa-

16. Voir à ce propos Viart (2002 : 32-33).

tion, de l'utilité des romans. L'« incertitude générique » serait donc ce qui, à l'origine, pousse le roman réaliste du côté de la biographie. Mais si les romans du XVIII^e siècle se donnent pour de vraies biographies, du moins à un premier niveau de lecture, cela n'empêche pas le genre biographique de prendre peu à peu la direction opposée : aujourd'hui, les biographies les plus sophistiquées – celles qui, comme l'écrit Madelénat, « fuient un centre surpeuplé » (2000 : 158) – se refusent à l'évocation linéaire d'une trajectoire existentielle, quand elles ne s'assimilent pas tout simplement à des fictions.

Dans ce contexte, est-il toujours pertinent de parler des perturbations que la fiction ferait subir au discours biographique ? Si la fiction est partout, en traquer les effets dans les biographies d'écrivains par des écrivains a-t-il encore un sens ? Sans doute faut-il déplacer un peu le regard : non pas chercher à montrer que toute biographie, même la plus attachée à l'exactitude factuelle, est fictive, non pas affirmer que la fiction a raison sur les faits et qu'elle instaure une forme de connaissance plus profonde ou plus étendue – ce dont personnellement je suis loin d'être convaincu –, mais tenter de voir comment, dans les textes particuliers, la fiction, de concert avec un travail sur les documents, les mythes, la tradition, se trouve à l'origine d'expériences nouvelles sur ce qu'on peut savoir d'un écrivain, de son œuvre et des multiples rapports – transposés, diffractés, fantasmés – entre les deux.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), *Monsieur Melville*, t. I : *Dans les aveilles de Moby Dick*, t. II : *Lorsque souffle Moby Dick*, t. III : *L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*, Montréal, VLB éditeur.
- BOLAÑO, Roberto ([1995] 2003), *La littérature nazie en Amérique*, Paris, Christian Bourgois.
- BRUNN, Alain (2001), *L'auteur*, Paris, Flammarion (coll. « GF Flammarion-Corpus ») [textes choisis et présentés par Alain BRUNN].
- BUISINE, Alain (1991), « Biofictions », *Revue des sciences humaines*, « Le biographique », n° 224, p. 7-13.
- COHN, Dorrit (1997), « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites », *Littérature*, n° 105 (mars), p. 24-48.
- DE QUINCEY, Thomas ([1899] 1986), *Les derniers jours d'Emmanuel Kant*, Toulouse, Éditions Ombres [préface et traduction : Marcel Schwob].
- DION, Robert (1989), « Bernard-Henri Lévy. *Les derniers jours de Charles Baudelaire* » [entretien], *Nuit blanche*, n° 35 (mars-avril-mai), p. 64-68.
- DION, Robert (1997), *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Essais critiques ».)
- DION, Robert, et Frances FORTIER (2004), « Baudelaire narré : Sartre et Bernard-Henri Lévy », *Otrante*, « Vies imaginaires », n° 6 (automne), p. 53-68.
- DUHON, Christine (1990), *Une année amoureuse de Virginia Woolf*, Paris, Olivier Orban.
- GOLD, Joseph (1988), « Biography as fiction : The art of invisible authorship », dans K. Peter STICH (dir.), *Reflections : Autobiography*

- graphy and Canadian Literature*, Ottawa, University of Ottawa Press, p. 131-139. (Coll. « Reappraisals : Canadian Writers ».)
- HÄRTLING, Peter ([1976] 1985), *Niembsch ou l'immobilité*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- HEILBRUN, Carolyn G. (1993), « Is biography fiction ? », *Soundings : An Interdisciplinary Journal*, vol. 76, n^{os} 2-3 (été-automne), p. 295-304.
- HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro (2002), « Writing lives, writing lies : The pursuit of apocryphal biographies », *Mosaic*, vol. 35, n^o 3 (septembre), p. 73-78.
- HILDESHEIMER, Wolfgang ([1981] 1984), *Sir Andrew Marbot*, Paris, Jean-Claude Lattès.
- HOTCHNER, Aaron Edward (1966), *Papa Hemingway : A Personal Memoir*, New York, Random House.
- HUNTER, J. Paul (1979), « Biography and the novel », *Modern Language Studies* (Kingston), vol. 9, n^o 3, p. 68-84.
- JUIN, Hubert (1979), « Préface », dans Marcel SCHWOB, *Le roi au masque d'or, Vies imaginaires, La croisade des enfants*, Paris, Union générale d'éditions/« 10/18 », p. 7-35. (Coll. « Fins de siècle ».)
- LÉVY, Bernard-Henri (1988a), « Baudelaire-roman » [entretien], *L'Infini*, n^o 23 (automne), p. 3-10.
- LÉVY, Bernard-Henri (1988b), *Les derniers jours de Charles Baudelaire*, Paris, Éditions Grasset.
- MADÉLÉNAT, Daniel (1984), *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes ».)
- MADÉLÉNAT, Daniel (1998), « La biographie littéraire aujourd'hui », dans Jose ROMERA CASTILLO et Francisci GATIÉREZ CORBAJO (dir.), *Biografías Literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, p. 39-53.
- MADÉLÉNAT, Daniel (2000), « La biographie aujourd'hui : frontières et résistances », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises (CAIÉF)*, n^o 52, p. 153-168.

- MERTENS, Pierre (1987), *Les éblouissements*, Paris, Seuil.
- MICHON, Pierre (1991), *Rimbaud le fils*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « L'un et l'autre ».)
- MORENCY, Jean (1993), « Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville* », dans Robert DION et Jean MORENCY (dir.), *Tangence*, « Interdiscursivité dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu », n° 41, p. 54-68.
- NOGUEZ, Dominique (1986), *Les trois Rimbaud*, Paris, Éditions de Minuit.
- NOGUEZ, Dominique (1993), « Ressusciter Rimbaud », dans Jean LAROSE, Gilles MARCOTTE et Dominique NOGUEZ, *Rimbaud*, Montréal, Hurtubise HMH, p. 105-137. (Coll. « L'atelier des modernes ».)
- NOGUEZ, Dominique (2000), *Le grantécrivain & autres textes*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « L'infini ».)
- REGARD, Frédéric (1999), « 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, p. 11-30.
- ROSE, Phyllis (1982), « Biography as fiction », *TriQuarterly*, vol. 55, n° 3 (automne), p. 111-124.
- SCHABERT, Ina (1982), « Fictional biography, factual biography, and their contaminations », *Biography*, vol. 5, n° 1, p. 1-16.
- SCHABERT, Ina (1990), *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*, Tübingen, Francke Verlag.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- SCHWOB, Marcel ([1896] 1993), *Vies imaginaires*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « L'imaginaire ».)

UN DISCOURS PERTURBÉ : LA FICTION DANS LE BIOGRAPHIQUE

- SUDAU, Ralf (1985), *Werkbearbeitung, Dichterfiguren. Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- VIART, Dominique (2002), « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-1990 », dans Michael BISHOP et Christopher ELSON (dir.), *French Prose in 2000*, Amsterdam, Rodopi, p. 15-33.
- WEST, Paul ([1989] 1990), *Le médecin de Lord Byron*, Paris, Éditions Rivages.

L'EXPÉRIENCE DES LIMITES BIOGRAPHIQUES
CHEZ SOLLERS
OU COMMENT FAIRE LE PORTRAIT
D'UNE GIROUETTE

Pascal Riendeau
Université de Toronto

REDÉCOUVRIR UN ÉCRIVAIN

L'œuvre irrévérencieuse de Philippe Sollers adopte des formes variées, voire contradictoires : dans *Le cavalier du Louvre* ([1995] 1997)¹, biographie hétérodoxe de Dominique Vivant Denon, Sollers bafoue les règles, les normes, les dogmes, les modes, et cherche à tenir des propos lucides et critiques sur le monde qui l'entoure. Tout cela ne l'empêche nullement de rendre hommage à l'auteur, cet énigmatique cavalier dont il fait un portrait à la fois original, documenté et fantaisiste. Il ne convient pas ici de refaire le parcours (assez connu, il est vrai) de Sollers, mais de signaler ce qui l'a amené à s'intéresser à Denon et les parallèles que l'on peut tracer entre les deux hommes, qui ont en commun d'avoir subi la moquerie de certains de leurs contemporains. On les a qualifiés tous les deux de girouettes, comme le

1. Les citations de cet ouvrage seront dorénavant indiquées par le sigle CL, suivi du numéro de la page, entre parenthèses.

rappelle Gérard de Cortanze, dans sa biographie² – hétérodoxe elle aussi – de Sollers, qui est devenu récemment la tête de Turc favorite du polémiste Pierre Jourde ([2000] 2002 ; Jourde et Naulleau, 2004). Sollers, biographe ? Il est vrai que l'association a pu en étonner plusieurs à priori, mais quand on observe plus attentivement son parcours, d'*Une curieuse solitude* à *Tel quel* jusqu'à ses textes récents, la contradiction s'atténue. La biographie de Denon n'est en fait que le premier volet d'une trilogie (pourrait-on dire à posteriori) que Sollers a consacrée à ses trois phares (bien à lui) du XVIII^e siècle : *Casanova l'admirable* (1998) et *Mystérieux Mozart* ([2001] 2003) ont été les deux suivants et ont montré que la biographie, le roman et l'essai chez Sollers s'inscrivent dans un grand ouvrage, une œuvre.

En tentant de revoir l'énigme qui entoure Denon, Sollers s'attarde à la vie d'un personnage historique discret et peu étudié. Alors qu'il a été presque complètement ignoré durant les trois premiers quarts du XX^e siècle, le vent a subitement tourné en sa faveur. L'explosion du nombre des publications au cours des dernières années (une trentaine depuis 1986) a fait connaître Denon, au point de le transformer en auteur de renom. Malgré la réédition de ses textes et la publication d'ouvrages qui lui sont consacrés, il n'en demeure pas moins qu'à la sortie du *Cavalier du Louvre*, en 1995, le biographe était nettement plus connu que le biographé. Sans avoir été le précurseur de ce mouvement, Sollers n'était pas loin derrière. Les trop nombreuses zones d'ombre dans la vie de Denon rendent plus ardu le travail du biographe minutieux, mais ne peuvent que favoriser celui d'un écrivain comme Sollers. Non seulement est-il nécessaire de recréer certaines parties de la vie de Denon, mais il devient surtout possible de le présenter sous un jour inédit. De cette façon,

2. En fait, l'auteur dresse une liste des quolibets les plus cinglants et farfelus dont on a affublé Sollers ou des insultes qu'on lui a lancées : « Il se trompe toujours, se désavoue sans cesse, il pirouette avec le vent ; une seule fidélité : le reniement. [...] Méduse amorphe... Girouette permanente... Instable parmi les instables... » (de Cortanze, 2001 : 175).

les rapprochements entre fiction et biographie, portrait et autoportrait, biographe et biographé deviennent peut-être plus clairs, en particulier lorsqu'on comprend que le texte s'articule autour de la problématique cruciale du bonheur. Dans un tel contexte, s'intéresser à l'écriture de Sollers, c'est, entre autres, s'arrêter à trois stratégies énonciatives qui semblent se distinguer à travers cette autre tentative de redéfinition de la biographie qu'est *Le cavalier du Louvre* : la reprise des anecdotes, la recréation des dialogues et le style, qu'il conviendrait peut-être d'appeler la *sollersisation* du discours biographique.

FORME HÉTÉRODOXE DE L'AUTO/BIOGRAPHIE

Sous-titré *Vivant Denon (1747-1825)*, *Le cavalier du Louvre* montre immédiatement son attachement à la biographie. Par sa construction en neuf chapitres, de la jeunesse à la mort de Denon, le texte se présente comme l'histoire d'une vie. C'est bien l'histoire, mais non le récit, sinon celui d'une impossible biographie orthodoxe. Si la forme idéale d'une biographie est celle du « récit en prose », le texte de Sollers s'éloigne résolument du modèle du genre. Comme l'écrit Daniel Madelénat, « entre [...] [la] fluidité du roman [et la] discontinuité discursive de l'essai, tout biographe opère un choix composite, utilisant les formes littéraires comme un répertoire de moyens ou de procédés » (1984 : 177). Dans le texte de Sollers, le récit biographique, il est vrai, agit un peu telle une macrostructure, comme une forme enchâssante qui n'est cependant pas dominante. Le contenu enchâssé, lui, est partagé entre l'essai, la narration (parfois romanesque, sinon plus strictement biographique), le dialogue (réel ou fictionnel), la critique littéraire, le commentaire historique, les passages autobiographiques, en plus des citations abondantes (correspondances, critique, fiction). Le récit se caractérise par sa pseudo-linéarité et ses ruptures constantes. Quoique chaque chapitre traite de la suite des événements relatés au chapitre précédent, les analepses et prolepses narratives sont constantes, les reprises de certaines idées, très fréquentes. Bref, Sollers

respecte l'idée générale d'une vie (de la naissance à la mort), mais montre que cette vie mouvementée ne saurait être enfermée dans une linéarité narrative, dans le piège de la chronologie précisément reconstituée.

La biographie a vu sa structure classique se transformer et une multitude de formes – toutes plus originales les unes que les autres – ont vu le jour depuis une vingtaine d'années ; il n'empêche que celle de Sollers réussit sans doute à trouver une place à part. S'agit-il donc d'une fiction biographique, d'un essai biographique ? Les deux expressions désignent en réalité deux des possibilités formelles (génériques) du *Cavalier du Louvre*. Sollers ne propose assurément pas un roman biographique (dont le protagoniste aurait été inspiré de Denon) ou une biographie romanesque, mais il recourt à la fiction, soit pour combler les trous, soit pour ajouter de la force à un argument dans les passages qui relèvent de l'essai. La fiction reste donc essayistique, en ce sens que les parties ouvertement fictives sont annoncées, soulignées, soumises à titre d'hypothèses. Peut-on alors parler d'une biographie fictionnelle ou d'une biographie imaginative³ ? Ni de l'une ni de l'autre, puisque l'œuvre de Sollers procède essentiellement du mélange et de l'hybridité, mais un peu plus de la seconde que de la première, car si Sollers peut extrapoler, il ne le fait jamais sans le doute, sans des modalisations telles que « j'imagine que », « c'est possible », etc. L'intérêt du *Cavalier du Louvre* ne tiendrait pas tant (ou pas seulement) dans la vérité du récit, mais dans ses possibilités formelles. Voilà probablement pourquoi les études sur Denon se contentent de citer la biographie de Sollers au détour d'une phrase ou de la cacher dans une note. Son absence d'orthodoxie dérange.

3. Pour une discussion et une analyse détaillées de ces notions, voir Dion (2002).

VIE DE DENON

À ce jour, en plus des nombreux articles et notices, il existe au moins cinq biographies de Denon, incluant celle de Sollers. On retrouve aussi : *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon* de Jean Chatelain (1973) ; *Vivant Denon ou la conquête du bonheur*, d'Ibrahim Amin Ghali (1986) ; *Vivant Denon. Homme des lumières et « Ministre des arts de Napoléon »* de Pierre Lelièvre ([1942] 1993) ; *Dominique Vivant Denon, 1747-1825. De la Bourgogne au Musée Napoléon* de Bernard Bailly (2002). Dans cet ensemble, l'hétérodoxie de la biographie de Sollers pourrait lui conférer un rôle d'ersatz ou encore de texte « parasite », comme on le dit d'ouvrages qui n'ont de sens que si on les rattache à une biographie majeure, orthodoxe. En fait, au moment de la publication du *Cavalier du Louvre*, il n'existait pas de grande biographie sur Denon : aucun Chateaubriand, aucun Sartre, aucun Maurois pour donner de la vie de Denon un récit canonique ou du moins incontournable pour les autres biographies. Les biographies de Chatelain et Lelièvre insistent toutes les deux sur la période du Louvre de Denon (1800-1815) ; quant à celle de Ghali, elle est l'œuvre d'un admirateur, et l'enthousiasme de son auteur transforme presque le texte en hagiographie. L'argument le plus décisif, cependant, reste encore qu'il n'est pas certain qu'une grande biographie canonique soit indispensable, qu'elle dise plus vrai sur la vie d'un tel personnage.

On connaît des portraits ou notices de l'époque où Denon était encore en vie (le *Dictionnaire des girouettes* d'Alexis Eymery en 1815 ; « L'hôtel du baron Denon » de Lady Morgan en 1817), ainsi que quelques autres depuis les années qui ont immédiatement suivi sa mort jusqu'à la fin du siècle : le *Larousse du XIX^e siècle* (1865) et la *Notice historique sur Vivant Denon* (1890)⁴ d'Anatole France restent, pour des raisons diverses, parmi les plus célèbres. De l'éloge à la diatribe, le XIX^e siècle « ne réussira donc guère à dissiper les “zones d'ombre” qui occupent

4. Ces textes sont repris dans l'anthologie de Mauriès (1998).

la vie de Denon ; il semble à vrai dire n'avoir travaillé qu'à les épaissir » (Reid, 2001 : 29). Au moment de leur publication, deux dictionnaires ont façonné le portrait qu'on a conservé de Denon au XIX^e siècle. Comme le remarque Patrick Mauriès,

l'entrée consacrée à Denon [dans le Dictionnaire des girouettes] montre que rien de ses volte-face n'a échappé à ses contemporains : « Il a cherché à captiver les suffrages du roi [...] avec autant de grâces qu'il cherchait à captiver ceux de l'empereur lorsqu'il lui montrait des tableaux qui pouvaient le flatter » (1998 : 83).

Ces remarques peu élogieuses restent timides lorsqu'on les compare à la haine de la notice que lui consacre le *Larousse du XIX^e siècle*, cinquante ans plus tard : « Diplomate, artiste et surtout courtisan, l'homme étrange qui nous occupe eut une carrière bizarre où les platitudes semi-narquoises du flagorneur émérite se mêlent à la bravoure insouciant du gentilhomme français, à l'austère fierté de l'artisan convaincu, à l'immoralité d'un Lovelace » (cité par Mauriès, 1998 : 84). L'auteur de la notice, aussi brève que mesquine, conclut ainsi : « Denon fut, en résumé, un de ces hommes dont le caractère et le talent sont également faciles, et dont les œuvres trop faibles pour leur gloire, ne servent qu'à les faire négliger d'abord et oublier ensuite » (cité par Mauriès, 1998 : 86). Si le *Larousse* a eu raison – pendant plus de cent ans Denon a bel et bien été oublié –, son jugement a par la suite provoqué l'effet inverse en donnant un argument supplémentaire aux chercheurs et biographes – dont Sollers – qui ont répliqué avec encore plus de force pour faire revivre Denon et arracher son œuvre à l'oubli, corrigeant ainsi les torts qu'on lui aurait causés.

Dominique Vivant Denon a laissé sa marque comme écrivain en publiant en 1777 *Point de lendemain*, petit récit libertin que d'aucuns ont qualifié de chef-d'œuvre, et qui sera repris dans une version corrigée, en 1812, sans oublier des récits de voyages,

dont le plus célèbre reste le *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* en 1802, ouvrage dont la popularité n'aurait été égalée cette année-là que par les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Denon a été diplomate, graveur, dessinateur, collectionneur, écrivain ; il a accompagné Napoléon lors de sa campagne d'Égypte, il est le fondateur du Musée du Louvre actuel. Cet homme discret aux talents multiples avait tout pour plaire à un écrivain comme Sollers : il a eu une vie assez longue (soixante-dix-huit ans), il a traversé tous les régimes, comme aime le souligner Sollers : « Louis XV, Louis XVI, la Révolution, la Terreur, le Directoire, le Consulat, l'Empire, la Restauration ? Sans y perdre la tête » (CL, 14). Il a connu Frédéric de Prusse, Catherine de Russie en tant que diplomate ; il aurait rencontré Robespierre en pleine nuit, en pleine Terreur, période durant laquelle il était le protégé du peintre David ; il a eu, dans sa jeunesse, un échange épistolaire avec Voltaire où il a brillé par son voltairianisme ; il a eu des entretiens privilégiés avec le pape Pie VII, qui l'avait par ailleurs excommunié sans le savoir, raconte-t-on. Tout cela fait partie du déjà-connu de la vie de Denon et a contribué à en former la légende.

Cet homme qui a connu tout le monde n'a pas eu de descendants, n'a pas écrit de mémoires, n'a pas conservé de correspondance abondante, à l'exception de celle qu'il a eue avec la comtesse d'Albrizzi, Isabella Teotochi (Denon, 1998 et 1999), publiée récemment. Une vie tantôt calme, tantôt mouvementée dont la connaissance repose souvent sur des anecdotes, des rumeurs, des faits invérifiables. Quand on ajoute à cela que ses contemporains notent non seulement ses contradictions, mais aussi sa discrétion et le peu de choses qu'on sait de sa vie intime, il devient le personnage romanesque idéal : actif mais discret, partout présent sans jamais se révéler. Par exemple, on sait peu de choses sur les cinq années qu'il passe à Venise, de 1788 à 1793. Était-il diplomate, marchand de vin, trafiquant d'œuvres d'art, agent double ou simple dilettante ? Pour Sollers, ce qui compte est ailleurs : « En mai 1788, après avoir tout préparé discrètement, à son habitude, Vivant part pour l'Italie. En juillet,

il s'installe à Venise. Pendant cinq ans, il va y vivre heureux, c'est-à-dire caché, caché *parce que* heureux. C'est sa méthode » (CL, 164). Bien que tous les biographes de Denon aient déploré la rareté des documents et des témoignages de sa période vénitienne, et que cette même période ait contribué à faire de lui un personnage de dandy, Sollers interprète la situation autrement. Du même coup, il saisit l'occasion pour poursuivre sa longue réflexion sur le bonheur, idée récurrente qui traverse *Le cavalier du Louvre*, dont la période vénitienne serait la plus révélatrice.

LE CAVALIER DU LOUVRE : PORTRAIT ET AUTO PORTRAIT

« Vous prononcez ce nom : Vivant Denon. La plupart de vos interlocuteurs n'en ont jamais entendu parler. Denon ? Vivant Denon ? Vivant est un prénom ? Et Denon un nom ? » (CL, 13). Telles sont les premières phrases de l'incipit du *Cavalier du Louvre*, qui fait environ une page et demie et s'éloigne de toute association possible à une biographie plus traditionnelle comme celle de Pierre Lelièvre :

Vers les années 1764-1765, un jeune Bourguignon monte à Versailles et à Paris pour y faire son droit et sa fortune, flanqué de l'abbé Buisson, son précepteur, qui lui apprend bien le latin et la littérature ancienne. La famille est de petite noblesse, le père, écuyer seigneur de Lans, a des terres en Bourgogne, un clos à Chambertain (Lelièvre, 1993 : 7).

L'incipit sollersien fait même le pari quelque peu insolent de résumer la vie et la carrière de Denon en trente-sept lignes, comme si, une fois qu'il en avait dévoilé les principaux éléments, il était possible de passer à l'essentiel : non pas raconter en détail les épisodes les plus marquants de la vie du biographé, mais bien éclairer tous les aspects jugés obscurs qui, pour Sollers, s'expliquent, vont même de soi : « Quand j'ai commencé à m'intéresser vraiment à lui, je ne m'attendais pas à un tel labyrinthe sous tant

de clarté apparente. Denon est un tissu de romans. Oui, un formidable personnage de roman, en train d'écrire, directement dans la réalité, son roman » (CL, 15-16). Vie romanesque et personnage romanesque deviennent d'autant plus stimulants que de très nombreuses pièces de l'ensemble demeurent irrémédiablement manquantes. Qu'à cela ne tienne, Sollers n'écrit pas un roman biographique ; il cherche à aller plus loin, mais surtout à y aller autrement. Intitulé « L'énigme », le premier chapitre montre déjà un tracé plus sinueux et une histoire enrobée d'une bonne dose de mystère. L'interpellation du narrataire et la mise en place d'un sujet écrivain – qui devient parfois omniprésent, jamais effacé – engage déjà le récit dans le refus d'une énonciation traditionnelle de la biographie et insiste sur un brouillage des genres.

LES ANECDOTES

Le caractère mystérieux de la vie de Denon s'impose comme une valeur première, déterminante sur laquelle mise Sollers pour construire le personnage, et s'avère indispensable au portrait qu'il tient à faire de lui. C'est ce qu'il souligne en reprenant des anecdotes qui circulent abondamment dans les écrits sur Denon. Pourquoi l'anecdote ? En tant que court texte exemplaire, elle illustre sous un mode fictionnel ou non un argument, une idée, ou devient une occasion de transition dans l'univers narratif. Même si elle peut sembler frivole, voire insignifiante, l'anecdote, pour un biographe, demeure un point de départ, une occasion d'explorer une vérité souvent partielle mais toujours pertinente. À l'intérieur du discours historiographique, affirme Joel Fineman, « l'anecdote produit l'effet de réel [et] l'impression de contingence [...] » (cité dans Huglo, 1997 : 28) ; elle joue un rôle analogue dans la biographie traditionnelle. Inversement, dans un texte biographique comme *Le cavalier du Louvre*, elle peut ouvrir une brèche dans le discours et provoquer un effet de fiction tout en cherchant à échapper à sa portée strictement contingente. Reprendre une anecdote dont l'origine et la valeur sont douteuses, c'est davantage miser sur l'effet de fiction (et sur sa

pertinence narrative) que sur l'effet de réel. Pour mesurer l'impact de l'anecdote dans *Le cavalier du Louvre*, il faut donc dépasser une conception par trop conventionnelle qui la donne comme strictement contingente. La façon dont les biographes utilisent l'anecdote nous permet alors de mieux évaluer le texte.

Après avoir étudié abondamment les écrits sur Denon, Martine Reid a relevé l'existence d'une « matière denonienne », qui « se présente [...] comme un feuilleté complexe de faits, de fables et de louanges » (Reid, 2001 : 28). Elle a relevé neuf anecdotes significatives qui, depuis la première notice nécrologique de l'auteur en 1825 jusqu'aux biographies récentes, sont presque systématiquement reprises. Toutes ces anecdotes, dont l'authenticité demeure souvent difficile, sinon impossible à vérifier, ont formé une partie de la légende Denon, celle qui le montre à la fois comme aimé des femmes, libertin, courageux et visionnaire. En fait, il en existe davantage. Sollers, bien entendu, pige dans cette réserve d'anecdotes et en reprend une bonne dizaine. Pourquoi s'en priver ? Une vie sans anecdotes cocasses ou insolites n'est jamais aussi passionnante à lire. Sollers ne se contente évidemment pas d'ajouter l'anecdote à un grand récit général ; il la met à distance, la questionne, la commente, la traite quelquefois avec légèreté. À vrai dire, sa stratégie est variable : les deux premières anecdotes (la rencontre de Denon avec Louis XV, puis celle avec Bonaparte) sont présentées par Sollers avec amusement, voire scepticisme ; il note justement que « chaque fois qu'une information manque, une légende se forme » (CL, 37). D'autres seront reprises telles quelles, sans remise en question. En revanche, Sollers ne les reformule pas : il prend soin de citer la source, si peu fiable soit-elle, et de mettre entre guillemets le texte emprunté.

Un de ces petits récits édifiants est systématiquement repris par les biographes ; il montre Denon faisant preuve d'un flegme exceptionnel, d'un courage évident, et d'un esprit exquis durant la campagne d'Égypte. Sollers le présente ainsi :

Une anecdote très parlante, rapportée par Pastouret [sic], met en scène Vivant, lors de la remontée du Nil : « Denon aperçoit des ruines dont il veut absolument conserver un croquis. [...] Il n'avait pas tout à fait terminé son ouvrage quand un petit sifflement sec, tranchant, résonne et passe entre son papier et son visage. C'était une balle. [...] [I]l saisit son propre fusil, déposé par terre, envoie à l'Arabe une balle dans la poitrine. Le soir, il montre son dessin. "Votre ligne d'horizon n'est pas droite", lui dit Desaix. "Ah répond-il, c'est la faute de cet Arabe, il a tiré trop tôt" » (CL, 225).

Sollers reproduit ici, sans la reprendre dans ses propres mots, une anecdote écrite un demi-siècle après l'événement d'origine, en restant vague sur la fiabilité de celui qui la raconte. Ainsi, il adopte une posture paradoxale dans laquelle il semble adhérer à l'authenticité de l'anecdote, tout en gardant une distance face à elle. De fait, son attitude critique semble le distinguer nettement d'Anatole France, par exemple, qui rapporte également l'anecdote – d'une façon très légèrement différente – sans citer sa provenance, sans la distinguer du reste de sa narration. En revanche, un autre biographe de Denon, Jean Chatelain, cite l'anecdote racontée par Anatole France (et non la première source) pour témoigner du courage de Denon. Sollers, lui, se contente de présenter simplement l'anecdote comme étant « très parlante », en remontant à sa première occurrence écrite, le texte qu'a écrit Pastoret en 1851, qui ne fait que reprendre une histoire entendue, dont il n'a pas été témoin. Refuser de faire un commentaire, c'est aussi laisser place à beaucoup plus de doute. De cette façon, l'anecdote conserve sa contingence à laquelle s'ajoute un effet de fiction. Elle est à la fois insignifiante et déterminante, fictionnelle et réelle. Elle redonne à nouveau une force à la légende, mais laisse aussi une légère trace d'incertitude, notamment parce que le ton de ce petit récit exemplaire (en plus de la remarque attestant la superbe de Denon) contraste avec le reste de la narration sollersienne.

LES DIALOGUES

Les dialogues constituent certes un problème réel pour un biographe. Faut-il en reproduire ? En inventer ? Montrer qu'ils ont été possibles ? Encore une fois, Sollers joue sur deux tableaux : il ajoute de nombreux dialogues, certains fictionnels, d'autres présentés comme fidèles à la réalité. Les premiers tournent autour de conversations que Denon aurait pu avoir, tandis que les seconds sont ceux que Sollers lui-même aurait eus avec des amis, et qu'il retranscrit simplement. Les dialogues ponctuels, vifs, rythmés, rendent le récit plus alerte, plus dynamique. Ils ont aussi pour but de mettre en valeur les propos du biographe. Sollers ajoute plusieurs passages qui commencent par « Imaginons Vivant... » dialoguant avec Diderot (ce qui est possible, mais n'a jamais été relaté avant) ou lisant *La chartreuse de Parme* (ce qui ne l'est pas, même si Denon a connu Stendhal). Si le bref échange imaginaire entre Diderot et Denon à Saint-Pétersbourg ne révèle pas grand-chose, il permet néanmoins d'associer à nouveau Denon à une conception profonde du bonheur, en lui faisant adopter des idées de Diderot sur le sujet. Le Denon du *Cavalier du Louvre* lit donc une série de morceaux choisis de *Sur la tolérance* de Diderot, dont celui-ci : « Il n'y a qu'un devoir, c'est d'être heureux » (CL, 62). S'ensuivent quelques répliques où Diderot remarque que Denon rit toujours, et accepte d'échanger des secrets militaires avec lui : « (J'invente, bien entendu, ce dialogue, et j'ajoute même qu'à ce moment-là la neige tombe, mais cela ne veut pas dire nécessairement qu'une telle scène n'a pas eu lieu.) » (CL, 63). Une scène inventée peut être vraie puisqu'elle est possible... On peut noter un paradoxe dans l'attitude de Sollers, car en affirmant l'invention de la scène, il s'éloigne d'une vérité biographique, garante d'une crédibilité certaine du biographe. En revanche, en le faisant, il donne du relief au personnage. Les rencontres éventuelles atteignent une autre forme de vérité, plus proche de celle de l'essai que de la biographie.

La description des activités discrètes de Denon relatées dans le sixième chapitre – intitulé *Mystère à Venise* – donne l'occasion à Sollers d'ajouter un dialogue entre le narrateur et celle qu'il appelle son amie philosophe, en misant cette fois sur la spéculation philosophique. La forme rappelle le dialogue platonicien : Sollers jouant en quelque sorte le rôle de Socrate et l'amie philosophe, celui de l'une de ses disciples. Ainsi, l'art de persuader par des raisonnements qui proviennent de prémisses probables, comme le veut la dialectique aristotélicienne, place Sollers dans la position de diriger l'échange intellectuel avec son amie philosophe, qui lui pose une série de questions sur le rôle de Denon à Venise :

— Et Denon, d'après toi, s'occupait de tout ça ? [...] Pour le compte de qui ?

— Cela a dû dépendre des situations. [...] Il est très européen, mais bizarrement patriote. Il a sa France à lui. Napoléon lui apparaîtra sûrement comme une nécessité ou une fatalité historique. Tu sais, « l'Esprit du monde » que Hegel voit passer à cheval sous ses fenêtres, en 1806, après la bataille d'Iéna. Penchons-nous encore un peu : le cavalier Denon est là, tu vois, juste à côté de l'Empereur, sur la gauche.

— Le sens de l'Histoire ?

— Un sens très particulier. Après tout, l'Histoire est une invention grecque, puis française. [...] Si l'ignorance au sujet de l'Histoire devient, ces temps-ci, tellement vertigineuse, il faut se demander les intérêts qu'un tel obscurantisme sert. [...] Viens, allons voir la pyramide du Louvre.

— Denon l'aurait approuvée ?

— Elle est impensable sans lui. [...] L'Histoire a un endroit et un envers, davantage d'envers que d'endroit, mais elle ne demande qu'à devenir évidente. À condition, bien sûr, de s'en mêler personnellement.

— *Tu n'arrêtes pas de dire clairement la même chose dans tes romans. C'est ça qui ne leur plaît pas ?*

— *Mais oui, ça, la clarté, rien d'autre. Allons, viens* (CL, 188-190).

Un tel dialogue essayistique accorde à Denon une importance qu'on ne lui concède pas habituellement. Ce sont spécifiquement les zones d'ombre qui apparaissent comme des évidences chez Sollers et qui lui permettent de tracer des parallèles entre Denon et lui-même. Ce qui compte surtout, c'est ce rapprochement qui touche à une même vision du sens de l'Histoire et une incompréhension de la part des contemporains de chacun, ce dont témoigne le commentaire incisif – énoncé par l'amie et non l'auteur – sur les romans de Sollers que personne n'arriverait à bien *lire*. De cette façon, le portrait de Denon par Sollers devient une sorte d'autoportrait oblique. Le dialogue se lit alors comme une parenthèse essayistique dans la narration, car il ne fait pas avancer le récit, ou très peu. Il devient plutôt une occasion de fustiger ses contemporains – art que maîtrise bien Sollers –, incapables de comprendre cette clarté qui ne lui échapperait pas à lui.

LE STYLE OU LA SOLLERSISATION

Un texte de Sollers, fût-il biographique, ne serait pas complet sans les marques énonciatives propres à l'auteur, ce qu'il convient d'appeler la sollersisation, comme en témoigne le dialogue philosophique précédemment cité. Au-delà du style unique de Sollers, *Le cavalier du Louvre* est marqué par les interventions multiples du narrateur dans le texte. Le passage précédent en était un exemple, mais légèrement différent par la forme dialoguée et le rapprochement qu'on peut faire avec les dialogues fictifs du même ordre. La première figure de sollersisation, c'est l'ajout d'une digression qui met en évidence l'écriture même de Sollers. On l'a bien vu à propos du dialogue avec l'amie philosophe, les apparitions du narrateur-biographe lui permettent de se placer au cœur du texte biographique, de

l'histoire de Denon ; les digressions servent à créer des liens (parfois implicites) entre le passé et le présent. L'exemple le plus éloquent reste sans doute la présence incongrue de la critique de *La nausée* de Sartre pour comprendre la perte de l'esprit du XVIII^e siècle (CL, 165-169), mais cette critique prend tout son sens quand on compare l'activité du narrateur sartrien à celle du *Cavalier du Louvre*, tous deux occupés à retracer la vie d'un homme situé à cheval sur le XVIII^e et le XIX^e siècles.

À mi-chemin entre le dialogue et l'essai, on retrouve l'échange en différé avec Milan Kundera, longue digression qui dépasse l'écriture de la biographie et qui s'inscrit dans la poétique sollersienne. Cette rencontre inusitée se trouve au cœur du chapitre consacré à *Point de lendemain*, là où Sollers développe plus à fond l'idée du bonheur. En s'attardant à toutes les formes de réécriture de ce conte, Sollers se permet d'inclure *La lenteur* (1995), que Kundera a fait paraître quelques mois avant *Le cavalier du Louvre*, un roman qui fait la part belle à Denon et à *Point de lendemain*. Sollers commente d'abord brièvement le roman, puis devient plus affirmatif en répondant directement à l'auteur :

Dans son roman La Lenteur (qui aurait pu aussi bien s'appeler Le Silence ou La Discretion), Milan Kundera [...] finit par poser cette question angoissée : « Peut-on vivre dans le plaisir et par le plaisir, et être heureux ? » [...] La réponse à ta question, je l'ai déjà formulée : non pas « pour vivre heureux, vivons cachés » (ce n'est plus possible nulle part, et c'est de cela que tu dis souffrir), mais juste le contraire : pour vivre cachés, vivons heureux (c'est difficile, mais très réalisable). À peine es-tu heureux que tu deviens invisible, insoupçonnable, insurveillable (CL, 117-118).

Sollers se permet non seulement de corriger Kundera (il aurait pu choisir un meilleur titre, mieux saisir et analyser les questions du bonheur et du plaisir dans *Point de lendemain*), mais également d'établir un rapprochement entre Denon et lui, d'autant plus évident qu'il suggère à Kundera (donc à ses lecteurs) d'aller lire

ses propres romans pour comprendre en profondeur ce que ses propos signifient. Lire les romans de Sollers contribuerait à une meilleure compréhension de la vie de Denon. L'écriture d'une biographie, en ce sens, ne diffère pas fondamentalement de l'écriture des romans quant aux propos (commentaires critiques ou essayistiques) tenus par le narrateur. « Pour vivre cachés, vivons heureux » : voici une façon de renverser la formule connue, d'assurer une singularité à son discours et de montrer que ce commentaire s'adresse en fait autant à Denon qu'à Sollers lui-même. Il n'est pas inutile de rappeler qu'il a « placé toute son œuvre sous le signe d'une citation de [Joseph] Joubert placée en exergue de son premier roman : “Le plus beau des courages, celui de vivre heureux” » (Sollers, 1999 : 46).

Outre les passages dialogués, le récit biographique de Sollers est accompagné de multiples formes : essai, critique littéraire, commentaire. La vie de Denon est l'occasion idéale de revenir – immédiatement après le dialogue avec l'amie philosophe – à l'une de ses bêtes noires : le puritanisme. L'arme pour le combattre ? Elle peut paraître à priori étonnante : le musée.

Le puritanisme est une drôle de chose. Il change de formes, fait semblant d'évoluer, se reconstitue, persiste. [...] Il y a ceux qui croient au sujet unique (sacré ou profane), et qu'on ne peut pas passer de l'un à l'autre avec la même main. [...] Le puritanisme est une précipitation du jugement, un jet. Au fond, un puritain [...], c'est l'anti-musée, puisque, dans un musée, justement, on n'arrête pas d'aller d'un sujet à l'autre. Dis-moi comment tu peux te glisser d'une représentation à une autre, je te dirai si tu es libre de vraiment penser (CL, 190-191).

On assiste ici à une sorte de défense et illustration de la girouette, de l'idée de girouette, mais par un retournement positif : ce que vous croyez être l'œuvre d'un « retourneur de veste », semble dire Sollers, s'inscrit en fait dans une pensée précise et cohérente, que le Musée du Louvre, mais aussi la collection personnelle de

Denon, montreraient à merveille. L'œuvre de Denon est certes davantage qu'un prétexte, mais elle devient une façon originale d'aborder un sujet, de le développer, puis de fournir une nouvelle proposition. La vie de Denon donne du poids aux arguments que tient (et répète) Sollers de livre en livre.

En signant une longue préface à la réédition du *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, Andrien Goetz et Martine Reid affirment que

[...] la vie de Vivant Denon est aujourd'hui encore une suite de chausse-trappes pour les biographes. Les divers portraits littéraires dont on dispose sont dus à la plume de contemporains sous le charme ou d'admirateurs tardifs qui orchestrent, sans beaucoup de discernement parfois, anecdotes et idées reçues. L'éloge est manifestement la figure rhétorique qui prévaut unanimement, d'Isabelle Teotochi à Anatole France, de Tissot à Philippe Sollers (Denon, [1802] 1998 : 13).

Sollers émet de vives réserves face à des idées analogues – la remarque de Goetz et Reid, en fait, étonne quelque peu quand on pense aux commentaires du *Larousse* – et cherche à apporter des nuances à propos des prétendues louanges du passé. Dans « Un philosophe au bord de la Seine », dernier chapitre du *Cavalier du Louvre*, Sollers évoque le retrait de Denon de la vie publique et traite simultanément du bonheur et du puritanisme, par le biais de l'analyse textuelle.

La *Notice historique sur Vivant Denon* (1890) d'Anatole France se voulait sans aucun doute un hommage à *Point de lendemain*, dont la réédition était à l'origine du texte que lui consacrait l'auteur. Presque tous les commentateurs se sont entendus par la suite pour souligner les éloges dont il gratifiait Denon. À l'exception de Sollers. À l'instar des autres biographes, France a choisi de faire le portrait d'un homme heureux, mais qui n'aurait pas réussi à se hisser aux rangs des grands hommes. Pourquoi ? Voici son argument décisif, repris par Sollers : « Enfin, il manqua à cet homme heureux l'inquiétude

et la souffrance.” Nous y revoilà, et c’est ici un condensé d’idéologie. Être heureux est un malheur, une limite. Pour gagner l’au-delà, il faut souffrir » (CL, 307). Le portrait dessiné par Anatole France, s’il paraît louangeur dans l’ensemble, sous-tend néanmoins une vision du monde et de la vie très chrétienne, très *dix-neuvième*. L’intérêt du travail de Sollers se situe plus précisément dans sa capacité à débusquer la critique insidieuse sous l’éloge apparent. Sollers en profite également pour condamner à nouveau ce XIX^e siècle puritain et moralisateur dont le *Larousse* nous paraît aujourd’hui être l’emblème, mais qu’on retrouve également de manière plus subtile chez un progressiste comme Anatole France. Sollers ne se contente pas de fustiger les moralisateurs, il se transforme en moraliste, le temps d’un souhait qui a la valeur d’une sentence : « Moralité : il faudra écrire une histoire complète du puritanisme à travers les siècles » (CL, 308).

(AUTO)PORTRAIT D’UNE GIROUETTE ?

La volonté de Philippe Sollers de consacrer un tel ouvrage – portrait, essai biographique, fiction biographique ou autre – à Vivant Denon traduit non seulement un désir de le réhabiliter (ce qui avait commencé avant *Le cavalier du Louvre* et s’est accéléré par la suite), mais aussi de le hisser au rang des phares de son époque. C’est cette époque, le XVIII^e siècle et son prolongement, que Sollers valorise dans la critique qu’il fait tant de ses contemporains que de ce XIX^e siècle puritain qui n’aurait rien compris à Denon. De *Vivant Denon ou la conquête du bonheur* (1986), biographie d’Ibrahim Amin Ghali, à *Philippe Sollers ou La volonté du bonheur* (2001), biographie de Gérard de Cortanze, on peut observer un trajet, une lutte, une obsession dont témoigne *Le cavalier du Louvre*, et qui se résume par un des énoncés de Diderot que Sollers fait lire à son Denon : « ma pente naturelle, invincible, inaliénable est d’être heureux » (CL, 62). Par-delà ce rapprochement évident entre le biographe et le biographé, par-delà le portrait qui bascule parfois vers l’autoportrait,

L'intérêt du travail de Sollers se situe dans cette lecture singulière de la vie d'un personnage énigmatique (bien plus qu'une simple girouette), mise en valeur par les anecdotes, les dialogues, les longues parties essayistiques et le style. Si ces éléments peuvent laisser croire que Sollers s'était donné une mission, ils construisent également une lecture inédite qui en dit autant sur la vie de Denon que sur l'art d'écrire *autrement* un texte biographique à la fin du xx^e siècle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAILLY, Bernard (2002), *Dominique Vivant Denon, 1747-1825. De la Bourgogne au Musée Napoléon*, Chalon-sur-Saône, Université pour Tous de Bourgogne.
- CHATELAIN, Jean (1973), *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris, Librairie académique Perrin.
- CORTANZE, Gérard de (2001), *Philippe Sollers ou La volonté du bonheur*, Paris, Éditions du Chêne. (Coll. « Vérité et légendes ».)
- DENON, Dominique Vivant ([1777] 1995), *Point de lendemain*, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DENON, Dominique Vivant ([1802] 1998), *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, éd. sous la dir. de Martine Reid, Paris, Éditions Le Promeneur.
- DENON, Dominique Vivant (1998), *Lettres à Isabella Teotochi*, textes présentés par Daniela Galligani et Marianna Tagliani, Paris, Éditions Paris-Méditerranée. (Coll. « Cachet volant ».)
- DENON, Dominique Vivant (1999), *Lettres à Bettine*, édition préparée sous la dir. de Fausta Garavini, Arles, Actes Sud.
- DION, Robert (2002), « Une année amoureuse de Virginia Woolf ou La fiction biographique multipliée », *Littérature*, n° 128 (décembre), p. 26-45.
- GALLO, Daniela (dir.) (2001), *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, t. 1, Paris, La documentation française/Musée du Louvre.
- GHALI, Ibrahim Amin (1986), *Vivant Denon ou la conquête du bonheur*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale.
- HUGLO, Marie-Pascale (1997), *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac-Le Griot éditeur.
- JOURDE, Pierre ([2000] 2002), *La littérature sans estomac*, Paris, Éditions Pocket. (Coll. « Agora ».)

L'EXPÉRIENCE DES LIMITES BIOGRAPHIQUES CHEZ SOLLERS

- JOURDE, Pierre, et Éric NAULLEAU (2004), *Le Jourde & Naulleau. Précis de littérature du XXI^e siècle*, Paris, Éditions Mots et Cie.
- KUNDERA, Milan (1995), *La lenteur*, Paris, Éditions Gallimard.
- LELIÈVRE, Pierre ([1942] 1993), *Vivant Denon. Homme des lumières et « Ministre des arts de Napoléon »*, Paris, Éditions Picard.
- MADELÉNAT, Daniel (1984), *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes ».)
- MAURIÈS, Patrick (1998), *Vies remarquables de Vivant Denon*, anthologie, Paris, Éditions Le Promeneur.
- REID, Martine (2001), « Vies et légendes de Dominique-Vivant Denon », dans Daniela GALLO (dir.), *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, t. 1, Paris, La documentation française/Musée du Louvre, p. 15-33.
- SOLLERS, Philippe ([1995] 1997), *Le cavalier du Louvre. Vivant Denon (1747-1825)*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- SOLLERS, Philippe (1998), *Casanova l'admirable*, Paris, Éditions Plon.
- SOLLERS, Philippe (1999), *Un amour américain*, Paris, Éditions Mille et une nuits.
- SOLLERS, Philippe ([2001] 2003), *Mystérieux Mozart*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)

ALTERBIOGRAPHIES :
LES REPORTAGES DE V. S. NAIPAUL

Simon Harel et Julien Orselli

Université du Québec à Montréal

L'œuvre de V. S. Naipaul est connue pour sa façon de nihiliste. Les romans du récipiendaire du Prix Nobel de littérature sont souvent perçus comme la manifestation d'une écriture rétrograde, assez peu intéressée aux innovations formelles, très proche en ce sens d'un réalisme qui ferait prévaloir des critères de vraisemblance romanesque, de lisibilité narrative. Quiconque a lu la critique dévastatrice de Pascale Casanova dans *Le Monde diplomatique*¹ aura à l'esprit les principaux motifs qui font de Naipaul un interprète acerbe de notre monde contemporain. Dans cette critique intempestive, le statut du reportage, au cœur de l'œuvre de Naipaul, est dénigré. Sans doute le reportage

1. « Le Nobel donné à V. S. Naipaul est en contradiction flagrante avec l'histoire et la tradition de la plus grande distinction littéraire du monde. C'est un contresens et une trahison de l'esprit même de ce prix, et ce au double plan littéraire et politique. Sur le plan littéraire, l'écrivain élu cette année n'a jamais rien inventé ; il s'est tenu à la stricte et sage reproduction des modèles narratifs hérités du XIX^e siècle ; il s'est distingué par un conformisme littéraire jamais démenti ; il a produit plus de livres journalistiques – « enquêtes » de terrain censées décrire « objectivement » la situation politique et religieuse de divers pays du tiers-monde – qu'aucun écrivain contemporain ; il est en retard d'environ cent cinquante ans sur les dernières innovations en matière d'esthétique littéraire » (Casanova, 2001 : 32).

appartient-il, comme l'énonce Pierre Pachet dans *Un à un* (1993), à un mode narratif mineur. Pourtant, à l'instar de Norman Mailer, le reportage est chez Naipaul une technique narrative qui n'est pas dépréciée. Naipaul la décrit en ces termes :

[T]he technique I had acquired – of looking through a multiplicity of impressions to a central human narrative – was something I took to the books of travel (or, more properly, inquiry) that I did over the next thirty years. So, as my world widened beyond the immediate personal circumstances that bred fiction and as my comprehension widened, the literary forms I practiced flowed together and supported one another (2002 : 36).

Nous adopterons comme point de départ l'idée que le reportage est une forme oblique de l'autobiographie. Nous ferons valoir que le discours autobiographique apparaît de manière cryptique dans les divers livres d'enquête de Naipaul. Genre littéraire méconnu, le reportage nous semble néanmoins connaître un regain d'intérêt tant il pose avec acuité la question de l'engagement de l'écrivain. Chez Naipaul, cet engagement n'est pas manifeste, il ne correspond pas à une perspective éthique (ce que devrait faire la littérature) ou à un régime esthétique (la manière dont elle devrait représenter le monde). De façon prosaïque, le reportage permet de circonscrire un monde dont les localisations sont problématiques. Les premiers voyages auront pour destination les Caraïbes, l'Inde puis, écrit Naipaul dans son discours de réception du Nobel, « quand ce besoin indien fut satisfait, d'autres devinrent apparents : l'Afrique, l'Amérique du Sud, le monde musulman. Le but a toujours été d' étoffer mon image du monde, et la raison en vient de mon enfance : me rendre plus à l'aise avec moi-même » (Naipaul, 2001).

Dans les reportages de Naipaul, les descriptions de lieux d'habitat provisoires abondent : chambres d'hôtel, salle des pas perdus dans les gares ferroviaires de l'Inde. Naipaul est attentif à ces espaces fragiles, précaires, à l'image de cette chambre d'une

auberge de l'île d'Antigua, où il passa une nuit lors de son voyage caribéen au début des années 1960 :

Je montai sans bruit à ma petite chambre, où rideaux, couvre-lit et linoléum étaient ornés de motifs à petites fleurs. Je n'arrivai pas à dormir. [...] Mes valises étaient à l'aéroport. Je n'avais ni livres ni papier, et j'avais vidé mon stylo pour le voyage en avion. Je me mis à inspecter la maison sur la pointe des pieds. Je tripotai timidement le bouton de la radio. Aucun son ne sortit. Dans le couloir menant au salon, je vis une bibliothèque avec des magazines en lambeaux et quelques livres reliés. Les magazines étaient religieux et annonçaient la fin prochaine du monde. Les livres étaient tous des annuaires ([1962] 2001 : 248-249).

Ces descriptions n'ont pas pour rôle de valider un discours du désœuvrement. Rien de plus éloigné de l'œuvre de Naipaul que cet apparent détachement de mandarin qu'on lui prête communément. Naipaul développe dans l'ensemble de ses récits de reportage une réflexion sur les lieux habités de la subjectivation individuelle et collective.

L'AUTOBIOGRAPHIE INTERDITE

Une interprétation sommaire opposerait la forme « engagée », résolument « collective » du reportage aux discours intimistes, en tous les cas plus personnels, de l'autobiographie. L'œuvre de Naipaul ne se range pas dans les formes contemporaines du récit de soi ; l'écriture n'y obéit pas aux critères d'interprétation, devenus canoniques, de la révélation du secret enfin publicisé, de l'inconscient mis au jour. Dans ces pratiques culturelles, il s'agit, par l'exercice d'un retour sur soi, de renouer avec les formes archaïques de son identité personnelle. De Michel Leiris à Annie Ernaux, ce discours littéraire est désormais un lieu commun.

Naipaul, lui, fait valoir que toute velléité de discours personnel appartient au monde égotique de la culture lettrée.

Contrairement à l'auteur de la métropole, je n'avais aucune connaissance d'un passé. Celui de notre communauté s'achevait, pour la plupart d'entre nous, avec nos grands-parents ; au-delà nous ne distinguions rien. Et la colonie de plantation, comme le disaient plaisamment les guides, était un endroit où il n'était pratiquement jamais rien arrivé. Par conséquent, les romans qu'on écrivait, sur sa situation immédiate, étaient suspendus dans le vide, sans contexte, sans la connaissance de soi plus large qu'impliquait toujours un roman de la métropole ([1962] 2001 : 40).

L'appartenance (souvent décriée) à la culture trinitadienne – et, de façon plus générale, au monde caribéen –, cet héritage de la violence des dépossession territoriales et culturelles (le massacre des peuples autochtones, l'esclavage, la colonisation) interdiraient la forme autobiographique.

À ces discours précaires, Naipaul oppose de manière assez discutable l'idée d'une autobiographie « métropolitaine ». De ce point de vue, le discours du petit peuple trinitadien de Port of Spain ne saurait faire l'objet d'une énonciation personnelle. Fragmentaire, incomplet, sinon brinquebalant, le discours « subalterne » appartient à une mémoire collective dont le caractère confus déroute toute énonciation singulière. La lecture des grands romans picaresques de V. S. Naipaul, au premier chef *Une maison pour monsieur Biswas* ([1964] 1989b), nous oriente dans cette voie.

Que nous apprend cette réserve naipaulienne à l'égard de l'autobiographie ? Elle semble condamner le sujet à répéter, sans grande originalité, la facture impersonnelle de son récit de vie, de sa condition de dépossédé. Le propos pourra sembler dur, tant il sonne la disparition fatale du sujet subalterne. En témoigne le roman *Une maison pour monsieur Biswas*, qui décrit l'échec d'un autodidacte et journaliste à ses heures, sujet incapable de se

distinguer dans le monde des lettres. Il n'est pas étranger à notre réflexion que l'auteur-narrateur du roman propose ici, de manière détournée, une description émouvante de son univers d'enfance et un portrait complexe de la figure paternelle. Qui est ce Biswas sinon un homme en proie à des illusions déplacées, un « autochtone » dont le fantasme métropolitain est un peu ridicule ? Et qui transmettra la trajectoire erratique de Biswas, sinon son propre fils ? De manière perspicace, V. S. Naipaul introduit au cœur de son œuvre la forme d'une autobiographie inversée où la question de la transmission filiale et culturelle se pose à rebours. De l'aveu même de Naipaul, *Une maison pour monsieur Biswas* est le récit du destin de sa famille trinitadienne et de la déchéance de son père.

Pourtant cette déchéance est maintenue à distance. Elle s'inscrit, de manière canonique, dans le cadre d'un récit qui postule un point de vue narratif hétérodiégétique. À certains égards, l'écriture d'*Une maison pour monsieur Biswas* n'est pas sans rappeler le titre d'un ouvrage de Pierre Pachet : *Autobiographie de mon père* (1994). Dans les deux cas, il s'agit de se mettre à la place d'un autre pour mieux en assumer la reconnaissance. C'est à la lecture de « Prologue à une autobiographie » (que l'on retrouve dans *Sacrifices* – Naipaul, 1984 : 9-91) que la complexité de cette diversion narrative peut être mesurée à sa juste valeur. Dans ce texte, récit bref et dense d'une vocation littéraire, Naipaul fait référence à la figure paternelle, à son importance certes, mais aussi à sa précarité. Il y explique que sa vocation d'écrivain est un legs paternel. Son père tenait la culture lettrée pour la source d'une émancipation culturelle, qui prenait pour modèle la figure héroïque et romantique de l'écrivain occidental. Nous sommes au cœur de l'univers colonial trinitadien où l'« affranchissement » intervient sous la forme du mimétisme².

Naipaul nous indique que cette transmission fut un échec dans la mesure où elle contraignit l'écrivain à faire abstraction de son passé, à le symboliser par l'écriture, au prix d'une mise à

2. Voir Naipaul (1969).

distance, d'une expatriation. Cet échec apparent (attesté par les nombreux critiques qui font de Naipaul un contempteur des Caraïbes, un « collaborateur » postcolonial) doit cependant faire l'objet d'une réévaluation. Si la filiation paternelle est fragile, malaisée, c'est que l'écrivain Naipaul met en relief « l'angoisse de disparition » qui est associée à la représentation de l'*imago* paternelle.

Dans « Prologue à une autobiographie », l'écrivain nous raconte « l'aveuglement » du père. Un jour, ce dernier ne se reconnaît plus, ne se voit plus dans un miroir. S'ensuit, tel que nous le décrit Naipaul, une entrée progressive dans le monde de la folie, une vie d'errance et de séjours dans des refuges sommaires au cœur de la campagne trinitadienne. Ce qui n'était qu'un souvenir trouble de l'enfance s'avère être un héritage important :

Et ce qui m'étonne c'est qu'en même temps que la vocation il m'ait transmis si fidèlement – sans pourtant rien en dire – cette phobie qui pour lui datait du temps où je ne le connaissais pas : la peur de la disparition. Ça a été son cadeau supplémentaire. Cette peur est devenue mienne. Elle est liée à l'idée de vocation ; et, pour chacun de nous, le seul moyen de la surmonter c'est d'accomplir sa vocation. Et plutôt qu'une simple ambition c'est cette peur, la peur panique de ne pas réussir à être ce qu'il fallait que je sois, qui m'habitait lorsque je suis sorti d'Oxford, en 1954, et me suis mis à écrire ([1984] 1984 : 88).

Rien ne permet d'ériger un monument, un « tombeau littéraire » en hommage à la figure hallucinée qu'incarne le père de Naipaul. L'écrivain se contente de nous dire que « l'angoisse de disparition » est la seule chose tangible qui lui ait été transmise. Naipaul ne fait pas le silence sur la profonde douleur qui accompagne cette dérive du père. Celle-ci n'a rien à voir avec une expatriation littéraire, semblable à celle que vivra Naipaul à Londres au cours des années 1950.

L'affect de disparition que revendique Naipaul, et qui prend l'aspect d'une « vocation », peut-il être invoqué de manière à justifier un discours autobiographique ? Nous faisons référence un peu plus tôt à la destitution de la figure paternelle dans *Une maison pour monsieur Biswas*, et nous ajoutons que le discours romanesque reprenait des indications biographiques attestées quant à l'enfance de Naipaul à Trinidad. Faut-il conclure, de cette mise en scène altérée du discours biographique, à une honte larvée qui habite secrètement l'œuvre de Naipaul ? Pour le dire crûment, Naipaul ne recourt-il pas de manière retorse à cette « autobiographie de mon père » pour masquer sa propre « autorité » narrative et son statut de sujet au cœur du projet d'une littérature personnelle ? Cette critique serait excessive, tant elle néglige, nous le verrons, la fonction du reportage dans cette œuvre complexe.

LES TERRITOIRES DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Les premiers romans de Naipaul (*Le masseur mystique* – 1957, *Miguel Street* – 1959) ont été célébrés comme les modèles d'un récit postcolonial à la fois affirmatif et honteux. L'auteur y met en scène des personnages hauts en couleur, de manière à promouvoir un univers caribéen exotique. La critique a loué ce travail qui mettait en évidence la « voix » des habitants de Port of Spain, leurs dialectes et tournures stylistiques. Elle ne s'est pas attardée sur la complexité de la trame narrative. Ce discours critique, assez méprisant, suggère que les œuvres des espaces postcoloniaux n'ont pas de légitimité formelle, qu'elles doivent leur pouvoir de conviction aux signes manifestes d'une altérité de pacotille. Une lecture de cet ordre ignore que les stratégies d'écriture mises en place par Naipaul sont beaucoup plus subtiles. En témoigne *Une maison pour monsieur Biswas*, qui propose le modèle d'une autobiographie traversée par l'angoisse de disparition.

Par ce livre, Naipaul tentait de rendre justice à une transmission filiale et culturelle rompue, à une quête scripturaire dont

le père avait été l'initiateur improbable. Le fils prodigue qu'est Naipaul, sujet affranchi des contraintes coloniales trinitadiennes, aurait eu alors pour tâche de réparer la perception défaillante du père. Par cette entreprise qui échappe au mimétisme, l'écriture romanesque aurait fait intervenir, de manière quasi secrète, un projet autobiographique valable. À cet égard, nous souhaitons introduire le concept d'« autobiographie projective », car l'enjeu n'est pas tant ici d'explorer et de décrire l'intériorité d'un sujet que d'offrir à autrui les conditions nécessaires pour qu'advienne sa subjectivation. Trop souvent, les discours théoriques sur l'autobiographie insistent sur la certification, ou l'authentification d'une identité personnelle qu'il s'agit simplement de confirmer par l'acte d'écriture. Il en va autrement avec les récits dits « subalternes ». Ces derniers sont présentés comme les formes brutes, à peine symbolisées du discours autobiographique. Récits de vie dont l'empreinte scripturaire est la plupart du temps absente, témoignages dont les formes sont aussi variées que l'événement qu'ils prétendent circonscrire, narrations du légendaire familial qui divergent selon la place de chacun dans le système de parenté : toutes ces mises en situation narratives correspondent à des récits subalternes.

Être subalterne, c'est se retrouver dans l'impossibilité de revendiquer un lieu d'habitat qui se constitue comme lieu de patrimoine ou espace d'appartenance. L'absence de lieu propre, c'est évidemment l'aveu d'une désorganisation spatiale dont le sujet fait les frais. Mais c'est aussi, ne l'oublions pas, l'absence d'une topographie discernable dans le domaine du discours. La rhétorique du sujet subalterne interdit souvent le passage à l'acte autobiographique. Si Biswas ne parvient pas à énoncer une parole propre, et s'il s'avère maladroit et conformiste dans ses choix littéraires, c'est qu'il ne maîtrise pas l'art de l'introspection autobiographique. Il y parvient toutefois dans un rare moment après la mort de sa mère, alors qu'il tente de lui écrire un hommage. Mais cet épisode éphémère souligne l'extrême difficulté de ce retour sur soi :

Il ne disposait pas de vocables pour s'exprimer. [...] Mais au cours d'une nuit d'insomnie, en regardant le ciel par la fenêtre, il quitta son lit, atteignit à tâtons le commutateur, la terrasse, prit des papiers, un crayon et se mit à écrire. Il s'adressa à sa mère. Il ne songea pas au rythme, il ne fit point usage de mots abstraits, décevants. Il se décrivit gravissant la colline, apercevant la terre noire, retournée, les marques de la bêche, les sillons creusés par la fourche. Il décrivit le voyage qu'il avait fait, longtemps auparavant. Il était las ; elle lui avait dispensé le repos. Il avait faim ; elle lui avait donné à manger. Il n'avait ni feu ni lieu ; elle l'avait accueilli. Écrire l'excita, le soulagea, au point qu'il fut capable de regarder Anand, endormi à son côté, et de penser : pauvre gosse. Il a raté son examen. Le poème achevé, sa pudeur une fois violée, il recouvra la santé ([1964] 1989b : 476-477).

Ces lignes forment un passage séminal dans l'œuvre de Naipaul. Elles nous présentent l'écriture, la véritable, libérée des faux-modèles, de l'imitation et de l'abstraction, comme un processus qui permet de (re)constituer une mémoire (hommage à la mère) et comme une possibilité de transmission (le regard aimant du père posé sur le fils).

À l'occasion de son discours de réception du prix Nobel, Naipaul rappelait que l'absence de légitimité culturelle représente une souffrance considérable pour le sujet subalterne. Le sujet habite un espace qu'il peut à peine nommer. La seule référence qu'il peut revendiquer est territoriale et cartographique. Naipaul soulignait ainsi que le jeune Trinidadien ne possède pas cette conscience de soi affirmative qui caractérise les peuples fiers de leur patrimoine, et de leur histoire : « Dans aucun livre je ne pouvais trouver quoi que ce fut qui approchât ce que j'avais connu enfant. Le jeune Français ou le jeune Anglais qui avait envie d'écrire aurait trouvé d'innombrables modèles pour le mettre sur la voie. Je n'en avais aucun » (2001). En somme, il

manque aux sujets des espaces subalternes des référents culturels identifiables qui tiennent lieu de savoir partagé : c'est une « panne d'universalisme ».

La réflexion acerbe de Naipaul ne retiendra pas ici notre attention. Il est clair que la haine de soi, le rejet de tout enracinement fondateur sont au cœur du discours de Naipaul. La revendication de l'universalisme se fait chez cet auteur au prix d'un profond déchirement. Et le statut de l'autobiographie apparaît, dans ce contexte, comme un choix lourd d'implications. Écrire son autobiographie, ce serait faire confiance au monde des mots et y trouver refuge. Naipaul en doute car le sujet subalterne ne peut, selon lui, qu'écrire des prologues à une autobiographie. Les matériaux dont il dispose sont fragmentaires, son univers est éclaté. Naipaul évoque notamment l'échec de son père :

Lorsque j'étais à Oxford, je l'ai pressé, dans mes lettres, d'écrire une autobiographie. C'était pour encourager l'écrivain en lui, pour lui faire prendre conscience de tout ce matériel qu'il n'avait jamais utilisé. Mais une blessure profonde, une honte secrète, quelque chose, dans son expérience, de mal résolu ou d'encore à vif, l'a empêché de tenter d'écrire sur lui-même. Il a parlé des autres membres de sa famille. Il n'a jamais parlé de lui ([1984] 1984 : 63-64).

Pour Naipaul, l'égologie est chose impossible tant le tiraillement entre deux objectifs est manifeste : rendre hommage au père et témoigner d'une défaillance de la transmission. Le choix de l'écriture autobiographique s'apparente à un exercice périlleux. Nous avons fait référence à cette dimension projective qui est au cœur de l'autobiographie. Dans ce cas de figure, il s'agit de prendre la parole au nom d'un Autre, de se déclarer le fidèle scripteur d'un sujet qui n'a pas de droit à la parole. Le roman *Une maison pour monsieur Biswas* répond à cet enjeu. La référence au père et à l'idéal d'une transmission de la vocation d'écrivain est présentée de manière sobre comme si le narrateur devait effacer toute trace d'identification projective. L'auteur se devait de

substituer au projet autobiographique un cadre romanesque acceptable. En somme, il était nécessaire que le père de Naipaul, écrivain raté et journaliste provincial, figure au rang de protagoniste d'un roman « picaresque » et « colonial ». Nulle affectation dans l'écriture de Naipaul, pas la moindre trace de cet égotisme littéraire. *Une maison pour monsieur Biswas* magnifie la déchéance du père. Si l'acte autobiographique s'apparente à un mécanisme d'identification projective, c'est que le roman – forme camouflée de l'autobiographie – fait des personnages autant de prête-noms pour l'écrivain. On dira, avec raison, que ce constat n'est pas nouveau, qu'il renoue en fait avec la vieille image du roman, représentation de l'intériorité psychique, puis de l'environnement social de l'écrivain. Si tel était le cas, l'œuvre de Naipaul serait d'une grande orthodoxie. Mais ce serait négliger le contexte d'écriture qui donne naissance à ce projet littéraire.

À la manière d'un génogramme littéraire, les romans de Naipaul témoignent d'une transmission heurtée, sinon rompue. Ils nous présentent les avatars d'un monde caribéen en déshérence. Ces personnages n'ont pas la possibilité de se forger un destin et de revendiquer la possession d'une autobiographie. Ils incarnent des figures anonymes, tel Biswas, qui possèdent tout au plus des récits personnels touffus, mais sans héroïsme, ni gloire. Pour toutes ces raisons, l'œuvre de Naipaul ne peut que proposer des prologues à une autobiographie. Le choix du titre n'est pas accidentel, Naipaul fait référence à un matériau brut qui n'a pas encore été raffiné. Mais ces prologues ne sont même pas la promesse d'une autobiographie achevée, ce sont des souvenirs d'enfance qui resurgissent et engagent une nécessaire réévaluation du passé :

*C'est dans une morosité victorienne et sur une de ces machines à écrire qu'un jour, en fin d'après-midi, sans savoir le moins du monde où j'allais, et peut-être sans même avoir l'intention de jamais finir la page, j'ai écrit
« Chaque matin, dès qu'il se levait, Hat s'asseyait à*

*l'arrière de la maison et criait à travers la cour :
"Alors Bogart, quoi de neuf ?" » ([1984] 1984 : 10).*

Le souvenir est à la fois une épiphanie et une image enracinée dans l'espace trinitadien le plus concret. Naipaul se remémore la transmutation du « récit subalterne » en objet littéraire. Il ajoute :

Ma chance d'écrivain, pour une grande part, avait été Bogart. Ma chance avait été sa simplicité. J'étais encore enfant que déjà j'avais deviné à quelles impulsions il obéissait. Il n'était pas le bigame que j'avais fait de lui dans mon histoire. Mais il s'était laissé prendre dans les sens ; et maintenant, dans sa vieillesse, il cherchait de nouveau la libération qu'il cherchait déjà quand il était arrivé dans notre rue, à Port of Spain ([1984] 1984 : 55-56).

Bogart est une source d'inspiration pour le jeune Naipaul et un élément quasi exotique dans le Londres des années 1950. À l'instar du père de l'écrivain, il représente un truchement dans la poursuite d'une destinée littéraire. Ainsi, les prologues à une autobiographie sont l'occasion d'un témoignage sur ces sources et informateurs anonymes qui ont permis à Naipaul de devenir un écrivain. Nous y voyons, pour notre part, un processus psychique qui rappelle la fonction de l'identification projective, mécanisme de défense bien connu des psychanalystes. L'identification projective est l'attribution à autrui de motions inconscientes refoulées. La passion, sous ses diverses formes (haine, jalousie, exaltation), correspond à ce processus dont la dimension identitaire est explicite. À titre d'exemple, le discours romanesque de Naipaul, par son utilisation des figures subalternes de Bogart et de Biswas, permet de justifier, par projection, la pertinence d'un projet autobiographique qui, autrement, serait considéré comme un acte complaisant, sinon narcissique. Si Naipaul fait preuve de réserve à l'égard de l'autobiographie, c'est qu'elle lui semble caractériser un projet égotique où la conscience de soi est à l'avant-plan.

Se rappeler l'origine (en témoigne le souvenir de Biswas et Bogart), c'est reconnaître ses sources, la voix des autres dans ce qui, pour tout écrivain, prend l'aspect d'un roman familial. Dans l'œuvre de Naipaul, l'exercice du reportage poursuit ce travail de mise en écho des voix de ces autres, êtres précaires, loin du modèle héroïque, à l'instar du grand-père qui quitta l'Inde pour Trinidad :

Pour moi, enfant, l'Inde qui avait engendré tant de personnes et produit tant d'objets autour de moi n'avait pas de visage, et je pensais à l'exode comme à une période ténébreuse, à ce spectacle qu'offre la nuit lorsque autour de la demeure où l'on s'est réfugié subsiste seul un halo de lumière. La lumière, c'était celle de mon expérience, dans le temps comme dans l'espace. Et même à présent, bien que l'éventail du temps se soit élargi, celui de l'espace rétréci, à présent que j'ai ouvert des yeux lucides sur cette zone qui était pour moi une zone d'ombre, il subsiste des lambeaux d'ombre dans ces attitudes, ces façons de voir et de penser qui ne sont plus miennes. Mon grand-père, plein de courage, avait accompli un périlleux voyage. Il avait dû rencontrer des spectacles stupéfiants, comme celui de la mer, à des centaines de milles de son village ; et pourtant je ne puis m'empêcher de penser que le jour où il avait quitté son village, il avait cessé de regarder ([1964] 1989a : 33).

Pour Naipaul, c'est le regard traumatisé du grand-père immigré qu'il importe de dessiller. Le reportage est une façon de rendre justice aux « vaincus de l'histoire » (Wachtel, [1971] 1992). Il subsiste toujours un arrière-goût de colère dans la prose naipaulienne, tant elle doit cautériser la souffrance du grand-père et du père, faire renaître une dignité perdue.

L'ADOPTION DU REPORTAGE

L'art du reportage chez Naipaul a été négligé. On y a vu une incartade de l'écrivain, sacrifiant la noblesse de l'écriture romanesque aux impératifs commerciaux du reportage. Complément de cette critique, le reportage apparaissait comme l'aveu d'un exotisme et d'un colonialisme interne. Les voix les plus fortes de la théorie postcoloniale, dont celle d'Edward Saïd³, se sont élevées pour dénoncer l'autorité fallacieuse de Naipaul en matière de reportage. Les critiques mettent en cause la prétendue lucidité de l'exilé Naipaul sur les sociétés du « Tiers-Monde ». Ils cernent dans ses reportages une prétention toute victorienne qui en fait le complice d'un conservatisme littéraire. L'essai *London Calling, V.S. Naipaul postcolonial mandarin* de Rob Nixon (1992) est à cet égard exemplaire. L'auteur procède à un démontage incisif des récits factuels de Naipaul et démontre qu'ils sont l'expression manifeste des « trahisures » politiques de l'écrivain trinitadien. L'adoption du reportage devient l'aveu de son manque de compassion pour ses frères de misère.

Il est vrai que les reportages de Naipaul, si l'on exclut la légendaire acrimonie de l'auteur, sont d'une facture assez classique. À la différence de la veine privilégiée par un Paul Thérout (*Railway Bazaar*, 1987 ; *Fresh-Air Fiend*, 2001 ; *Dark Star Safari*, 2003) ou un Bruce Chatwin (*Le chant des pistes*, 1997 ; *En Patagonie*, 2002 ; *Qu'est-ce que je fais là ?*, 1991), Naipaul s'interroge peu sur la dynamique formelle du reportage. On ne retrouve pas chez l'auteur de longues digressions sur le statut du reportage dans un univers mondialisé, dont les points de repère seraient de plus en plus évanescents.

3. « Naipaul's account of the Islamic, Latin American, African, Indian and Caribbean worlds totally ignores a massive infusion of critical scholarship about those regions in favor of the tritest, cheapest and the easiest of colonial mythologies about wogs and darkies, myths that even Lord Cromer and Forster's Turtons and Burtons would have been embarrassed to trade in outside their private clubs » (Saïd, 1986 : 53).

À la lecture les premiers reportages de Naipaul (*La traversée du milieu*, [1962] 2001 ; *L'illusion des ténèbres*, [1964] 1989a ; et *L'Inde brisée*, [1977] 1989), on constate un sentiment d'urgence qui pousse le narrateur à se situer dans le monde qu'il arpente.

Maintenant, dans la région accidentée du centre et du nord de l'île, je voyais que même la canne à sucre pouvait être belle. Dans les plaines, juste avant la moisson, on passe entre des murs d'herbe ; mais en terrain valonné on voit les flancs des collines couverts de hautes cannes à sucre : plumes bleu acier dansant au-dessus d'un tapis gris-vert, gris-vert parce que chacune des longues feuilles se recourbe sur elle-même, révélant sa face inférieure plus pâle. Les bois de cacaotiers étaient bien différents. C'étaient des bois de contes de fées, sombres, ombragés et frais. [...] Chacun doit apprendre à voir les tropiques antillaises par lui-même. Le paysage n'a jamais été représenté, et une visite à l'exposition du Cercle d'art de Trinidad montre à quel point les peintres locaux y ont peu aidé ([1962] 2001 : 72).

On ne fera pas mystère que la condition de sujet subalterne impose un affect de dépersonnalisation dont Naipaul fait état à propos de l'aveuglement et de la folie paternelle dans « Prologue à une autobiographie ». Dans cette perspective, le recours à une autoréflexivité formelle, à la contamination des genres littéraires, au jeu autofictionnel ne saurait être privilégié. Si l'écriture est un « lieu » en souffrance, on conviendra que, pour Naipaul, l'égotisme autobiographique est présent de façon malaisée dans ses reportages. Dans les reportages en Inde, page après page, le narrateur inspecte les lieux ancestraux de sa famille qui avait immigré à Trinidad. Et cette brusque reconnaissance du passé n'est pas sans détresse. Le reportage est un voyage cruel, il vous met au contact de lieux de perdition, de ruines prêtes à vous absorber dans la poussière de leur dévastation, à vous humilier :

Alors, devant les vestiges de cette Angleterre de l'Inde, j'aurais dû garder mon calme. Mais ils révélaient une sorte de duperie de soi-même [...]. C'était la découverte d'une humiliation que je n'avais jamais éprouvée, [...] comme d'autres auraient pu ressentir pour moi l'humiliation coloniale que je ne ressentais pas à Trinidad ([1964] 1989a : 244-245).

Naipaul est connu pour ses « coups de gueule » et autres emportements médiatiques, ses romans et reportages abondent en sentences assassines et en phrases définitives. On aurait tort cependant de restreindre le reportage à une scénographie touristique ayant pour cadre les lieux oubliés de l'univers mondialisé, sorte d'exploration ayant pour objet la découverte de nouvelles *terrae incognitae*. Naipaul fait plutôt du reportage la forme diffractée d'une autobiographie discrète.

À cette occasion, c'est de l'autre qu'il faut parler. Il revient au reporter de capter une parole, autrement condamnée au silence, et de lui redonner toute sa singularité. Cette entreprise n'est pas vaine, car elle ne se réduit pas à un simple enregistrement, à une saisie technique, à une entreprise de (re)production.

LA RAGE DU REPORTER

Chez Naipaul, le reportage n'a pas pour fonction de dire la vérité sur soi et sur les autres. Il a pour enjeu de répertorier les défauts de vision qui interdisent la perception pleine et entière de l'Autre. À cet égard, la réflexion de Naipaul, à l'occasion de ses deux premiers récits de reportage sur la société indienne, est d'une grande importance. Naipaul met en relief la rage, cet affect dévastateur et emporté, qui lui permet de contester le « complexe » national-identitaire de la société indienne. Du système des castes à l'apparente indifférence des Indiens envers la pauvreté endémique du sous-continent, ces phénomènes le troublent. Il revendique un regard hypersensible qui rompt avec l'auto-aveuglement :

De ces silhouettes accroupies – aussi éternelles aussi symboliques pour le visiteur, au bout d'un certain temps, que le Penseur de Rodin – il n'est jamais question, ni de vive voix, ni dans les écrits : ni les romans, ni les nouvelles n'y font allusion ; elles n'apparaissent ni dans les films, ni dans les documentaires. On pourrait croire qu'il s'agit là d'une volonté bien compréhensible d'enjoliver. Mais la vérité, c'est que les Indiens ne voient pas ces silhouettes et pourraient même, en toute sincérité, nier leur existence : aveuglement collectif né de la peur indienne de la pollution et de la conviction qui en découle que les Indiens sont le peuple le plus propre du monde ([1964] 1989a : 88-89).

Au final, les nerfs à vif du reporter interrogent notre intolérance face à la cruauté du monde. Le modèle de ce regard impitoyable, Naipaul le trouve étonnamment dans l'autobiographie de Gandhi, figure quasi-légendaire de la non-violence :

Il a regardé l'Inde comme aucun Indien n'avait pu le faire ; sa vision était directe et, par là même, elle était et elle est restée révolutionnaire. Il voit exactement ce que voit le visiteur ; il ne ferme pas les yeux sur l'évidence. Il voit les mendiants et les pandits sans vergogne, et la crasse de Bénarès. [...] S'il a eu une vision si claire de l'Inde, c'est parce qu'il était en partie un colonial. Il se fixa finalement en Inde à l'âge de quarante-six ans, après avoir passé vingt ans en Afrique du Sud. Là-bas, il avait connu une communauté indienne retranchée du cadre de l'Inde ; le contraste favorise la lucidité, la critique conduit à l'auto-analyse ([1964] 1989a : 92).

L'écrivain conteste que la misère de la société indienne soit une « idée », un « phénomène », une vue de l'esprit. Le reportage qui est d'abord perçu comme la manifestation bienveillante d'un regard affligé laisse place peu à peu au désarroi d'un regard

aveuglé par la violence de cette misère, son caractère apparemment naturel.

Ainsi le reportage se trouve investi d'une mission difficile à accomplir. À l'encontre des thèses sur la subjectivité participative du narrateur, la volonté de coller au plus près des événements décrits, Naipaul fait valoir son incapacité foncière à rendre compte de la parole de l'Autre. Les dialogues, par exemple, apparaissent souvent comme un « ring » où l'échange est improbable, tant les quiproquos, les incompréhensions dominent.

« Where do you come from ? » It is the Indian question, and to people who think in terms of the village, the district, the province, the community, the caste, my answer that I am a Trinidadian is only puzzling.

« But you look Indian. »

« Well, I am Indian. But we have been living for several generations in Trinidad. »

« But you look Indian. »

Three or four times a day the dialogue occurs, and now I often abandon explanation. « I am a Mexican really. »

« Ah. » Great satisfaction. Pause. « What do you do ? »

« I write. »

« Journalism or books ? »

« Books. »

« Western, crime, romance ? How many books do you write a year ? How much do you make ? »

So now I invent : « I am a teacher. » (« In the middle of the journey », [2002] 2003 : 4-5).

La rage immobilise, la lucidité qu'elle semble promettre est superficielle tant l'Autre est l'objet d'une détestation qui offre l'apparence nette et soignée d'un cliché photographique. Nombreuses sont ces scènes dans les reportages de Naipaul, où

le narrateur avoue son impuissance à circonscrire un monde qui ne possède pas de repères. « The absurdity of India can be total. It appears to ridicule analysis. It takes the onlooker beyond anger and despair to neutrality » (« A second visit », [2002] 2003 : 19).

L'enragé, c'est du moins ce qu'avance Naipaul, fait preuve d'une certaine acuité. Mais là encore, le propos est trompeur. Cette lucidité rageuse est d'une certaine manière un aveuglement auto-provoqué. Semblable aux paralysies simulées des hystériques, aux névralgies et autres simulations de source somatique, la rage est un affect dévastateur dont la démesure passionnelle interdit à première vue tout discernement. Tenant compte de ces remarques à propos du mécanisme de défense qu'est l'identification projective, la rage est un affect corrosif qui interdit toute dissociation claire du soi et de l'autre.

Nous avons vu que l'identification projective permettrait d'attribuer à autrui les représentations psychiques refoulées chez le sujet qui en est porteur. L'autobiographie projective serait fort différente des formes canoniques de l'autobiographie. Or, le sujet subalterne ne connaît pas, c'est le point de vue retenu par Naipaul, cette autonomie critique, cette conscience d'une culture enrichie par un vaste fonds patrimonial. Le sujet subalterne ne peut parler de l'Autre, il le singe par le recours à la « *mimicry* », se fait le complice involontaire d'une duplicité mise en place par les pouvoirs coloniaux.

Dans les romans que sont *Miguel Street* et *Une maison pour monsieur Biswas*, le narrateur tente d'instaurer un point de vue qui lui permette de circonscrire la « *mimicry* » sans pour autant y succomber. La distance entre le soi et l'autre y est nette. Le narrateur ne peut véritablement se permettre, sinon au prix d'une dissolution de son autorité narrative, de se transformer en porte-voix. Bien sûr, des récits tel « Un parmi d'autres » (dans *Dis-moi qui tuer* – [1971] 1983) donnent la parole et l'autorité narrative à ce que nous nommons maladroitement le sujet subalterne :

C'est devenu affreux, ce voyage. Bientôt, à cause du vin que j'avais bu, du jus de bétel, du mouvement de l'avion

et de son bruit, je me suis mis à vomir sur mes baluchons et je me moquais pas mal de ce que disait la fille. Plus tard, j'ai eu des besoins encore plus urgents et encore plus terribles. [...] J'ai grimpé sur le siège et je me suis accroupi. Je ne pouvais plus me contrôler. Aussi vite que j'ai pu, j'ai regagné la cabine qui, par comparaison, paraissait vaste et accueillante. J'espérais que personne ne m'avait remarqué ([1971] 1983 : 31-32).

Le ton est donné. Le sujet subalterne, lorsqu'il cherche à imiter, suscite le rire ou, pire encore, la dérision. La forme romanesque adoptée permet alors un retrait narratif salutaire où l'identification projective joue un rôle quasi cathartique, puisqu'il serait malséant de s'identifier au subalterne. Le narrateur omniscient d'*Une maison pour monsieur Biswas* est alors en mesure de jouer son rôle de maître-historien et d'accréditer la conduite du récit. Il en va autrement du reportage qui ne peut correspondre au caractère savamment organisé du discours romanesque.

LE MARQUEUR DE PAROLES

L'art du reportage consiste à « suivre » l'événement, à le cerner au plus près. Naipaul, dans ses écrits sur l'Inde, adopte cette attitude bienveillante et attentive pour constater rapidement que l'événement se dérobe, qu'il ne reste qu'une rage insidieuse qui lui interdit tout regard objectif. Après avoir tiré les conclusions de cet emportement qui le conduit à voir la société indienne telle qu'il le souhaiterait, et non pas telle qu'elle est, la rage laisse place à un certain apaisement. Dans *L'Inde : un million de révoltes*, Naipaul le mesure bien alors qu'il médite sur son premier voyage en Inde en 1962 : « À cause de l'idée continentale que je me faisais d'une identité indienne, à cause des nerfs qu'elle mettait continuellement à vif, j'avais eu beaucoup de mal à effectuer du bon travail en Inde » ([1992] 1994 : 15).

La rage est une blessure à vif, un toxique qui rend la présence de l'Autre insupportable. Faut-il en conclure que le

reportage traduit, grâce à (ou malgré) cette rage qui accompagne les premiers récits, le caractère insupportable d'une altérité qu'il convient de mettre à distance ? En d'autres termes, le reportage est-il une façon de promouvoir le caractère exogène du sujet indien ou trinitarien ? La prise en compte de l'ipséité, sous les formes apparemment contradictoires de l'exotisme colonial ou de la rage postcoloniale, ne favoriserait-elle pas un même objectif : la négation de l'Autre, sa réduction au rang de supplément touristique ? Au contraire d'une lecture compatissante de l'altérité subalterne (discours douceâtre qui prône le « respect » d'autrui, le droit à la différence dans le cadre d'un univers où prévaut la rectitude politique), le propos de Naipaul privilégie la revendication d'une certaine méchanceté. Le reportage ne peut être le fait d'un sujet neutre. Le reporter, en l'occurrence Naipaul, accepte d'être possédé par une rage qui déferle, qui lui enlève tout sentiment d'individuation. Cette rage oblige le narrateur à faire corps avec l'objet de sa détestation. Il serait tellement simple d'être indifférent, à l'instar de ces hommes de lettres britanniques, « chroniqueurs » sereins qui proposent un regard détaché sur le monde colonial. Pour eux, la misère (indienne) est une abstraction, dans le meilleur des cas une source de compassion. Mais Naipaul rejette la bienséance de ce moralisme humanitaire. La rage est de loin préférable. Il reste qu'on ne peut privilégier de façon permanente cet affect dévastateur. La rage n'offre ni paix, ni consolation.

La causticité du premier Naipaul, qui fait du reportage l'équivalent d'une activité de franc-tireur, laisse place à une alternative exploitée dans *L'Inde : un million de révoltes*. Tout se passe en effet comme si le reportage avait permis à Naipaul de mesurer l'intensité d'une rage interne pour ensuite instaurer un point de vue plus mesuré. C'est cette dernière situation qui nous intéresse dans la mesure où le ton acerbe de *La traversée du milieu* laisse place, dans *L'Inde : un million de révoltes*, à une humilité, au sentiment que les jugements ne peuvent être définitifs. C'est de cette manière que nous pouvons mieux comprendre la fonction (auto)biographique du reportage. Dans *L'Inde : un*

million de révoltes, la narration se fait fragile, modeste, l'auteur sait se mettre en retrait pour mieux laisser entendre la « voix » de l'autre.

Je me demandais pourquoi en 1962 j'avais si peu questionné Aziz sur lui-même. Par timidité, peut-être ; par souci de ne pas faire preuve de sans-gêne ; mais cela tenait peut-être aussi à l'idée de l'écrivain dont j'avais hérité : l'idée que l'écrivain était un homme nourri par une vie intérieure, un homme qui tirait tout de ses propres entrailles, capable de lire comme par magie sous l'apparence des choses ([1992] 1994 : 574).

Le reportage est un voyage au cœur d'un monde où prévaut la violence, la douleur et un sentiment de solitude absolue. Naipaul a le mérite de nous indiquer que les reportages sont à leur manière des voyages au bout de la nuit ! Qu'en est-il alors de la facture autobiographique de ces récits contractuels (le reportage se situe en un espace précis ; il possède une visée informative) ? À première vue, comme nous l'avons présenté au début de cet article, le reportage est aux antipodes du genre autobiographique. Si l'on exclut les frasques vaguement autofictionnelles d'un Thérout, d'un Iyer (*Abandon*, 2003 ; *Video Night in Katmandu*, 1988 ; *Falling off the Map : Some Lonely Places of the World*, 1994), ou encore d'un Bruce Chatwin, le reportage demeure un discours directif. La description d'une altérité identifiée, la mise en scène d'une extranéité sont de mise. Que vient faire alors l'autobiographie au cœur de ce projet narratif ? Encore une fois, le reportage nous donne le sentiment d'ignorer toute dimension réflexive, de faire le silence sur les émois subjectifs de l'énonciateur. N'est-il pas possible d'envisager les choses de manière plus pondérée ? L'(auto)biographie n'appartient pas aux seuls discours qui attestent la présence d'une identité personnelle. Qu'en est-il des « autres » qui forment le propos de l'autobiographie ? C'est un point de vue naïf que de faire de l'autobiographie le réceptacle d'un discours qui fait le silence sur les « autres » de la multitude. Naipaul, lui, n'ignore pas (malgré sa méchanceté

littéraire, le ton acerbe de ses reportages) ce qu'il doit aux « autres ». Ainsi le reportage peut être considéré comme une autobiographie « à l'envers ». Le reporter de *L'illusion des ténèbres* parle de lui à chaque fois que la rage l'occupe. À la faveur de ce mécanisme de défense qu'est l'identification projective, il se laisse posséder par le discours d'autrui, cette multitude qui l'angoisse et qui lui fait préférer le confort tout relatif des chambres d'hôtels aux lieux précaires de la misère indienne.

La chaleur me troublait l'esprit. Saisi d'une rage meurtrière, je m'avançai vers les écoliers. Ils prirent la fuite, rapides et légers malgré la chaleur. [...] Je retournai au fiacre, mon épuisement transformé en honte et en colère. Ainsi en avait-il été à Delhi. À présent, à peine entré dans un bureau administratif, je me mettais à crier. La vue de ces rangées de jeunes gens assis à de longues tables, enfouis dans des monceaux de papiers, vérifiant des notes, comptant des billets de banque et les attachant en liasses de cent, toute cette futilité de l'Inde dépassait ce que je pouvais supporter. [...] Tout cela avec un sentiment de délivrance, le sentiment que mon humeur violente invitait à la violence. Pourtant, le plus souvent, elle se heurtait à une courtoisie impassible, et j'étais réduit au silence, à la honte et à l'épuisement. Dans la ville de Lutyens, je réclamai isolement et protection. Alors seulement je me sentis délivré de l'impression délirante de voir certains aspects de moi-même grossis au point d'être méconnaissables ([1964] 1989a : 117-118).

Voilà pourquoi nous affirmons que le reportage est une forme hétérodoxe de l'autobiographie. Mais le reportage, en témoigne *L'Inde : un million de révoltes*, est aussi une façon de créer un porte-voix autobiographique. Ces autres qui n'ont pas de « vie » répertoriée dans un boîtier d'écriture n'existent pas moins que le scripteur qui narre dans les moindres détails les faits et gestes de son existence. Pour Naipaul, le reportage est une manière de

VIES EN RÉCIT

continuer ces prologues à une autobiographie où il est question de folie paternelle. Le reportage offre la possibilité de créer un autre regard, qui échappe à l'angoisse de disparition du père, au défaut psychopathique de vision. Le reportage permet de composer avec la multitude de points de vue autobiographiques qui caractérisent notre monde pluriel.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CASANOVA, Pascale (2001), « Le Nobel à V.S. Naipaul, le prix du reniement », *Le Monde diplomatique*, (décembre), p. 32.
- CHATWIN, Bruce ([1989] 1991), *Qu'est-ce que je fais là ?*, Paris, Éditions Grasset.
- CHATWIN, Bruce ([1987] 1997), *Le chant des pistes*, Paris, Éditions Garnier-Flammarion.
- CHATWIN, Bruce ([1977] 2002), *En Patagonie*, Paris, Éditions Grasset.
- IYER, Pico (1988), *Video Night in Katmandu*, New York, Vintage Books.
- IYER, Pico (1994), *Falling off the Map : Some Lonely Places of the World*, New York, Vintage Books.
- IYER, Pico ([2003] 2003), *Abandon*, Paris, Éditions Fayard.
- NAIPAUL, V. S. ([1957] 1978), *The Mystic Masseur*, Londres, A. Deutsch, Vanguard Press.
- NAIPAUL, V. S. ([1959] 1999), *Miguel Street*, Paris, Éditions Gallimard.
- NAIPAUL, V. S. ([1962] 2001), *La traversée du milieu*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)
- NAIPAUL, V. S. ([1964] 1989a), *L'illusion des ténèbres : une expérience de l'Inde*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)
- NAIPAUL, V. S. ([1964] 1989b), *Une maison pour monsieur Biswas*, Paris, Éditions Gallimard.
- NAIPAUL, V. S. (1969), *The Mimic Men*, Harmondsworth, Penguin Books.
- NAIPAUL, V. S. ([1971] 1983), *Dis-moi qui tuer*, Paris, Albin Michel.
- NAIPAUL, V. S. ([1977] 1989), *L'Inde brisée*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)
- NAIPAUL, V. S. ([1980] 1989), *Le retour d'Eva Perón et autres reportages*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)

VIES EN RÉCIT

- NAIPAUL, V. S. ([1981] 1981) *Crépuscule sur l'Islam : voyage aux pays des croyants*, Paris, Éditions Albin Michel.
- NAIPAUL, V. S. ([1984] 1984), *Sacrifices*, Paris, Éditions Albin Michel.
- NAIPAUL, V. S. ([1992] 1994), *L'Inde : un million de révoltes*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)
- NAIPAUL, V. S. ([1998] 1998), *Jusqu'au bout de la foi : excursions islamiques chez les peuples convertis*, Paris, Éditions Plon.
- NAIPAUL, V. S. (2001), « Deux mondes », discours du Prix Nobel, <http://nobelprize.org/literature/laureates/2001/naipaul-lecture-f.html>, page consultée le 20 août 2007.
- NAIPAUL, V. S. ([2000] 2002), *Reading and Writing. A Personal Account*, New York, New York Review of Books.
- NAIPAUL, V. S. ([2002] 2003), *The Writer and the World*, Toronto, Vintage Canada Edition/Random House.
- NIXON, Rob (1992), *London Calling, V.S. Naipaul postcolonial mandarin*, New York, Oxford University Press.
- PACHET, Pierre (1993), *Un à un. De l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*, Paris, Éditions du Seuil.
- PACHET, Pierre (1994), *Autobiographie de mon père*, Paris, Éditions Autrement. (Coll. « Littératures ».)
- SAÏD, Edward (1986), « Intellectuals in the post-colonial world », *Salmagundi*, n^{os} 70-71, p. 44-64.
- THÉROUX, Paul ([1975] 1987), *Railway Bazaar*, Paris, Éditions Grasset
- THÉROUX, Paul (2001), *Fresh-Air Fiend*, Harmondsworth, Penguin Books.
- THÉROUX, Paul (2003), *Dark Star Safari*, Harmondsworth, Penguin Books.
- WACHTEL, Nathan ([1971] 1992), *La vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la Conquête*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio histoire ».)

PAJAK, TENRET, JOYCE :
UN JEU SUR LES MARGES DU BIOGRAPHIQUE¹

Frances Fortier

Université du Québec à Rimouski

La biographie est probablement le genre littéraire qui côtoie de plus près les arts picturaux, et son rapport avec le portrait, avec la miniature et même avec la caricature tendent à la rapprocher de l'art plutôt que de la science.

Floriane REVIRON,
« *Orlando* de Virginia Woolf (1928) :
une réponse à *Eminent Victorians* ? ».

Les divers vocables retenus pour désigner la biographie littéraire contemporaine – qu'on nomme indifféremment biographie imaginaire, fiction biographique, biographie fictive ou fiction d'auteur – mettent en évidence le lieu commun d'une telle saisie paradigmatique, à savoir l'inaptitude fondamentale du récit factuel à rendre compte d'une vie d'écrivain. On exige désormais du biographe moins l'exactitude référentielle que l'« empathie biographique », selon le mot de Guy Thuillier, empathie fondée sur la rêverie ; ainsi, dira-t-il,

1. Cette communication rend compte des travaux de notre équipe de recherche sur la biographie imaginaire d'écrivain, équipe dirigée par Robert Dion et Frances Fortier, qui bénéficie d'une subvention du CRSH du Canada.

on doit rêver à ce qu'on ne sait pas, à ce qui n'est pas dit, ce qui n'est pas dicible, ce qu'on n'a pas su voir ou su dire ou su saisir ; [...] la rêverie permet seule d'accéder à certains recoins [...]. Une bonne biographie tient à la capacité de rêverie du biographe, à sa capacité de communion (Thuillier, 1998 : 14-15, cité par Madelénat, 2000 : 157, n. 9).

Cette rêverie trouve souvent à s'exercer par le biais de stratégies narratives dévoyées où discours intérieur, dialogues fictifs et témoignages apocryphes construisent un personnage résolument romanesque, et par le biais de stratégies discursives qui déploient un commentaire de l'œuvre, voire, à l'occasion, un argumentaire méta-biographique.

L'ouvrage de Frédéric Pajak que j'entends examiner ici joue de cette hybridation : *Humour. Une biographie de James Joyce écrite avec Yves Tenret* (2001)² couvre la vie entière de Joyce, de l'enfance à la mort. On y raconte ses problèmes d'alcool, ses opérations oculaires, ses ennuis de santé, la folie de sa fille, le soutien de son frère Stanislaus, ses difficultés financières, etc. On le situe dans le contexte de son époque, on montre ses relations avec sa famille, ses éditeurs, ses amis écrivains, Ezra Pound mais aussi Beckett, et bien d'autres. L'œuvre n'est pas en reste, constamment sollicitée et transposée au gré d'un exercice de lecture mené sur le mode humoristique, un humour à la Joyce il va sans dire. Mais l'ouvrage marque toutefois sa singularité par le recours à deux formes d'expression, l'écriture et le dessin. De fait, cette biographie illustrée de 200 dessins en couleur de Pajak, véritable livre dessiné³, donne à voir des portraits de Joyce et de

2. Le titre de la page couverture diffère quelque peu : « Frédéric Pajak avec Yves Tenret. *Humour. Une biographie de James Joyce.* » Les citations de cet ouvrage seront dorénavant indiquées par le sigle H, suivi du numéro de la page, entre parenthèses.

3. À la différence des bandes dessinées biographiques, telle par exemple celle de Friedemann Bedürftig consacrée à Goethe (1999), l'ouvrage de Pajak n'utilise pas de phylactères. Les dessins surplombent le texte, sans nécessairement toujours en proposer une illustration.

sa famille, des croquis des villes où ils ont habité, des objets familiers, des paysages, etc. Selon Daniel Madelénat, « [l]e caractère le plus fringant de la biographie actuelle est son expansion et sa délocalisation hors des limites traditionnelles » (2000 : 158). On ne saurait mieux qualifier l'entreprise de Pajak, tout entière vouée à déjouer les frontières génériques de la biographie, par le recours à l'image d'abord, mais aussi par toute une série de postures énonciatives, discursives et narratives qu'il convient d'examiner. La facture originale du texte devrait ainsi révéler la présence d'une tension féconde entre le réel et sa représentation, entre le factuel et l'imaginaire, entre le biographe et son personnage.

DE L'USAGE DU DESSIN

L'aller-retour permanent entre deux formes, l'écriture et l'iconique, caractérise la manière biographique de Pajak. Appelé à commenter sa série de quatre ouvrages qualifiés chacun de récit écrit et dessiné⁴, il déportera du côté du dessin l'enjeu de rêverie :

Je n'ai pas envisagé de simplement écrire sur des auteurs que j'aimais. Quand je faisais des dessins de Turin dans des cafés, par exemple, le dessin suggérait un texte, ou le contraire. Ça se fait tout seul. Je considère tous mes livres comme une rêverie. [...] Le dessin se prête évidemment à la rêverie, parce que quand on commence, on ne sait pas du tout ce qui va arriver. C'est chaque fois l'inconnu, même si on veut copier quelque chose de réel. On ne pense pas à ce qu'on dessine, c'est une activité qui se nourrit de l'état de rêverie (dans Louit, 2002 : 61).

4. Outre *Humour* (2001), consacré à Joyce, Pajak a fait paraître, toujours aux Presses universitaires de France, *L'immense solitude. Avec Friedrich Nietzsche et Cesare Pavese, orphelins sous le ciel de Turin* (1999) et *Le chagrin d'amour* (2000) consacré à Apollinaire. Le premier ouvrage du cycle, *Martin Luther, l'inventeur de la solitude*, sera repris dans un ouvrage intitulé *Première partie. Les poissons sont tragiques, Fredi le prophète et Martin Luther, l'inventeur de la solitude* (à paraître).

Ce premier déplacement, qui confie l'empathie biographique à l'esquisse et non plus à l'écriture, en suscite un autre, tout aussi révélateur d'une distorsion de l'entreprise. Considérés à part, ces dessins instaurent d'emblée un sujet scripteur, sur un mode strictement *graphique* avant que d'être auto- ou biographique. Le jeu de mot n'est pas gratuit si on considère que l'ouvrage est tout à la fois, on verra comment, graphique, autobiographique et biographique⁵. Ce dessinateur, à proprement parler, engage un rapport différent à l'archive. Alors que la documentation visuelle de la biographie recourt habituellement à la photographie, parfois au portrait peint ou à des esquisses d'époque, ici, *toute* l'archive visuelle est de la main de l'auteur. Ces illustrations, en majorité de facture réaliste, représentent à la fois l'entité historique qu'est Joyce (l'ouvrage compte au moins 35 portraits) et les éléments de son univers, par exemple la vue de sa chambre d'hôtel à Lausanne (H, 39), une malle (H, 110), sa machine à écrire (H, 191), son piano (H, 255), comme autant de sacrifices consentis au fétichisme obligé de la biographie⁶. Même les documents-sources deviendront ici des fac-similés, que ce soit la page manuscrite d'*Ulysse* (H, 194), les pages du *Scrapbook* (H, 268) et de l'agenda (H, 287) de Hannah Hoech, dadaïste de Berlin contemporaine de Joyce – et dont on a le portrait (H, 153) – mais qu'il n'a jamais rencontrée. Avec le même humour, le dessina-

5. Rappelons, pour mémoire, la définition de *-graphe*, *-graphie*, *-graphique* : « Éléments, du gr. *-graphos*, *-graphia*, de *graphein* "écrire". Le suffixe *-graphe* sert à former des substantifs désignant des personnes (auteurs, écrivains : *biographe*) ou des instruments (*barographe* : baromètre enregistreur ; *télégraphe*) ; des adjectifs (*autographe*). Le suffixe *-graphie* entre dans la composition de substantifs désignant des procédés d'enregistrement (*photographie*, *télégraphie*), des ouvrages (*biographie*), des enregistrements (*radiographie*). Le suffixe *-graphique* sert à former des adjectifs » (*Le petit Robert*).

6. On pourrait y lire aussi un pastiche de l'iconographie de l'ouvrage de Jean Paris (1957), où on retrouve toute une série de photos qui montrent des villes en plongée, des portraits, des scènes de rues, des caricatures, etc.

teur s'approprie les esthétiques picturales en vigueur dans les années vingt. Outre le portrait de James Joyce « d'après Brancusi » (H, 250) et l'illustration d'*Ulysse* « d'après un dessin de Matisse⁷ » (H, 251), on aura droit à un portrait de Kurt Schwitters (H, 155), suivi de six dessins intitulés « d'après [...] Kurt Schwitters » (H, 156, 157, 159, 160, 161, 162). Et le texte fera dire à Joyce : « S'il devait y avoir un artiste, parmi ces agitateurs, auquel je puisse faire écho, ce serait Kurt Schwitters, mais il ignore tout de moi et j'ignore tout de lui, jusqu'à son nom ! » (H, 155). Alors que l'écriture affiche ouvertement ses procédés de fictionnalisation, comment doit-on lire une telle appropriation de l'archive ? Comme une volonté d'élargir le substrat documentaire, de le mettre à distance, de le discréditer ou de le styliser ?

Ralf Sudau, dans son ouvrage sur la fiction biographique intitulé *Werkbearbeitung, Dichterfiguren. Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur* [Réécriture, figures d'écrivain. L'appropriation de la tradition : l'exemple de la littérature allemande contemporaine] (1985), distingue diverses intentions du texte biographique décelables aux procédés qu'il privilégie. Sudau identifie ainsi la présentification, l'appropriation, l'idéalisation, la problématisation et le désaveu par la caricature, le travesti biographique, la contrefaçon, la transposition⁸. À la différence de la présentification, par exemple, qui reconstruit l'objet biographique dans sa totalité mondaine et dans un effort d'authenticité, l'appropriation, dira Sudau, rapproche l'écrivain historique d'une problématique moderne qui concerne le biographe et procède d'une stylisation autobiographique de l'objet. Dans cette perspective, la dimension graphique de l'ouvrage relèverait de l'appropriation, tout comme du reste, et on verra comment, l'écriture elle-même. Cette appropriation passe, dans le cas des dessins, par une stylisation graphique qui met de

7. Le texte fera dire à Joyce : « Henri Matisse illustre *Ulysse* sans même le lire. Les peintres me méprisent. Suis-je donc plus visionnaire qu'eux ? » (H, 251).

8. Je travaille ici avec une traduction inédite de Robert Dion.

l'avant le dessinateur lui-même : Joyce devient en quelque sorte le prétexte à une rêverie dessinée, où le talent de Pajak trouve à s'exprimer de diverses manières, par la représentation réaliste – paysages, vues urbaines, carte géographique, scènes d'intérieur –, la narration dessinée ou le pastiche des esthétiques d'avant-garde de l'époque. Ce faisant, de manière spéculative, précisément par les liens qu'il tisse entre divers univers culturels souvent inconnus de Joyce lui-même, Pajak l'inscrit dans un faisceau interprétatif inédit tout comme il s'inscrit lui-même comme artiste.

L'INSCRIPTION AUTOBIOGRAPHIQUE PAR LE BIAIS DE LA BIOGRAPHIE

Le texte va conforter, en l'accentuant, cette représentation du biographe en artiste lecteur. La quatrième de couverture présente les circonstances du projet d'écriture : « J'étais en compagnie d'Yves Tenret. Nous discussions de tout, de rien, et justement de James Joyce, loin d'imaginer qu'un jour, 25 ans plus tard, nous mêlerions nos voix pour évoquer son histoire [...] ». De fait, le récit relate, dans quatre chapitres distincts en narration hétérodiégétique, des épisodes de la vie de Pajak et de Tenret. Ces chapitres (les deux premiers, le 12^e et le dernier) entrecouperont le récit de la vie de Joyce, sans pour autant qu'il n'y ait de lien entre les deux univers narrés. Personnages de leur propre histoire, Pajak et Tenret sont décrits à diverses époques et dans divers lieux : en décembre 1975 dans le désert du Sahara (H, 15), en janvier 1976 à Tamanrasset (H, 29), en juillet 1976 à Ostende (H, 225), au printemps 1980 à Paris (H, 232), à l'été 1985 en Espagne (H, 307). Leur portrait psychologique est détaillé⁹, à

9. À titre d'exemples : « Yves voudrait écrire, mais l'écriture n'est pour lui qu'une autre façon d'être absent à soi-même, et Frédéric voudrait dessiner, peindre, écrire, cuisiner pour faire exister le monde. L'un, bruyant et extraverti, se donne à lui-même pour ne pas donner ; l'autre, sombre et réservé, donne tout pour ne pas s'abandonner. Si Frédéric lit pour se découvrir, Yves lit pour s'oublier, et si Frédéric boit

l'image des dessins qui les représentent. Le récit, majoritairement au présent de narration, distingue des événements singuliers – une conversation dans le désert, une bagarre dans un bar, un scandale sur une plage –, événements mineurs qui deviennent autant d'*épiphanies* mais qui ont peu à voir, sauf à la faveur d'une parenté toute allusive, avec la vie de Joyce.

Cette « biographie des biographes », fragmentée, ne relève pas d'une trame narrative soutenue et ne mènera à aucun dénouement. La relation d'événements qui ont eu lieu vingt-cinq ans avant l'écriture, le dédoublement du biographe en deux entités distinctes et le cloisonnement narratif qui interdit toute interpénétration sont-ils autant de procédés qui remettent délibérément en question le caractère nécessairement intersubjectif de la biographie ? Frédéric Regard, dans « Les mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », décrit en ces termes son enjeu dialectique et met en garde contre ce qu'il nomme la fonction écran, « qui consiste à enserrer le personnage biographé dans une intrigue qui serait celle du personnage biographe lui-même » (1999 : 24) :

L'opposition en apparence binaire du sujet d'écriture à son objet servira surtout à initier une dialectique de l'identité et de la différence, du même et de l'autre, du centre et de sa marge, mais une dialectique sans telos, sans relève, une dialectique de relativité et de simultanéité. [...] le biographe tente de reconstruire l'histoire d'une personnalité à partir de ce qui se tait, mais aussi insiste dans la représentation en se déguisant, côté « sujet » et côté « objet », le danger majeur [...] étant

pour se détendre, Yves boit pour s'excéder. / Pour l'heure, ils bavardent » (H, 238) ; ou encore : « Tous deux sont orphelins de père, et leurs pères sont tous deux morts dans un accident de voiture – le père d'Yves a été décapité. Ces pères s'appelaient tous deux Jacques ; ils aimaient la vitesse et ils sont morts jeunes, à trente-cinq et trente-deux ans. Ils avaient un autre point commun : ils aimaient le jazz – et en particulier *Nuages* de Django Reinhardt » (H, 22).

de se tromper de scène, voire même de substituer une scène à une autre (1999 : 24)¹⁰.

Humour contourne cet écueil, et en joue. On touche là au paradoxe fondamental de l'entreprise : l'appropriation autobiographique, jamais niée, est cependant mise à distance par la composition même du texte, qui non seulement juxtapose des éléments autobiographiques sans lien avec la biographie de Joyce, mais insiste sur la différence de leurs parcours¹¹. Que devient alors l'échange dialectique entre le biographe et son sujet ? Il passe strictement par l'instauration des biographes en sujets lecteurs, qui assument leurs projections fantasmées :

Ils lisent Ulysse. James Joyce est pour eux pareil à un moine calligraphe qui aurait quitté la Cour pour s'adonner à son art sur une lointaine montagne, mêlant

10. Cette citation vient nuancer les affirmations de Regard à propos du biographe, présentées en amont : « En ce qui concerne l'auteur-sujet, celui qui écrit la vie de l'autre, sa vie aussi entre en jeu dans l'espace textuel et vient bousculer sa prétendue neutralité spatiale. Car lui aussi est un lecteur, le lecteur de cette vie qu'il doit écrire, c'est-à-dire interpréter, ce qui rétablit une relation dynamique d'intentionnalité sans même réintroduire la notion d'une subjectivité rassemblée et rassemblante. On voit mal en effet comment ce travail d'interprétation ne serait pas conditionné par l'histoire et la psychologie du biographe, dont la relation de transfert et de projection avec le biographé se prolongera dans des conjectures herméneutiques [...]. Si espace il doit y avoir dans la biographie littéraire, il ne sera pas neutre, mais verra s'engager cet échange dialectique au moins entre deux vies et deux autorités » (1999 : 15-16).

11. La distance avec Joyce est constamment réaffirmée. Ainsi en est-il du commentaire des frasques de Dany, l'ami de la mère d'Yves : « Dany prendra quelques années de prison. Son complice agonisera dans sa cellule, dévoré par un cancer de l'estomac. / Quinze ans plus tard, Dany mourra, abattu devant un garage de plusieurs balles de Magnum 357. Il venait d'être arrêté pour complicité dans l'attaque d'un fourgon postal, puis relâché faute de preuves. / Sur les quais d'Ostende, James Joyce n'est plus là pour contempler ce petit monde ordinaire qui maintenant s'efface dans la lourde brume » (H, 231).

diablement au geste du pinceau celui de la danse du sabre, qui se danse en avalant bouteille sur bouteille de vin de riz (H, 235).

L'AUTOBIOGRAPHIE IMAGINAIRE

Alors que l'inscription autobiographique des auteurs-lecteurs se fait par le biais de la biographie, le récit biographique s'incarne, lui, en une autobiographie imaginaire, où c'est Joyce lui-même qui nous raconte sa vie. Le procédé n'est pas inédit, mais il prend ici un accent singulier dans la mesure où le texte affirme dans son titre même – *Humour. Une biographie de James Joyce* – son appartenance générique. Ce premier brouillage inaugure toute une série d'infractions, temporelles celles-là¹², qui vont faire de Joyce un énonciateur en quelque sorte imaginaire. Ainsi en est-il par exemple du texte d'ouverture, signé « J.J. – Dublin, le 20 juillet 2001 » (H, 10) alors que Joyce est disparu en 1941. En guise de prologue, Joyce évoque les milliers d'ivrognes qui titubent dans les rues, « ces Dublinois devenus modernes » auxquels il voudrait raconter l'histoire de sa vie :

Cette vie pourrait être un livre rempli de dessins en couleurs à la fois affectueux et parodiques, comme une peinture de camouflage qui me représenterait à tout âge pour mieux me dissimuler, comme je l'ai fait moi-même avec les mots. Je feuillerais [sic] cet album en m'y retrouvant chaque fois un peu plus trahi, et pourtant si probable. [...] D'ailleurs, j'y entendrais parfois ma voix à la première personne, non pas tel que je parlais en vérité, mais tel que je parle contradictoirement dans

12. Ainsi, Joyce va nous raconter sa propre mort et ce qu'il est advenu de sa famille après son décès (H, 298-303) ; il va aussi narrer quelques épisodes de la vie d'Ezra Pound en 1945, et sa mort en 1972, alors que ces événements sont survenus après sa propre mort, en 1941 (H, 176-178).

les voix d'Yves et Frédéric. Après tout, ils sont mes lecteurs, bons ou mauvais, je leur appartiens autant qu'ils m'appartiennent, car que reste-t-il d'un écrivain, sinon ses lecteurs, gardiens de son éternité de papier ? (H, 9-10).

Que laisse entendre ce discours d'ouverture prêté à Joyce ? D'emblée, le mandat programmatique confié à Tenret et Pajak déconstruit le pacte autobiographique fictif, comme s'il fallait en souligner la fausse authenticité. En outre, il met en évidence l'acte d'appropriation qui s'opère par la lecture : les biographes lecteurs de Joyce y deviennent les « faux » auteurs de son autobiographie, alors que Joyce l'auteur deviendra leur lecteur, le lecteur de cet album à venir. Mais l'affirmation essentielle concerne le rapport à la vérité, délibérément écarté : à la fois « trahi et probable », Joyce parlera de sa propre voix, mais comme il « parle dans les voix contradictoires d'Yves et Frédéric ».

On l'a dit, ce procédé n'est pas inédit. Il a même été recensé par Daniel Madelénat dans un article intitulé « La biographie en 1987 », qui en proposait l'interprétation suivante :

[...] le biographe cherche une vérité supérieure en bousculant parfois l'exactitude factuelle et en comblant sans scrupule les lacunes des documents. Le « mensonge » se donne comme le prix de l'authenticité. Deux voies, alors, se conçoivent ; celle de la continuité-contiguïté, accès direct à une subjectivité : les autobiographies imaginaires ou apocryphes, qui suppriment la voix médiatrice et rectrice du narrateur biographe ; celle de la discontinuité, du questionnement, de l'interrogation et de l'énigme [...] (1989 : 17).

Pourtant, ici, le recours à l'autobiographie imaginaire n'envisage pas « la dérive vers la fiction comme une nécessité épistémologique et esthétique », pour reprendre la formule de Madelénat. *Humour* ne prétend pas être autre chose qu'un « livre rempli de dessins en couleurs à la fois affectueux et parodiques ».

Mais pourquoi, dès lors, un tel dispositif ? Pour redessiner l'espace intersubjectif de la biographie, pour en interchanger les pôles, le biographe devenant personnage de sa vie alors que le biographé raconte la sienne ? Peut-être.

Plus assurée cependant sera la dimension factuelle de cette pseudo-autobiographie. Joyce raconte, toujours au présent de narration, divers moments de sa vie, répartis en treize épisodes¹³. À l'exception du premier, qui se passe en 1938, chacun de ces épisodes suit l'ordre chronologique, de sa naissance le 2 février 1882 à sa mort : « Je meurs le 13 janvier 1941, à deux heures et quart du matin, deux semaines avant mon cinquante-neuvième anniversaire » (H, 298). À la fois désinvolte et scrupuleuse, la narration respecte le donné biographique tout en présentant les événements du point de vue de Joyce¹⁴. À grand renfort de dates précises, les diverses étapes de sa vie sont commentées, sur un ton ironique qui n'épargne personne, encore moins lui-même :

JANVIER 1906. – Nora commence à se sentir à l'aise avec Stanislaus. Chaque mois, il nous remet la quasi-

13. Cette répartition en treize épisodes, outre le fait qu'elle évoque les treize poèmes de *Pomes Penyeach*, n'est pas sans rappeler le caractère superstitieux de Joyce : « 1 + 9 + 2 + 1 = 13 : il semble que cette année 1921 sera néfaste pour moi. [...] J'ai comme ça des superstitions et des manies [...]. Croiser un couple de religieuses, cela porte malheur, comme un chapeau sur un lit, des couverts croisés, un rat, la façon de tenir une bouteille, le chiffre 13 – je mourrai un 13 janvier » (H, 188-189).

14. À quelques reprises seulement, Joyce confiera la focalisation à un témoin, comme dans cet exemple : « 20 OCTOBRE 1904. – Nora et moi arrivons à Trieste. / Voici comment Alessandro Francini-Bruni nous décrira : / *Loqueteux et dépenaillé comme un mendiant, il traînait nonchalamment une valise comme une hyène pelée... De chaque crevée, sortaient des choses qui se balançaient au vent, mais il ne prenait pas la peine de les rentrer à l'intérieur. Un peu à l'écart, presque perdue sous son chapeau de paille à larges bords, et dans la veste d'homme qui lui pendait plus bas que les genoux, Nora Joyce semblait un tas de chiffons. Droite et rigide, elle lançait des coups d'œil sans la moindre trace d'expression sur ses traits* » (H, 98).

totalité de son salaire. Pour moi, comme pour elle, l'argent est fait pour être dépensé, même si nous n'en avons pas. La belle vie, n'est-ce pas la meilleure des revanches sur le passé ?

Le 24 février, nous nous installons avec les Francini-Bruni dans un faubourg de Trieste. Nous dînons toujours régulièrement au restaurant Bonavia. En fin de soirée, chaque fois que je parviens à me débarrasser de mon frère, je vais me soûler, mais il finit toujours par me retrouver et me ramène sur ses épaules (H, 107).

Au fil du récit, on connaît ses innombrables adresses, des appartements sordides comme des suites luxueuses, ses emplois, ses manies, ses vêtements, ses habitudes alimentaires, ses fantasmes sexuels, ses goûts musicaux. Détaillée, fouillée, précise, l'autobiographie nous fera pénétrer dans l'intimité orageuse de ses parents, assister au décès de ses frères et sœurs, à la naissance de ses enfants, à son mariage tardif avec Nora Barnacle, après vingt-sept ans de concubinage ; on connaît par le menu la folie de sa fille Lucia, les déboires de son fils Giorgio, tout comme on apprendra le nom de l'ophtalmologiste zurichois qui lui a sauvé la vue (Alfred Vogt – H, 273) et ceux de ses mécènes (Miss Edith McCornick, fille de John D. Rockefeller, et Miss Harriet Shaw Weaver, rédactrice en chef de la revue littéraire *The Egoist* – H, 163, 174). Joyce se montre sous divers angles, fantasque, malade, obscène, angoissé, capricieux, loufoque¹⁵ avec, en note dominante, cet alcoolisme subi comme une tare typiquement dublinoise, et qui grugera sa vie. À ce portrait intime de l'homme vient se superposer celui de l'écrivain, tout aussi minutieusement

15. Je ne retiens ici qu'un seul exemple, parmi d'innombrables autres : « À l'approche de mon anniversaire du 2 février 1933, je supplie ma belle-fille Helen de faire appel à tous les juifs d'Amérique, car je souhaite emprunter un million de dollars avant de me retirer dans un hospice pour vieillards, le 17 mars prochain, jour de la saint Patrick, patron des Irlandais » (H, 265).

documenté : on connaîtra le détail de toutes ses parutions¹⁶, traductions et expériences théâtrales, les procès et interdits de publication, le nombre d'exemplaires, la réception critique, ses déboires éditoriaux comme ses succès de vente, sans jamais toutefois le voir écrire. On le verra avec Yeats, Valéry Larbaud, Ezra Pound, Beckett, Proust¹⁷, avec son ami Paul Léopold Léon, qui deviendra son secrétaire et agent littéraire, avec Sylvia Beach, avec James Stephen, dont il dira :

En novembre [1933], mon alter ego virtuel James Stephen passe une semaine à Paris. Nous nous rencontrons chaque jour. Je lui explique à nouveau le canevas de mon Work in Progress [Finnegans Wake]. Devant mon découragement, il me promet que, si je ne trouve pas

16. Une seule citation, emblématique : « Après trois ans de négociations, l'éditeur londonien Grant Richards finit par renoncer à la publication de *Dublinois*. Le directeur des éditions Maunsel and Co à Dublin, George Roberts, semble intéressé. Les Irlandais deviendraient-ils plus audacieux que les Anglais ? / Le 6 avril 1907, mon recueil de poèmes *Musique de chambre* paraît chez l'éditeur londonien Elkin Mathews. Le tirage est de 509 exemplaires. C'est mon premier livre publié » (H, 111).

17. Le ton humoristique ne se dément pas : « En mai [1921], je croise Marcel Proust. Cette brève rencontre devient aussitôt légendaire. Pour les uns, j'aurais dit : "J'ai mal à la tête et je souffre des yeux", et Proust m'aurait répondu : "Mon pauvre estomac, comme il est douloureux !". Pour d'autres, nous nous serions querellés dans un taxi : moi, cherchant à ouvrir la vitre parce que j'avais des vapeurs, et lui voulant la fermer parce qu'il craignait pour ses bronches. Un autre racontera que nous nous serions chicanés à propos des truffes, lui en raffolant, moi pas. Frank Budgen dira pour sa part que notre conversation s'est limitée au mot *non*, Proust me demandant si je connaissais le duc de Machin-Chose, moi répondant *non*, notre hôtesse lui demandant s'il avait lu tel ou tel passage d'*Ulysse*, Proust répondant *non*, et ainsi de suite. / Quoi qu'on en dise, notre situation était impossible : la journée de Proust commençait quand la mienne finissait. Ensemble, nous aurions pu écrire *À la recherche des ombrelles perdues par plusieurs jeunes filles en fleurs du côté de chez Swann et Gomorrhée et Cie*, en signant Marcelle Proyce et James Joust » (H, 190). Peut-on lire ici l'amplification d'une anecdote rapportée par Arthur Power (1979 : 106) ?

d'autre solution, il se consacrera corps et âme à finir mon livre. Je suis soulagé (H, 269)¹⁸.

Ne serait-ce des quelques distorsions formelles évoquées précédemment – énonciation imaginaire, débordements temporels alors que Joyce nous raconte des événements posthumes, évocation de personnages qu'il avoue n'avoir jamais rencontrés – l'ensemble ressemblerait à s'y méprendre à une biographie classique, d'autant plus qu'on retrouve en fin de volume une liste des sources documentaires.

Entre le portrait de l'homme et celui de l'écrivain mondain se glisse l'œuvre elle-même. Sous la plume de Joyce défilent sa définition de l'épiphanie (H, 66)¹⁹, ses confidences à Jacques Mercanton sur sa valeur littéraire (H, 293), des extraits de sa correspondance avec Ibsen (H, 64), le limerick adressé à Pound (H, 174), le poème *Ecce puer* composé à la naissance de son petit-fils (H, 258), une phrase tirée de son « bref roman poétique intitulé *Giacomo Joyce* » (H, 138). On reconnaîtra ses positions

18. Précédemment, Joyce l'avait présenté en ces termes : « Je suis tellement las que je voudrais cesser d'écrire. J'ai alors cette étrange idée : si je proposais à l'écrivain James Stephen de terminer à ma place mon *Work in Progress* ? Nous avons le même prénom – et je me présente dans mes livres sous le nom de Stephen. Nous sommes nés le même jour, à la même heure, un 2 février à six heures du matin – jour de l'ours, du blaireau et du verrat –, dans la même ville. Si je lui explique la trame du livre, il n'aura qu'à poursuivre en conservant trois ou quatre points que je considère comme essentiels » (H, 243). Ce rapport privilégié avec Stephen est attesté, entre autres, dans la préface, signée Serge Fauchereau, de l'ouvrage d'entretiens de Power (1979 : 14).

19. Ainsi : « J'écris des poèmes en prose que j'appelle mes *épiphanies*. Par épiphanie, je n'entends surtout pas l'apparition de Jésus devant les Rois mages en adoration, mais l'émanation bien plus triviale d'un propos ou d'un simple geste observé, car déjà je joue sur les mots et je crée mes propres définitions. Ce qui me plaît par-dessus tout, c'est traquer le lapsus. J'aime ces petits actes manqués par lesquels les gens se trahissent et c'est pourquoi je m'intéresse à ce qu'on appelle le "sub-conscient". Je commence à noter certains de mes rêves. Les jeux de mots, surtout ceux qui cachent des pensées obscènes et honteuses, me ravissent » (H, 66).

critiques et ses découvertes, notamment celle d'Édouard Dujardin²⁰, et sa conception du plagiat inspiré²¹. Dans la foulée s'inscriront aussi des commentaires rapides de ses œuvres, entre autres *Dublinois* qui imposera « Dublin sur la carte de la littérature européenne » (H, 112) et *Pomes Penyeach* qualifié de « petite chose sans prétention éditée afin que nul n'ignore que je me porte candidat à un poste de poète mineur » (H, 246). *Finnegans Wake* apparaîtra aussi au détour, alors que Joyce en précisera les intentions et la manière esthétiques (H, 212) et raillera sa réception :

Les critiques concernant Finnegans Wake affluent de partout. J'en compte près de quatre cents, souvent hostiles – je pourrais les stocker dans une poubelle. Mon livre n'est pas une bouillie de mots saupoudrée de notes de musique : il est de la musique pure. Il ne s'agit pas de donner à penser, mais de faire rire. Le plus drôle est

20. Le texte dit : « Je fréquente mon compatriote John Millington Synge. C'est un type bizarre : il ne boit pas d'alcool. Sa pièce de théâtre, *À cheval vers la mer*, est boursouflée d'insanités folkloriques et d'ornements celtiques qui m'agacent. / Je lis un drôle de roman daté de 1888, *Les lauriers sont coupés*, signé par un certain Édouard Dujardin, un obscur écrivain français, symboliste et wagnérien. J'apprécie son penchant pour la banalité, et j'y découvre surtout le procédé du *monologue intérieur* que j'utiliserai dans *Ulysse* » (H, 78).

21. C'est toujours Joyce qui parle : « En juillet [1904], George Russell me propose d'écrire une histoire pour le journal *La Ferme irlandaise*, quelque chose de *simple, rural, vivant, pathétique*, qui ne heurte pas les lecteurs. C'est ma première nouvelle ; elle a pour titre *Les Sœurs*, et elle est à l'origine de mon recueil *Dublinois*. L'argument de cette histoire, je l'ai emprunté dans une page du journal intime de Stanislaus, car le *plagiat inspiré* n'est pas le moindre de mes talents. [...] Deux autres nouvelles, *Éveline* et *Après la course*, sont publiées dans *La Ferme irlandaise* avant que ne s'interrompe brusquement ma collaboration, en raison des nombreuses protestations des lecteurs. Heureusement, mon nom n'apparaît pas dans ce "journal des cochons", car j'ai pris soin de signer d'un pseudonyme : Stephen Dedalus – Stephen, à cause d'Étienne, le premier martyr chrétien, et Dedalus comme Dédale, qui se fit enfermer dans son propre labyrinthe » (H, 89).

qu'il occupera les critiques et les universitaires pendant au moins trois cents ans. Quant à mon lecteur idéal, il lui faudra une vie entière pour me déchiffrer (H, 287).

La mise en scène de soi orchestrée par la voix fictive de Joyce lie de manière inextricable la personnalité de l'homme, sa vie d'écrivain et son œuvre. Cette voix, qui se porte garante de la crédibilité du substrat documentaire, ne doit cependant pas faire écran. Ce qui se joue ici, en dépit de ce dispositif fictionnel ou peut-être même à sa faveur, est un véritable exercice de lecture, mixte d'érudition et d'hagiographie, où l'analyse de l'œuvre sert de principe organisateur à toute l'entreprise. La dimension interprétative, confiée sur le mode imaginaire bien sûr à Joyce qui commente ses propres œuvres, mais aussi aux biographes présentés comme des lecteurs, est perceptible dans la facture même d'*Humour*. Voyons voir.

L'EXERCICE DE LECTURE : ENTRE LA NARRATION ET L'ESSAI

Le premier chapitre consacré à Joyce, intitulé « Timbrez légèrement la petite note », s'ouvre sur ces mots : « FIN AOÛT 1938. – J'entends gronder la guerre mondiale, et c'est un signe dérisoire d'être descendu ici à Lausanne, précisément à l'Hôtel de la Paix » (H, 39). En une sorte de condensé des thèmes à venir (problèmes oculaires, alcoolisme, rapport à l'argent, écriture), Joyce, au présent de narration, évoque un souvenir de 1910, note ce qu'il a fait « aujourd'hui », « l'autre jour » avec Paul Léon, « hier après-midi » où « je me suis allongé sur les galets, comme pour attendre *la fin de ce monde triste et comique* » (H, 44). Le tout se termine sur une scène insolite, où il envoie Jacques Mercanton lui chercher le *Irish Times*, introuvable à Lausanne ; l'ami revient avec le journal et Joyce le glisse dans son dos, sous son veston, en disant qu'il n'y a rien de tel qu'un bon journal pour tenir au chaud. Pour étrange qu'elle puisse paraître, l'anecdote est bien réelle, relatée par Mercanton lui-même dans son ouvrage

intitulé *Les heures de James Joyce* (1967 : 42-43) et qui trace un portrait fidèle de Joyce dans les dernières années de sa vie, en rapportant scrupuleusement les paroles qu'il a dites²². Ginette Michaud, qui reprend l'anecdote en ouverture de son ouvrage sur Joyce, lit cette épiphanie de la vie quotidienne comme une image qui éclaire, « sans l'expliquer, la profondeur du geste joycien » (dans Michaud et Simon, 1996 : 12). Ainsi dira-t-elle :

Dans ce geste qui détourne l'objet de ses fonctions attirées à des fins éminemment personnelles, on pourrait entrevoir, à peine esquissée, toute une allégorie des pratiques obliques de celui qui, faisant flèche de tout bois, saura utiliser, comme nul autre avant lui, tous les matériaux qui lui tombent sous la main (dans Michaud et Simon, 1996 : 10).

Ce détour par les études joyciennes sert ici à mettre en lumière la posture de Pajak et Tenret, qui s'abreuve autant à l'œuvre de Joyce qu'à son commentaire. Comme s'ils faisaient leur la proposition de Michaud sur l'esthétique joycienne, les biographes vont rapprocher son travail de celui de l'artiste Kurt Schwitters, évoqué précédemment, qui « peint avec des bouts de papier, de carton, de tissu ou de bois, des clous, du fil de fer, des boîtes écrasées, des tickets de tramway et toutes sortes de

22. Ce petit ouvrage de Mercanton est qualifié en ces termes par Ginette Michaud : « Deux images – plutôt que des idées – ont donné naissance à cet essai. Il s'agit de deux fragments trouvés dans *Les heures de James Joyce*, ce subtil ouvrage de Jacques Mercanton où sont recueillies des paroles réellement “dites” par Joyce et qui occupe, grâce à l'écriture tout en finesse de Mercanton lui-même, une place un peu à part dans la constellation des savantes études joyciennes » (dans Michaud et Simon, 1996 : 9). Notons par ailleurs que Mercanton et Michaud/Simon sont recensés à la partie « Sources » de l'ouvrage de Pajak et Tenret, avec de légères distorsions : l'ouvrage de Michaud/Simon s'y voit édité à Québec, au Castor Astral plutôt qu'à Montréal, chez Hurtubise HMH ; dans le cas de Mercanton, on cite plutôt un ouvrage ultérieur qui reprend l'ensemble de ses œuvres sous le titre *Œuvres*, tome II, *Ceux qu'on croit sur parole*, Lausanne, L'Aire, 1985.

matières qui d'ordinaire se jettent et s'oublient » (H, 155). Par ailleurs, ils rejetteront, toujours par la voix de Joyce, toute parenté avec le Cabaret Voltaire et les dadaïstes (H, 150), comme avec les « *italianissimes mots en libertés* » de Marinetti (H, 151). Leur interprétation des jeux de langage de Joyce s'inscrit en filigrane dans les titres des chapitres – par exemple « Comme une lointaine sonnerie de cors » (H, 49), « Avec la liberté d'une chanson populaire » (H, 119), « Comme un écho de la phrase entendue précédemment » (H, 167) ou « Dans une brume doucement sonore » (H, 205) – qui relèvent presque tous d'un paradigme sonore et qui renvoient à la fascination musicale de Joyce et à son travail sur la sonorité du langage en même temps qu'à la façon qu'il avait de moduler « certaines phrases comme si elles devaient être chantées », comme l'a révélé Mercanton (1967 : 23). Il faudrait aussi accorder attention à la tonalité ironique qu'ils prêtent à Joyce²³, jamais sentimentale ou grotesque, et qui semble relever de cet « humour fraternel » noté par Mercanton :

Une sorte d'humour fraternel, inspiré par une vue cosmique de l'univers, où, d'âge en âge, d'un règne à l'autre, les épreuves et les émotions sont les mêmes, que le poète se plaît à figurer. Pour nous en révéler le sens ?

23. Au fil du texte, les biographes lui prêteront d'autres registres, comme autant de clins d'œil à l'œuvre. Je ne retiens ici que le chapitre intitulé « Avec la liberté d'une chanson populaire » (H, 121-129) qui renvoie à la seconde série de lettres adressées par le Joyce réel à sa femme Nora et que Ginette Michaud décrit en ces termes : « La seconde série, non moins extraordinaire, est déclenchée par la crise de 1909 alors que Joyce est séparé de Nora par un premier séjour à Dublin depuis leur départ en 1904. Sa confiance en Nora est durement mise à l'épreuve par la révélation perfide de Cosgrave lui dévoilant que Nora lui aurait accordé ses faveurs au moment où elle voyait Joyce. Oscillant entre les affects les plus extrêmes – Joyce passe du mépris à l'humiliation, du rejet à l'adoration –, les lettres que Joyce écrit alors à Nora, souvent décrites comme obscènes par une critique choquée par sa franchise sexuelle, constituent une expression érotique inouïe, qui pousse là encore la possibilité du dire à ses limites » (dans Michaud et Simon, 1996 : 29, n. 6). *Humour* reprend à la fois le contexte et le ton de cette crise.

Pas plus que celui du roulement de la planète dans les espaces célestes. Joyce ne posait pas de question métaphysique. Il faisait chanter sur ses lèvres les syllabes mélodieuses, prêtant l'oreille à leur écho » (1967 : 9).

Mais c'est sans doute dans le chapitre intitulé « Quasi Tambouro » (H, 195-203) que se discerne le mieux la transposition de l'œuvre opérée par les biographes. Joyce y détaille un à un les dix-huit chapitres de son *Ulysse*, parodie savante, comme chacun sait, de l'*Odyssée* d'Homère, qui tient en une journée (jeudi 16 juin 1904, jour qui scelle son lien avec sa femme Nora) au cours de laquelle Stephen Dedalus (Télémaque) et Léopold Bloom (Ulysse) parcourent la ville de Dublin. Joyce résume (!) leurs aventures, précise les enjeux esthétiques de chaque chapitre, récuse les critiques²⁴, révèle au passage son second prénom – Augustine –, envoie à Frank Budgen, en train d'écrire « son livre *James Joyce et la création d'"Ulysse"*, un lourd volume érudit d'environ six cents pages sur les pantalons féminins » (H, 201). Cet exercice de style, léger et sans prétention, trouve écho dans la composition formelle de l'ouvrage de Pajak et Tenret, constitué lui aussi de dix-huit chapitres – avec deux débuts et deux fins – et témoigne d'une posture herméneutique bien au fait de la critique joycienne²⁵.

24. Un seul exemple : « Lors d'une représentation de la *Walkyrie*, je me fâche avec Ottocato Weiss, qui est pourtant l'un de mes meilleurs amis, parce qu'il refuse de reconnaître que les effets musicaux déployés dans ce chapitre [XI] sont meilleurs que ceux de Richard Wagner – ce Wagner qui pue le sexe. / C'est le début de mon style expérimental pur et dur – du *Finnegans Wake* avant la lettre. Miss Weaver trouve l'épisode faible et dispersé. Quant à Ezra Pound, il désapprouve mes variations de styles. Ne sait-il pas que ce sont les phrases vides qui font plus de bruit ? » (H, 200).

25. J'en tiens pour preuve, entre autres, la mise en évidence du point final du chapitre XVII. Ithaque : « Ce chapitre s'achève par la question *Où ?* suivi de ce signe typographique : • » (H, 203). Ce point, emblématique des démêlés de Joyce avec ses éditeurs, s'avère crucial dans

POUR CONCLURE

Sur un mode allusif, par une sollicitation à la fois respectueuse et ludique des commentaires de l'œuvre et de la vie de Joyce, *Humour* rend compte d'une fascination de lecteur devant un personnage qu'il ne prétend pas cerner. Il le met en scène, avec sa propre voix, dans sa propre existence d'exilé, comme il met en scène le duo de lecteurs qui parcourent le monde un peu à la manière de Dedalus et de Bloom. Le parti pris de relier l'écrivain à sa vie prend appui sur la reconnaissance de la logique singulière de Joyce, au principe de sa modernité, comme le précise Philippe Sollers :

Il [Joyce] a prévu, dans sa stratégie, que son existence elle-même, bizarre logique, va devenir une source incessante d'enseignements et de réflexions : grand projet de langage, grand intérêt des plus minuscules détails de la vie. Lire Joyce, c'est aussi déchiffrer les signes de sa biographie, voulue comme une mise en scène (1994 : 460)²⁶.

l'interprétation de l'œuvre, comme le montre Ginette Michaud en s'appuyant sur les travaux de Jacques Aubert (1995) et de Jean-Michel Rabaté (1988) : « Lorsque les imprimeurs de Darantière omirent, malgré les très précises indications de Joyce, le point final qui devait constituer la réponse à la dernière question d'"Ithaque", "Où ?", ils modifièrent de manière sensible et pour longtemps l'interprétation de la fin d'*Ulysse*. Sans ce point qui n'était pas un point de ponctuation ordinaire mais devait être, écrivit Joyce jusque sur la dernière épreuve, "plus visible" qu'un simple point de ponctuation, une altération d'importance échappait alors au lecteur : Bloom, en tombant dans le trou noir du sommeil, échoue sur l'"œuf de roc", dans la "nuit du lit" et opère ainsi littéralement son retour au lieu d'origine où tout a commencé . [...] Après tout, finir sur un blanc ou sur un point noir est loin d'avoir le même sens : avec ce nouveau signe typographique, plus gros que celui de l'usage courant, un passage, un tunnel souterrain reliait et creusait tout à la fois les deux épisodes de la fin d'*Ulysse* » (dans Michaud et Simon, 1996 : 64).

26. Cité par Ginette Michaud, qui va exploiter cette logique où « la vie déborde dans l'art pour refluer ensuite sur la vie » (dans Michaud et Simon, 1996 : 23).

Le projet d'*Humour* relève d'une telle logique ; la biographie s'écrit à même l'œuvre, à même la vie de ses lecteurs, transcendant les frontières des registres auto- et biographiques pour les styliser dans une dimension graphique, elle aussi nourrie de la vie et de l'œuvre. Il y aurait encore beaucoup à dire sur les multiples clins d'œil qui ponctuent ce récit dessiné : je terminerai sur un détail, qui traduit éloquemment, à mon sens, la manière biographique singulière qui joue ici. Il s'agit du dessin d'une malle (H, 110), en surplomb d'un texte qui évoque à la fois un déménagement de Joyce, la grossesse de sa femme et son intention d'écrire *Ulysse*²⁷. On comprend mieux l'enchevêtrement de l'œuvre, de la vie et de l'art lorsqu'on retrouve, dans *Ulysse*, ladite malle :

Une paire de bas de femme neufs, mi-soie, noirs, sans odeur, une paire de jarretières neuves violettes, un pantalon de femme en mousseline des Indes [...], une camisole de baptiste avec une étroite dentelle au bord, un jupon de moirette bleue accordéon, tous ces objets mis sans ordre sur le dessus d'une malle rectangulaire, à quatre lattes et coins renforcés, avec des étiquettes de toutes les couleurs et sur le côté en lettres blanches les initiales B.C.T. (Brian Cooper Tweedy) (Joyce, [1922] 1929 : 1046).

Humour, disions-nous ?

27. Le texte se lit comme suit : « Expulsés en décembre de la via Frattina, nous trouvons deux petites chambres au cinquième étage du 51, via Monte Brianzo, une rue parallèle au Tibre. Nous n'avons qu'un seul lit et nous dormons tête-bêche. / Au Nouvel An, Nora est à nouveau enceinte. / J'ai l'intention d'écrire une ultime nouvelle pour *Dublineois* dont le titre sera : *Ulysse* » (H, 110).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUBERT, Jacques (1995), « Ithaque. Notice », dans James JOYCE, *Œuvres*, vol. II, édition établie par Jacques Aubert, avec la collaboration de Michel Cusin, Daniel Ferrer, Jean-Michel Rabaté, André Topia et Marie-Danièle Vors, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), p. 1813.
- BEDÜRFTIG, Friedemann (1999), *Goethe : Zum Sehen geboren*, Stuttgart, Goethe Institut/Ehapa. (Coll. « Comic Collection ».)
- JOYCE, James ([1922] 1929), *Ulysse*, traduction d'Auguste Morel revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, Paris, Éditions Gallimard.
- LOUIT, Robert (2002), « Frédéric Pajak : entre biographie et autobiographie », *Magazine littéraire*, n° 409 (mai), p. 60-61.
- MADELÉNAT, Daniel (2000), « La biographie aujourd'hui : frontières et résistances », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, p. 153-168.
- MADELÉNAT, Daniel (1989), « La biographie en 1987 », dans Philippe LEJEUNE (dir.), *Le désir biographique. Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 16, Nanterre, Université de Paris X, p. 9-21.
- MERCANTON, Jacques (1967), *Les heures de James Joyce*, Éditions L'Âge d'homme. (Coll. « La merveilleuse collection ».)
- MICHAUD, Ginette, et Sherry SIMON (1996), *Joyce*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH.
- PAJAK, Frédéric (à paraître), *Première partie. Les poissons sont tragiques, Fredi le prophète et Martin Luther, l'inventeur de la solitude*, Paris, Presses universitaires de France.
- PAJAK, Frédéric (1999), *L'immense solitude. Avec Friedrich Nietzsche et Cesare Pavese, orphelins sous le ciel de Turin*, Paris, Presses universitaires de France.
- PAJAK, Frédéric (2000), *Le chagrin d'amour*, Paris, Presses universitaires de France.

- PAJAK, Frédéric (2001), *Humour. Une biographie de James Joyce écrite avec Yves Tenret*, Paris, Presses universitaires de France.
- PARIS, Jean (1957), *James Joyce par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Écrivains de toujours ».)
- POWER, Arthur (1979), *Entretiens avec James Joyce* suivis de *Souvenirs de James Joyce* par Philippe Soupault, Paris, Éditions Belfond.
- RABATÉ, Jean-Michel (1988), *Maurice Darantieri : les années vingt*, Dijon, Ulysse fin de siècle.
- REGARD, Frédéric (1999), « 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, p. 11-30.
- REVIRON, Floriane (1999), « Orlando de Virginia Woolf (1928) : une réponse à *Eminent Victorians* ? », 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, p. 117-140.
- SOLLERS, Philippe (1994), *La guerre du goût*, Paris, Éditions Gallimard.
- SUDAU, Ralf (1985), *Werkbearbeitung, Dichterfiguren. Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- THUILLIER, Guy (1998), *L'histoire entre le rêve et la raison. Introduction au métier d'historien*, Paris, Éditions Economica.

LES FORMES BRÈVES DU BIOGRAPHIQUE :
STATUT ET FONCTION DU DÉTAIL
DANS LES ACTUALISATIONS CONTEMPORAINES
DU RECUEIL DE VIES BRÈVES

Anne-Marie Clément et Caroline Dupont

Université du Québec à Rimouski

La question du retour en force du biographique sur la scène littéraire contemporaine a suscité de nombreuses réflexions quant aux *formes* variées revêtues par le genre de la biographie d'hier à aujourd'hui (roman biographique, mythobiographie, biographie intellectuelle, imaginaire, etc.). Rares cependant sont les études plus spécifiquement consacrées aux *formats* biographiques. Or s'il est un constat qu'on peut faire à la suite de Daniel Madelénat, c'est bien que « [s]trictement définie par son thème – une vie – et par un mode du discours – la narration – la biographie se distingue d'autres genres littéraires qui subissent le joug d'une telle législation par une extrême variabilité quantitative », allant de la notice laconique du dictionnaire ou de la stèle funéraire à la biographie monumentale dont l'ambition avouée, mais souvent déçue, est de raconter la *totalité* d'une existence (1991 : 29). Quoi qu'il en soit de cette variété en matière de surface textuelle des œuvres consacrées à la narration d'une vie, il semble que les pratiques contemporaines témoignent d'un intérêt renouvelé pour le bref, envisagé sous des angles divers. De fait, dans la foulée de la « décomposition des grands Récits »

(Lyotard, 1979 : 31), d'une méfiance généralisée à l'endroit du Discours et envers l'absolu du Savoir, on a vu s'amoinrir, du moins en domaine littéraire, l'attrait pour les vastes synthèses et s'accroître celui pour les micro-récits. Ainsi, alors même que l'on reproche à toute biographie, aussi développée soit-elle, de « travaille[r] par raccourcissement, condensation, contraction, réduction du vécu en quelques centaines de pages » (Buisine, 2001 : 151), les biographies brèves tendent encore plus à jouer de ce caractère elliptique, voire néantisant, tant par leur brièveté que par leur attachement au détail, s'opposant ainsi à une continuité, à une clôture fabriquées¹.

S'intéressant plus précisément à la question du détail, cet article se propose d'en étudier le statut et la fonction au sein de quelques recueils de textes biographiques brefs. Évidemment, l'attention pour le détail, l'anodin, le petit fait singulier telle qu'elle apparaît dans les Vies brèves contemporaines qui nous retiennent ici n'est pas nouvelle, tant s'en faut. Elle s'observait déjà chez les précurseurs du *format* Vies brèves, notamment John Aubrey au XVII^e siècle, auteur des *Brief Lives*, et Marcel Schwob, dont les *Vies imaginaires* (1896), par une modification des conventions liées au réel biographique, inspireront, un siècle plus tard, une autre génération d'écrivains. Aussi, prenant en considération cette filiation, notre analyse convoquera les recueils *Hommes, racontez-vous* d'Alberto Savinio ([1942] 1978 ; 1994), *Vidas* et *Vies volées* de Christian Garcin (1993 et 1999), ainsi que *L'abominable tisonnier de John Mc Taggart Ellis Mc Taggart et autres Vies plus ou moins brèves* de Jacques Roubaud (1997) à titre d'actualisations contemporaines du recueil de Vies brèves².

1. « Loin d'être première, l'œuvre courte est fréquemment dans une position dérivée ; c'est une adaptation, ou encore un refus, une réaction contre une longueur qui, à un moment de l'évolution d'un genre, est jugée encombrante, voire fastidieuse » (Baron et Mantero, 2000 : 8).

2. Désormais, les références à ces quatre œuvres seront indiquées respectivement par les sigles HRV, V, VV et AT, suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Il est à noter que par souci de commodité, nous utiliserons la réédition (en livre de poche) de 1994

Il s'agira d'examiner les réaménagements apportés à la pratique du bref en observant, pour chacune des œuvres à l'étude, les modalités particulières d'utilisation du détail, de manière à noter les changements que subissent aujourd'hui son statut et sa fonction.

LA BRIÈVETÉ DANS LES VIES BRÈVES

Désormais occultées par le genre de la biographie, les Vies ne sont guère présentes sur la scène littéraire, si ce n'est sous le format des Vies brèves. Issu de la Grèce ancienne, le genre des Vies partage avec la tragédie une part de sa définition : « la tragédie – et la Vie à son exemple –, écrit Marc Fumaroli, embrasse le décours entier d'une carrière et d'un cycle vital, elle adopte le point de vue posthume qui seul permet, le voile de la mort levé, de percevoir la logique organique d'une destinée et les traits définitifs d'un caractère » (1987 : 5). Puisque l'écriture contemporaine des Vies n'a pas à répondre aux motivations de l'époque ancienne – à savoir, faire le récit de la vie d'un être illustre et exemplaire ou le récit-exemplum du « métier de vivre » commun à tous les hommes –, on pourrait questionner la pertinence de cette définition pour un corpus contemporain. Toutefois, il demeure que le terme « vie » sous-entend et annonce d'office ce tout aux contours « naturels », ce parcours qui va de la naissance à la mort, qui souvent présuppose aussi un noyau de sens. Nous considérons donc que c'est à partir de cette définition générale (à défaut d'être purement générique), adoptée ou refusée par l'auteur, que s'écrit une Vie.

Dans la mesure où il s'agit ici non seulement de Vies, mais de Vies *brèves*, il nous faut préciser d'emblée ce que recouvre la notion de brièveté. Premièrement, bref et court ne doivent pas être confondus : si le texte a nécessairement une dimension,

d'*Hommes, racontez-vous*, plus courante que l'édition originale en français de 1978. Nous nous référerons cependant à l'occasion à cette dernière, puisqu'elle contient un bref avant-propos non repris dans la réédition.

celle-ci ne peut être qualifiée de courte ou longue que relativement à une valeur repère. « Chaque pratique littéraire a sa brièveté » (Dessons, 1991 : 5), et les Vies brèves ne sont désignées telles qu'au sein d'un corpus de Vies aux dimensions par ailleurs extrêmement variables. Jacques Roubaud, dans son introduction à *L'abominable tisonnier*, insiste ironiquement sur la taille des Vies : vies brèves, vies ultrabrèves, vies de taille moyenne et, selon les dires du personnage de Mr. Goodman, Vies Semi-Moyennes ou VSM (AT, 20). Deuxièmement, la brièveté est très souvent abordée par la notion de « forme brève ». Or cette notion, par l'exercice de typologie qu'elle sous-entend, fait oublier « qu'avant d'être du formel, la brièveté est un mode de signification » (Dessons, 1991 : 3). Dominique Rabaté, dans une étude portant sur les raisons d'être bref chez Poe, Baudelaire et Valéry, montre qu'il y a bien un « placement de l'énonciation qui passe par la brièveté » (1999 : 42). Celui-ci correspondrait à un « mouvement de concentration et de mobilité du sujet écrivant à la recherche d'une nécessité nouvelle » (49-50). Ainsi, choisir la Vie brève, c'est déjà signaler des choix esthétique et rhétorique ; c'est par exemple élire la concision, l'ellipse, la suggestion plutôt que l'exhaustivité, l'effusion ; c'est choisir une façon de dire autrement, liée à un mode de penser particulier, à la spécificité d'une écriture, d'une énonciation. La brièveté connote donc davantage une « manière » que simplement une dimension mesurable ou une forme établie.

Par rapport au référent que constitue l'entière d'une vie, la brièveté se manifeste soit comme travail de condensation (le résumé), soit comme travail de sélection (le morceau)³. Le

3. Ce que Daniel Madelénat décrit dans ses hypothèses généalogiques où : 1) Il existe un mouvement qui va du bref vers le long (pour des raisons d'accrétion, d'accumulation, d'amplification, de développement) : « Mille raisons – la référence, l'épistémologie, la construction esthétique – suggèrent donc que la longueur est fille légitime de la brièveté » (1991 : 33) ; 2) Il existe un mouvement qui va du long vers le bref (qui est élagage, suppression, ellipse, contraction, condensation) et qui se définit comme résumé ou morceau.

résumé donne en quelques traits l'essentiel de la totalité d'une vie, respectant ainsi les balises habituelles du genre de la Vie. Dans le cas du morceau, le choix d'un ou de plusieurs fragments permet à l'écriture biographique de s'affranchir de cette totalité, en misant sur le morcelé et le fragmentaire comme nouveaux modes de signification. Cette dernière approche s'éloigne de la définition d'usage donnée aux Vies et correspond à une façon peut-être surtout contemporaine – pensons aux biographèmes barthésiens – d'écrire des Vies brèves.

Si les formes brèves des Vies intéressent indéniablement les écrivains contemporains, entre autres Alberto Savinio, Christian Garcin, Jacques Roubaud, Pierre Michon, Roland Barthes et Gérard Macé, on peut se demander de quelle pertinence, voire de quelle exigence la brièveté se fait la mandataire aujourd'hui par comparaison aux Vies brèves des corpus plus anciens. Pour Aubrey, qui avait intitulé ses notices « Minutes of life », la brièveté textuelle renvoie à sa technique de composition des Vies brèves, qui consistait à jeter pêle-mêle sur le papier informations, anecdotes, pensées et réalisations associées au personnage biographié. C'est en archiviste qu'Aubrey écrit ses Vies atomisées, où la compilation des moments d'existence laisse place à une combinaison aléatoire plutôt qu'à une construction figée. Il en va autrement des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, où la *brièveté* soutient un « modèle formalisant qui suppose une certaine suffisance interne » (Berg, 1991 : 108)⁴. Encore liée à une pensée du Tout, l'esthétique d'un Schwob en son temps n'avait pas encore « sauté le pas du fragmentaire » (Rabaté, 2002 : 186). Or dans le contexte d'aujourd'hui caractérisé par un penchant

4. Berg montre qu'il s'agit là d'un emprunt à la rhétorique latine du *brevitas* « qui, au cours des siècles, va se concrétiser par un certain nombre de caractéristiques récurrentes : unité de l'événement narré, pertinence de tous les détails du texte, stricte coïncidence de la narration et de la diégèse, importance de la contrainte prédictive, construction inséparable d'un fort effet de rationalisation impliquant souvent un pivot et une clôture appropriés, présence (ou non) d'un récit-cadre... » (1991 : 108).

non seulement pour le fragment, mais également pour l'anodin, l'incertain, à une époque se définissant par un renoncement à l'idée de savoirs et de récits totalisants, les écrivains contemporains de Vies qui œuvrent du côté de la brièveté s'éloignent souvent du modèle adopté par Schwob.

USAGES VARIÉS DU DÉTAIL

Dans le corpus des Vies brèves, la conception du détail connaît elle aussi des modifications au fil des époques. Aubrey, qui fut en son temps un collectionneur de détails, potins, anecdotes ou autres, défend ainsi son inclination : « Le Dr dit que je m'attache trop aux détails. Mais dans cent ans, c'est des détails qu'on me remerciera » (Aubrey, cité dans AT, 164). Gâcon décrit la technique d'Aubrey, qui choisit d'archiver tous les faits – avérés ou relevant du potin –, de les constituer en Vies brèves, comme un travail s'apparentant à celui des peintres pointillistes, par juxtaposition de petites touches séparées : « [L]a consignation biographique fait [...] figure d'anti-nauffrage, chaque notice étant planche rescapée du désastre » (Gâcon, 1999 : 51), cette formule reprenant le « *Tanquam Tabulata Naufragii* » qu'Aubrey emploie pour qualifier ses notices consignées.

Schwob soutiendra une autre conception de la fonction du détail, explicitée dans l'introduction à ses *Vies imaginaires*. Pour cet auteur, il importe que le général soit laissé aux savants ou aux historiens, l'art⁵ s'intéressant en priorité à ce qui particularise chaque individu. « Les idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l'humanité, écrit-il, chacun d'eux ne posséda réellement que ses bizarreries » ([1896] 1979 : 172). L'attention portée par Schwob à la bizarrerie (c'est-à-dire au détail) est signe d'un effort d'individuation de la part du biographe pour arriver à nommer la particularité du biographé ; par cette attention, le biographe rend l'individu unique. Le détail est garant de l'émergence du « sentiment de l'individuel » (173) et nécessaire à titre

5. Noter ici la valeur littéraire attribuée aux Vies.

de « brisur[e] singulière[e] et inimitable[e] » (172). Plaidant en faveur d'une vision intégrant le détail à un portrait d'ensemble, Schwob reprochera à Aubrey de n'avoir jamais relié les détails individuels aux idées générales : « [i]l ne sait pas fixer pour l'éternité un individu par ses traits spéciaux sur un fond de ressemblance avec l'idéal. Il donne la vie à un œil, au nez, à la jambe, à la moue de ses modèles : il ne sait pas animer la figure » (177). Pour Schwob, le détail ne constitue donc pas une donnée isolée, une notice recensée ; sélectionné par le biographe, il sert à définir le caractère d'unicité de l'humain, mais en s'insérant dans la composition d'un tout organisé, sans empêcher le parcours formalisant du récit de la Vie imaginaire. Le biographe, écrit-il, doit savoir « choisir parmi les possibles humains celui qui est unique » (178) ; ensuite, il s'investit dans un travail de création formelle : « le biographe trie de quoi composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. Il n'est pas utile qu'elle soit pareille à celle qui fut créée jadis par un dieu supérieur, pourvu qu'elle soit unique, comme toute autre création » (178).

Les auteurs contemporains de Vies brèves proposent pour leur part diverses autres utilisations du détail : détail déclencheur de rêverie chez Michon, détail digressif et désacralisant chez Savinio (amalgame d'érudition et de trivialité), détail poétisant chez Garcin, détail participant d'une « gestion accumulative » (Viart, 2001 : 16) ou d'un travail de la citation chez Roubaud, détail comme témoignage à la fois ténu et intense chez Maurières, etc. Pour tous ces auteurs, le fait de privilégier le morceau, et à différents degrés le morcellement, sous-tend un autre rapport – déni ou désintérêt – au récit totalisant d'une vie, au parcours présumé qui va de la naissance à la mort. Le biographème en constitue une des formes contemporaines. Dans la définition qu'il en donne, Roland Barthes nomme explicitement ce détachement à l'égard du récit complet d'une vie :

[...] si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à

quelques inflexions, disons : des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme (1971 : 14 ; nous soulignons).

DE L'IRONIE BIOGRAPHIQUE : LE DÉTAIL COMME RÉACTION AU BIOGRAPHIQUE TRADITIONNEL CHEZ ALBERTO SAVINIO

À défaut d'être tout à fait amical, comme ce biographe dont rêvera Barthes après lui, Alberto Savinio manifeste cependant une désinvolture on ne peut mieux affirmée dans la composition des quatorze Vies qui forment son recueil *Hommes, racontez-vous*, paru en italien en 1942 et publié pour la première fois en français chez Gallimard en 1978. Si la critique a pu affirmer que les détours de cet écrivain – que l'on compare à Borges⁶ – ont fondé une manière révolutionnaire de rédiger les biographies (Rinaldi, 1999 : 62), on imagine aisément, pour poursuivre la reprise de la formule barthésienne, la mobilité qu'il promet aux détails et particularités, libres de voyager hors de tout destin préétabli, et les Vies trouées qui émaneront de cette dispersion. Le recueil même où sont colligées ces Vies ne semble avoir aucun dessein préétabli, si ce n'est de donner à lire, sous l'action combinée de la fantaisie et de l'érudition, des portraits – plus ou moins brefs selon les cas – de figures politiques, culturelles ou littéraires aussi documentés qu'insolites, qui n'ont à voir entre eux que l'ironie qui les porte. Œuvrant dans le registre ambigu de la culture encyclopédique et de l'humour féroce, registre dans lequel il fait notamment vivre et mourir, côte à côte, Stradivarius

6. Tous deux se situent d'ailleurs dans le sillage de Schwob : « les successeurs de Schwob s'appelleront Savinio, Borges ou Strachey, et pratiqueront cette rhétorique de la modestie et ce culte du détail, seules manières de survie du récit à l'ère des systèmes » (Gefen, 2002 : 212).

et Jules Verne, Collodi et Nostradamus, Isadora Duncan, Paracelse et quelques inconnus, Savinio, en digne émule du surréalisme, déploie en effet son érudition facétieuse autour d'autant de figures excentriques⁷, dans le droit fil de la tradition schwobienne, qu'il infléchit. Il renouvelle en outre, pourrait-on dire, la méthode plutarquienne, réinventant en quelque sorte le genre des Vies parallèles. Il ne s'agit plus, bien sûr, comme du temps de Plutarque, de donner à lire les Vies « comparées » d'hommes illustres romains et grecs, mais bien plutôt d'écrire des Vies parallèles au sens de « mondes parallèles », des Vies « à côté », largement fictionnalisées, au demeurant gratifiées d'anecdotes, de petits faits curieux, de banalités et, en ce sens, tout à fait « déviantes » par rapport aux motivations de l'époque ancienne, le ton de l'éloge, du côté du biographe, et l'exigence d'exemplarité du biographé étant remplacés par la dérision et un culte voué au particulier.

L'intention de Savinio, quoique relativement énigmatique, est esquissée en quelques lignes à l'orée du recueil. *Hommes, racontez-vous* s'ouvre sur un court paragraphe qui nomme les figures retenues et colore son propos en ces termes : « Treize hommes et une femme plus ou moins profondément pris dans la gélatine de l'histoire. Nous avons traité ces personnages en livrets d'opéra, notre travail ayant surtout consisté à les mettre en musique. Ainsi sont nés, suivant les cas, tantôt des opéras, tantôt des opérettes » (HRV, 1978 : 7). Plus fidèle à son côté conteur déjà convoqué par le titre du recueil qu'à sa volonté de mettre en

7. Savinio multiplie et accentue d'ailleurs les allusions à cette extravagance, désignant Isadora Duncan comme une « jeune prédestinée » (HRV, 293) dont les « idées [...] étaient profondes comme les rêves des statues non encore déterrées par les bûches des archéologues » (HRV, 328), qualifiant tout bonnement Apollinaire d'« anormal » (HRV, 114), et présentant Nostradamus comme « le docteur Michel de Nostre-Dame, qui comme fabricant de confitures a été le précurseur de la maison Cirio et comme cosmétologue celui d'Élizabeth Arden, et qui lisait en outre dans l'avenir comme toi, lecteur, tu lis ces pages » (HRV, 216).

musique les vies qu'il a choisi de relater, Savinio désenglué ces vies, pourrait-on dire, jusqu'à leur ôter dans bien des cas la plus grande part de leur lustre. Ainsi son travail de reconstitution des faits se résume-t-il le plus souvent à la narrativisation du matériau biographique cultivant d'un même élan le goût du détail incongru, de la métaphore amusante et de l'interprétation digressive⁸. La « gélatine de l'histoire », comme la nomme Savinio, résiste de fait difficilement à son travail de sape, ce que la première et très romanesque Vie du recueil, consacrée à l'écrivain et homme politique italien du XIX^e siècle Felice Cavallotti, nous révèle d'entrée de jeu :

Les flèches du Dôme, que blanchissait l'aurore déjà vêtue aux couleurs de l'Italie, se dressaient en bottes d'asperges dans le ciel de Milan. Au carrefour de la Corsia dei Servi, autour des feux d'un petit bivouac, les Milanais les plus matinaux sirotaient hâtivement « le café du genou », qui se boit debout en posant, entre deux gorgées, la tasse sur le genou. Les balayeurs traînaient leur balai sur le pavé, les laitiers allaient de porte en porte distribuer le lait. Soudain, au deuxième étage d'une modeste maison de la place San Giovanni in Conca, retentit le premier cri de celui qui devait en pousser si souvent par la suite.

C'était le 6 décembre 1842.

Quand on lui présenta le nouveau-né, semblable, par sa forme comme par sa couleur, à un saucisson, Francesco Baffo Cavallotti comprit que l'honneur d'une famille issue d'illustres aïeux vénitiens, inscrits dans le Livre d'Or de la Sérénissime République et proprié-

8. Usant à son tour d'une formule amusante, Rinaldi qualifiera ainsi la méthode de Savinio : « Pareil au goéland au-dessus du navire, Savinio surplombe son sujet. Plus il s'élève, mieux il voit et nous aussi » (1999 : 62). Pour sa part, Giuditta Isotti Rosowsky parlera du penchant de l'auteur pour le « détournement des objets, y compris l'objet textuel » (1997 : 52).

taires de gondoles et de maisons dans l'Arsenal des Vénitiens, était sauf. Après quoi Baffo Cavallotti se jura d'apprendre l'allemand à l'enfant car, fils d'un capitaine de l'armée napoléonienne, élève de Silvio Pellico et du collège militaire de San Luca, cadet du régiment autrichien Bellegarde, employé au Trésor et expert en les sévères disciplines philologiques, Baffo était très versé dans la langue et la littérature allemandes. Au fond du lit conjugal, vidée comme une cornemuse que l'on a fini de jouer, Vittoria Gaudi, épouse de Baffo Cavallotti, sentait obscurément que son travail nocturne avait donné au monde un poète (HRV, 9-10).

On le voit, à l'inverse des pratiques biographiques traditionnelles, qui convoquent (trop) souvent une tonalité hagiographique, Savinio, dans les portraits qu'il dresse de certains grands de ce monde, use du détail pour mieux détrôner ses personnages. D'une Vie à l'autre ou, pourrait-on dire, d'une invention narrative à l'autre, les détails incongrus, métaphores ou comparaisons littéraires, jeux onomastiques, changements de ton inattendus, descriptions et dialogues romanesques, ellipses ou ruptures narratives, adresses au lecteur, digressions et autres explications anecdotiques – sinon complètement triviales – jettent un soupçon de méfiance sur un biographe pourtant éminemment érudit. Que l'on s'attarde d'ailleurs aux considérations anecdotiques et grotesques ou, à l'opposé, aux considérations sérieuses et érudites développées dans les divers textes, l'ensemble des Vies du recueil nous apparaît en fait former un plaidoyer en faveur du détail, en faveur aussi de la valeur ajoutée d'une vérité parfois quelque peu agrémentée de fiction, et contre le lissage des sutures ou le remplissage de ces failles qui donnent leur relief à l'existence. S'exprimant par exemple au sujet de l'épisode de jeûne du sculpteur Gemito et de ses suites, Savinio écrit :

Il faut noter à ce propos que toutes les biographies de Gemito par moi consultées le présentent comme « un

artiste bizarre à la recherche de son idéal », mais omettent rigoureusement ces faits tantôt tragiques tantôt bouffons, mais tout aussi nécessaires à l'historien que la connaissance de la structure anatomique au médecin ; ces faits font de la vie de Gemito le prolongement naturel de son art. Je ne parviens pas à m'expliquer la terreur que mes collègues ont de la vérité ni leur besoin de cacher le drame et sa profondeur sous un optimisme conventionnel qui n'a même pas la grâce de l'aimable hypocrisie du XVIII^e siècle : je m'explique par contre fort bien pourquoi une si grande partie de notre littérature a un goût d'aliment remâché et sans sel (HRV, 91).

Se plaçant de la sorte entre érudition et fantaisie, Savinio nous paraît appliquer à sa façon les préceptes de Schwob à propos de la biographie : « L'art du biographe consiste [...] dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai ; il doit créer dans un chaos de traits humains » ([1896] 1979 : 178). Infléchissant toutefois les intentions de l'auteur des *Vies imaginaires* qui, en laissant se croiser faits avérés et imagination, cherche en somme à atteindre par la fiction une autre vérité, celle qui fonde l'authenticité et l'unicité de l'individu, Savinio se plaît à inventer des fantaisies génériques où le biographé, transformé en personnage, devient par moments simple prétexte à une fiction critique à l'égard de toute possibilité d'atteindre par la biographie l'unicité d'une vie⁹. On constate dès lors à quel point Savinio altère les visées d'un Schwob à la recherche d'une certaine autosuffisance interne au sein des Vies qu'il rédige, préférant pour sa part « élev[er] la digression au rang d'une esthétique ou, mieux, d'une morale » (Vitoux, 1989 : 71).

9. Faut-il d'ailleurs rappeler que Savinio, s'avisant un beau jour de ce qu'aucune encyclopédie n'était plus satisfaisante, décida de rédiger la sienne en souscrivant à l'idée que puisque, justement, il est désormais impossible de tout savoir, demeure alors la « possibilité de faire cohabiter de la façon la moins sanguinaire les idées les plus disparates, y compris les plus désespérées » (Savinio, cité dans Rinaldi, 1999 : 62).

Dans *Hommes, racontez-vous*, le détail, essentiellement de l'ordre de la digression, joue en somme sur deux plans inter-réliés. D'une part, il désacralise l'image du biographé tout en l'humanisant. D'autre part, il rend l'objet plus intéressant du point de vue littéraire, et ajoute ainsi un peu de sel au genre biographique. En accord avec Thomas Bernet, on résumera la singularité de notre érudit ironique en disant que « [l]a vérité du discours savinien [...] ne correspond à aucun contenu prédicatif ; elle s'actualise à travers la négativité libératrice et euphorique d'un rapport distancé aux choses, aux êtres et à soi » (1999 : quatrième de couverture), une distanciation, un rapport critique permis, entre autres, par l'utilisation du détail.

DU « DÉTISSAGE » BIOGRAPHIQUE : POÉSIE DU DÉTAIL ET DÉNI DE L'INTERPRÉTATION CHEZ CHRISTIAN GARCIN

Biographe du minuscule, Christian Garcin a emprunté la voie balisée par les Pierre Michon, Pascal Quignard, Gérard Macé et Patrick Mauriès, et fait paraître au cours de la dernière décennie deux recueils se réclamant du genre des Vies brèves, à savoir *Vidas* (1993)¹⁰ et, plus récemment, *Vies volées* (1999).

Le procédé à la base de chacun des recueils de ce diptyque pourtant non revendiqué comme tel est le même. Il s'agit chaque fois d'esquisser en deux à huit pages une vingtaine de vies (24 dans *Vidas* et 16 dans *Vies volées*) de personnalités de tous temps dont certaines sont illustres et d'autres inconnues, peut-être même fabulées, en misant sur l'anodin, sur l'inachevé, vouant dès lors un culte au minuscule, aux détails en apparence insignifiants,

10. Génériquement parlant, si l'on en croit l'épigraphe de *Vidas*, qui consiste en un extrait repris d'un essai de Jacques Roubaud intitulé *La fleur inverse*, il semble que le terme « vidas » nous vienne de la pratique des troubadours. Ceux-ci « ont créé là une "forme brève en prose" qui n'est ni biographie au sens postérieur, ni non plus nouvelle telle qu'elle se développera plus tard par le *Décameron* (qui lui doit beaucoup) par exemple. On pourrait l'appeler la *vie brève* » (Roubaud, 1986 : 194).

mais qui formeraient au fond « l'essentiel » à suggérer d'une existence. Ainsi Garcin écrivait-il presque au hasard, pour ouvrir ses *Vidas*, Ono Yokonari, une auteure japonaise probablement fabulée qui aurait vécu au ^x^e siècle. Il la donne à voir en relatant des fragments épars de vie qui font jouer à plein la fugacité d'une poésie du détail contre la stabilité d'un développement narratif suivi, la variété des angles d'attaque contre tout point de vue surplombant, l'inachèvement contre la complétude narrative :

En ce temps-là, Dieu était une plume blanche et duveuse posée dans le creux d'une main d'enfant. Je suis l'enfant. Je souffle dans ma main, et regarde la plume s'envoler. Elle hésite, et se pose sur le rebord d'une fenêtre derrière laquelle lit et écrit une jeune femme. Une chandelle luit doucement. [...] Elle est seule. Elle a l'habitude de ne parler à personne. D'observer les mouvements des nuages qui s'effilochent. D'écouter le vent dans les branches. Elle a vécu à Kyoto, non loin du Palais Impérial. Le Prince Motoyoshi fut son ami, l'aima, et la pleura lorsqu'elle lui préféra un paysan des montagnes de Sumi. C'est pour elle qu'il écrivit ce tanka – que jamais elle ne lut :

Désespéré
Maintenant tout m'est égal ;
Même si je dois
Périr comme sur les rochers de Naniwa,
Je veux la revoir !

Elle dit que la parole est solitude, plus grande encore que celle du corps. Elle dit aussi que l'amour est une fleur de sang, la beauté une vibration éphémère. Elle dit tout cela, mais n'y croit pas toujours (V, 15-16).

Tout contribue d'emblée ici à retourner la biographie contre elle-même : exposition de la situation énonciative ouvrant sur l'imaginaire ; présent de narration accentuant l'impression d'une saisie immédiate d'un fragment d'existence limité dans le temps, au

demeurant non daté ; rythme narratif saccadé d'un récit ponctué d'arrêts sur images, de pauses lyriques ; énumération d'habitudes et d'actions plus ou moins banales – si ce n'est carrément irréalisées – remplaçant l'exposé continu et cohérent des grands événements d'une vie ; relation tout en anaphores de dits de la biographée exprimant métaphoriquement des opinions mal assurées. De façon plus « mate », moins exubérante, peut-être, que ne le fait Savinio, Garcin n'en situe pourtant pas moins ses Vies brèves à contre-courant des entreprises biographiques traditionnelles, préférant à une pratique globalisante, parfois même artificiellement unificatrice, la discontinuité et le lacunaire des bribes d'existence, des détails intimes. Pour le dire comme Baron et Mantero dans *Bagatelles pour l'éternité*, « la brièveté, art de jeter quelques mots sur le papier, est une manière de répondre à une appréhension de la temporalité, de transcrire, en une écriture transitoire, morcelée, la sensation éphémère et la labilité du sentiment » (2000 : 11). Ainsi, alors que la biographie documentaire, factuelle et objective, témoigne souvent d'une inflation verbale et d'une forme de voyeurisme se caractérisant par l'accumulation de petits et grands faits, les Vies de Garcin se situeraient plutôt du côté du murmure biographique, bruissement auquel vient se greffer par moments une forme d'expansion narrative néanmoins tout en retenue, donnant lieu à un voyeurisme davantage poétique que factuel. De fait, on observe sans contredit chez Garcin une poésie du détail, au sens où l'imaginaire garcinien se déploie le plus souvent autour d'un ou de plusieurs de ces détails biographiques choisis pour leur justesse, leur discrète pertinence, plutôt que pour une quelconque vérité, au demeurant invérifiable¹¹.

Ne pas savoir mais inventer, imaginer des scènes, des pensées, des rêves à partir de faits ténus ; interpréter de façon labile, en suggérant indirectement, sans jamais fixer le sens ; en somme,

11. On remarquera d'ailleurs la multitude de « peut-être », « je ne sais pas », « je ne sais rien » et autres marques de doute ou aveux de méconnaissance attribuables au narrateur-biographe et disséminés dans chacun des deux recueils de Garcin.

œuvrer dans le bref pour retrouver, dispersé à travers les biographèmes, celui que Barthes identifie comme « un sujet à aimer », avec son « chant discontinu d'amabilités » (1971 : 13-14), voilà qui caractérise la pratique biographique de Garcin et justifie son utilisation déférente du détail. Préférant par exemple noter l'ample mouvement du bras de la pianiste qui achève un morceau, évoquer l'amour de cette pianiste pour l'odeur de la campagne après l'orage, le bruit des pendules dans l'obscurité et les biscuits au gingembre, plutôt que de chercher et d'explicitier les causes d'une brillante carrière trop vite achevée (V, 21-24), décrivant d'abord Shakespeare comme un être éminemment sensoriel pour qui tout est contact (VV, 83)¹², Garcin, digne successeur des troubadours et dans le sillage de leurs « *Vidas* », se fait trouveur non pas d'assonances, de rimes et de chants, mais bien de mots et d'images, d'odeurs, de sons, de textures et de goûts en apparence anodins, qu'il accumule comme autant de morceaux épars mais précieux permettant de retisser un tant soit peu, quoique inégalement, une existence. Celui qui élit « l'instantané symbolique » contre « l'exhaustivité historique » (Buisine, 1991b : 230) s'expliquera d'ailleurs sur sa pratique d'écriture au détour de la Vie consacrée à Marina Tsvetaïeva (V, 69), onzième des vingt-quatre « *Vidas* » du recueil, en indiquant :

Nous taisons tous l'essentiel. Nous croyons nos vies constituées d'événements, quand ce sont les instants d'absence, les fragments oubliés, qui les forment et les nomment. Par exemple un ongle rongé, le souvenir d'un chien, la cendre d'un regard, une odeur, un cri. L'écriture, la poésie plongent leurs racines dans ces failles, dans les instants proscrits, ceux que la mémoire réfute. Dans le silence qui enrobe les êtres, inextricable,

12. « Voir ne lui est rien. Il aime malaxer la terre entre ses doigts, la modeler avec vigueur, en faire des boules compactes, des petites figurines qu'il rejette aussitôt. Tout lui est contact. Peau contre peau, souffle contre souffle, il aime sentir comme une violence la présence des autres » (VV, 82-83).

profond, difficile à déchiffrer. Qui se nourrit de l'éloignement, de l'oubli, de l'immobilisme des images. Qui prospère à notre insu (V, 69).

L'auteur précise encore, dans un fragment à valeur de pacte de lecture qui survient à mi-parcours du recueil *Vies volées* :

Je n'ai pas ici le dessein de relater ce qui fut, mais de transporter quelques débris, quelques minuscules lambeaux, détisser quelques liens d'une vie aujourd'hui oubliée. Je suis un scarabée qui fouisse [sic]. Ou bien une fourmi qui s'échine à rassembler un amas de brindilles, à les entreposer pour en faire un refuge (VV, 71).

Garcin pratiquerait donc le « détissage » biographique, c'est-à-dire l'extrapolation réservée, l'imagination plutôt sobre à partir de lambeaux biographiques, de « débris », de fragments négligés qu'il s'agit littéralement, pour reprendre ses termes mêmes, d'« entreposer pour en faire un refuge », de sauver de la néantisation, de la réification, ou de « voler » à l'oubli définitif. Dans la mesure où la Vie brève se donne ainsi pour la réduction et le morcellement de la matière biographique avérée en une série d'instantanés, de traits disparates, le détail, pour le dire comme Marielle Macé, « rejoint le cortège des notions phares de la critique moderne, où ce qui est hors système [...] ¹³ s'avère être ce qui fait fonctionner le système » (2003 : 5).

En somme, on pourrait dire que Garcin, en creusant, en détissant des liens, puis en les rassemblant de nouveau, mais autrement, cherche au sein du détail « le point minuscule depuis lequel tout se déploie » (Macé, 2003 : 1). Réfractaire à tout sens unitaire, global, aux liens facticement tissés, Garcin dénie jusqu'à un certain point l'obligation de cohérence et de justesse biographiques pour proposer une rêverie un peu éclatée, sa rêverie

13. Le détail, la digression, l'exception, le supplément, ou encore le parasite cher à Michel Serres, de préciser Macé.

de la vie des biographés. Le détail – au sens de fragment biographique – est donc pour lui le déclencheur d’une interprétation qui pourtant n’advient jamais à proprement parler, mais qui permet de donner la préséance à ces petits riens qui personnalisent une existence, à ces détails par lesquels on invente des contours plus humains à des personnalités, par lesquels, aussi, on poétise des vies oubliées.

DE LA MATHÉMATIQUE BIOGRAPHIQUE POUR CONTRER LE « MAL CLIMATÉRIQUE DE L’ÂME » : L’ADDITION DE DÉTAILS CHEZ JACQUES ROUBAUD

Le projet sous-jacent à *L’abominable tisonnier de John Mc Taggart Ellis Mc Taggart et autres Vies plus ou moins brèves* de Jacques Roubaud déborde la seule composition d’un recueil de Vies. Sa réalisation passe par une mise en fiction où Roubaud tient le rôle de traducteur et d’éditeur de proses biographiques écrites par son ami chimiste des cristaux – et double fictif –, Mr Goodman. Ce dernier est atteint du mal climatérique de l’âme, affection liée à une croyance remontant à l’Antiquité, qui considère comme dangereuses toutes les années de la vie dont le chiffre est multiple de 7 ou de 9. Anxieux de la proximité de sa mort, Mr Goodman a entrepris une réflexion sur le temps, temps physique, philosophique, théologique, poétique ou autre, pour en venir à s’intéresser plus particulièrement au temps vécu, aux « récits de vies de toutes sortes, de toutes époques et de tous endroits » (AT, 19). À propos de son ami, Roubaud rapporte :

Il lut, lut et lut ; relut ; prenant des notes dans de grands cahiers ; il relisait parfois ce qu’il avait ainsi recueilli dans ses écritures ; et un jour il se dit que lire et tracer ne suffisaient pas : pour mieux saisir le sens de ce qu’il avait ainsi engrangé, il fallait l’ordonner, le réfléchir, le mettre en forme ; en somme, il fallait raconter.

L’idée du Livre de Vies était née (AT, 19).

Roubaud sélectionne 31 Vies parmi les quelque cent Vies – la totalité du *Livre de Vies* devrait en compter 366 – déjà écrites par Mr Goodman. Ces proses biographiques ne s’offrent pas d’emblée comme des biographies au sens usuel. On y retrouve le goût de Roubaud pour les jeux de construction textuelle, son « amour coupable pour les numérotations » (AT, 21) (qu’il attribue à Mr Goodman), ses allégeances oulipiennes. Taisant, dans un premier temps du moins, tout objectif qui pourrait viser la commémoration, l’éloge ou même un désir de connaissance du biographé – ce dernier étant convoqué moins à titre individuel que pour participer à un ensemble –, la compilation des Vies répond d’abord à la nécessité d’accumuler les données servant à débusquer l’expérience du temps vécu. En ce sens, toute Vie, même une Vie ultrabrève, participe à cette banque de données qu’est le *Livre de Vies*. On retrouve cette même structure générale, fondée sur l’accumulation, à la base de la construction des Vies de dimension plus importante (les « Vies Semi-Moyennes » comme les appelle Mr Goodman), celles-ci présentant une juxtaposition d’informations factuelles et de fragments de textes. Sont alors mis en lumière deux aspects du détail que nous permet d’explorer le recueil de Roubaud, soit le détail-donnée, comme on vient de l’observer à l’échelle globale de *L’abominable tisonnier*, et le détail-citation. D’abord, le détail constitue un élément conjugable servant essentiellement à la composition cumulative d’un ensemble discret au sens mathématique du terme¹⁴, ce que la forme même de ces Vies révèle aisément. Les détails-données s’additionnent les uns aux autres, et, en lieu et place d’une organisation narrative liante, l’ensemble du texte est subdivisé en sections et sous-sections, le plus souvent titrées ou numérotées, proposant de la sorte un certain ordre à la série ouverte de ces détails. Par exemple, la vie de Pétrarque est présentée en 65 fragments numérotés respectant la chronologie et suivie de l’analyse numérologique en 33 points de

14. On renvoie ici, par l’idée d’« unités discrètes », à des unités séparées, isolables par l’analyse.

son *Rerum Vulgarum Fragmenta* ; de même, la « Vie brève des Vies brèves de John Aubrey » comprend les sections titrées « À l'école. », « De trois moments préparatoires. », « La mort de Hobbes. » et « Les Vies commencent. ». Alors que tout est ici matière à compilation, la Vie, plutôt que de représenter le modèle englobant, devient à son tour donnée qui s'inscrit dans une série, pouvant parfois constituer un élément – un détail-donnée – participant à une autre Vie, comme en font foi les titres de quelques-uns des textes de l'ouvrage : « Vie de Thomas Love Peacock contenant des vies plus brèves mais suffisantes de Jeremy Bentham et John Stuart Mill » (AT, 168) ; « Très brèves Vies Parallèles et simultanées de John Stuart Mill et Jeremy Bentham » (AT, 174).

Par ailleurs, on remarque à la lecture que les textes de *L'abominable tisonnier* contiennent un nombre impressionnant de citations¹⁵, illustrant cette volonté de reprise et de recyclage, chère à Roubaud, qui se manifeste par ce que nous appelons des détails-citations, lesquels proviennent entre autres de biographies, d'autobiographies, de notices nécrologiques, d'articles d'encyclopédie, du *Dictionary of National Biography*, comme le souligne l'auteur en avant-propos. De plus, Roubaud, toujours sous les traits de Mr Goodman, fait des emprunts à ses textes antérieurs, redistribuant, combinant différemment ses propres écrits, leur donnant ainsi l'occasion d'une « nouvelle vie »¹⁶. À titre d'exemple, à la suite du texte portant sur la disposition numérolologique du *Rerum Vulgarum Fragmenta* de François Pétrarque (1304-1374), il est précisé que celui-ci avait déjà fait l'objet d'une publication de la *Bibliothèque oulipienne* (n° 47).

15. On notera cependant que celles-ci ne sont pas toujours affichées comme telles. Voir par exemple « Brief Life of John Aubrey's *Brief Lives* » (AT, 156), où se trouvent insérés dans le corps du texte, après traduction en français, des extraits empruntés à la préface d'Oliver Lawson Dick ([1949] 1987), éditeur des *Brief Lives* en question, mais dont on tait la référence.

16. Nous empruntons l'expression à Dominique Moncond'huy (1997 : 138).

Cette accumulation de citations construit des Vies par collage de textes divers ; ainsi, dans la Vie du poète américain Merrill Moore, on retrouve des extraits d'une étude de Henry W. Wells sur le poète, une notice de Stanley Kunitz, la préface de William Carlos Williams à un des recueils du poète (*Sonnets from New Directions*), un extrait de la présentation qu'écrit Moore à son livre *M ; One thousand Autobiographical Sonnets*, une citation de Louis Untermeyer qui révèle l'existence du Sonettorium, quelques autres documents de la British Library, ainsi que trois sonnets du poète. On reconnaît derrière la pratique du détail-citation une conception de l'appropriation et de l'auto-appropriation prédominante chez Roubaud, un certain ludisme du recyclage qui se base d'abord sur la redistribution des matériaux de l'écriture, en même temps qu'il sous-entend un travail de mémoire.

La tendance à la compilation, au fondement de *L'abominable tisonnier*, rappelle les *Brief Lives* de John Aubrey. Roubaud ne manque d'ailleurs pas de souligner diversement sa parenté avec le poète anglais. Mr Goodman, dans sa « Vie brève des Vies brèves de John Aubrey », affiche explicitement ses affinités avec ce dernier, le décrétant « inspirateur et [...] principal modèle sur bien des points » (AT, 159). De plus, le couple auteur/éditeur de Goodman et Roubaud réitère ces associations entre Aubrey et ses multiples éditeurs, d'Anthony Wood jusqu'à Oliver Lawson Dick, qui ont vu à la publication des *Brief Lives* à diverses époques. En effet, on constate que la posture éditoriale adoptée par Roubaud fait écho à celle des éditeurs d'Aubrey, pour qui « le texte de l'auteur n'est qu'un matériau brut appelant la façon d'un tiers » (Gâcon, 1999 : 47). Par sa mise en scène qui sépare fictivement l'auteur de l'éditeur, Roubaud propose une appropriation ludique de son propre texte et des textes d'autrui, ce qui, au bout du compte, renvoie à un rêve d'appropriation de la Bibliothèque.

Si Aubrey a écrit ses *Vies brèves* pour sauver de l'oubli les multiples détails associés à la vie d'hommes illustres, pour Roubaud, le travail de compilation et d'archivage de données

formées de textes cités diffère quelque peu. Les vies des biographes, sous la plume de Goodman-Roubaud, servent au projet du *Livre de Vies*, lequel devient littéralement projet de vie personnel du biographe et donc autobiographie « par la bande ». Le traitement qu'on réserve à ces Vies, ici, doit être vu, pour reprendre les mots de Pierre Lusson, comme « composition-description [du] monde » de Jacques Roubaud (1997 : 194). N'est-ce pas ce qu'annonce l'« éditeur » Roubaud lorsqu'il dit s'être laissé guider, dans son travail de sélection des Vies, « par le désir de présenter autant que possible des exemples qui témoignent déjà, en filigrane pourrait-on dire, de la vision d'ensemble qui informe le projet » (AT, 20-21) ? Il y a, en effet, une parenté certaine entre le *Livre de Vies* de Goodman et ce qui intéressa le poète Merrill Moore, qui fit « de ses largement plus de 100 000 sonnets le compte rendu d'une expérience unique : sa vie » (AT, 301). Dans les deux cas, il s'agit d'un projet en cours, d'un travail d'écriture et d'organisation de la matière textuelle, d'une investigation formelle, que ce soit dans la composition et l'ordonnement des Vies du côté de Roubaud, ou dans l'exploration de la forme « Sonnet » que Moore « libère des prescriptions anciennes » (AT, 306) pour la soumettre à ses propres visées, ce qu'il précise en préface de son livre *M* : « Quand le travail sera achevé le sonnet trouvera sa place, comme instrument d'organisation d'une autobiographie, en son époque, et en son lieu » (cité et traduit par Roubaud, dans AT, 304). À l'instar de Moore, pour qui la recherche d'une forme récapitule une vie, l'écrivain Roubaud – accompagné de Mr Goodman qui compile des Vies pour comprendre et construire la sienne – accumule, combine et réorganise les textes d'autrui pour les inscrire dans son projet personnel. Si on ajoute la grande amplitude historique des Vies colligées par Roubaud à ce travail formel de l'écriture, à cette architecture du littéraire et à l'omniprésence de l'intertextualité, on peut affirmer que *L'abominable tisonnier* fait œuvre de « mémoire de la littérature » (Samoyault, 2001).



Si, dans la tradition classique de la biographie, le détail était plutôt assujéti aux idées générales, son statut tend à changer aujourd'hui, alors qu'il acquiert une certaine autonomie dont on a pu observer quelques manifestations. Qu'il s'agisse du détail digressif et désacralisant de Savinio, du détail poétisant de Garcin, ou encore du détail procédant d'une « gestion accumulative » (Viart, 2001 : 16) chez Roubaud, les recueils de Vies brèves qui ont retenu notre attention ici usent d'autant de stratégies différentes pour rompre la « continuité causaliste résultant [généralement] de la narration suivie de toute une existence » (Buisine, 2001 : 152). Au récit biographique érigeant la vie en destin, ils opposent une discontinuité signifiante. S'ouvre alors, pour l'auteur contemporain de Vies, la nécessité d'un détournement – ironiquement érudit, poétique dans son insignifiance, ludiquement archivistique. User de la digression, avec Savinio, pour dégager certaines figures de la « gélatine de l'histoire », voler à sa façon quelques fragments d'existence à l'oubli ou à la réification comme le fait Garcin, compiler des Vies en un livre éclaté pour débusquer l'expérience du temps vécu avec Roubaud, voilà autant de façons d'inscrire implicitement sa conscience, aujourd'hui, de l'impossibilité de raconter le tout d'une vie, mais la nécessité de raconter, tout de même. Car si, pour parler comme Rabaté, « une certaine situation du sujet moderne » fait en sorte « que l'écriture discontinue, que l'éclat du fragment indicatif s'imposent » à l'écrivain (1999 : 42), elle n'empêche pourtant pas le projet biographique. Cependant, ses fins semblent s'être déportées non seulement de l'aspiration à la totalité et à la vérité vers l'attrait pour le détail et pour la multiplicité des possibles, mais également de l'attention exclusive accordée au biographé à un regard dorénavant tourné aussi vers l'écrivain biographe lui-même. Au travail d'écriture biographique comme compilation méticuleuse des grands faits et petits détails d'une vie (tel qu'on le trouve chez Aubrey), à l'écriture d'une Vie comme construction d'un objet d'art pleinement cohérent (telle qu'elle apparaît

VIES EN RÉCIT

chez Schwob), s'oppose en somme chez les auteurs contemporains de Vies brèves étudiés ici une manière d'être bref qui, multipliant les points de vue par les moyens d'une énonciation toujours singulière, en constante mouvance, assure à ceux-ci leur pleine inscription comme écrivains.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARON, Philippe, et Anne MANTERO (dir.) (2000), *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, Paris, Presses universitaires Franc-Comtoises. (Coll. « Série Centre Jacques-Petit, vol. 93 ».)
- BARTHES, Roland (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- BERG, Christian (1991), « Marcel Schwob, le récit bref et l'esprit de symétrie », *La Licorne*, n° 21, p. 103-113.
- BERNET, Thomas (1999), *L'ironie d'Alberto Savinio à la croisée des discours. Lecture sémiotique de l'Introduction à une vie de Mercure et d'Achille énamouré mêlé à l'Evergète*, Berne, Peter Lang/Publications universitaires européennes. (Coll. « Langue et littérature françaises ».)
- BUISINE, Alain (1991a), « Biofictions », *Revue des sciences humaines*, n° 224 (octobre-décembre), p. 7-13.
- BUISINE, Alain (1991b), *Proust*, Paris, JC Lattès. (Coll. « Une journée particulière ».)
- BUISINE, Alain (2001), « Écrire des biographies », *Revue des sciences humaines*, n° 263 (juillet-septembre), p. 149-159.
- DESSONS, Gérard (1991), « La notion de brièveté », *La Licorne*, n° 21, p. 3-11.
- DICK, Oliver Lawson (dir.) ([1949] 1987), *Aubrey's Brief Lives*, Londres, Penguin Books.
- FUMAROLI, Marc (1987), « Des "Vies" à la biographie : le crépuscule du Parnasse », *Diogène*, n° 139 (juillet-septembre), p. 3-30.
- GÂCON, Gérard (1999), « John Aubrey et ses *Brief Lives* : "Tanquam Tabulata Naufragii", une écriture "tumultuaire" », dans Frédéric REGARD (dir.), *La biographie littéraire en Angleterre (XVII^e-XX^e siècles)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 45-61.
- GARCIN, Christian (1993), *Vidas*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « L'un et l'autre ».)

- GARCIN, Christian (1999), *Vies volées*, Castelnau-Le-Lez, Éditions Climats. (Coll. « Micro-climats ».)
- GEFEN, Alexandre (2002), « Dieu supposé (sur les *Vies imaginaires*) », dans Christian BERG et Yves VADÉ (dir.), *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, p. 194-220. (Coll. « Essais ».)
- LUSSON, Pierre (1997), « Entretien avec Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy (5 décembre 1996) », *La Licorne*, n° 40, p. 181-210.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit.
- MACÉ, Marielle (2003), « Trouver un aleph ? Compte rendu du numéro 7 d'*Études romanesques*, intitulé *Le parti pris du détail, enjeux narratifs et descriptifs* », sur le site Internet Fabula : <http://www.fabula.org/revue/cr/420.php>, page consultée le 13 octobre 2003.
- MADELÉNAT, Daniel (1991), « Formes brèves de la biographie : essai de généalogie et de classement », *Romanica Wratislaviensia*, n° XXXVI, p. 29-41.
- MONCOND'HUY, Dominique (1997), « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud », *La Licorne*, n° 40, p. 115-156.
- RABATÉ, Dominique (1999), *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti.
- RABATÉ, Dominique (2002), « Vies imaginaires et vies minuscules : Marcel Schwob et le romanesque sans roman », dans Christian BERG et Yves VADÉ (dir.), *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, p. 177-191. (Coll. « Essais ».)
- RINALDI, Angelo (1999), « Le monde selon Savinio », *Le Nouvel Observateur*, n° 1808 (1-4 juillet), p. 62.
- ROSOWSKY, Giuditta Isotti (1997), « La savinienne *Introduction à une vie de Mercure* ou les prestiges du surréalisme », *Littérature*, n° 108 (décembre), p. 51-59.

LES FORMES BRÈVES DU BIOGRAPHIQUE

- ROUBAUD, Jacques (1986), *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay.
- ROUBAUD, Jacques (1997), *L'abominable tisonnier de John Mc Taggart Ellis Mc Taggart et autres Vies plus ou moins brèves*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2001), *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan. (Coll. « Nathan Université/Littérature ».)
- SAVINIO, Alberto ([1942] 1978 ; 1994), *Hommes, racontez-vous*, traduit de l'italien par Sandra Ducrot, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « L'étrangère ».)
- SCHWOB, Marcel ([1896] 1979), *Vies imaginaires*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)
- VIART, Dominique (2001), « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263 (juillet-septembre), p. 7-33.
- VITOUX, Frédéric (1989), « Les digressions d'Alberto Savinio. Entre Labiche et l'Olympe », *Le Nouvel Observateur*, n° 1275 (13-19 avril), p. 71.

EINSTEIN, AU RISQUE DE LA FICTION

Jean-François Chassay

Université du Québec à Montréal

Pour me punir de mon mépris de l'autorité, le
Destin a fait de moi-même une autorité.

Albert EINSTEIN.

Les sciences appartiennent depuis toujours à la culture et à ses discours et jouent, par le fait même, un rôle important dans la fiction, que ce soit pour montrer comment elles changent nos perceptions, notre rapport au monde ou au langage. Depuis toujours, la littérature puise dans l'activité scientifique des modèles, des formes, des métaphores et parfois les écrivains s'inspirent également de figures canoniques du monde scientifique. Si on en retrouve déjà un exemple spectaculaire à la fin du XIX^e siècle chez Villiers de l'Isle-Adam avec *L'Ève future*, grâce à la présence centrale d'Edison, le phénomène a connu un accroissement phénoménal au cours des dernières décennies du XX^e siècle. Accroissement parallèle peut-être, posons cela comme hypothèse, au développement de la biographie, de l'autobiographie et des vies imaginaires dans la fiction.

Analyser la transposition de certaines figures historiques de la science dans la fiction permet de montrer en quoi – à travers des événements qui ont marqué leur vie, à travers certaines de leurs découvertes, modifiées, transposées – elles sont au cœur de

tensions sociales dont elles deviennent le symptôme, provoquant souvent une crise. Les scientifiques qui servent de support à la fiction ont souvent joué un rôle politique important par les répercussions de découvertes débordant largement de la réflexion strictement scientifique, parfois malgré eux. En ce sens, la fiction permet de montrer comment des figures comme celles de Galilée, Newton, Darwin, Einstein ou Oppenheimer, pour prendre des exemples significatifs, peuvent être réactualisées au gré des événements. On peut examiner, à travers eux, comment se présente le chercheur scientifique dans le monde postindustriel, analyser le rôle qu'il joue dans l'imaginaire, sur les plans cognitif, épistémologique, social, et en quoi ils peuvent représenter un modèle épistémique permettant d'interroger les frontières entre les « deux cultures » (selon la célèbre formule utilisée par Charles Percy Snow). Ces scientifiques apparaissent comme des catalyseurs qui font le pont entre recherche de pointe et réalité sociale, canalisent craintes et terreurs aussi bien qu'espoirs et rêves. Jusqu'à quel point la fiction transforme-t-elle le scientifique et ses travaux en faits imaginaires ? Quel rôle leur fait-on jouer dans l'Histoire ? Depuis quelques décennies, Albert Einstein s'impose comme une des figures récurrentes dont les écrivains se servent pour aborder ces questions.

Certains personnages historiques appellent la fiction parce que le flou qui entoure leur vie laisse place à l'imagination. Ainsi, dans le domaine des sciences, en est-il de Giordano Bruno par exemple (dont le statut de « scientifique », déjà, à partir de ses textes, mériterait à lui seul de longues discussions exégétiques). D'autres, au contraire, deviennent de véritables figures imaginaires pour des raisons rigoureusement opposées : on les voit et les entend tellement, leurs multiples propos, souvent montés en épingle, ouvrent la porte à une telle quantité d'interprétations, qu'ils acquièrent un statut mythique, motivé aussi bien par des scènes légendaires que par des anecdotes triviales. On pourrait ranger Albert Einstein à l'intérieur de cette catégorie, lui dont la place, dans le roman et la nouvelle, tient pour beaucoup à la *fictionnalisation* du personnage dans le discours

social, dont il est d'abord nécessaire de dire un mot ici pour mieux comprendre l'intérêt qu'il suscite chez les écrivains.

Einstein, il faut bien le dire, constitue une formidable machine à fiction. Chacun peut le constater, il est visible partout, utilisé par de multiples penseurs et par un nombre aussi important de commerçants (le cinquantième anniversaire de sa mort en 2005 a amplifié le phénomène). Dans le monde de la carte postale et de l'affiche, il est à la science ce que Che Guevara est à la révolution : l'icône idoine, quel que soit le contexte. Alain Quesnel, dans un petit ouvrage récent (2003), le place au cœur des mythes modernes, entre E.T., Oussama Ben Laden, Frankenstein, Lara Croft et le présentateur télé. Quant à la formule $E=MC^2$, véritable mantra, elle a servi et sert encore dans de nombreuses publicités¹. Barthes y voit l'archétype de la révélation : « L'équation historique $E=MC^2$, par sa simplicité inattendue, accomplit presque la pure idée de la clef, nue, linéaire, d'un seul métal, ouvrant avec une facilité toute magique une porte sur laquelle on s'acharnait depuis des siècles » (Barthes, [1957] 1970 : 93). Il existe une simplicité apparente de cette formule : elle se retient facilement et renvoie à des notions (qu'on croit) connues. Formule d'une simplicité évidemment trompeuse, qui de plus ne peut s'isoler de manière factice de l'ensemble de la théorie à laquelle elle appartient, à savoir la théorie de la relativité, dont un des effets consistait à remettre en question un certain nombre d'évidences. La difficulté en l'occurrence est la suivante, comme l'écrit avec justesse le physicien Jean-Marc Lévy-Leblond : les grandeurs que fait intervenir la formule sont des grandeurs aux noms anciens et communs – l'énergie, la masse, la vitesse. Or, précisément, la révolution théorique initiée par Einstein montre que ces concepts doivent être pris en un sens différent de leur sens initial (Lévy-Leblond, 1996 : 309-322). Ainsi, bien des gens comprennent sans vraiment comprendre ce que cela signifie, en ayant souvent l'impression d'y trouver

1. Voir à ce sujet Ortolí et Witkowski (1996 : 95-100).

synthétisée une sorte de « code » de l'univers². On peut avancer sans trop de risque qu'il existe dans le discours social une équivalence entre cette formule faussement transparente et le personnage d'Einstein, en apparence bonhomme, éloigné de la tour d'ivoire dans laquelle le commun des mortels imagine souvent le scientifique.

Einstein est évidemment devenu une matière malléable, pour les besoins de différentes causes. Ainsi, pour amplifier le mythe du génie incompris, on a insisté sur ses insuccès scolaires, citant jusqu'à plus soif la phrase d'un de ses professeurs lorsqu'il était adolescent, lui lançant lapidairement : « Vous n'arriverez jamais à rien. » Ce pédagogue n'avait peut-être pas tort, puisqu'on oublie de préciser qu'il enseignait le grec. En la matière, il n'est effectivement allé nulle part. On laisse de côté une donnée pourtant imparable : ses résultats en physique, en mathématiques et en philosophie étaient excellents³. Mais cette invention discursive a peu de poids à côté de cette autre, qui mérite d'être citée *in extenso* :

On caractérisera le mieux et avec le plus de justesse la physique juive en rappelant les activités de celui qui est probablement son plus illustre représentant, le savant cent pour cent juif Albert Einstein. Sa théorie de la rela-

2. On oublie trop à quel point la science, malgré ses calculs, repose sur des mots, souvent mal utilisés. Ainsi, la formule courante « Tout est relatif, comme disait Albert... » rend compte non seulement d'une méconnaissance, mais provoque un contresens de la dite « théorie de la relativité » qu'Einstein aurait préféré voir nommée « théorie de l'invariant », ce qui en langage courant signifie ni plus ni moins que l'inverse (lettre à E. Zschimmer, 30 septembre 1921. Cité par Holton, 1998b : 69, 110, 312).

3. Les biographies sérieuses publiées au cours des dernières années rétablissent les faits. Elles sont nombreuses : en anglais et en français seulement, on en trouve 26 depuis 1990, signe de l'intérêt porté au physicien – et signe spectaculaire du développement récent du genre biographique (on remarque un phénomène similaire pour d'autres grandes figures du monde scientifique).

tivité était censée révolutionner la physique, mais lorsqu'elle a été confrontée à la réalité, elle n'a pas tenu un instant. Par contraste avec l'intraitable et ardente aspiration à la vérité du savant aryen, la compréhension de la vérité fait défaut au Juif de manière frappante (Philip Lenard, cité par Lentin, 1994 : 33).

L'auteur de ces propos, le physicien allemand Philip Lenard (dont la citation qui précède a été publiée dans son livre *Physique allemande*), lauréat du prix Nobel de physique en 1905, démontre de manière éclatante que la projection fantasmatique, le délire fictionnel, la mythification orientée, peuvent inspirer tout le monde, y compris les esprits qu'on pourrait croire à priori les plus rationnels.

Admiré, Einstein aura inspiré parfois la suspicion, sinon la haine comme les propos délirants de Lenard le montrent, pour qui il symbolise la physique juive, comme d'autres en feront le représentant de la paix, du scientifique sachant lier art et science (le joueur de violon) ou du chercheur scientifique vivant encore dans le monde de l'ancien savant solitaire et un peu perdu (c'est la version « professeur Tournesol » du personnage, oubliant de passer chez le coiffeur et de mettre des chaussettes). De ce point de vue, la célèbre photo du maître tirant la langue, peut-être la plus diffusée en Occident sous différents supports, à force de vouloir jouer sur l'irrévérence du grand savant, le transforme en grand-père un peu gâteux et ne manque pas d'en devenir – malgré son caractère *réellement* irrévérencieux – profondément irritante. À entendre son nom partout, par agacement, nombreux seront ceux qui chercheront à dévaluer ses travaux, allant jusqu'à lui faire un mauvais procès en l'accusant d'avoir « volé » la théorie de la relativité, qui au Français Henri Poincaré, qui à l'Anglais David Hilbert, propos indéfendable du point de vue de l'histoire des sciences.

Fragile surhomme, génie isolé mais paraissant convivial, Einstein cristallise une série de paradoxes qui le transforment en personnage hors du commun. Ces contradictions apparentes,

absorbées et vécues sereinement par la même personne, transcendent celle-ci pour la métamorphoser en véritable personnage. Le mythe se constitue à partir d'une série d'éléments lisibles même pour celui qui n'est pas physicien ou mathématicien et donc incapable d'évaluer son apport qualitatif phénoménal aux sciences.

Outre la quantité des textes de fiction dans lesquels prend place Einstein, l'intérêt tient aussi à ce qu'il est abordé dans des genres littéraires différents (roman, nouvelle, novella, pièce de théâtre), aussi bien dans la sphère de grande production que dans la sphère de production restreinte. Dans le cadre de ce texte seront analysés en particulier deux romans policiers dont les propos, d'une part, sont profondément différents, et offrent d'autre part deux portraits fort contrastés qui, chacun à leur manière, canalisent de nombreux éléments du mythe. Le substrat biographique, dans un cas comme dans l'autre, sur des modes plutôt légers, donne l'occasion de montrer comment se réfléchit, dans les textes, une certaine doxa du discours social sur la science et parfois propose la critique de celle-ci⁴.

Dans *Einstein et Sherlock Holmes*, Alexis Lecaye ([1989] 1996⁵) met en scène le héros de Conan Doyle et un tout jeune Einstein – nous sommes en 1905, l'année où sa réputation commence, alors qu'il met notamment au point la théorie de la relativité restreinte, à 26 ans, et qu'il occupe un poste de fonctionnaire au bureau des Brevets à Berne. Dans ce roman, un groupe de savants, qui forme une espèce de secte (« Une association de savants plus ou moins farfelues » – ESH, 44), travaille

4. Je me permets de renvoyer à un autre texte que j'ai publié où j'ai abordé d'autres romans et nouvelles mettant Einstein en scène : Chassay (2002). Je proposais alors des lectures de textes de Pierre Boulle, *E=MC²* (1957) ; Dino Buzzati, « Rendez-vous avec Einstein » (1990) ; Friedrich Dürrenmatt, *Les physiciens* (1988) ; Alan Lightman, *Quand Einstein rêvait* (1993).

5. Dorénavant, les renvois à ce texte seront annoncés dans le corps du texte par l'abréviation ESH, entre parenthèses, suivie du numéro de la page.

depuis des années à l'invention d'une machine ayant le pouvoir de créer un mouvement perpétuel – ils se sont donnés le nom de « Perpetuum Mobile ». Deux d'entre eux seront assassinés d'une manière sadique qui dénote de sérieuses connaissances scientifiques de la part du meurtrier. Par qui et pourquoi ? Sherlock Holmes décide de sortir de sa retraite pour tenter de résoudre cette affaire. Fouillant au bureau des Brevets pour trouver des pistes à partir d'éventuels projets déposés par les membres de Perpetuum Mobile, il rencontre le jeune Einstein. Le lieu lui inspire les réflexions suivantes :

Je m'attendais à une sorte de temple laïque, peuplé d'hommes graves et barbus, couverts de craie, discutant avec componction du mérite de telle ou telle invention sous le regard impassible de portraits ou de bustes vénérables... [...] Je n'ai rencontré dans les bureaux qu'une petite bande de joyeux lurons en costumes à carreaux, apparemment désœuvrés, avec pour unique souci celui de déguster un excellent café turc, qu'ils ont d'ailleurs tenu à me faire goûter. Ces jeunes gens, à l'abord ouvert et sympathique, m'ont accueilli avec joie [...]. L'un d'eux – le mentor de la bande à ce qu'il m'a semblé – un bonhomme rondouillard aux cheveux frisés, s'est présenté à moi sous le titre « d'inspecteur de deuxième classe Albert Einstein » [...] (ESH, 80).

Le manichéisme décrit dans la scène – ce qui était attendu, ce qui est en réalité – permet d'évacuer d'entrée de jeu l'image stéréotypée du scientifique : un vieil homme austère à la poursuite d'une Vérité qui suit une tradition respectable. On peut craindre que la description d'une bande de facétieux jeunes gens, menée par le rondouillard et dynamique Einstein, ne soit pas davantage conforme à la réalité. Admettons qu'il s'agit là de la perception de Holmes – peu porté pourtant sur les dichotomies faciles, lui qui est plutôt reconnu pour sa découverte des détails que personne ne percevait. Il reste qu'en refusant de représenter le

scientifique en vieil homme silencieux s'appuyant laborieusement sur les expériences qui ont précédé celle qu'il effectue, Lecaye propose deux choses intéressantes. D'abord, il rappelle que la science, contrairement à une (autre) idée reçue, est de l'ordre du discours. Ce qui signifie, à un niveau élémentaire, que les scientifiques ne sont pas enfermés dans le silence de leur laboratoire, mais se parlent.

Le chercheur [...] se heurte donc sans trêve à ses propres limites. Rien de plus naturel alors que le miroir de l'autre. C'est l'une des pratiques spontanées du chercheur, quand il piétine devant une difficulté technique de son montage ou une erreur masquée de son calcul, que d'aller exposer son problème au collègue voisin – lui en parler : la sortie du bureau est l'issue de secours (en tout cas, l'issue de recours) naturelle (Lévy-Leblond, 1996 : 253-254).

On ne s'étonnera pas dans ce contexte que ce soit le scientifique le plus *entendu* du XX^e siècle qui fasse les frais de la démonstration. Les nombreux dialogues entre Holmes et Einstein rappellent également que le dialogue, de tout temps, de Bruno et Galilée à Feyerabend, a marqué les œuvres de sciences ou de réflexions philosophiques sur les sciences (« Le dialogue est un mode effectif de la science en acte » – Lévy-Leblond, 1996 : 263).

Cela conduit au deuxième élément intéressant que Lecaye met en scène, à savoir la curiosité continuelle d'Einstein, curiosité qui s'exprime d'abord face aux méthodes de Holmes : « Ce qui m'intéresse, docteur Watson, ce n'est pas le crime en lui-même, mais d'observer votre ami, de suivre le processus par lequel il construit la théorie à partir des faits qu'il sélectionne... » (ESH, 143). Le développement de théories scientifiques, pour le physicien, ne naît pas seulement de ce qui s'acquiert en laboratoire, mais plus largement d'une compréhension rationnelle du monde, à partir de l'ensemble de la connaissance, incluant ce qui *a priori* ne paraît pas à strictement parler d'ordre scientifique.

Holmes dira d'Einstein et de ses collègues : « J'avais, pour la première fois, le bonheur de rencontrer des êtres plus intéressés par les principes et l'enchaînement du raisonnement que par les résultats proprement dits et les détails spectaculaires » (ESH, 98). Bien qu'Einstein ne participe qu'indirectement à l'enquête, ses connaissances permettront de résoudre l'énigme en donnant à Holmes l'occasion de développer certaines de ses intuitions. En revanche, ce sont les préceptes méthodologiques de Holmes qui le conduiront à penser la théorie de la relativité, même si elle bouscule toutes les idées reçues. « N'est-ce pas vous, dit-il à Holmes, qui avez dit que lorsque vous avez éliminé tout ce qui est impossible, il ne reste plus que la vérité, quelque improbable qu'elle apparaisse ? » (ESH, 222-223). Il s'appuiera sur ce principe pour expliquer à Holmes celui de la « relativité » auquel le détective – et qui pourrait lui en vouloir ? – a peine à croire :

Je vous pardonne d'autant plus aisément votre méfiance que nombre de personnes, infiniment plus qualifiées que vous en sciences physiques, vont m'accabler de sarcasmes [mais] mes questions, aussi contradictoires qu'elles paraissent, ont l'immense mérite de coller étroitement aux faits. C'est encore une fois le choix entre l'impossible et l'improbable... (ESH, 225-226).

Un duel amical sur le plan de la logique oppose Holmes à un Einstein décrit comme un personnage sympathique, plein d'humour, d'une intelligence remarquable et qui complète le travail déductif du détective, travail présenté par Watson d'une manière qui rappelle furieusement les méthodes qu'on attribue au physicien : « Comment lui expliquer que Holmes, contrairement aux autres hommes [...], avançait par bonds, que sa pensée brûlait les étapes, qu'il se souciait peu de nous laisser en chemin, nous autres qui ne disposons pas de ses dons ? » (ESH, 144). Voilà qui ressemble à de nombreux propos tenus par des collaborateurs d'Einstein :

Le physicien Banesh Hoffmann, par exemple, s'exprime ainsi à ce sujet, se rappelant des moments où lui et son collègue Leopold Infeld se trouvaient confrontés à un obstacle apparemment insurmontable : « nous marquions tous une pause et Einstein se levait doucement et disait, dans son anglais pittoresque : “je vais un peu penser.” Après quoi il se mettait à faire les cent pas, décrivait des cercles, enroulant pendant tout ce temps un de ses longs cheveux gris autour de son index. Dans ces instants de drame intense, Infeld et moi restions complètement silencieux, n'osant ni bouger ni émettre un son, de peur d'interrompre le fil de sa pensée. [Puis, après quelques minutes] Einstein se calmait visiblement et un sourire illuminait son visage [...] alors il nous donnait la solution du problème. [...] La solution était parfois si simple que nous aurions presque pu nous cogner la tête contre le mur de ne pas l'avoir trouvée nous-mêmes. Mais cette magie se produisait de façon invisible dans les recoins de l'esprit d'Einstein, par un processus que nous ne pouvions sonder » (cité par Holton, 1998a : 242-243).

On ne s'étonnera pas que le physicien soit associé à Sherlock Holmes, le détective symbolisant le roman policier dit « à énigme » ou de la « chambre close ». C'est bien la résolution d'une énigme à partir d'une réflexion objective, reposant sur des faits empiriques, qui caractérise ce type de roman policier, qu'on peut lier tout naturellement à la pensée scientifique telle qu'elle est traditionnellement perçue. Mais l'originalité d'un détective comme Holmes, comme d'un physicien de la trempe d'Einstein, ne peut se limiter à une subtile compréhension des faits : cela nécessite également une imagination qui permet de poser des hypothèses qui ne viendraient à l'esprit d'aucun autre enquêteur, scientifique ou non. « Depuis que je suis enfant, je me suis toujours demandé ce que verrait un observateur qui se déplacerait

le long d'un rayon lumineux, et à la même vitesse que ce rayon. Comment le verrait-il ?⁶ » (ESH, 223).

Parmi les phénomènes récurrents de l'histoire des sciences, depuis les débuts de la modernité jusqu'à aujourd'hui, on retrouve de faux savants affirmant que les académies scientifiques sont trop conservatrices pour comprendre l'originalité de leurs recherches et la dimension révolutionnaire de celle-ci⁷. C'est bien en ces termes que l'administrateur du Perpetuum Mobile s'exprime : « Il n'y a pas que des universitaires, chez nous. La science officielle ou prétendue telle, imbue d'elle-même, fait semblant de nous ignorer » (ESH, 117). En mettant en scène Einstein, Lecaye démontre au contraire que les véritables révolutions scientifiques, les ruptures, malgré ce qu'elles remettent en cause, finissent par transformer l'institution. Dans *Einstein et Sherlock Holmes*, roman où les révolutionnaires bolcheviques sont omniprésents à Berne, Einstein apparaît plus subversif que quiconque, comme le note Holmes : « Et vous soutenez toujours que vous n'êtes pas un révolutionnaire nihiliste ? Si par extraordinaire vous avez raison, ce que vous faites est sans doute beaucoup plus dangereux que toutes les théories [des terroristes] » (ESH, 257).

C'est dans un tout autre esprit – et à une autre époque : le roman se déroule en 1942, alors qu'Albert Einstein travaille à Princeton – que Stuart Kaminsky met en scène Einstein dans son

6. Cette question que s'est vraiment posé Einstein a fasciné nombre de personnes, y compris des romanciers. Elle est reprise par exemple dans *La procédure* de Harry Mulisch ([1998] 2001), sous la plume du scientifique Victor Werker : « Toutes les grandes découvertes viennent d'intuitions insensées. Quel aspect aurait le monde si je m'assois sur un rayon de lumière ? s'est demandé Einstein quand il avait seize ans. On ne peut concevoir rien de plus absurde ; pourtant, c'était là le germe de sa théorie de la relativité » (262).

7. Raymond Queneau a dressé une liste fort convaincante de ces savants loufoques. Le manuscrit a finalement été publié grâce à André Blavier, dans *Les fous littéraires* ([1982] 2000).

polar intitulé *Smart Move*⁸. Le jeune homme fringant et caustique du roman de Lecaye a laissé place à un scientifique largement célébré mais désabusé :

J'ai cru que l'ordre de l'univers pouvait se retrouver dans la politique humaine, mais c'est impossible. [...] Maintenant, je voudrais qu'on me laisse travailler. J'aurai soixante-trois ans la semaine prochaine, j'ai le cœur faible, mes doigts ne m'obéissent pas toujours sur le violon et mes jambes et mes bras me trahissent trop souvent sur mon voilier(SM, 26-27).

Le prière d'insérer résume en partie l'esprit du roman :

Moi, Toby Peters, le privé au service des stars d'Hollywood, je n'aurais jamais pensé côtoyer un jour Albert Einstein, une vedette dans son genre. Ce n'est pas une sinécure d'avoir la charge de protéger le plus grand savant de son temps contre un groupe de nazis tarés qui veulent le descendre pendant un concert. Lui joue du violon, les autres du couteau, avec beaucoup de brio, je dois dire.

Entre la protection des vedettes hollywoodiennes et la vedette la plus célébrée du monde scientifique occidental il n'y a qu'un pas à franchir, d'autant plus que le savant en question est un artiste, puisque non seulement il joue du violon en amateur, mais s'apprête à donner un concert. Il s'agit en plus d'un concert de charité, ce qui permet d'insister sur l'humanisme du physicien.

8. Le roman a été traduit en français sous le titre de *La case de l'oncle Atome*, titre dont il est permis de remettre en question la subtilité... Les citations sont tirées de cette édition française (Kaminsky, [1986] 1988). Dorénavant, les renvois à ce roman seront annoncés entre parenthèses, dans le corps du texte, par l'abréviation SM, suivie du numéro de la page.

Le début du roman, en plongeant le lecteur dans une situation excessive et violente, indique d'entrée de jeu que l'auteur joue ironiquement avec les codes du genre :

J'étais penché à la fenêtre d'une chambre du 32^e étage de l'hôtel Waldorf Astoria à New York, mais je n'admirais pas la vue. Ma main droite essayait de retenir la manche en train de se déchirer du dentiste terrifié qui, dans le vide, se balançait dans la brise d'avril. Ma main gauche se cramponnait au rebord de la fenêtre malgré mon bras qui souffrait d'une blessure par balle toute fraîche (SM, 9).

Quelques paragraphes plus loin, la description que le narrateur propose de lui-même renvoie humoristiquement aux clichés du « privé » :

Ma figure était sombre, le nez aplati sans signification, forme ni os, les cheveux noirs étaient courts, grisonnants sur les tempes. C'était la figure d'un vieux boxeur poids moyen qui avait reçu trop de gnons. Je fus satisfait. C'était une figure qui allait bien avec une carte de détective privé (SM, 12).

Composante classique du roman noir, la figure de la loi est profondément ambiguë et possède toutes les caractéristiques sémiotiques du délinquant, sinon du bandit de haute voltige, mais cette ambiguïté se voit ici parfaitement assumée et devient même un des leitmotifs comiques du roman. S'ajoute à cela un perpétuel écoulement de sang, des agents doubles, des dialogues sobres hérités de la prose minimaliste d'Hemingway – dont on connaît l'influence sur plusieurs auteurs du roman noir –, dans un discours où le narrateur ne cesse d'ironiser sur les situations violentes ou macabres qu'il vit. Bref, tout se conjugue pour proposer ici un exemple typique du roman policier, largement développé depuis le début des années soixante-dix (pensons à Donald Westlake), qui utilise les éléments servant à délimiter le

genre pour mieux ironiser à partir de celui-ci. Le comique permet souvent de faire passer plus facilement une structure narrative assez mécanique et peu originale, ce qui est le cas avec le roman de Kaminsky.

Ces précisions sur le style du roman paraissent nécessaires dans la mesure où, justement, le principal intérêt de celui-ci tient à l'utilisation d'Einstein dont la figure parvient à échapper à la caricature. On pourrait même avancer qu'il y a une critique portée sur la manière dont on fige une figure largement médiatisée comme celle du physicien. Quand un assistant d'Einstein dit à Toby Peters, qui cherche à le voir, qu'en ce samedi il se trouve sans doute sur son bateau, le détective est éberlué et pose une question absurde (« Un bateau, il fait donc de la voile sur un bateau ? ») qui ne peut conduire qu'à une vérité de La Palice : « Sur quoi donc fait-on de la voile ? demanda Walker en toute logique tandis que je tentais d'imaginer le savant ébouriffé, une casquette de yachtman sur la tête, vêtu d'une veste marine à boutons dorés et décorée de petites ancres. Je n'y arrivais pas » (SM, 173)⁹. L'image publique ne correspond pas à l'image privée et Peters ne peut tellement pas l'accepter que, pour la rendre encore moins acceptable, il la traduit en visualisant un capitaine de bateau directement tiré d'un musée de cire.

Homme inquiet et lucide, fatigué par les errements de l'humanité, marqué par un certain désabusement, Einstein paraît crédible, même si le trait est parfois un peu forcé : « Quand il raccrocha, Einstein me regarda de ses grands yeux humides » (SM, 202). Le pacifisme et la bonté du personnage, sur laquelle il ne faut peut-être pas trop appuyer (« Je traite les gens avec

9. Cela dit, l'image n'a pourtant rien de si extravagant et participe même du mythe. Ainsi, pour la publication en poche de l'édition française de la biographie d'Einstein par Philippe Frank – sans doute la plus célèbre et la seule « autorisée » – on voit une photo d'Einstein sur un voilier. Il est vrai qu'il n'a pas de veste marine à boutons dorés... Ajoutons qu'Einstein, dans une citation mentionnée plus haut, fait allusion devant Toby Peters à son intérêt pour les voiliers, signe que le détective refuse bel et bien d'entendre ce qui ne correspond pas à sa perception du physicien.

compassion dans l'abstrait. J'aime l'humanité. Mais les individus ne m'intéressent pas. Je suis certain qu'une conversation avec ma première femme qui est à Genève vous le confirmera » – SM, 203), doit-elle conduire à lui donner un air de chien battu ?

Cette crédibilité n'empêche pas, évidemment, de déceler une orientation idéologique dans la manière dont le personnage se construit dans le roman. Einstein est menacé d'assassinat et on soupçonne que les tueurs voudront se débarrasser de lui lors d'un spectacle de charité où il jouera du violon. Tout le roman conduisant à cette scène à tout point de vue spectaculaire, la dimension essentielle de la personnalité proposée du savant est celle de l'artiste, capable de conjuguer l'art et la science.

Cette dimension « artistique » du travail du physicien revient à plusieurs reprises :

La science théorique est une pure imagination, dit Einstein [...]. Tout dans le cerveau, rien dans le laboratoire. Je travaille sur des bouts de papiers, dans ma tête, et les autres regardent dans des microscopes et des télescopes pour voir s'ils trouvent quelque chose qui prouve ou qui démente ce que j'imagine (SM, 23).

Face aux scientifiques pragmatiques, Einstein, dernier représentant de son espèce, échappe au laboratoire pour travailler seul, laissant voguer son esprit, loin des équipes sans lesquelles on ne peut imaginer aujourd'hui l'activité scientifique.

« J'ai eu l'idée de ce que les gens appellent la relativité sur un voilier dit Einstein [...]. Voyez-vous, l'idée ne m'est pas venue en formules mathématiques mais en imagination. En image¹⁰ » (SM, 180) ; « Des images tout à fait inattendues me viennent parfois à l'esprit » (SM, 187). À l'opposé du stéréotype signalant le scientifique comme un être froid et rationnel *stricto sensu*, Einstein apparaît comme un être toujours en mesure de

10. On notera que, subtilement, Kaminsky indique que la « relativité » n'est pas la formule d'Einstein lui-même, ce qui correspond à ce que nous soulignons à la note 2.

faire preuve d'imagination. Au contraire de son assistant Walker, à qui Toby Peters dit : « Il faut laisser votre imagination vagabonder dans des temps pareils », c'est-à-dire un temps de guerre, et qui se fait répondre : « Je suis un chercheur scientifique » (SM, 20).

Bref, sans imagination, on ne peut être un véritable « découvreur ». Mais à lire le roman de Kaminsky on en vient presque, comme cela arrive souvent, à oublier qu'il était un *véritable* scientifique et non d'*abord* un « artiste scientifique » misant sur son imagination et relevant avec modestie les errements de la science. Einstein, qui professait un réalisme critique, a balayé la conception philosophique du temps de Bergson lors d'un célèbre débat à Paris en 1922, affirmant que cette théorie du temps n'avait aucune valeur scientifique. Comme le dit assez justement le narrateur d'un roman de Harry Mulisch, *La découverte du ciel* : « Einstein, d'après tous les auteurs, était un homme d'une extrême modestie, mais en attendant c'est lui qui a montré comment est fait l'univers. [...] Quelle modestie y a-t-il là-dedans ? » ([1992] 1999 : 246). Rappelons aussi sa célèbre réponse à quelqu'un qui lui demandait comment il aurait réagi si une de ses prédictions, concernant le rayonnement lumineux, avait été démentie. Il répondit alors qu'il en serait navré pour le bon Dieu, la théorie étant correcte. Pour la modestie, il faudra repasser.

Mais le propos du roman de Kaminsky, dans lequel Einstein est aux prises avec des nazis, permet de relever la dimension essentielle qui lui est associée dans les différents textes de fiction où il apparaît, à savoir la dimension politique. De manière générale, cette lecture politique prend une orientation étonnante, dans la mesure où Albert Einstein se voit largement associé à l'explosion de la bombe atomique, une aberration sur le plan historique. On sait que c'est Robert Oppenheimer qui était responsable du projet Manhattan et qu'Einstein n'a jamais participé directement à ce projet militaire. Sa responsabilité dans ce domaine est d'ordre purement théorique : disons que la « relation

de masse » impliquée par la célèbre formule $E=MC^2$ autorise à penser la fission de l'atome.

L'association entre Einstein et la bombe est cependant trop fréquente¹¹ pour qu'on se permette de la balayer rapidement comme s'il s'agissait d'une simple méprise. Il semble bien qu'on assiste à une transposition allant dans le sens d'une relecture du « personnage », liée au rôle prépondérant qu'il joue alors dans le champ de la physique et des mathématiques. Il ne pouvait qu'avoir une responsabilité importante dans une réalisation aussi spectaculaire et dramatique.

On pourrait proposer également les choses autrement : l'importance à la fois symbolique et réelle d'Einstein dans le champ scientifique, conjuguée à sa personnalité sympathique, sinon bon enfant (je parle bien sûr ici d'une *perception* largement répandue), en font la figure idéale pour cristalliser les traits de Prométhée, tel que le discours social contemporain l'investit.

On sait que la figure de Prométhée est une figure double, largement utilisée dans les débats scientifiques actuels (notamment en ce qui concerne les questions d'éthique qui ont trait à la biogénétique). Héros civilisateur et bienfaiteur de l'humanité, apportant à celle-ci le feu jusque-là réservé aux dieux – feu qu'on associe selon les cas à la science, à la connaissance, au langage, voire à la conscience –, il est aussi perçu comme un apprenti-sorcier bouffi d'orgueil, incapable de prendre acte des conséquences de son geste et d'en freiner les débordements. Le résultat de la colère des dieux fut la boîte offerte à Pandore. Peut-on lui faire confiance, question qui se pose aujourd'hui pour les scientifiques ? Jusqu'où la recherche a-t-elle le droit de nous conduire ?

Depuis la Deuxième Guerre mondiale, on a l'impression à lire certaines fictions qu'Einstein devient le représentant exclusif de ce dilemme, sinon un bouc émissaire. Arrêtons-nous une minute sur le recueil de nouvelles de l'écrivain anglais Martin Amis

11. Voir par exemple, parmi les textes de fiction, ceux de Pierre Boule (1957), Dino Buzzati (1990) et Ron Elisha (1995). De très nombreux textes, sans nécessairement faire d'Einstein un personnage central, l'associent à la bombe atomique.

intitulé *Einstein's Monsters* (1987), titre qui renvoie directement, on le constate à la lecture, à la bombe atomique. L'auteur fait précéder son recueil d'un court essai d'une vingtaine de pages, réflexion sur l'armement nucléaire et la logique des gouvernements qui le défendent : « "Einstein's Monsters" refers to nuclear weapons but also to ourselves. We are Einstein's monsters : not fully human, not for now » (1987 : 5). Père de la bombe et d'un monde paranoïaque auquel nous introduit Amis, Einstein a quelque chose du naïf qui ne voit pas venir la tempête.

L'ouvrage de Kaminsky reprend cette association entre Albert Einstein et la bombe atomique, mais pour en montrer en réalité l'absence de fondement. Si *La case de l'oncle Atome* ne se présente pas comme un roman très complexe, reste qu'il signale en quoi la guerre vient brouiller les informations, la propagande et la suspicion suffisant amplement à propager des rumeurs assassines. Les enjeux de la guerre elle-même ne sont-ils pas mal compris du commun des mortels ? C'est du moins ce qu'on peut penser quand une femme hurle à Toby Peters que « [s]on mari est soldat [...] il se bat contre les nazis, les Japs et les juifs pour des gens comme vous » (SM, 207).

Le statut d'Einstein, ambigu à plus d'un titre, rend d'autant plus facile les embrouillaminis : Allemand ayant fui le nazisme, pacifiste en temps de guerre tout en étant associé à la défense américaine, il ne peut que créer la confusion, qu'il le veuille ou non. Selon le contexte et les positions politiques, on lui fera jouer un rôle ou un autre, comme sa biographie ne cesse de le démontrer. En 1922, il affirmait d'ailleurs, très lucidement :

Si ma théorie de la relativité s'avère valide, l'Allemagne me revendiquera en tant qu'Allemand, et la France déclarera que je suis un citoyen du monde. Si ma théorie se révèle fausse, la France dira que je suis un Allemand, et l'Allemagne déclarera que je suis un Juif (Einstein, [1996] 2000 : 39).

On pourrait avancer que, dans le roman, Alliés et forces de l'Axe adoptent des points de vue qui relèvent d'une pure

projection, selon qu'on considère Einstein comme un Allemand ou comme un Américain (ou comme un Juif, ce qui ne semble plaire à personne). Ce qu'Einstein note ironiquement, puisqu'il affirme que les États-Unis refusent son aide :

Parce que je suis né allemand. [...] J'ai renoncé à ma nationalité allemande à l'époque où les États-Unis livraient des secrets aux Allemands. Mais voyez-vous, monsieur Peters, [les espions nazis aux États-Unis] ne le savent pas. Ils s'imaginent – ce qui n'est pas déraisonnable – que celui qui a rendu populaire l'idée de transformer la masse en énergie – un homme qui est l'ennemi de l'Allemagne – doit travailler à cette arme. Et ils se trompent. [...] Et pourtant les Allemands embauchent des fanatiques pour ruiner ma réputation, me tuer, m'empêcher de faire ce que je fais maintenant. Ce n'est pas ironique ? (SM, 182).

« Ils s'imaginent » : le cadre romanesque reproduit, par le biais d'une histoire d'espionnage et de contre-espionnage, une erreur dont le discours social rend largement compte et que de nombreux textes littéraires avalisent. Chez Kaminsky, la parole d'Einstein lui-même vient rétablir la vérité.

De 1905 (année où se déroule le roman de Lecaye) à 1942 (le roman de Kaminsky prend place à ce moment), du roman à énigme qui célèbre à sa manière la société bourgeoise au roman noir qui remet en question les acquis de cette société, le pouvoir de la science semble s'effriter. La science peut encore résoudre des problèmes en 1905 mais, après une première guerre mondiale et au cœur d'une autre, elle donne l'impression d'échapper aux scientifiques eux-mêmes, dont Einstein apparaît ici comme une véritable métonymie. Le pouvoir demeure dangereux car, même avec les meilleures intentions du monde, il peut échapper à celui qui le détient. De là sans doute l'importance de la présence d'Einstein dans de telles fictions. Si même lui, avec son intelligence, mais aussi sa sensibilité, son humanisme, son pouvoir symbolique, n'a pu empêcher l'explosion de deux bombes

atomiques, qui oserait se permettre de garantir que le mal ne se produira pas ? Le monde d'aujourd'hui lui doit beaucoup. En même temps, il représente un univers largement disparu, notamment dans le fait que le rapport au pouvoir et aux institutions (scientifique, universitaire, politique) a largement changé depuis le milieu du siècle dernier. Ou pour le dire autrement, il symbolise un savoir qui souvent aujourd'hui ne correspond plus qu'à un savoir-faire : « Si l'on voulait résumer d'une phrase la transformation récente de la philosophie des sciences [...], il faudrait dire que le savoir est devenu savoir-faire. La connaissance qui, jusqu'ici, dominait les pratiques n'est plus aujourd'hui qu'un sous-ensemble de celles-ci » (Latour, [1993] 1996 : 156).

À travers deux romans policiers, l'intérêt tient à ce que ce soit la figure d'Einstein qui serve de repère, symbole d'une enquête (et par là d'une quête) concernant le monde contemporain. On perçoit chez lui le rêve d'une vision scientifique, aux risques et périls de la science, aux risques et périls de l'humanité. Et le poids de ce pouvoir potentiel, qu'on projette sur le physicien, ajouté aux éléments du mythe, suggère sans doute qu'il continuera encore longtemps à traverser l'imaginaire occidental.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMIS, Martin (1987), *Einstein's Monsters*, Londres, Cape.
- BARTHES, Roland ([1957] 1970), *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- BLAVIER, André ([1982] 2000), *Les fous littéraires*, Paris, Éditions des Cendres.
- BOULLE, Pierre (1957), $E=MC^2$, Paris, Éditions Julliard.
- BUZZATI, Dino (1990), « Rendez-vous avec Einstein », dans *Toutes ses nouvelles*, Paris, Éditions Robert Laffont, p. 227-231.
- CHASSAY, Jean-François (2002), « Einstein imaginaire », dans *Imaginer la science*, Montréal, Éditions Liber, p. 215-240.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1988), *Les physiciens*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme.
- EINSTEIN, Albert ([1996] 2000), *Pensées intimes*, Monaco, Éditions du Rocher.
- ELISHA, Ron (1995), *Einstein*, Carnières (Belgique), Éditions Lansman.
- HOLTON, Gerald (1998a), *Science en gloire, science en procès. Entre Einstein et aujourd'hui*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».)
- HOLTON, Gerald (1998b), *The Advancement of Science, and its Burdens*, Harvard, Harvard University Press.
- KAMINSKY, Stuart ([1986] 1988), *La case de l'oncle Atome*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Série noire ».)
- LATOUR, Bruno ([1993] 1996), *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte. (Coll. « Points science ».)
- LECAYE, Alexis ([1989] 1996), *Einstein et Sherlock Holmes*, Paris, Éditions Payot. (Coll. « Rivages/Noir ».)
- LENTIN, Jean-Pierre (1994), *Je pense donc je me trompe*, Paris, Éditions Albin Michel.

VIES EN RÉCIT

- LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc (1996), *La pierre de touche*, Paris, Éditions Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- LIGHTMAN, Alan (1993), *Quand Einstein rêvait*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- MULISCH, Harry ([1992] 1999), *La découverte du ciel*, Paris, Éditions Gallimard.
- MULISCH, Harry ([1998] 2001), *La procédure*, Paris, Éditions Gallimard.
- ORTOLI, Sven, et Nicolas WITKOWSKI (1996), *La baignoire d'Archimède : petite mythologie de la science*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Science ouverte ».)
- QUESNEL, Alain (2003), *Les mythes modernes. Actualité de la culture générale*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Major ».)

JORDANE REVISITÉ¹

Jean-Benoît Puech

Université d'Orléans

Pour Robert Dion et Frances Fortier

Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces et il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera, un beau matin, dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite.

PROUST,

« La méthode de Sainte-Beuve ».

Je ne suis pas biographe. C'est pourquoi aujourd'hui, le 29 mai 2003, j'entreprends simplement le récit de mon enquête sur la vie de Benjamin Jordane. Cette enquête fut une véritable aventure pour moi qui n'ai guère eu l'habitude, jusqu'à présent, que la littérature me conduise au delà de ma bibliothèque (je ne m'en vante ni ne m'en plains). Aventure encore littéraire, cependant, puisqu'elle a pour but la meilleure connaissance d'un écrivain qui fut mon ami ; mais aventure sentimentale aussi, et peut-être même, si j'osais le grand mot un peu à l'abandon, aventure de l'esprit.

1. Une première version de ce texte est parue, dans une forme sensiblement différente, aux éditions Champ Vallon, en septembre 2004.

Tout a commencé par la lettre qu'un lecteur curieusement anonyme m'a adressée quelques jours après la publication de mon précédent livre, *Présence de Jordane*, en septembre 2002. Elle était postée de Paris et tirée sur une imprimante ordinaire. Aucun indice ne me permettait d'en identifier l'expéditeur. Son contenu, en revanche, était lourd de conséquences pour moi. Elle me signalait, avec beaucoup de délicatesse, une incohérence dans ma narration.

Dans la première partie de *Présence de Jordane*, sous le titre de « Jordane et moi », je propose un témoignage sur mes relations avec Benjamin Jordane, l'écrivain dont j'ai publié plusieurs travaux inédits. Puis je donne quelques indications biographiques sur l'auteur de *La bibliothèque d'un amateur*, de *L'apprentissage du roman*, de *Toute ressemblance...* Je rappelle que son père, Pierre-Henri, était officier dans les troupes françaises d'occupation en Allemagne, après la Seconde Guerre mondiale, et j'ajoute que l'écrivain a été conçu en Suisse, près de la frontière allemande, à Stein am Rhein, en 1946, lors du voyage de noces de ses parents sur les bords du lac de Constance. Il serait donc leur premier enfant. Mais plus loin, j'écris qu'il était *le cadet* de deux frères.

À moins que son frère ne soit né avant le mariage évoqué, ce qui serait vraiment exceptionnel dans un tel milieu, il y a là une sérieuse incohérence. Si Benjamin Jordane est le premier enfant, il est évidemment l'aîné. Or jusqu'à la lettre anonyme dont j'ai parlé, cette évidence ne m'avait pas frappé. Comment est-ce possible ? Je tenais bien sûr de Jordane lui-même la plupart des informations dont je disposais pour composer ma chronologie et je n'avais jamais eu de raison de douter de ses propos. Son œuvre témoignait bien, parfois, d'une intelligence un peu contournée, voire retorse, mais Benjamin me semblait, lui, l'homme le plus sincère qu'il m'ait été donné de connaître et d'apprécier.

Il m'avait pourtant menti, une fois ou toutes les autres, à propos de sa situation dans la fratrie des Jordane.

En fait, je ne m'étais jamais attaché à ses confidences sur les circonstances de sa conception, du moins à leur conséquence

immédiate : son statut de frère aîné, pas même en les rapportant dans mon témoignage. Incroyable mais vrai. Je me souviens seulement qu'elles m'avaient choqué, sur le moment, par leur caractère un peu narcissique et surtout trop intime. De tels détails ne sont, en principe, jamais communiqués, et semblent ne pas pouvoir l'être par celui qui en est le principal intéressé, à peu près comme est impossible l'évocation de ses dernières pensées par un mort. Je n'avais retenu de cet événement originel que son cadre romantique, très vraisemblable puisque Jordane m'avait dit aussi que son père servait dans la Zone d'Occupation française et qu'il y avait rencontré sa future épouse lors d'une réception à Baden-Baden. Puis j'avais même oublié ces détails. Je me demande à présent si Benjamin ne s'était pas contredit volontairement, s'il n'avait pas tenté de me mettre sur une piste capitale pour être mieux compris, peut-être mieux aimé. Je me demande surtout pourquoi je n'avais pas voulu l'entendre. Paresse, pudeur, pressentiment ? Quoi qu'il en soit, je dois reconnaître que je n'avais rien remarqué d'anormal avant la réception de la lettre anonyme dont je reparlerai.

J'avais accordé plus d'attention au statut de cadet qu'il évoquait volontiers. Nombreuses étaient les apparences qui semblaient le confirmer. Dans son œuvre, d'abord, où très souvent il met en scène deux frères et où il est facile de l'identifier au plus jeune, parce qu'il partage avec lui certaines qualités physiques et psychologiques (sauf toutefois dans la nouvelle intitulée « Frères-des-loups », où le personnage qui lui ressemble est le plus âgé). Dans sa vie même, ensuite. Son prénom, bien sûr, jouait pour moi un rôle signifiant. De plus, certains de ses propos et de ses comportements me semblaient caractéristiques de la situation de second dans une fratrie. Je pense par exemple à ses allusions acerbes à la rapide réussite familiale et professionnelle de son frère, Laurent, illustrée par les photographies que ce dernier lui envoyait parfois et que je revis plus tard dans ses albums chez maître Marcilly.

Ainsi, la différence entre la réalité et la fiction passait pour Benjamin, comme pour moi, par celle de l'âge respectif des deux fils Jordane.

Mon lecteur inconnu m'obligeait à l'enquête que je n'avais pas cru nécessaire d'entreprendre pour écrire mon immodeste témoignage. Je décidai de m'adresser au frère de Benjamin et de lui demander la simple vérité. Benjamin m'avait appris que Laurent Jordane était propriétaire, à Étampes, d'un garage spécialisé dans le matériel agricole, mais qu'il possédait aussi, à la sortie de la ville, dans la zone industrielle, sur la route de Paris, presque en face du domaine de Jeurre, un parc de voitures d'occasion. Je voulais le surprendre sur son lieu de travail et le questionner sans lui laisser le temps de préparer sa réponse, quitte à faire plusieurs fois pour rien la traversée de l'océan beauceron.

Il me reçut très chaleureusement, trop sans doute, dressant d'abord entre nous un mur de mots aussi épais que le silence d'un autiste ou d'un spécialiste de la psychologie des profondeurs.

Il attendait un client qui était en retard. C'était le maire de Saint-Hilaire, un village voisin, auquel il avait vendu récemment sa meilleure occasion, une puissante « série 7 ». Il me fallut entendre quantité de détails techniques au sujet de ce modèle : nombre vertigineux de cylindres en V, de centimètres cubes, de chevaux, de tours par minute... Laurent Jordane était intarissable.

Enfin il me fit asseoir. Mais avant que j'aie pu lui donner mon nom, il embraya sur les coopératives de la région et le matériel agricole qui intéressait son client. J'attendais qu'il ralentisse son débit pour lui donner ma carte de visite et lui dire l'objet de ma visite. Brusquement il s'arrêta. Sa main gauche se ferma. Il tendit son bras de toutes ses forces, le poing fermé, vers un angle du plafond. C'était pour dégager sa montre du poignet de sa manche, la ramener aussitôt sous son nez et regarder l'heure sur l'impitoyable Breitling. J'en profitai pour m'expliquer en quatre mots. Je lui dis que j'avais été un ami de son frère, que j'avais écrit un livre sur lui, mais que j'avais dû commettre, faute

d'informations suffisantes, quelques erreurs que je voulais corriger dans une prochaine édition. Il ne savait pas qu'il existait des livres sur « le frère ». Malheureusement, il ne pouvait vraiment rien pour moi. Il me fallait voir des gens du milieu de « Benjam », des intellectuels, des professeurs. Mais si un jour j'avais besoin d'une belle « sportive » ou d'une bonne « routière », il m'en trouverait une à bon prix. C'était « sans problème ».

À ce moment, je dis d'une voix blanche que je veux seulement savoir lequel des deux frères est le plus vieux et il me répond que c'est son frère. J'ajoute que Benjamin m'a pourtant affirmé plusieurs fois qu'il est le cadet, mais Laurent Jordane me répond sur le même ton neutre que les dates sont les dates, qu'elles figurent sur les papiers d'identité et qu'il peut me montrer le livret de famille. Lui est né en 1948 et son frère en 1947.

Je raconte cet échange au présent, un présent que je dirais volontiers *modal*, faute de pouvoir mieux communiquer mon impression d'alors. Étrange impression. Nous étions sortis du temps des Breitling les plus minutieuses. Il me semblait que nous avions glissé imperceptiblement dans un univers parallèle au nôtre où nous n'étions plus que des voix sans visage. Puis tout rentra dans l'ordre des choses matérielles et redevint soi-même, mais un lien demeurerait avec un autre monde où les ombres s'entendent.

À propos de livret de famille et de frère aîné, en attendant son client en retard, puisque j'étais là et que je m'intéressais à Benjam, il allait me montrer la voiture que *le frère* lui avait laissée et qu'il avait remise entièrement à neuf. Il se pencha sur un interphone, il pressa un bouton et il prévint une secrétaire. Je m'absorbai dans l'observation d'une carte postale retenue par le cadre d'un grand panneau de liège. On y voyait la maquette d'un cirque des années cinquante, avec son chapiteau entouré de roulottes et de petits camions couverts de décalcomanies. Peut-être Laurent avait-il craint des questions plus indiscretes, ou moins essentielles ? Il se leva et endossa une veste de cuir noir. Je sortis le premier. À présent, il ne parlait plus. Pas un mot. Il ne

disait plus rien. Il n'ouvrait plus la bouche. Il se taisait. Il restait silencieux. Une tombe lui pesait sur la langue. Il était muet comme le mort dont il acceptait que le souvenir lui revienne ainsi de manière fortuite (à moins qu'il ne se soit, en réalité, jamais éloigné de lui). Curieux mutisme après la logorrhée joviale de l'accueil. Je le suivis à travers deux hangars où s'affairaient ses mécaniciens. Un troisième, plus petit, avait été construit à l'intérieur du second, au fond. Il décrocha le trousseau de clés qu'il portait à la ceinture et il ouvrit une porte étroite découpée dans un plus vaste porche. De puissants projecteurs de cinéma illuminèrent la salle nue où nos pas résonnaient. Deux formes allongées étaient là, côte à côte, recouvertes de bâches blêmes. Deux véhicules endormis dans cette crypte imprévisible. Laurent désigna le plus proche de nous et reprit la parole : « Il n'y a plus que cinq exemplaires de ce modèle en Europe. C'est la Studebaker "Golden Hawk" dessinée par Loewy en 1957 ! Elle n'est pas encore prête. » Puis il s'approcha de l'autre voiture et il la ranima en tirant sur le drap qui la recouvrait, avec la souplesse d'un prestidigitateur qui fait glisser la nappe sous laquelle une table s'est changée en poney :

La XK 150 est moins rare, c'est sûr, mais c'est *le frère* qui me l'a léguée, juste avant de s'installer en Auvergne. On était allés tous les deux à Fontainebleau pour l'acheter, en 1967 il me semble. Il avait 20 ans. Un sous-off de la base américaine l'avait mise en vente avant de rentrer aux États-Unis, ou avant de partir pour le Viêt Nam. Benjam la sortait surtout à Montlhéry. Il l'appelait « Bagatelle ». Quand je pense qu'à la fin il ne se déplaçait plus qu'avec une vieille mobylette Peugeot ! Elle est prête, remise à neuf, tout : moteur, aménagement intérieur, accessoires.

Son téléphone portable nous rappela à son rendez-vous. Il prit toutefois le temps de couvrir à nouveau le cabriolet de son frère que nous n'avions pas même entendu ronfler, sans hâte et doucement, comme on remet en place l'édredon tombé du lit d'un enfant pendant qu'il rêve de Grande Prairie, de cratères engloutis dans les fonds sous-marins, de stations-service inter-

planétaires et de mystérieuses machineries propulsant en secret le monde où il n'est plus. Qui était ce petit garçon ? Qui veillait sur qui ? Pourquoi soudainement Laurent m'avait-il pris à témoin du trésor caché dans un garage caché dans son garage ? J'aurais pu lui dire que Benjamin m'avait parlé de ses nièces. J'aurais pu lui poser deux ou trois questions sur le mariage de ses parents et leur installation à Étampes. Je lui montrai seulement en quelques mots que je savais apprécier la valeur de son capital et de son travail. Je songeais à l'appriivoiser pour en apprendre un jour plus qu'il ne m'en fallait immédiatement. Mais sans doute m'avait-il déjà rangé dans un recoin de sa mémoire. En quelques instants il redevint disert et s'éloigna de nous.

Sur la route du retour, j'écoutais l'enregistrement que j'avais mentalement réalisé de cet étrange entretien. Modèles rares, millésimes, révisions et réparations. Les deux frères aimaient une même mécanique. Cependant Benjamin m'avait bel et bien menti, plusieurs fois, non pas en parlant de la date de sa conception (pour le cadre, je verrais plus tard), mais en se disant le cadet. Pourquoi ? La recherche d'une réponse se heurta presque aussitôt à une autre préoccupation. Je fus brusquement saisi d'un soupçon très profond concernant d'autres informations que je tenais de lui, surtout celles que j'avais communiquées au public dans mon livre. Et si elles étaient fausses, elles aussi ? Je dois reconnaître qu'on ne s'improvise pas biographe impunément. Il me fallait au moins vérifier certains propos en confrontant plusieurs témoignages, comme mon mystérieux et méticuleux correspondant m'invitait à le faire. Par chance, je ne suis pas de ces contemporains qui prétendent que tout est fiction. Non. Certes, un roman peut fort bien inventer pour dire la vérité. Mais un témoignage, une autobiographie, 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. *Une date est une date*. Et pour moi, ni l'élaboration d'un style (ou de plusieurs), ni les constructions narratives les plus complexes, auraient-elles recours à des formes réservées en principe à la pure fiction, ne sont de même nature que

l'imagination. L'invention formelle n'implique pas l'infidélité à l'Histoire, qu'elle soit collective ou individuelle. Je crois à la très haute vérité de l'Être (ou du devenir, ou du revenir, on le verra j'espère), mais à la plus basse vérité vérifiable, je crois également.

J'ai donc envisagé, dès octobre, de consulter de nouveau le corpus accessible des écrits intimes, et même d'autres documents, notamment mes photocopies des albums photographiques. J'ai décidé surtout de revisiter la vie même de Jordane, j'ai identifié les témoins du premier cercle et j'ai entrepris de les rencontrer.

Ma brouille récente avec un autre spécialiste de l'œuvre, Stefan Prager, et avec maître Marcilly, l'ayant droit de Jordane, qui a préféré prendre le parti de mon collègue, m'a empêché de leur demander de l'aide. Je suis néanmoins parvenu à établir que certaines informations, reçues et transmises innocemment voire naïvement dans mon livre, étaient fausses en partie ou en totalité. La réalité était soit déformée, soit réinventée. J'entrerais plus loin sans doute dans le détail des déformations ou des inventions, mais je constate d'ores et déjà qu'aux fictions de Jordane données comme telles dans ses romans et recueils de nouvelles, il faut ajouter la fiction de sa vie elle-même telle que je l'ai rapportée dans ma première et rapide biographie. J'avais alors noté de nombreuses invraisemblances sociales ou psychologiques, mais nullement des incohérences factuelles. Lorsqu'une fiction ne se désigne pas comme telle par l'indication générique « roman », on la considère comme un mensonge et cette espèce de mensonge relève de ce que l'on nomme fabulation ou même mythomanie. Mon enquête montre que le cas de Jordane est un peu plus complexe dans la mesure où le « mythe » est soigneusement contrôlé (à une exception près, et elle est essentielle : l'accroc à partir duquel j'ai commencé à défaire, tardivement il est vrai, le tissu biographique), et surtout élaboré dans un rapport très étroit avec l'œuvre elle-même. Enfin, je tente de comprendre pourquoi Jordane a éprouvé le besoin de se construire avec minutie une vie qui n'était pas tout à fait la sienne, de l'enrichis-

sement discret de la bibliothèque paternelle aux albums de photographies soigneusement sélectionnées, en passant par des aveux très prémédités.

*
* *

Benjamin Jordane. Notre première rencontre eut lieu en octobre 1977, à Orléans, sur la terrasse supérieure de l'École de la Chambre de commerce et d'industrie du Loiret, au-dessus du large fleuve aux courants transparents mais aux sables mouvants, non loin du pont de Vierzon. Nous avons travaillé tous deux pour cette école, lui pendant deux ou trois semestres et moi pendant huit ans.

Je l'ai connu, je crois, sous tous ses aspects, changeants et contradictoires. Souvent, ce qu'il racontait de son histoire semblait si manifestement emprunté à des livres qu'averti aussitôt par une sorte d'effroi, je devais faire effort pour éviter de douter. Peu à peu je compris toutefois que ces citations n'étaient pas faites pour donner le change sur une réalité qui lui aurait manqué, mais constituaient un détour pour dire le plus intime. Sous un visage souriant il découvrait parfois le masque d'un être déchiré qui demandait secours sans réussir à indiquer où il se trouvait. J'ajoute qu'il usa de toutes ses capacités de séduction pour que je m'attache à lui, cultivant cette ambiguïté sociale et psychologique qui m'a toujours intrigué. Il a dû décider assez vite que je serais, non pas l'un de ses meilleurs amis, mais l'un de ses trois ou quatre témoins privilégiés, sans doute à cause d'une certaine malléabilité de mon caractère. Je me demande s'il ne prévoyait pas déjà qu'un jour j'écirais quelque chose sur son œuvre et sur sa vie. Il devait croire que je serais à la hauteur de ce qu'il devint, lui. Je me demande même, aujourd'hui, s'il ne s'était pas coupé volontairement dans ses confidences, avec l'espoir peut-être qu'après avoir accrédité sa biographie imaginaire, je m'aventurerais dans ses coulisses et finalement révélerais qu'elle n'était qu'un rôle sur la scène du monde. Mais pourquoi aurait-il choisi,

comme mensonge révélateur du reste de ses « révisions », celui de l'aînesse de son frère ? Cachait-il l'essentiel ? Sentait-il que j'avais besoin, moi aussi, d'une sorte de *frère aîné*, plus indépendant et plus audacieux ? Qui de nous deux pourrait le devenir pour l'autre ? Avait-il tissé un lien entre ces deux dernières questions ?

À la fin des années 1980, l'ensemble de son œuvre me requit définitivement. Je ne me contentais plus de l'évoquer à voix basse avec mes amis. Je lui consacrai plusieurs études. J'entrepris enfin, seul puis avec l'aide de Stefan Prager et l'accord de l'ayant droit, maître Marcilly, notaire à Fontainebleau, l'édition d'une grande partie de ses inédits. J'avais annoncé, dès ma présentation du recueil de ses notes de lectures, *La bibliothèque d'un amateur*, une notice sur l'auteur en personne. Je pensais à une chronologie sommaire ou même à un résumé des principales périodes de sa vie. Je ne me suis décidé qu'assez tardivement à donner quelques repères biographiques et j'ai finalement écrit « Jordane et moi ». Je n'ai pas pu m'empêcher de me faire figurer dans mon ébauche de récit. Il est vrai que j'avais été un familier de l'écrivain, comme Boswell l'avait été du Johnson qu'il dépeint dans son inépuisable ouvrage, témoignage personnel plus que « vie » canonique. Il est vrai que j'avais envie de présenter les coulisses de mon travail, comme l'a fait Symons dont le récit des recherches pour sa biographie de Corvo est plus passionnant que le « précis pavé positiviste » (Prager *dixit*) d'un historien trop effacé. Mais ces prestigieux modèles ne m'ont pas porté chance. J'ai dit pour commencer qu'il me fallait... recommencer.

J'ai donc consulté le carnet d'adresses de Jordane et les dossiers où il rangeait soigneusement les lettres reçues. Je pouvais en déduire quels étaient ses principaux témoins. Il m'avait parlé d'eux, autrefois, et même présenté à quelques-uns d'entre eux. J'étais impatient d'obtenir des résultats pour mon enquête, mais aussi secrètement heureux d'avoir l'occasion de revoir des personnages qui m'avaient tous intrigué lorsque je les

avais approchés. L'un d'entre eux était peut-être l'auteur de la lettre anonyme qui est à l'origine de ce récit ?

*
* *

Je m'adressai d'abord à Philippe Leveneur. Dès la fin du mois de septembre, l'an dernier, je lui envoyai *Présence de Jordane*. Je lui fis part de mon désir de remanier et de compléter la trop hâtive biographie de Benjamin qu'il allait y trouver. Il me téléphona quelques jours plus tard. Ses activités (il élève des chevaux et du gibier dans le Saumurois) ne lui permettaient pas de se libérer dans la journée, même le dimanche, mais il pouvait me recevoir à dîner aux Thouars et me consacrer la fin de la matinée du lendemain. Le domaine se trouve à quelques kilomètres des rives de la Loire, sur le flanc d'une colline couverte par les bois d'un conte de Perrault. Leveneur me pria de l'excuser pour sa réponse téléphonique à mon envoi : il n'avait malheureusement ni le temps ni l'habitude d'écrire des lettres. Il était toujours heureux que de nouvelles éditions lui permettent de découvrir des inédits de Benjamin, et ma brève biographie l'avait beaucoup intéressé, mais elle était inexacte au moins une fois. On aurait dit que j'avais voulu faire pour Jordane ce que Jordane avait fait pour son père. Après le dîner, nous passâmes au petit salon où un feu avait été allumé. Les murs étaient couverts de gravures représentant divers manèges du monde entier. Nous étions nous-mêmes dans une image encadrée. En bourrant sa pipe avec minutie devant la cheminée puis en flattant de la main ses labradors, il m'avoua qu'il avait été surpris par ce que je disais de la carrière du père de Benjamin. Pierre-Henri. On l'appelait Henri. Il le connaissait bien. Dans son adolescence, il avait déjeuné plusieurs fois chez les Jordane à Étampes. Dès la première invitation, il avait remarqué que le père de son ami avait un œil de verre, puis il avait pour ainsi dire oublié cette particularité. Plus tard, *Benjam* et son père étaient venus ensemble aux Thouars. Henri était un excellent cavalier pour son

âge, et qui aimait les bêtes. C'était vraiment « un personnage ». Il aurait pu jouer le rôle du colonel Pontcarral dans un film des années 1930, ou celui tenu par Dufilho, auquel il ressemblait physiquement du reste, dans l'adaptation télévisée de *Milady*. Toutefois, Leveneur pouvait m'affirmer que Pierre-Henri Jordane avait quitté l'armée dès le milieu des années 1940, avant l'Indochine et avant son mariage. Il n'avait jamais vécu où que ce soit dans la Zone d'Occupation française, et encore moins appartenu à l'un des trois états-majors de Baden-Baden. Je devais me renseigner à la mairie d'Étampes, où il avait travaillé aux Services techniques, depuis 1947 probablement. Il était resté plus militaire qu'un militaire, mais depuis longtemps, il n'était plus militaire.

« Il n'était pas en Rhénanie après la guerre ? En 1946-1947 ? Mais alors, les figurines de plomb ou d'Élastolin qui représentaient les héros de Karl May ? Jordane m'avait dit que son père les avait achetées grâce aux petites annonces du *Badisches Tagblatt* à des collectionneurs allemands ruinés par la guerre, et qu'il les lui avait offertes. Je les ai *vues* dans la chambre de Benjamin à Étampes ! Et tous les ouvrages que j'ai *vus* dans le bureau et la bibliothèque de son père, les plaquettes du BILD, les *Documents* de Jean du Rivau, la collection complète d'*Allemagne*, la revue d'Emmanuel Mounier ? Et les photographies de Trèves et de Lindau ? Et l'étui à cigarettes orné d'une petite carte en relief de la Zone d'Occupation française dont j'avais remarqué la forme étrange de sablier ? Benjamin conservait pourtant précieusement tout cela comme des souvenirs lui venant de son père !

— Son père, me répondit Leveneur, avait peut-être acheté *tout cela* quelques années plus tard, à moins qu'il n'en ait hérité d'un ami, à moins que Benjamin lui-même...

— ... que Benjamin lui-même... ?

— ... n'ait tout recherché et trouvé chez un antiquaire de Trèves ou de Strasbourg ! Quant aux photographies, elles datent peut-être d'avant-guerre. Du reste, les photographies ne prouvent jamais rien, à peine le résultat des courses !

— Mais pourquoi aurait-il inventé cette histoire ? Et le mariage de ses parents à Titisee, et le voyage de noces sur le lac de Constance ?

— Benjamin avait inventé ce roman. Il était peut-être influencé par quelques récits de son père, mais dont le contenu concernait les années 1920 et 1930, quand il était sous-off sur les rives du Rhin ou sur les quais du Rhône. »

Benjamin était bien l'aîné des fils Jordane. Il m'avait mis sur la piste de la vérité en parlant de sa conception. Mais il m'avait menti au sujet du lieu où cet événement s'était produit.

« Pourquoi donc *Stein am Rhein* ?

— N'est-ce pas plus romantique qu'une sous-préfecture d'Île-de-France ? Notez que son père s'appelait Pierre-Henri. Et ne dit-on pas, en Allemagne, « der Vater Rhein » ? Les puzzles que Benjamin aimait construire dans ses livres et dans sa vie comportaient toujours de petites pièces prises dans la simple réalité. Il brodait des fictions sur un canevas authentique, comme tous les romanciers du monde, du reste.

— Peut-être, repris-je, mais ce qui est curieux, c'est qu'en général les romanciers se contentent de broder dans leurs œuvres, alors que Benjamin, d'après vous, aurait brodé dans sa vie !

— Chacun d'entre nous se bâtit ainsi un roman personnel !

— Pas moi.

— C'est que vous êtes encore plus crédule qu'un autre et que vous prenez vos inventions pour la réalité. Ce n'était pas son cas. »

Il heurta le fourneau de sa pipe contre un curieux cendrier imitant la piste circulaire et les premiers gradins d'un cirque d'autrefois, puis il reprit :

« La famille des grands-parents maternels de Jordane méprisait son père, ses costumes de chasse trop élégants, son exubérance et sa situation modeste à la mairie d'Étampes. Il n'était pas de leur monde.

— Voulez-vous dire que Benjamin tentait de surmonter la honte infligée par sa famille maternelle en faisant de son père le général Jordane ? Croyait-il forger l'arme qui détruirait le Monde

et son mépris pour les mésalliances ? Tout de même ! Il n'est pas allé jusqu'à donner à Pierre-Henri le bâton de maréchal ! Mais enfin tout s'explique : il s'agissait bien de savoir qui de son père ou de sa mère portait le panphallus.

— Cher ami ! Ne nous emballons pas ! »

*
* *
*

Parti pour enquêter sur l'unique question de savoir si Benjamin était l'aîné ou le cadet des deux frères Jordane, j'en étais venu à m'interroger sur d'autres traits de sa personne, peut-être redessinés par lui en des formes plus franches (comme les apparences martiales de son père, évidemment liées au cadre prétendu de sa conception). Et maintenant, je resongeais aux liaisons amoureuses de Jordane et à leurs caractéristiques, non dépourvues d'attraits et même très suggestives, mais dont l'exposition manquerait au respect de la stricte décence que je veux conserver dans ce rapport public. Je suis sûr toutefois que des singularités plus exceptionnelles et plus universelles enfantent la plupart des rêves que chacun oublie à son réveil.

J'ai dit que la dernière compagne de Benjamin avant qu'il ne parte pour l'Auvergne intriguait beaucoup les proches de notre ami. Dans ma « biographie », je l'avais nommée Valérie Desvoges. Ce n'est pas son nom. Aujourd'hui encore, je ne peux révéler que son vrai *prénom*. Vali. Je finis par retrouver sa trace. J'appelai le lycée où elle était secrétaire, on lui laissa un message explicatif et c'est elle qui entra en contact avec moi. Elle me donna son adresse à Morsang-sur-Orge (Les Blossières, bât. 9, app. 6) et nous prîmes rendez-vous pour un vendredi après-midi.

Je montai par l'ascenseur au sixième et dernier étage. Elle m'ouvrit. Elle avait un type physique très marqué, levantin ou tzigane, je ne saurais bien dire. Elle baissa la musique en pianotant sur une télécommande et m'offrit presque immédiatement de prendre le thé. Aussi vite, elle me parla de Benjamin et de sa famille. Mon attention fut détournée par un agrandissement photographique, collé sur un mur, qui représentait une jeune fille

en costume d'écuyère. Je me demandais s'il s'agissait d'elle. Je ne l'écoutais plus.

« ... un jour, il avait harcelé Laurent à un tel point que Benjamin avait crié à son frère de se défendre et d'attaquer, puis s'était rué lui-même sur cet homme et l'avait frappé rageusement. »

Je compris que Vali était en train de parler du père de Jordane. Henri était tombé contre un radiateur. Sa tête avait heurté une des lames de fonte et il saignait abondamment, bien que sa blessure fût superficielle. Sa femme si douce était effarée. Peu après, il s'était installé au-dessus des communs de la vieille maison. C'est après cet affrontement qu'on avait mis Benjamin en pension à la montagne, d'où il s'était d'ailleurs échappé. Il avait bon cœur. Il était traumatisé par le fait que son père n'aimait pas son frère et qu'il lui arrivait d'être trop sévère, despotique, injuste avec lui. Benjamin avait même raconté à Vali qu'il avait maigri pour que le cadet, qui était vraiment filiforme lorsqu'ils étaient enfants, devienne plus gros que lui. Il lui avait dit aussi qu'il ne s'était jamais marié pour rester fidèle à leurs jeux d'autrefois. Son frère s'était marié, il avait eu des enfants, il avait réussi, et pourtant Benjamin se sentait coupable comme si, dans le fond, rien n'avait plus changé depuis les jours de grande joie et de grand malheur de leur enfance. Il était l'aîné et il se croyait responsable des maux dont avait souffert le petit garçon.

— Je voulais vous demander... si vous aviez reçu des lettres de Jordane, si vous les aviez conservées, et si vous consentiriez à me laisser lire les moins confidentielles.

— Quand nous nous sommes séparés, je lui ai rendu tout ce qu'il m'avait offert et j'ai détruit tout ce qu'il m'avait écrit. Notre vraie vie, c'est ce qui ne regarde personne, ce que personne ne voit, ce qui n'a pas de témoin.

Vali dans sa *verdine* au camouflage petit-bourgeois... La *gipsy* de Jordane ne se fiait qu'à l'oubli. Elle avait commencé par se livrer comme les autres femmes ne le font qu'après les détours de principe, pour se fermer quand j'avais cessé de voir en elle une étrangère. *By this, and this only, we have existed / Which is*

not to be found in our obituaries. Sans le savoir, elle avait retrouvé la formule et la magie du poème d'Eliot. En général, c'est la gent plumifère qui chante l'éphémère, l'effacement, l'enfouissement dans les dunes capricieuses de l'immémorial (je dis « capricieuses » car je soupçonne toujours les littéraires d'espérer un glissement de sable qui les révélera, après-demain, aux déchiffreurs de hiéroglyphes). Les humains plus modestes aiment laisser des traces, ne serait-ce que dans la mémoire d'un visiteur indiscret.

Les propos de Vali, tels que je les ai rapportés ici, me conduisent à penser que l'intuition de Prager n'était pas si déplacée. La maîtresse ombrageuse et l'universitaire éclairé nous rappellent que la vie affective de Jordane a été animée, en profondeur, par sa fidélité à un petit garçon mal aimé, farouche et courageux. N'est-il pas étonnant que Jordane ait confié à Vali, alors même qu'ils s'unissaient sur les bords de la Juine, que leurs jeux lui rappelaient Laurent et leur enfance ? L'attachement de l'aîné au plus jeune fut tellement étroit que Benjamin vécut les fiançailles et le mariage du cadet comme une trahison du pacte qui les liait depuis leur préhistoire. Il ne faudrait évidemment parler, si l'on y tenait vraiment, que d'une homosexualité latente. Mais le fait est que le désir même pouvait s'ancrer dans des épisodes bien plus obscurs que celui de Phillimore Gardens et datant d'une époque où les femmes n'existaient pas encore dans la vie de Benjamin. Peter Pan, Mowgli, Winnetou et plusieurs personnages des fictions de Jordane sont probablement pour lui, comme l'écrit l'éditeur de *Toute ressemblance...*, « des incarnations de la frêle figure, à jamais perdue, du frère de son enfance ». Figure à jamais perdue, oui. Comment aurais-je pu la retrouver en Laurent Jordane, le spécialiste des puissantes berlines et des implacables moissonneuses-batteuses qui m'avait reçu, des siècles plus tôt, dans son grand garage aux portes de la Beauce ?



Depuis ma visite à Vali, mon enquête sur Jordane n'avait guère progressé. J'avais passé les vacances de Noël rue de Vaucouleurs à rédiger mon cours de licence en « littérature contemporaine ». Il s'intitulait « La biographie comme autobiographie ». J'y présentais la biographie comme autobiographie du biographé puis comme autobiographie du biographe. Autobiographie *du biographé*, dans la mesure où la personnalité qui est l'objet d'une biographie défend sa version de sa vie et se sert de son biographe pour qu'il l'accrédite. C'est le comble de la « biographie autorisée » (Jouhandeau-Henri Rode ; Max Jacob-Robert Guiette). Le travail du médiateur peut être anticipé par l'écrivain, ou se faire du vivant de l'auteur. Dans ce cas, en principe, la collaboration est heureuse (Tolstoï-Birioukov, Joyce-Gorman), mais il arrive qu'elle devienne conflictuelle (Nabokov-Field, Salinger-Hamilton). Cette intéressante éventualité me permettait de faire la transition avec ma seconde partie : la biographie comme autobiographie *du biographe*. J'y présentais une typologie des formes hétérodoxes de la biographie (biographie romancée ou biographie fictionnelle d'une personne réelle, roman du biographe, etc.). Dans cette optique, c'est le biographe qui se sert de la personnalité dont il veut écrire la biographie pour créer une œuvre très personnelle (Symons-Corvo, Giono-Melville, Härtling-Hölderlin). Je laissais de côté le roman à clé et la supposition d'auteur. Bref ! Je dus attendre la fin du premier semestre pour reprendre mon enquête sur Jordane et ma tournée de visites.

Les faubourgs de Fontainebleau ne ressemblaient guère à Fontainebleau, moins encore à mes souvenirs de la ville où je m'étais rendu plusieurs fois, au milieu des années 1990, pour rencontrer à son étude l'ayant droit de Jordane, maître André Marcilly. Le château, l'orée de la forêt, les yoles symbolistes et les barques naturalistes, tout avait disparu. Le décor était celui des quartiers périphériques des villes de la région parisienne un

peu *sélects*, pour employer le terme désuet et presque ridicule de mon enfance, plus proche de l'époque où ils furent réalisés que d'aujourd'hui. Ce dimanche de la mi-février avait été si sombre que la nuit était là à quatre heures. J'avais rendez-vous avec le neveu de maître Marcilly, Jacques Marcilly, l'ami de Jordane, qui lui avait conseillé de s'adresser à son oncle notaire pour ses affaires. Je le connaissais à travers le journal intime de Benjamin et nous avions échangé une ou deux lettres à l'époque où j'en préparais une très partielle publication.

Il me fit asseoir dans un beau fauteuil très raide et si profond que je ne pus m'y adosser. Il comprenait que je me sois intéressé à la vie de Benjamin. D'après lui ce n'était pas l'œuvre qui importait, mais la vie de l'auteur. La première n'était que la forme la plus élémentaire d'une création permanente de la seconde, la plus statique aussi, et en ce sens la plus trompeuse. Certains passages de mon esquisse biographique l'intéressaient au plus haut point, aussi bien ceux qui se rapportaient aux faits que ceux qui étaient plutôt de l'ordre du commentaire critique.

Au sujet des *faits*, il avait bien sûr remarqué mon erreur. Je ne l'aurais pas commise si j'avais été plus intime avec notre grand ami. Toute sa vie, Benjamin avait dû supporter un lourd fardeau social et psychologique. Dès son enfance, il avait découvert la différence de milieu de ses parents. Élément incontournable qui l'avait obligé à revaloriser, dans les domaines économique, social, culturel, l'image d'un père méprisé par la famille de sa mère et par ses relations, pour lesquelles il était un brillant parvenu dont la relative réussite ne tenait qu'à son mariage. Benjamin avait souffert plus qu'il n'avait profité de la préférence du père à son égard. Elle l'avait culpabilisé à un tel point qu'il avait voulu, ensuite, donner à son frère Laurent son statut d'aîné et qu'il n'avait rien fait pour détromper tous ceux qui le lui conféraient au vu de sa précoce réussite familiale et professionnelle. Le dévouement peu compréhensible de Benjamin pour des proches évidemment très intéressés, et surtout sa vocation de professeur, s'expliquaient ainsi par son besoin de payer les avantages dont il avait joui dans son enfance aux dépens (croyait-

il) de son frère cadet et de l'aider à se défendre contre la langue de l'ennemi.

— Je comprends. Il n'avait pas seulement créé son œuvre, il avait dû aussi, pour ainsi dire, changer la vie dans la vie même. Je voulais vous demander si vous me permettriez de consulter des lettres ou des textes en votre possession, qui évoqueraient cette question ?

— Les lettres de Benjamin ! Bien sûr ! J'en ai des centaines ! Nous nous sommes beaucoup écrit, surtout lorsque je vivais au Moyen-Orient. J'ai aussi plusieurs dossiers d'états préparatoires, de projets inaboutis, de romans inachevés que je n'ai jamais transmis à mon oncle. J'ai tout conservé. Vous aurez, bien entendu, tous les documents que vous voudrez. Je suis de ceux qui croient en l'utilité d'une bonne biographie. On ne pourra jamais mesurer les écarts entre la vie vécue et la vie recomposée, ni apprécier les métamorphoses que la création fait subir à la réalité, sans le travail des historiens. Il faut produire des preuves, des documents, des faits irrécusables ! Une date est une date ! Plus tard on fera la part belle, je n'en doute pas, à l'ambivalence affective de Benjamin Jordane, à ses perversités secrètes, réversibles, douloureuses ou délicieuses, et toujours inavouées ; mais vous nous aurez permis, d'abord et avant tout, de connaître sa vraie vie avérée, sa vraie vie vérifiable : sa vraie vie de fils aîné qui voulait nous faire croire qu'il était le cadet. Pas d'*aménagement des sources*, comme vous dites en parlant de la construction de la légende, sans *établissement des faits* ! Non ? Vous boirez bien quelque chose ? Une tasse de thé ? Vous aimez le thé à la menthe ? »

J'étais soufflé par l'autorité de cette tirade. La profession de foi du positiviste, éclairée par la conscience, aiguë comme mon stylo, des reconstructions autobiographiques, allait dans le sens de mon enquête. Le mensonge et la fiction ne se distinguaient que par rapport à une réalité rigoureusement repérée. À moi d'étudier après coup, si j'y tenais, les procédés constants de transposition. Condensations. Déplacements. Air connu. Marcilly se leva de nouveau et il ouvrit une porte qui donnait sur

une petite pièce attenante où devait se trouver tout le nécessaire pour préparer du thé sans avoir à descendre au rez-de-chaussée.

Sur la route du retour, je m'arrêtai plusieurs fois pour noter à la hâte quelques fragments des propos entendus et quelques réflexions plus personnelles dans mon petit carnet. Je glissai dans le lecteur mon interprétation préférée d'un quatuor à cordes de Janacek, « Lettres intimes ». La musique et la nuit me donnaient l'impression de vivre une histoire romanesque, d'approcher du dénouement, de la fin, de la sagesse et du repos (mais cette *sérénité souveraine* était aussitôt altérée par l'épuisant besoin de mettre par écrit ce moment qui devrait nous dispenser d'écrire). Mon enquête s'achevait ; j'avais recueilli suffisamment d'informations ; il ne me fallait pas perdre de vue l'erreur initiale, mais simplement recentrer toutes ces informations accumulées autour des questions posées par l'étrange remarque du lecteur lointain.

*
* * *

De longue date, en vérité, j'étais curieux de connaître le cadre où Benjamin avait passé ses dernières années, le pays pluvieux si présent dans ses transparentes transpositions, et surtout sa maison des bords de la Jordanne, à quelques kilomètres d'Aurillac. J'avais lu la chronique que l'un de ses anciens élèves a consacrée à leurs heures de travail et de loisir en Haute-Auvergne et je ne pensais pas pouvoir recueillir de témoignage plus important sur cette période. En revanche, il me semblait que je découvrirais encore quelques secrets de l'écrivain si je pouvais marcher dans ses pas le long de la rivière, dans les allées bordées de buis d'un jardin dont les terrasses surplombaient la vallée verdoyante, et surtout gravir les degrés du perron de granit, franchir le seuil, monter à l'étage, entrer dans sa chambre, m'asseoir à sa table de travail, prendre son stylo, voir l'ombre de sa main sur une page blanche, à la lueur de sa lampe. Écrire à sa place ?

La nièce de l'écrivain me reçut à la Taonière pendant les vacances de Pâques. C'est elle qui me conseilla, le lendemain de mon arrivée, d'emprunter la mobylette abandonnée dans le garage et d'aller en promenade jusqu'à l'auberge de Mandailles. Son oncle aimait s'y asseoir, dans ses dernières années, au bord de la rivière dont il portait le nom (à une lettre près).

Je rangeai la vieille Peugeot le long d'une barrière de bois et retirai mon casque. Quatre heures et demie. J'entrai dans l'auberge, je passai ma commande et je ressortis sur la terrasse au-dessus de la Jordanne. Je m'installai, près de la baie vitrée, sur un fauteuil en plastique imitant un fauteuil en rotin, à une table en plastique imitant une table de fonte. « Great Origin Tea, Grands Jardins, Darjeeling Balasun Valley. » J'ai conservé le sachet Pagès en papier glacé imitant un tissu en cachemire véritable, il est là sur mon bureau. Décidément ! En amont, à la source, au commencement était donc bien l'imitation ? J'allais me servir une tasse de ce thé « stimulating yet delicate » quand un consommateur un peu plus âgé que moi, que je n'avais pas remarqué en arrivant, engagea la conversation. Je voyais son reflet dans la baie vitrée du petit restaurant. Comme moi, il avait posé ses lunettes sur la table, à côté de *La Montagne* (le journal). Je dis que je profitais des vacances de Pâques pour passer quelques jours chez des amis à côté de Saint-Simon, près de Clavières.

Il me répondit qu'à cet endroit, la plupart des habitants n'étaient que des saisonniers, mais qu'il avait bien connu un résident permanent. Cet homme habitait une vieille maison près de la rivière dont il portait le nom. Il était son collègue et son ami. Malgré sa disparition, il le sentait souvent présent à ses côtés.

— Jordane ! C'est la maison où j'habite actuellement, répondis-je sans détour, sûr de mon coup, les yeux toutefois grands ouverts sur cette coïncidence incroyable. Je suis chez Benjamin Jordane, à la Taonière. Cette coïncidence est incroyable !

— *Presque* incroyable.

Il ne perdait pas son flegme. En réalité, cela s'expliquait très simplement : il se nommait Vallières, Vincent Vallières. Il habitait au lieu-dit des Trois-Fosses (ou « Fausses » prononcées avec l'accent du pays ?), non loin de Saint-Simon. Il allait bientôt prendre sa retraite et se consacrer à ses deux violons d'Ingres, la pêche et la littérature, régionale ou non. Il s'intéressait depuis toujours, bien sûr, aux écrivains de la Haute-Auvergne, surtout lorsqu'il les avait connus personnellement. Il avait écrit, dans une revue locale, deux petits articles sur des relations de ses grands-parents, « les deux Robert » montés à Paris, Robert d'Humières, le traducteur du *Livre de la jungle*, et Robert de La Vaissière, le poète de *Labyrinthes*. Le tigre et le labyrinthe ! Je l'écoutais et je l'observais avec attention, sans oser le dévisager : foulard de soie rayée, veste de chasse, montre au cadran rectangulaire, vieilles Weston « golf ». Toujours la sottise idée que l'habit fait le moine. En revanche, ajoutait le pseudo-moine, il n'avait pas réussi à écrire sur Jordane l'essai entrepris à plusieurs reprises. C'était une sorte d'« étude » au sens que les plasticiens donnent à ce terme, qui convenait d'ailleurs aux textes de Jordane : « Nombre de ses écrits ne sont pas des brouillons, mais des ébauches, des esquisses, des résumés, des préparatifs à des noces littéraires toujours retardées et célébrées sans être accomplies. » Hélas ! continuait-il, même achevés, ses plus sérieux commentaires n'auraient jamais eu la valeur avérée du moindre des projets de Benjamin Jordane. Mais j'étais peut-être un des spécialistes de l'écrivain ?

Il m'apparaissait peu à peu qu'il n'était pas seulement le notable lettré que j'avais écouté avec une légère méfiance. Je lui dis que j'avais publié certains inédits et je lui donnai mon nom. Il se demandait bien depuis quelques minutes si j'étais Jean-François Puech ou Stefan Prager. J'étais stupéfait. « Le premier ! » répondis-je, sans corriger sa petite erreur. Il connaissait mes éditions critiques et mon dernier ouvrage, avec sa tentative de biographie.

— Tout ce qui concerne Jordane m'intéresse, depuis longtemps maintenant.

Je lui expliquai à mon tour les raisons de ma présence en Auvergne.

— La maison a beaucoup de charme, reprit-il. Benjamin y est venu tout au long de son enfance. Il s'est décidé un peu tardivement à y revenir et même à l'habiter. Mais je me souviens que vous insistez, dans votre livre, sur un fait qui me semble en effet essentiel pour comprendre le personnage : son installation à la Taonière ne doit pas être interprétée comme un retour à sa terre. Il serait plutôt revenu à *son nom*, mais il faut ajouter que c'était pour le traverser, comme un cours d'eau, et poser le pied sur le rivage d'un nouveau livre. Je me demande parfois s'il ne préméditait pas la création d'une autre œuvre que la sienne, sous un pseudonyme, disons, mais qui n'aurait pas été un double de lui-même : ce que les professeurs nomment un hétéronyme !

— Tout de même ! Je suis stupéfait par notre rencontre et par vos propos. Pardonnez-moi ! Prager m'a tenu à peu près les mêmes il y a des années, au sujet des éventuels avatars de l'auteur de *Toute ressemblance...* Cela m'a agacé bien sûr, à cause de Pessoa, pour qui je conçois une très fidèle inimitié.

— Je conçois (il souriait).

— À propos de mon livre, puisque vous l'avez lu, permettez-moi de vous poser une question. Avez-vous remarqué que j'ai commis l'erreur de croire que Benjamin était l'*ainé* des Jordane ?

J'ajoutai immédiatement, pour lui éviter l'embarras d'une réponse négative témoignant d'une lecture trop confiante, que c'était cette erreur qui m'avait contraint d'approfondir mon enquête auprès de ses intimes, de découvrir que notre ami m'avait menti, et de rétablir la vérité des faits. J'étais plus délicat que je n'avais été perspicace. Mon interlocuteur me répondit qu'il avait fort bien remarqué l'incohérence de mon propos au sujet des deux frères. Était-il le seul ? Quant à lui, en tout cas, il connaissait suffisamment Benjamin pour avoir compris que j'étais victime de son « complexe » ou plutôt de ses efforts fallacieux pour le neutraliser. Lui-même ne pouvait évidemment être dupe de ce premier chapitre du roman familial, pas plus que des

suivants, mais il se réjouissait que j'aie résolu ce petit problème biographique.

Pourquoi « évidemment » ? Comment se faisait-il que cet homme soit là ce jour-là, à cette heure ? Je ne sais, à présent, comment bien restituer ma naissante inquiétude ou le soupçon qui s'emparait progressivement de moi. Je sentais venir avec la nuit les plus romanesques, les plus invraisemblables, les plus fantastiques interprétations à propos de son identité, de sa présence et de notre échange, dont me troublait la très étrange familiarité. Je frissonnai. Un léger brouillard montait de la rivière. J'entendais de nouveau son murmure obstiné.

— Je suis bien trop abrupt, reprit mon subtil vis-à-vis qui s'effaçait dans l'ombre. Et pourtant le temps ne me manque plus. Il sourit et se pencha vers moi, comme s'il ne me voyait plus aussi nettement. Laissez-moi vous proposer une sorte de conclusion à notre entretien, provisoire comme il l'est lui-même. Contrairement à la vôtre, ma pensée a un fond et je ne doute pas qu'au point où nous en sommes vous n'ayez l'impression de pouvoir le toucher. Vous pourrez le formuler mieux que je vais le faire, tout en redescendant en roue libre la route de la Taonière !

— On m'a prêté une mobylette.

— Et vous n'êtes pas si loin. Mais la nuit vient et vous risquez de prendre froid. Je vous en prie, acceptez ce foulard, vous me le rendrez quand nous nous reverrons, dans ce monde ou dans l'autre !

Je jure sur Jordane que j'entendis ces mots : « Dans ce monde ou dans l'autre ». Et je pris le foulard de soie à rayures noir et or que je porte aujourd'hui.

— Dans le fond, dans le fond... êtes-vous plus sûr des témoignages que vous avez recueillis (le mien compris, d'ailleurs) que des propos de notre grand ami ? Leurs recoupements vous permettront-ils de repérer sans défaillance chacune des fois où il s'est coupé comme il l'a donc fait pour son frère cadet ? L'établissement des faits nous requiert avec plus ou moins d'exigence, mais lorsque la recherche se donne pour objet l'histoire individuelle, il existe bien d'autres moyens de la découvrir et de

la faire connaître. Faut-il vraiment enquêter sur des événements majeurs ou minuscules, même dans l'intention de faire valoir leur redistribution et leur transformation dans l'œuvre littéraire ? À mon avis, c'est tenter de sauver les meubles et retourner encore à *l'origine* pour établir le trajet parcouru. Pour mieux sentir l'énergie du brasier, il ne faut pas tant étudier la nature de son bois que s'y jeter soi-même. La métamorphose du roman n'est pas si intéressante, par rapport à la réalité qui lui sert de carburant, que par rapport à sa destination et surtout, surtout, à sa façon de transporter ceux qui s'embarquent avec elle. La vraie lecture est celle de l'inconnu qui ne sait rien de l'auteur, qui ne croit pas non plus au Livre rayonnant dans l'azur idéal, loin du commerce des critiques et des créateurs, mais qui a un besoin quasi animal des mots, des phrases et des discours de la littérature, pour avoir moins de peine à continuer de vivre et à commencer son œuvre. L'ignorance du contexte réel dont toutes les histoires sont faites favorise la propension de chacun, lorsqu'il les aime, à s'en servir pour inventer son propre monde. Créez le vôtre, cher Jean-François ! Pensez moins à sa vie, et plus à votre œuvre. Antidatez ! Sortez de l'histoire et du temps ! Renoncez même à être mieux placé, par rapport à la véracité de vos aveux, qu'un lecteur extérieur soucieux de vérification. Devenez pour vous-même une *vérfiction* !

— Benoît, Jean-Benoît, répondis-je à contretemps. François, c'est le prénom de mon frère. Je conservai le ton presque trop vindicatif que j'avais pris pour ressaisir enfin ma véritable identité et j'ajoutai : Vous parlez comme un livre ! Mais la vie d'un auteur m'inspire tout autant sinon plus que ses œuvres ! La vie d'un auteur est *aussi* une histoire ! Il n'en reste pas moins que je n'ai pas envie de jouer à l'écrivain. Je ne suis même pas apte à faire un bon biographe.

PARTIE III

TRANSPOSITIONS INTERMÉDIATIQUES

SOI-MÊME COMME UN AUTRE : L'AUTOBIOGRAPHIE AU THÉÂTRE

Johanne Bénard

Queen's University

Il faut viser à l'essentiel. (*Un temps*.) Quelle est l'essence du théâtre ? (*Un temps*) Un texte nourri de... de... l'universel. Le cœur humain, son tréfonds. Comment y atteindre ? Descendre en soi-même.

Robert PINGET,
Abel et Bela.

Le théâtre pourrait-il être, parmi toutes les autres, l'une des « formes hétérodoxes de l'autobiographie » ? Ou plutôt, faut-il dire d'abord, n'est-ce pas l'alliance même des termes « autobiographie » et « théâtre » qui s'avère problématique ? Car on hésite entre « l'autobiographie au théâtre », qui met les deux termes à égalité, « le théâtre autobiographique », une expression qui, construite sur le modèle du « roman autobiographique », pourrait donner à penser que le théâtre prête (comme le roman) une forme (voire un rapport à la fiction) à l'autobiographie et « l'autobiographie théâtrale », qui semble vouloir plutôt désigner une autobiographie transposée à la scène. Si j'ai choisi quant à moi « l'autobiographie au théâtre », c'est qu'il me semble que, malgré tout, cette formule est la plus propice pour mettre en place une

réflexion, toujours préliminaire, sur les rapports entre autobiographie et théâtre.

S'étonnera-t-on du fait que peu d'études, à ce jour, se soient intéressées à ce champ de l'autobiographie ? La spécificité paradoxale du théâtre qui, comme le dit bien Ubersfeld, est « à la fois production littéraire et représentation concrète » ([1977] 1996 : 11), a pu retarder cette réflexion, sans empêcher, il est vrai, que les œuvres où se raconte et s'expose le moi envahissent les scènes – comme elles ont, ces dernières décennies, envahi les autres médias. Il aura donc fallu attendre jusqu'en 2004 un numéro de la revue québécoise de théâtre, les *Cahiers de théâtre Jeu*, pour que soit en quelque sorte lancée cette investigation sur « la tentation autobiographique » au théâtre.

L'article que je propose maintenant s'inscrit en fait dans le prolongement de ce numéro. D'une part, sans m'y limiter, je voudrais également, comme Louis Patrick Leroux dans l'article d'ouverture de ce dossier, proposer la définition de « quelques notions » du « théâtre autobiographique » (qui est le terme choisi par Leroux). D'autre part, je tenterai de mettre ces notions à l'épreuve dans deux pièces que j'analyserai non seulement dans le texte, mais aussi dans leur version scénique, et dont j'ai déjà fait la critique dans cette même revue. Il s'agit de *La dernière bande* de Samuel Beckett, une pièce écrite en anglais en 1958, puis traduite en français, par l'auteur lui-même, en 1959, qui a été présentée à Montréal en septembre 2002 au Théâtre du Rideau Vert (en collaboration avec le Théâtre Ubu), dans une mise en scène de Denis Marleau – qui était elle-même une reprise d'une production du Quat'sous en 1994¹. Puis d'une pièce de 1953 du dramaturge québécois Claude Gauvreau, *L'asile de la pureté*, qui est demeurée inédite jusqu'à sa publication dans les

1. Voir mon article (Bénard, 2003), où j'analyse ce spectacle en rapport avec les œuvres de l'artiste canadien Atom Egoyan : l'installation au Musée d'art contemporain de Montréal intitulée *Hors d'usage/ Out of Use* (2002) et l'adaptation cinématographique, *Krapp's Last Tape* (2000).

Œuvres créatrices complètes en 1977², et qui a été aussi récemment présentée à Montréal, soit en 2004, au Théâtre du Nouveau Monde, dans une mise en scène de Lorraine Pintal. Ces œuvres des années 1950, relues dans des mises en scène contemporaines, constituent moins pour moi des modèles de ce que serait un genre théâtral de l'autobiographie, qu'elles me permettent de montrer les enjeux d'une réflexion sur l'autobiographie au théâtre.

PROLÉGOMÈNES À UNE THÉORIE DE L'AUTOBIOGRAPHIE AU THÉÂTRE

GENRE IMPROBABLE

Dans un geste semblable à celui de Philippe Lejeune dans son fameux *Pacte autobiographique* (1975), Louis Patrick Leroux tente de définir le « théâtre autobiographique » comme genre. Le corpus, affirme-t-il, est vaste : il part de Sénèque (qui se serait mis en scène dans *Octavia*) et va jusqu'à des auteurs ou performeurs contemporains comme Laurie Anderson, Guillermo Verdecchia, Salding Gray, en passant par Adam de la Halle, Restif de la Bretonne, Molière, Philippe Caubert, William Wang, Guillermo Gomez-Pena, Michel Tremblay et Jean-Pierre Ronfard. La définition, elle, pourtant, semble vouée au paradoxe, en ce que le *je* au théâtre, qui « repose sur un jeu de masques » (Leroux, 2004 : 75), ne saurait être authentique. Platon, déjà, nous le disait, qui, dans *La république*, soutenait qu'on « ne peut pas être à la fois rhapsode et acteur » (2004 : 75). Ainsi, reprend Leroux, « on ne saurait croire en la sincérité de celui qui détient l'art d'*imiter* cette sincérité » (2004 : 75). Dans ses fondements, le théâtre autobiographique serait donc un « genre dramatique improbable ».

Cette improbabilité que dément le « foisonnement » de ce théâtre n'empêche pas Leroux d'opérer un classement en sept

2. Les références à *L'asile de la pureté* (AP) renvoient dans cet article à cette édition complète des œuvres de Gauvreau.

catégories : « l'autofiction », terme qu'il emprunte à Doubrovsky pour désigner un genre hybride entre l'autobiographie et la fiction, la biographie théâtrale à tendance historique, le « théâtre confessionnel » (qui permet à « l'acteur/auteur d'exorciser une problématique qui l'accablait » – 2004 : 79), le « théâtre de répliation » (où le dramaturge biographe s'identifie, voire se substitue à son sujet), l'impromptu (en tant qu'« autoreprésentation de l'auteur à l'œuvre » – 2004 : 81), le théâtre de la mémoire (où le soi se retrouve avec ses souvenirs) et les récits de conversion religieux ou laïques.

L'entreprise ne surprend pas. Ce n'est pas la première fois que, devant un nouveau champ autobiographique, la critique ne puisse résister à la compulsion du classement. Or, cette catégorisation, pour recenser un nombre important de pièces et montrer justement l'étendue de ce nouveau champ, risque aussi de nous faire perdre de vue la spécificité de la forme théâtrale de l'autobiographie, soit les propriétés de ce que, pour l'instant, je préfère ne pas voir comme un genre, fût-il « improbable » et paradoxal.

PARADOXE

D'ailleurs, c'est Dominique Viart qui, dans son article en ouverture du numéro de la *Revue des sciences humaines* sur les « Paradoxes du biographique », suggère de voir dans la multiplication des néologismes chez la critique tout à la fois le résultat d'une hybridité croissante dans l'écriture biographique et l'aveu d'une « impuissance taxinomique » (2001 : 28). Pour lui, ainsi, le paradoxe se trouve au cœur même de toute théorie du biographique (champ encore plus vaste que l'autobiographie), qu'il propose de définir comme « l'alliance paradoxale d'un référent particulier (factuel, personnel et susceptible d'être attesté) offert à la menée du récit et d'une modalité énonciative du narratif à *effet biographique* » (2001 : 24). Au théâtre, donc, l'autobiographie pourrait être tour à tour, mais aussi tout à la fois, « une *matière* énoncée » (la vie du dramaturge telle qu'elle peut être reconnue et attestée) et « une *manière* énonciative » (un théâtre

qui met en scène une vie et/ou un soi). Mais alors, devons-nous nous demander en premier, quel serait justement ce « narratif à effet (auto)biographique » au théâtre si, comme la sémiotique théâtrale nous l'a depuis longtemps montré, la spécificité de l'énonciation théâtrale, foncièrement polymodale et polysémique, ne se réduit pas à la narrativité ? Bien qu'il n'ait pas abordé la question de l'autobiographie (ou plutôt du biographique) au théâtre, Viart a en quelque sorte posé les jalons de ma réflexion sur le théâtre en parlant de la peinture et de son « impropriété » à l'expression biographique :

La place nous a manqué dans ce numéro pour aborder les débordements du biographique sur le domaine artistique. Il est manifeste cependant que la contagion l'atteint, et que les « paradoxes » y sont plus aigus, très certainement à cause de l'impropriété a priori des moyens plastiques à l'expression biographique. On voit mal en effet comment le narratif, le discursif et plus généralement une série d'événements sur une durée pourraient s'y développer : les seuls éléments biographiques que la peinture a longtemps cru pouvoir retenir relevaient de l'autoportrait. Or, durant ces dernières décennies, l'art a en revanche largement ouvert et exploré le champ biographique (Viart, 2001 : 29).

Car le théâtre, c'est ce que je voudrais proposer ici, parce qu'il se déploie dans le présent de la représentation, a peut-être plus à voir avec la peinture (impropre à exprimer la durée) qu'avec la vidéo et le cinéma qui mettent en scène le soi, mais qui sont, comme le remarque Viart, « plus immédiatement en prise sur le matériel biographique » en ce qu'ils peuvent soit produire des séquences de vie en temps réel soit les reconstituer fictivement (2001 : 30). Le paradoxe de l'autobiographie au théâtre pourrait être tout entier dans cette impropriété temporelle.

SOI-MÊME COMME UN AUTRE

Ainsi, en prenant en compte le fait que, pour le dire cette fois avec Anne Ubersfeld, la parole théâtrale est foncièrement immédiate, qu'elle « exclut la médiation du passé » et pourrait être désignée comme un « temps retrouvé » (Ubersfeld, 1996 : 15), il nous faut revoir, pour l'autobiographie au théâtre, la question des rapports de l'identité et de la temporalité. Car, bien que le monologue narratif puisse permettre au soi de se raconter, voire de refléter un processus de rétrospection, le théâtre offre fondamentalement à l'autobiographie un laboratoire pour l'expression ou la manifestation du soi. C'est la réflexion de Paul Ricœur sur les rapports entre l'identité et la forme narrative qui pourrait nous inciter à le penser. Parlant des « cas déroutants de narrativité » comme chez Robert Musil ou Michel Leiris, Ricœur propose de voir un rapport entre la perte d'identité du personnage et la perte de configuration du récit. Nous pourrions substituer, dans la citation suivante, le terme de « théâtre » à celui d'« essai » :

[...] ainsi, dans le cas de Robert Musil, la décomposition de la forme narrative, parallèle à la perte d'identité du personnage, fait franchir les bornes du récit et attire l'œuvre littéraire dans le voisinage de l'essai. Ce n'est pas non plus un hasard si maintes autobiographies contemporaines, celle de Leiris, par exemple, s'éloignent délibérément de la forme narrative et rejoignent, elles aussi, le genre littéraire le moins configuré, l'essai précisément (Ricœur, 1990 : 177).

De même, pourrions-nous, pour le théâtre, emprunter à Paul Ricœur (1990) l'expression « soi-même comme un autre » pour renvoyer à la projection du sujet, qui, dans l'acteur, se désigne « soi-même comme un autre ». Car, faut-il finalement le préciser, cette quatrième personne (le je et le corps de l'acteur) ne peut s'ajouter simplement au fameux trio auteur-narrateur-personnage

(tel que défini par Lejeune³) sans modifier fondamentalement l'identité autobiographique. Revenons une dernière fois à Ubersfeld, pour qui le sujet au théâtre est nécessairement « dessaisi de son *Je* » :

Dans la mesure où le discours théâtral est discours d'un sujet-scripteur, il est discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son Je, d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant par la voix d'un autre, de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet ; le discours théâtral est discours sans sujet (Ubersfeld, [1977] 1996 : 197).

Aucune surprise alors à ce que, comme le dit Michel Corvin dans un article du dictionnaire *Le théâtre en France*, le théâtre contemporain, lorsqu'il fait de l'interrogation sur l'identité le point nodal de l'écriture théâtrale, débouche soit sur une désintégration du moi ou sur son effacement dans l'autre (Dubillard), soit sur la réduction de l'être à l'être-là (Pinget), soit sur le métaphysique (Duras), soit sur le silence (Sarraute), soit sur le mal comme non-être (Genet). Et que dire de la dépersonnalisation chez Beckett, de cette « exploration de la parole pour elle-même » (1992 : 450)⁴ ? C'est dans *La dernière bande* que je voudrais voir, quant à moi, le texte emblématique de la modalité théâtrale non seulement d'une quête d'identité, mais peut-être bien, à proprement parler, d'une quête autobiographique.

3. Certes, dans « Le pacte autobiographique (bis) » (1986), Lejeune est revenu sur ses positions et a reconnu que ses lectures autobiographiques l'ont poussé à « réintroduire le "jeu" qui est fatalement lié à l'identité » (21).

4. Voir Corvin, en particulier sur Dubillard, Pinget, Duras, Sarraute, Genet et Beckett (1992 : 407-450).

L'AUTOBIOGRAPHIE CHEZ BECKETT ET GAUVREAU

LA DERNIÈRE BANDE

*La dernière bande*⁵ est une pièce épurée mettant en scène un seul personnage, du nom de Krapp, qui réécoute les bandes que, dans un implacable rituel, il a enregistrées à ses différents anniversaires de naissance et qu'il a répertoriées dans un registre. Or, bien que le titre évoque cette « dernière bande » que Krapp s'apprête à enregistrer devant nous, à 69 ans, la plus grande partie de la pièce porte sur le monologue, enregistré à 39 ans, que le personnage écoute et commente devant nous – ce dernier évoquant lui-même, dans un mouvement de mise en abyme, le monologue enregistré à 27 ans.

Certes, il serait vain de chercher dans cette pièce un pacte autobiographique au sens strict : ni coïncidence des noms propres (et même un nom aux consonances scatologiques), ni coïncidence des âges (Beckett a 52 ans et n'a même pas atteint l'âge de son personnage à la création de la pièce), ni même un paratexte qui ferait état d'un acte autobiographique. Ce journal théâtralisé et médiatisé (par les bandes enregistrées), qui ne correspond pas à une pratique autobiographique chez Beckett, serait un pur artifice théâtral, ayant tout au plus un *effet* autobiographique. Et pourtant... Il est possible de (re)lire maintenant cette pièce en contrepoint de la prodigieuse biographie de James Knowlson, qui bouscule plus d'un lieu commun par rapport à Beckett et nous invite à repenser l'étanche séparation entre l'œuvre et la vie, instituée par l'auteur lui-même. Car Beckett finit non seulement par autoriser cette biographie, mais encore collabore avec son biographe, à qui il donne des entretiens hebdomadaires pendant cinq mois :

5. Dorénavant, les renvois au texte de la pièce (1959) seront annoncés dans le corps du texte, entre parenthèses, par l'abréviation DB, suivie du numéro de la page.

Si je comprenais parfaitement ce que Beckett avait en tête lorsqu'il parlait de séparation entre sa vie et son œuvre, je ne pouvais pas penser que cette coupure fût aussi radicale qu'il l'affirmait. Je le lui dis lors du premier entretien que nous avons eu autour de ce livre, en mentionnant quelques-unes des images qui apparaissent à maintes reprises dans son œuvre, y compris dans les derniers textes en prose : un homme et un enfant en train de marcher main dans la main dans la montagne ; un mélèze qui tous les ans verdit une semaine avant les autres ; le son des ciseaux des tailleurs de pierre dans les collines au-dessus de la maison. Il y avait, je le soutenais, des dizaines d'images semblables qui rattachaient la vie à l'œuvre. Beckett approuva d'un signe de tête. « Elles sont obsessionnelles », dit-il avant d'en citer un certain nombre d'autres (Knowlson, [1996] 1999 : 21).

Ainsi, c'est l'auteur lui-même qui, poussé par son biographe, semble avoir, en dernière instance, reconnu (d'un timide signe de tête, il est vrai) une certaine circulation entre l'œuvre et la vie. D'ailleurs, dans le caractère « autorisé » de la biographie, ne pourrait-on pas reconnaître, détourné, un certain pacte autobiographique ? Le biographe qui se porte garant du récit de sa vie vient tout au moins partager une part de l'autorité auctoriale avec le biographe.

Dans *La dernière bande*, les « images obsessionnelles » apparaissent particulièrement prégnantes. L'évocation de la mort de la mère dans le journal du Krapp de 39 ans ferait ainsi écho à l'expérience biographique particulièrement douloureuse d'un Beckett au chevet de sa mère en phase terminale, atteinte de parkinson :

L'une des clefs de l'esthétique de Beckett est ce « regard froid » dont il me parlait un jour, à poser selon lui sur toute expérience personnelle avant de pouvoir

intégrer celle-ci à l'œuvre d'art. Sept ans lui seront nécessaires pour arriver à contrôler suffisamment les émotions associées au deuil de sa mère et à en tirer des éléments de la courte pièce La Dernière Bande : le laconique « Maman en paix enfin » inscrit par Krapp dans son registre ; la belle formule « noyé dans les rêves et brûlant d'en finir », qui transfère sur Krapp la façon dont il a lui-même vécu la mort de sa mère ; ou, évocation plus directe, « la maison du canal où maman s'éteignait, dans l'automne finissant, après une longue viduité », pendant qu'un Krapp plus jeune attendait tout près, sur un « banc près du bief d'où je pouvais voir sa vitre » (Knowlson, [1996] 1999 : 492).

Ainsi, chez Beckett, le travail du temps, le travail du deuil, mais aussi le travail de l'écriture concourent à un style dont le « laco-nisme » trouve ici sa métaphore dans la vitre qui sépare le fils de sa mère agonisante. Mais aussi, en même temps, la lente et labo-rieuse récitation du vieillard qui revit ce deuil en se remémorant ses entrées de journal, montre, s'il en était besoin, que le texte de Beckett a valeur de litote. Ce ne serait pas d'ailleurs le moindre paradoxe de cette esthétique du « regard froid » que de créer des effets figuraux de litote à même l'effacement des traces de la subjectivité, à même ces mouvements de dépersonnalisation⁶.

Tel que l'a bien montré Matthijs Engelberts (2001), le nou-veau défi de la critique beckettienne, qui a depuis longtemps re-connu le caractère inéluctable de la question du soi chez Beckett, mais qui semble avoir toujours hésité entre des analyses de sa présence ou de son absence, pourrait bien être maintenant de considérer le caractère fondamentalement aporétique de ce soi.

6. Or, il vaudrait aussi la peine de lire la pièce dans l'intertexte de la correspondance, qui est, elle, au plus près de l'événement. Ainsi, dans une lettre de 1950 adressée à Henri et Josette Hayden : « Ma mère baisse toujours ; c'est comme un de ces decrescendos de train que j'écoutais la nuit à Ussy, interminable, avec des reprises alors que tout semblait fini et le silence définitif » (cité dans Knowlson, [1996] 1999 : 490).

Faudra-t-il dès lors nous interdire de recourir au terme d'« autobiographie » pour un texte comme celui de *La dernière bande* ? Le jugement sévère d'Engelberts sur les interprétations autobiographiques (selon lui réductrices) ne l'empêche pas de montrer les paradoxes d'un texte qui doit, pour dépasser le plan du personnel, proposer des points d'ancrage personnels :

Le soi dans ces textes n'est pas uniquement celui de l'auteur réel, il n'est même pas principalement celui de l'auteur, qu'il se soit transformé en personnage plus ou moins fictif comme Proust ou non, bien que les éléments autobiographiques des textes montrent que l'auteur s'inscrit dans le texte et fait que celui-ci se rapporte à lui, voire à ce qu'il tient pour constitutif de lui-même. [...] S'il y a un soi personnel qui se cache dans ces textes, ce n'est pas parce que le soi du texte est ce soi personnel, mais parce que la question du soi ne peut guère être explorée sans référence personnelle (Engelberts, 2001 : 353).

Entre le laconisme et la litote, entre l'autobiographie et une écriture du soi désindividualisée, le théâtre de Beckett pourrait représenter les aléas de l'autobiographie au théâtre. *La dernière bande* problématiserait, de façon exemplaire (on y verrait presque l'archétype d'un genre, s'il en était un), les questions de l'identité (d'un sujet autobiographique) dans ses rapports au temps, à la mémoire, à l'écriture, voire à l'archive. Car on voit bien comment cette pièce nous ramène tout à la fois à l'essence du théâtre et à ses limites en répondant au défi de représenter scéniquement le développement ou le vieillissement d'un personnage dans l'unique temps de la représentation, au défi de figurer le processus intérieur de la mémoire. Or, alors que l'imédiateté, l'extériorité (ou la spatialité) et la nature dialogale du théâtre sont mises à l'épreuve, les techniques d'enregistrement et d'archivage qui les suppléent et qui représenteront les relais mémoriels paraîtront, elles, sinon caduques, du moins inadéquates à préserver le soi, l'identité. Cet échec relatif correspond

bien, sur le plan philosophique, au constat de Ricœur concernant la fragilité de toute entreprise de construction identitaire :

Il faut nommer comme première cause de la fragilité de l'identité son rapport difficile au temps ; difficulté primaire qui justifie précisément le recours à la mémoire, en tant que composante temporelle de l'identité, en conjonction avec l'évaluation du présent et la projection du futur (Ricœur, 2000 : 98).

L'image scénique parle d'elle-même. Les différentes bandes qui sont étalées en désordre sur le bureau de Krapp demeurent distinctes ; dans l'immuabilité de l'archive, chacune a préservé un état du soi, mais ces archives plurielles sont extérieures, voire étrangères à Krapp. Ni séparément ni ensemble, elles ne peuvent tout à fait coïncider avec le soi du présent. Le silence de Krapp qui, à la fin de la pièce, réécoute, et donc se remémore, pour une deuxième fois, le récit d'un moment de bonheur avec la fille dans la barque (qu'il a noté dans son registre comme l'« Adieu à l'amour »), paraît lui-même d'ailleurs particulièrement éloquent⁷. Cette bande qui seule contient le souvenir heureux et qui se substituera au présent de la dernière bande – que Krapp refusera finalement d'enregistrer –, représente certes (avec l'objet magnétophone) la mémoire du personnage, mais une mémoire qui a imprimé des images qui n'ont plus de résonances avec le présent, dans lesquelles le personnage du présent peine à se reconnaître. Ce dernier silence de Krapp, qui contraste avec la raillerie de la première écoute (« difficile de croire que j'ai été con à ce point-là ») et qui est redoublé par le silence de la bande qui, selon la didascalie, « continue à se dérouler en silence », est-il figure de l'oubli ou de la remémoration nostalgique ? De même qu'il pourrait s'agir de l'ultime démission de la part du vieil homme, annonçant sa mort, il pourrait aussi s'agir d'une (vaine)

7. Selon Knowlson ([1996] 1999 : 562-567), il serait vain de chercher à identifier la fille de la barque, qui évoque plusieurs femmes pour lesquelles Beckett a éprouvé un sentiment amoureux.

tentative pour Krapp de redevenir un soi du passé, soit de revivre, par le récit d'un soi qui est un autre, un événement du passé.

Or il faut relire la fin de ce monologue enregistré, que le spectateur réécoute avec Krapp, pour bien saisir toute l'ambiguïté de cette finale :

Ici je termine cette bande. Boîte – (pause) – trois, bobine – (pause) – cinq (Pause.) Peut-être que mes meilleures années sont passées. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus (DB, 32-33).

Le texte autobiographique se retourne sur lui-même. L'amour auquel Krapp avait renoncé à 39 ans, à cause de « ce feu en [lui] », est le sacrifice même à l'origine de l'œuvre de Beckett – et, ainsi, de la pièce elle-même. Les « meilleures années » de l'écrivain, pourrait-on dire en le paraphrasant, n'étaient-elles donc pas plutôt toujours à venir ? Dans *La dernière bande*, l'évocation de la mort de la mère, des relations amoureuses, voire des moments d'illumination qui ont présidé à l'œuvre⁸, constituent plus que de simples « particules autobiographiques ». Ces récits sont pris dans le mouvement général d'une énonciation autobiographique qui se remet constamment en question en multipliant non seulement les fuites en avant que sont les élans de désindividualisation, mais les replis : sur elle-même, sur le soi et sur la représentation théâtrale.

8. Voir principalement, en écho à ce « feu en moi », ce passage de la pièce qui raconte une « vision » un soir de tempête où Krapp (l'écrivain) découvre que l'obscurité qu'il s'était « toujours acharné à refouler » est en fait son alliée : « indestructible association jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu » (DB, 23).

L'ASILE DE LA PURETÉ

Alors que la pièce de Beckett, dans la mise en scène de Denis Marleau, n'avait pas été présentée comme une pièce autobiographique, celle de Gauvreau l'avait été de façon non équivoque. Ainsi lit-on dans le programme de la production du Théâtre du Nouveau Monde :

Comme toutes ses œuvres, L'Asile de la pureté est éminemment autobiographique. Après la mort par suicide de sa muse, l'actrice Édith Luel, le poète-dramaturge Donatien Marcassilar, torturé par la douleur et voulant honorer la mémoire de la disparue, entame un jeûne qu'il souhaite définitif : une grève de la faim qui l'entraînera irrémédiablement dans la mort.

De même *L'asile de la pureté* fait partie d'une trilogie dramatique autobiographique qui comprend deux autres textes : *La charge de l'original épormyable* (1956) et *Les oranges sont vertes* (1970). Pourrait-on considérer cette pièce, longtemps inédite, comme un avant-texte autobiographique, une version plus brute du récit de vie ? Si une étude comparative plus fouillée pourrait nous permettre d'analyser les différences dans le niveau d'achèvement des pièces, je me contenterai ici, pour les besoins de l'analyse, de noter les ressemblances : transposition fantaisiste du nom du personnage poète (Donatien Marcassilar/ Mycroft Mixeudeim/Yvirnig), libertés prises avec les événements de la biographie, thématique commune d'un poète aux prises avec les affres de la création et la souffrance de la perte de l'être aimé et esthétique non réaliste du spectacle.

La pièce elle-même renforce, malgré la non-coïncidence des noms propres, l'association de l'auteur au personnage du poète-dramaturge. Ainsi, le personnage de Donatien Marcassilar est présenté par un autre personnage, avant son entrée en scène, comme un auteur d'avant-garde ayant eu son « heure de presque-gloire » dans un « milieu social assez enfantin » (AP, 508), ainsi que comme un « personnage maudit, âpre, éconduit » (AP, 509)

qui, à la suite de « la mort d'un être cher » « ne peut plus écrire » (AP, 509). Dans la mise en scène de Pintal, le caractère autobiographique de ce discours de Fortunat Leswick sera renforcé par le fait que le texte, qui sera distribué aux spectateurs des premières rangées, acquerra le statut d'un paratexte, voire peut-être d'un texte référentiel permettant de sceller, par l'intermédiaire de la metteuse en scène, le pacte autobiographique.

De la même façon, quand le spectateur, à la fin de la pièce, voit le poète se dédoubler et donner la réplique au personnage de Claude Gauvreau, il croira l'auteur revenu signer, théâtralement, son autobiographie. N'est-ce pas d'ailleurs la principale fonction de l'intervention ultime de l'auteur, qui, tel un *deus ex machina*, vient dénouer l'impasse de la pièce en convainquant le poète d'abandonner sa grève de la faim ? Ce retournement complet de situation gardera un caractère énigmatique. D'une part, on comprend mal la logique du discours du personnage de l'auteur (traité d'ailleurs de « dictateur fouinard » par le poète), qui déconstruit toute l'argumentation de la pièce en suggérant au poète de vivre pour « irradier une transcendance » et être l'incarnation d'Édith Luel. D'autre part, la décision finale de Donatien Marcassilar de manger excessivement demeure foncièrement ambivalente, puisqu'elle peut tout autant entraîner la mort : « Mourir en mangeant, mourir en jeûnant – la différence est faible... » (AP, 603). Gauvreau ferme la pièce sur une question adressée au public, qui pourra seul juger de son genre (« Comédie ? Tragédie ? ») et de son sens (« Progrès ? Trahison ? ») (AP, 604). Le caractère déconcertant et invraisemblable de la dernière scène n'empêche pas son effet référentiel. Dans la mise en scène de Pintal, du reste, cet effet est d'autant plus fort que les répliques du personnage de Gauvreau, récitées en voix off, se superposent au gros plan de l'image du véritable Gauvreau (sans voix) sur un téléviseur.

Or, comme pour *La dernière bande*, cette pièce présente un mouvement de désindividualisation, qui a été vu par la critique comme une tendance à la mythification. Ainsi, Jacques Marchand, dans un ouvrage intitulé *Claude Gauvreau, poète et*

mythocrate (1979), soutient que l'auteur a créé, dans cette pièce comme dans toute son œuvre, ce mythe de l'artiste absolu qui sera devenu dans la société québécoise des années 1970 le mythe d'un poète maudit. Ce serait même dans *L'asile de la pureté* que l'on retrouverait, selon Marchand, la première fixation de plusieurs des éléments du mythe, alors que « la mort de la bien-aimée vient renforcer cette image du poète maudit » et que la grève de la faim du survivant vise à idéaliser la mort des amants sacrifiés (Marchand, 1979 : 272).

Ce que je voudrais toutefois, quant à moi, retenir de la pièce, c'est le sens de ce jeûne fictif ou mythique qui, constituant le véritable moteur de l'action, se présente comme un *témoignage* rendu à l'être cher (« Je témoigne. Lentement. Doucement. À ma manière. » – AP, 534) et un moyen d'atteindre, par l'ascétisme, puis ultimement par la mort, pureté et transcendance (« Je meurs pour une transcendance. » – AP, 550). Faut-il prendre le dramaturge au mot et considérer la pièce entière comme un témoignage ? À l'instar de Gauvreau lui-même qui, dans le texte préfaciel des *Œuvres créatrices complètes* intitulé « Autobiographie », désigne un intertexte autobiographique, c'est par rapport à *Beauté baroque*, véritable roman-témoignage écrit à la suite du suicide de Muriel Guilbault, que nous pourrions lire cette pièce :

Le cadavre de Muriel ayant été souillé par d'objets moralisateurs de diverses disciplines, je me décidai à laver sans réplique possible cette ignominie en écrivant le roman de sa vie tel que je la connaissais : BEAUTÉ BAROQUE (1952).

Je m'étais aussi remis à écrire des textes radiophoniques sous ma signature [...].

L'effort de rédaction de Beauté baroque annihila ce qui me restait de forces nerveuses. Aussi, vers la fin de 1952, à la faveur d'une chicane quelconque à domicile (qui n'était que la cause prochaine de cette catastrophe), je devins totalement amnésique.

Je demeurai néanmoins en liberté et continuai à écrire.

En 1953, je rédigeai ma première longue pièce de théâtre : L'ASILE DE LA PURETÉ (quatre actes) (AP, 13).

Ainsi, dans *Beauté baroque*⁹, c'est d'abord la bien-aimée qui, en incarnant le chef-d'œuvre, incarne le témoignage. Après sa mort, c'est le poète survivant qui, choisissant de ne pas mourir, s'approprie sa parole :

*Que vais-je faire ?
Je me tords comme un agonisant halluciné.
Mourir ?... Mourir !...
« Je suis un témoignage... » La parole me suit comme
un chien adopté.
« Je suis un témoignage... » Et moi : ne suis-je pas le
témoin ?... (AP, 500).*

Se retrouver, aller à la rencontre de soi, en faisant le deuil de l'autre et de soi. Si la pièce de Gauvreau raconte en premier une quête d'absolu, une tentative poétique de dépassement de soi, elle pourrait démontrer également qu'au théâtre, l'autobiographie passe nécessairement par un dédoublement de l'auteur, qui s'incarne dans le corps de l'acteur. Ainsi, dans *L'asile de la pureté*, ce dédoublement du soi du poète, cherchant à se projeter sur l'autre, à s'incarner dans sa muse comme dans son œuvre, pourrait avoir programmé le dédoublement dernier de l'auteur en poète (Donatien Marcassilar) et en dramaturge (Gauvreau).

Par ailleurs, ce témoignage entretient avec la mémoire un rapport pour le moins paradoxal, puisque, tel que le signale Gauvreau dans son « Autobiographie », il aurait été écrit dans un état de totale amnésie¹⁰. Pourrait-on voir dans le processus de

9. Ce texte, écrit en 1952-1953, a été l'objet d'une lecture publique le 22 avril 1953, mais n'a été publié intégralement que dans les *Œuvres créatrices complètes*.

10. Un autre intertexte intéressant de cette pièce serait le texte radiophonique intitulé « Amnésie », faisant partie de la série de textes (exclus des *Œuvres créatrices*) qui, comme le mentionne Gauvreau dans son « Autobiographie », auraient été composés entre *Beauté baroque* et

création, tout autant que dans la fable même de la pièce de Gauvreau, un enseignement sur les limites de l'autobiographie au théâtre ? S'il revient au récit écrit de suppléer, de prolonger, voire de produire la mémoire, en permettant tout à la fois la rétrospection et l'introspection, il reviendrait au théâtre de représenter l'oubli, l'amnésie ou la fugacité du présent. D'ailleurs, on pourrait mettre en parallèle la pièce de Gauvreau, et sa façon de transformer l'amnésie en témoignage, et la pièce de Beckett, qui a en quelque sorte démontré, par l'artifice et la médiation des bandes enregistrées, la précarité de la mémoire et la tragédie de l'oubli. Dans les deux cas, c'est le théâtre qui, à sa façon, montre les difficultés qu'éprouve le soi à se raconter (se regarder dans le passé) et à se représenter (se montrer au présent).

*
* *
*

Il reste encore beaucoup à dire sur l'autobiographie au théâtre. Car mon étude, en somme, a moins montré ce que l'autobiographie apporte au théâtre (comment donc le théâtre pourrait être une autre modalité autobiographique) que ce que le théâtre apporte aux théories de l'autobiographie. Les deux textes de Beckett et de Gauvreau, parce qu'ils thématisent et théâtralissent tous deux la difficulté du soi à se saisir, à se représenter, à se projeter dans le temps et l'espace, mais aussi dans l'autre, éclairent des oppositions ou des paradoxes fondamentaux de l'écriture de soi. Ces œuvres ne sont certes pas les premières à avoir, dans le champ autobiographique, montré que l'écriture ne peut jamais que balancer entre la fiction et le réel, entre la narration et l'exposition, entre la médiation et l'immédiateté, entre l'ancrage personnel et la désindividualisation. Mais pour l'avoir dit avec

L'asile de la pureté. Ce texte qui, selon Marchand, aurait été diffusé le 14 janvier 1959, se présenterait comme « la confidence plus ou moins directe » d'un homme qui « s'impose la double corvée de l'amnésie et de la longue marche pour prouver à une bien-aimée à la fois morte et vivante qu'il est prêt à tout pour elle » (Marchand, 1979 : 306).

les moyens du théâtre, elles auront contribué à la réflexion sur l'autobiographie, qui s'alimente surtout maintenant à l'hétérodoxie de ses formes. En dirigeant toute notre attention sur le *récit* (auto)biographique des dernières décennies, nous avons escamoté d'autres modes d'expression (auto)biographique. Ces pièces des années 1950 nous rappellent que le théâtre est aussi un autre « asile » du soi : de ses questionnements, de sa représentation comme de son histoire. N'y aurait-il pas lieu de relire le corpus théâtral afin d'y dénicher quelques textes oubliés, plus autobiographiques qu'il n'y paraissait ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BECKETT, Samuel (1959), *La dernière bande*, Paris, Éditions de Minuit.
- BÉNARD, Johanne (2003), « Krapp en trois temps », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 107, p. 125-135.
- CORVIN, Michel (1992), « Une écriture plurielle », dans Jacqueline DE JOMARON (dir.), *Le théâtre en France*, Ivry-sur-Seine, Éditions Armand Colin, p. 407-450.
- ENGELBERTS, Matthijs (2001), *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Éditions Droz.
- GAUVREAU, Claude (1977), *L'asile de la pureté*, dans *Œuvres créatrices complètes*, Ottawa, Éditions Parti Pris, p. 501-608.
- KNOWLSON, James ([1996] 1999), *Beckett*, Paris/Arles, Solin/Actes Sud.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- LEJEUNE, Philippe (1986), « Le pacte autobiographique (bis) », dans *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, p. 13-35. (Coll. « Poétique ».)
- LEROUX, Louis Patrick (2004), « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, p. 75-85.
- MARCHAND, Jacques (1979), *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur.
- RICEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Ordre philosophique ».)
- RICEUR, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- UBERSFELD, Anne ([1977] 1996), *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Belin.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre III*, Paris, Éditions Belin.
- VIART, Dominique (2001), « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263 (juillet-septembre), p. 7-33.

GÉNÉALOGIE INTERMÉDIATIQUE DE L'AUTO PORTRAIT

Hans-Jürgen Lüsebrink

Université de Saarbrücken

ÉMERGENCES ET RUPTURES

Le premier grand roman de James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, publié en 1916, qui est par sa structure générique un roman autobiographique « oblique »¹, si l'on suit le paratexte d'une de ses éditions les plus récentes (1964), constitue un moment de rupture dans l'histoire multiséculaire du genre inter- ou transmédiatique de l'autoportrait, à côté des fameux autoportraits de Vincent Van Gogh peints durant les années 1886-1888.

Les deux formes d'autoportraits « obliques » de Vincent Van Gogh et de James Joyce, quasi contemporaines, utilisent des supports intermédiaires différents – la peinture complétée par des notes de correspondance dans le cas de Van Gogh, un texte

1. Voir sur la définition du genre du roman autobiographique Lejeune (1975 : 14). Il note aussi à ce propos : « J'ai en effet employé le mot autobiographie pour désigner largement tout texte régi par un pacte autobiographique, où un auteur propose au lecteur un discours sur soi, mais aussi [et c'est la définition de la page 14] une réalisation particulière de ce discours, celle où il est répondu à la question "qui suis-je ?" par un *récit* qui dit "comment je le suis devenu" » (1975 : 19).

autobiographique romanesque accompagné dans de nombreuses éditions par un portrait-photo de l'auteur dans le cas de James Joyce. Elles convergent cependant dans leur volonté commune de rupture avec la tradition de l'autoportrait forgée depuis la Renaissance (dans différentes formes artistiques, notamment la peinture et la sculpture, souvent liées à des formes de thématization écrites de soi²). Dans les deux cas, l'autoportrait, loin d'être élogieux ou idéalisateur, donne au contraire à voir des personnages brisés, en crise et en rupture aussi bien avec leur milieu qu'avec des conventions artistiques héritées du passé. Van Gogh apparaît dans ses autoportraits comme un personnage bouleversé sur le plan psychique, et, en même temps, en tant qu'artiste, radicalement en marge de la société de son temps. Rêvant de « faire des portraits qui un siècle plus tard apparussent comme des apparitions » (Van Gogh, cité dans Dorn *et al.*, 2000 : 229), utilisant de manière radicalement nouvelle des couleurs et des formes d'expression physiognomoniques, Van Gogh eut aussi recours à l'autoportrait pour « colmater » une brèche psychique. Il écrit ainsi en juin 1888 que le « portrait que j'ai fait de moi » montre « un visage gris-rose et des yeux verts, des cheveux couleur de cendre, un front ridé et, autour de la bouche, raide et comme en bois, une barbe très rouge, un peu en pagaille, et triste ; mais les lèvres sont pleines ; un sarrau bleu de toile grossière » (cité dans Dorn *et al.*, 2000 : 121) ; l'autoportrait paraît en même temps, pour Van Gogh, un instrument thérapeutique, le peintre « se sentant, à cette époque, comme quelqu'un "qui aurait voulu se suicider et trouvant l'eau trop froide, cherche à rattraper le bord". Il se peignait non seulement parce qu'il trouvait dans sa propre image un modèle facilement disponible, mais pour se stabiliser après sa crise » (Dorn *et al.*, 2000 : 187 ; la citation intercalée provient de la correspondance de Van Gogh).

2. Nous reprenons ici le terme, en le traduisant, de « Selbstthematization », défini par Hahn et Kapp (1987) ; voir en particulier l'article introductif d'Alois Hahn, « Identität und Selbstthematization » (9-24).

James Joyce, qui raconte dans *A Portrait of an Artist as a Young Man* son enfance et son adolescence à Dublin, témoigne dans son autoportrait fictionnel et oblique d'une prise de position radicale par rapport à la bourgeoisie des Philistins de sa ville natale, Dublin, qui a emprunté, de manière presque caricaturale aux yeux de Joyce, ses rites sociaux, ses valeurs et ses codes symboliques – c'est-à-dire sa « culture » au sens anthropologique du terme³ – à l'envahisseur britannique. Le registre stylistique utilisé par Joyce pour miner de l'intérieur le genre de l'autoportrait – l'ironie – est certes moins radical que celui de Van Gogh dont l'autoportrait reflète, à travers ses codes picturaux, la profonde perturbation psychique de son auteur ; mais il met néanmoins en cause, à travers l'histoire de Stephen Parnell alias James Joyce, l'idée même que l'on se faisait jusque-là de l'autoportrait auquel le titre de l'ouvrage fait explicitement référence. Représentant, à première vue, « une première esquisse de soi-même » (« an early sketch of himself⁴ »), l'œuvre subvertit, à y regarder de plus près, au moyen d'une ironie à la fois subtile et acerbe, le concept même de *portrait*, ou plus précisément l'idée que la tradition occidentale avait forgée jusque-là de l'autoportrait de l'artiste. L'éditeur d'une édition critique du livre, Seamus Deane, précise dans son introduction :

The most effective irony in Portrait is in its title. It establishes the difference between what Joycean representation involves and the earlier works, both in painting and in literature, that would have had no difficulty with the idea of portraiture itself. Perhaps, then, it is better to suggest that Joyce's irony is not ultimately directed at Stephen's youth, but at the first word in his title and, thereby, at the underlying assumptions about representation in literature (and in art) which he so potently undermined (dans Joyce, [1916] 1964 : xliii).

3. Voir, sur cette définition de la culture, Geert Hofstede (1991).

4. Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons vers le français.

Le genre occidental de l'autoportrait, foncièrement remis en question par Van Gogh et Joyce, et dont il ne peut être question de retracer ici l'histoire même dans ses grandes lignes, est indissociablement lié à la nouvelle idée de l'homme née à la Renaissance et aux nouvelles conceptions du corps, de l'autonomie spirituelle et de l'artiste créateur, ainsi qu'à l'invention du miroir plat de verre à Venise au XVI^e siècle qui offrait un reflet nettement plus réaliste que le miroir de métal ou de verre convexe⁵. L'élaboration du genre allait de pair avec de nouvelles techniques picturales comme le recours au clair-obscur et la mise en relief de l'œil et du regard comme « fenêtres de l'âme » (Wagner, 2001 : 87-88, 90-92). Mais ce genre, dont les origines remontent au début du XV^e siècle, aux autoportraits de Jan Van Eyck en Hollande et de Cola Petruccioli à Pérouse en Italie du Nord (Wagner, 2001 : 89-91), fut également associé à une volonté d'affirmation sociale et socioculturelle capable de procurer une dignité nouvelle à la figure de l'artiste pour qui l'autoportrait devint « le lieu privilégié de l'expression du statut social et intellectuel du peintre à partir de la Renaissance » (Revel, 1997 : 87).

L'œuvre d'Albrecht Dürer, dont le premier autoportrait date de 1484 (il s'y dessina à l'âge de 13 ans⁶), occupe une position inaugurale et de tout premier plan dans l'histoire du genre (Wagner, 2001 : 98). Elle reflète en même temps une intense interaction entre autoportrait et écriture autobiographique, dans les genres de la correspondance et du journal intime. Dürer, qui avait peint de nombreux portraits de personnages de la vie politique et culturelle comme notamment celui de son ami Philipp Melanchthon en 1526, mais aussi de nombreux personnages peu connus ou anonymes, avait réalisé entre 1484 et 1508 une série d'autoportraits (« Selbstbildnis »), de sa représentation comme adolescent à l'âge de 13 ans jusqu'à un tableau peint au pinceau et dessiné en 1508 qui le montre nu. On constate un contraste

5. Voir sur cette problématique l'article de Christoph Wagner (2001).

6. Voir Koerner (1993).

frappant entre ses autoportraits *dessinés*, qui ne furent pas destinés au public et qui le montrent dans différents états d'humeur et de maladie aussi, et ses autoportraits *peints* qui sont soigneusement stylisés et servirent même de base pour ses représentations du Christ comme *Salvator Mundi*. Cette autoreprésentation fortement stylisée culmina dans son célèbre « Selbstbildnis im Pelzrock » (« Autoportrait en robe de fourrure »), un tableau à l'huile réalisé autour de 1500 et conservé aujourd'hui à l'Alte Pinakothek de Munich. De façon identique à celle dont il avait apposé sa signature subjective sur le « Gebetbuch Kaiser Maximilians » (1515) en se chargeant d'en illustrer les marges (« Randzeichnungen »)⁷, ses autoportraits se prolongeaient en geste scriptural et autobiographique. Il nota ainsi, en langage moyen-allemand et de sa propre main, au haut de son tout premier autoportrait de jeunesse : « Je me suis peint moi-même d'après un miroir, en l'an 1484, quand j'étais encore un enfant⁸ ». L'autoportrait cité de 1500 comporte l'inscription en latin : « Albertus Durerus Noricus/ ipsum me propriis sic effin/ gebam coloribus aetatis/ anno XXVIII⁹ » (cité dans Wagner, 2001 : 98). Des textes autobiographiques fragmentaires de Dürer se trouvent également sur des médailles, dans ses manuscrits et, de manière plus « oblique », dans le *Quatuor Libri Amorum* de Conrad Celtis (Nuremberg, 1502) qu'il n'avait accepté d'illustrer qu'à condition, entre autres, que ce livre contienne son propre portrait et fasse son éloge en le comparant au philosophe et savant allemand Albertus Magnus (1206-1280) dont l'observation de la nature avait fait un des modèles de l'humanisme allemand de la Renaissance (Graevenitz, 1989 : 11).

Les autoportraits de Benvenuto Cellini – qui sont plus précisément des « autosculptures » –, celui de l'aristocrate anglais

7. Voir sur ce sujet Graevenitz (1989 : 7-13).

8. « Daz hab Ich awn ein spigell nach/ mir selbs kunterfet Im 1484 Jahr/ Do ich noch ein Kind was/ Albrecht Dürer ». Citation en moyen-allemand, d'après Bartrum (2002 : 79).

9. Traduction : « Ainsi je me peignis moi-même, Albrecht Dürer, de Nuremberg, avec des couleurs ineffaçables, à l'âge de 28 ans ».

Sir Nathaniel Bacon du début du XVII^e siècle, les autoportraits du jeune artiste Nicolas de Larguillière « où se lit une assurance qui est la marque de la nouvelle dignité revendiquée par les peintres à la fin du XVII^e siècle » (Aubert, 1986 : 7), ou celui encore de l'artiste anglais William Hogarth, au milieu du XVIII^e siècle¹⁰, qui constitue une sorte de manifeste pictural proclamant, à travers l'activité du peintre, une nouvelle et harmonieuse synthèse entre les arts et les métiers, l'intellect et la matérialité (Lindsay, 1977), forment autant d'étapes significatives dans l'histoire artistique et picturale du genre. L'autoportrait de Nicolas Poussin (1648), qui compte parmi les œuvres marquantes du genre, montre le peintre souriant, vêtu d'une toge à la romaine et plongé dans un décor métaphorique où tous les éléments sont sujets à interprétation (c'est le cas du tableau représentant une femme vue de profil, coiffée d'un diadème incrusté d'un œil, qui sourit à un personnage situé en dehors du champ de vision). Représentation picturale d'un artiste « au faîte de sa carrière et de ses capacités techniques », l'autoportrait de Poussin incarnerait aussi, selon une historienne de l'art, Blandine Chavanne, « une allégorie remarquable de la *Peinture* qui permet aux artistes contemporains de dialoguer avec Poussin » (1994 : 3)¹¹ – à des artistes comme Georges Seurat ou Giorgio Chirico qui ont utilisé le tableau de Poussin pour la composition de leurs propres autoportraits.

L'autoportrait, au delà de ses multiples variations, se caractérise ainsi par une volonté d'*arrêt* sur l'image de l'auteur – écrivain, artiste ou intellectuel – et le plus souvent sur son visage censé *représenter* l'ensemble de son corps et de sa personnalité. Lié, de manière explicite ou implicite, à la parole écrite ou imprimée, il forme le point de départ et en même temps le noyau discursif d'une *narration* autobiographique dont il condense en

10. Voir aussi sur ce portrait Cooper ([2000] 2001 : 53).

11. Cet autoportrait, réalisé en 1648, fut demandé à Poussin par un mécène et ami, Paul Fréart de Chantelau. Voir, à ce sujet, Emmanuelle Revel (1997 : 18) et Jacques Thuillier (1988 : 230-231).

quelque sorte les périples et le sens profond¹². Entre récit autobiographique, fragmentaire ou linéaire, parlé ou écrit (recueilli par d'autres genres dans la dialogicité de la correspondance ou dans celle de l'entretien et de l'interview), d'une part, et l'autoportrait pictural et visuel, d'autre part, se tissent ainsi de multiples liens susceptibles de cerner une personnalité et son vécu à la fois dans l'instantané et dans l'étalement temporel. L'autoportrait visuel, oral ou scriptural est donc essentiellement *métonymique*, renvoyant toujours à une profondeur psychique ou narrative absente, mais indiquée ou soupçonnée.

L'autoportrait constitue en somme un « événement-signé », « *sign-event* » (Bal, 2003 : 23), à priori détaché de toute dimension narrative et centré sur la relation narcissique de l'artiste-écrivain avec lui-même. Pour Philippe Lejeune, il est caractérisé par l'absence de deux éléments majeurs définissant l'autobiographie, le récit (en prose) et la perspective rétrospective du récit (1975 : 14). Mais en même temps, à y regarder de plus près, il apparaît indissociablement ancré à la fois dans une trame narrative (à laquelle il renvoie subrepticement) et dans une relation, souvent occultée, de communication avec l'Autre¹³. Celui-ci est censé le regarder, l'apprécier, l'admirer, ou tout simplement le déchiffrer ; et l'Autre qui souvent participe à l'élaboration de l'autoportrait, comme journaliste, interlocuteur ou artiste, contribue à remettre en cause, voire à effacer, la frontière fragile et perméable entre portrait et autoportrait, représentation de soi par soi-même et représentation de soi-même par un autre resté anonyme¹⁴.

12. Voir, sur les relations entre autoportrait et autobiographie, Michel Beaujour (1977), Derek A. Watts (1975) et Philippe Lejeune (1986 : 73-86).

13. Mieke Bal écrit : « The portrait is here a representation of a communication situation, in which the enunciator – the “I” – is either represented by or temporarily exchanged for a stand-in, or other “half”, who is the depicted figure » (2003 : 23).

14. Mieke Bal définit ce type profondément hybride de l'autoportrait, qui semble de toute évidence dû à un Autre resté anonyme, par le terme d'« allo-portrait » (2003 : 13).

AVATARS MÉDIATIQUES DE L'AUTO PORTRAIT

Avec l'avènement de la presse illustrée dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, du cinéma depuis le début du XX^e siècle et de la radio à partir des années 1920, l'autoportrait s'est vu intégré, comme l'écriture autobiographique, dans un paysage médiatique radicalement nouveau. L'autoportrait fut en effet confronté dès la fin du XIX^e siècle au média de la photographie, par rapport auquel Van Gogh se définit en prenant résolument ses distances artistiques :

Donc je ne cherche pas à faire cela par la ressemblance photographique mais par nos expressions passionnées, employant comme moyen d'expression et d'exaltation du caractère notre science et notre goût moderne de la couleur (cité dans Dorn et al., 2000 : 229).

Les médias audiovisuels multiplièrent les genres et les formats thématisant la biographie et l'autobiographie. Apparurent également de nouvelles connexions intermédiatiques entre l'autoportrait filmique et l'autoportrait écrit et imprimé, caractérisés tous deux, malgré les dénominations génériques, par une dimension temporelle et narrative que l'instantané de l'autoportrait iconographique avait, en principe, diminué, voire exclu.

Le genre de l'autoportrait figure également dans de nombreux périodiques contemporains, désignant tant une rubrique qu'une forme discursive de l'autoreprésentation, souvent fortement codée, voire stéréotypée : des personnages connus, notamment des stars des milieux politique, culturel ou médiatique, y tracent l'essentiel de ce qu'ils veulent exposer d'eux-mêmes aux regards du public des lecteurs. Par exemple, l'autoportrait de l'actrice française Isabelle Carré, l'une des stars montantes du jeune cinéma contemporain, intitulé « Isabelle Carré (par elle-même) », est présenté comme suit aux lecteurs, et notamment aux lectrices, de la revue française féminine *Biba* : « Tous les mois, une star qu'on aime se prête au jeu du "qui suis-je ?" Ses émois, ses joies, ses coups durs : plongée dans l'univers de la

lumineuse Isabelle » (Apiou, 2005 : 55). L'autoportrait de l'actrice est accompagné de deux photos constituant des autoportraits visuels : la première photo, couvrant toute la page, est placée en face de la première page du texte, montrant de mi-profil le visage et le buste de l'actrice, souriante, se découpant sur un rideau rouge foncé rappelant une scène de théâtre et vêtue d'une élégante robe du soir noire ; la seconde photo, nettement plus petite, est insérée dans le texte même de l'autoportrait et donne à voir l'actrice dans une légère robe de nuit blanche en soie, saisie à mi-corps également, appuyant sa tête sur son bras gauche dans une posture rêveuse, un sourire léger et un peu énigmatique sur les lèvres. Le texte de l'autoportrait, qui lie ainsi ces deux photos à la trame de vie et aux sentiments de l'actrice, est coulé dans une grille de composantes donnée par la rubrique « Autoportrait » du magazine et modifiée à sa guise par l'actrice. Cette matrice préétablie remplace, en quelque sorte, les questions posées par un interlocuteur dans un « autoportrait-interview » classique et porte successivement les titres « Si je devais me définir », « Ma bulle », « Mon enthousiasme », « Ma chance », « Mes renoncements », « Le rire », « Mon idée du couple » et « Mes amies ». Ces bribes autobiographiques, qui évoquent entre autres la carrière cinématographique de l'actrice, la fin abrupte de ses études en Lettres Modernes à la Sorbonne qu'elle appelle un « mausolée »¹⁵ et ses goûts personnels, sont complétées par trois autres éléments textuels : d'abord un palmarès des goûts, des souhaits et des aversions de l'actrice, intitulé « Les tops 3 d'Isabelle », qui embrassent des sujets divers comme les livres, les films, les CD, les lieux de vacances, les créateurs, les quartiers et les adresses (restaurants et espaces culturels) préférés, mais aussi « les vertus que j'aimerais avoir » et « les trucs qui m'énervent » ; ensuite un petit encadré non pas autobiographique, mais biographique,

15. « Ensuite, je me suis inscrite à la Sorbonne en lettres modernes. Je n'ai tenu qu'une journée ! L'endroit est beau, mais j'avais l'impression d'être dans un mausolée. C'était terrible, je n'avais qu'une envie, c'était d'être sur scène, de jouer » (dans Apiou, 2005 : 55).

décrivant le rôle de l'actrice dans le film de Cédric Kahn, *L'avion* (2005) ; et enfin un intertitre extrait du texte-autoportrait de l'actrice : « Faire ce que l'on aime est un réel privilège. Ça change tout » (Apiou, 2005 : 56).

Cet autoportrait journalistique, significatif pour l'appropriation contemporaine du genre de l'autoportrait dans la presse de grande diffusion, se caractérise à la fois par la complexité de sa composition et par son contenu très codé. À analyser de près cet agencement textuel, on relève en effet des leitmotivs comme le sourire de l'actrice et son côté rêveur, qui apparaissent d'emblée dans les deux photos-autoportraits, condensant ainsi les traits de caractère dominants évoqués et explicités dans le texte écrit ; on trouve également des correspondances entre ces traits de caractère et certains goûts en matière de lecture et de paysages, notamment pour des paysages qui font « rêver » tels l'Islande, Belle-Isle et l'Île d'Yeu ; enfin, le lecteur reste perplexe devant certaines contradictions de l'actrice affichées dès les premières phrases de l'autoportrait écrit, qui évoque une personnalité rêveuse et toute en douceur, et en même temps « terrienne » et « carrée »¹⁶. L'autoportrait, très codé aussi sur ce plan-là, vise, sur le plan textuel et visuel (sourire énigmatique), à présenter une personnalité complexe, contradictoire, aux goûts affirmés, offrant de multiples formes d'identification aux lectrices visées.

Le texte autobiographique publié en 2004 par Catherine Deneuve sous le titre *À l'ombre de moi-même* – complété par les entretiens diffusés sur France Culture pendant la semaine du 26 au 30 avril 2004 lors de l'émission « À voix nue » réalisée par Laure Adler – représente un second paradigme très codé de l'autoportrait (inter)médiatique dans les sociétés contemporaines. À lire ce livre, à écouter les entretiens radiophoniques qui l'ont

16. « *Si je devais me définir*. Mon nom et mon prénom, c'est parfait pour me définir. Carré, ça me va très bien. C'est vrai que je suis assez carrée. Et Isabelle, avec des ailes... Même si mes frères m'appelaient Isamoche quand j'étais petite ! J'aime mon prénom, je le trouve doux. L'association des deux, c'est tout moi. Très terrienne et en même temps très rêveuse » (dans Apiou, 2005 : 55).

accompagné et à en parcourir les comptes rendus, on constate que la parole autobiographique annoncée à travers par exemple les titres « À l'ombre de moi-même » et « À voix nue », avec la dimension de dévoilement de l'intime qu'ils contiennent, glisse en définitive très rapidement vers un autoportrait fortement stylisé. On n'y trouve que très peu d'éléments sur la vie personnelle, intime, de l'actrice, malgré sa volonté affichée de livrer au public ses « journaux de tournage intimes, compagnons de ses doutes, écrits presque toujours à l'étranger, il y a longtemps. Solitaires, exaltés, découragés, critiques » (Deneuve, 2004 : 7). L'actrice se borne en effet à des biographèmes assez stéréotypés et à une série d'auto-images, généralement des autoportraits photographiés (en tout une quarantaine, qui ressemblent à un album de famille et sont accompagnés de brèves explications manuscrites de la main de l'auteure) insérés dans l'ouvrage, mais dépourvus de commentaires personnels. Face au désir du public d'apprendre *tout* d'elle, Catherine Deneuve impose ainsi, à travers différents genres et médias – écriture autobiographique, entretien radiophonique, portrait télévisé, photographies-autoportraits –, une stratégie d'autoreprésentation qui cantonne la thématisation de soi dans des formes discursives et photographiques réductrices, plutôt conventionnelles et stéréotypées, malgré leur vision prétendument intime et personnelle. À la question du journaliste Pascal Bonitzer, « Et qu'est-ce qui a déclenché votre envie d'écrire, parce que le premier de ces carnets date de 1968 ? », elle répond dans une interview publiée en annexe de son livre : « Une période de solitude et un peu de détresse, je dirais le fait de partir tourner à l'étranger, si loin, d'être attendue parce que vue et jugée par les Américains comme la plus jolie actrice d'après les journaux, c'est un poids même si on ne veut pas y faire attention » (2004 : 171).

Les deux exemples d'Isabelle Carré et de Catherine Deneuve témoignent d'une gestion largement traditionnelle, plutôt *orthodoxe*, des formes de thématisation de soi, et en particulier de l'autoportrait dans les médias imprimés et télévisuels. L'autoportrait visuel y est inextricablement lié à l'autoportrait discursif

et à la forme que prend ce dernier dans le genre médiatique de l'interview télévisée, mais il est lié également au genre du portrait qui définit, notamment à la télévision, un genre médiatique. De brefs portraits de personnages de la vie politique et culturelle, généralement réduits à une durée de une à trois minutes, constituent ainsi un matériau courant des émissions d'information (par exemple dans les récits nécrologiques), des feuilletons culturels et sportifs et des *talk-shows*. Mais la culture médiatique contemporaine a également généré des formes moins conventionnelles, plus expérimentales et hybrides de l'autoportrait, effaçant les frontières entre genres, discours et stratégies de représentation de soi et de l'Autre, et allant à l'encontre d'une certaine doxa médiatique de la star, de l'individu-héros, et des valeurs qu'il est censé représenter.

INTENSITÉS DIALOGIQUES – LES PORTRAITS/AUTOPORTRAITS DE GEORG STEFAN TROLLER

Tout portrait biographique intègre de manière plus ou moins extensive et explicite l'autoportrait du personnage cible. Les frontières entre les deux genres semblent, par exemple, particulièrement peu étanches chez Michel Contat dans ses fameuses interviews avec Sartre, qui donnèrent à l'écrivain-philosophe l'occasion de parler de tout ce qui lui importait et de tracer en même temps son autoportrait : « en fait son projet est de composer un portrait de Sartre, en lui faisant faire son autoportrait. La règle du jeu implique qu'il fasse parler Sartre : et pourtant, tout au long de l'interview, c'est lui que nous suivons », écrit Philippe Lejeune (1980 : 197).

L'œuvre cinématographique et littéraire du journaliste Georg Stefan Troller, né en 1921 à Vienne et qui a été un des médiateurs les plus influents entre la France et l'Allemagne dans les années d'après-guerre, est peut-être allée un pas plus loin dans l'exploration des relations multiples entre portrait, autoportrait, interview dialoguée et récit autobiographique. Elle

témoigne en même temps d'une utilisation innovatrice et expérimentale de l'(auto)portrait dans le média de la télévision. Son œuvre reflète toute la complexité intermédiatique de cette constellation : diffusée par la première chaîne de télévision allemande, son émission télévisée *Pariser Journal*, qui totalisa entre 1962 et 1970 pas moins de 49 émissions regardées par un large public¹⁷, fut largement axée sur des portraits biographiques et parut partiellement en 1966 sous forme de livre illustré. Cette émission trouva un prolongement en 1990 dans un volumineux ouvrage autobiographique intitulé *Personenbeschreibung. Tagebuch mit Menschen* (*Description de personnes. Journal avec des hommes*), qui intégra l'univers de ces émissions dans l'évocation d'expériences très subjectives, attentive aux hommes et aux milieux décrits, et qui, au moyen de l'écriture, visait à montrer l'envers, ou plutôt l'en deçà, de l'œil de la caméra. Elle se prolongea aussi en une série télévisuelle de portraits de personnages, intitulée *Personenbeschreibung* (« Description de personnes ») et diffusée entre 1972 et 1994 en 70 émissions par la seconde chaîne de télévision allemande. Limitée à une demi-heure chacune, délaissant le cadre français et parisien, cette émission présentait des personnages aussi divers que Robert Crumb, Roberto Rossellini, Charles Bukowski, George Baldwin et Leonard Cohen¹⁸. Enfin, sous le titre significatif de *Selbstbeschreibung* (« Autoportrait »), la passion pour le biographique, et notamment pour des figures originales et alternatives, s'est prolongée depuis 1990 en une écriture autobiographique intermédiatique recourant à la fois aux médias de l'écrit et du film.

Catherine Deneuve est l'objet d'une des « Personenbeschreibungen » de Troller où autoportrait et portrait biographique sont inextricablement mêlés, mais où la voix et la sensibilité du

17. Le public rejoint était de 1,5 million de spectateurs réguliers pour un taux d'écoute de 50 % (Troller, 2005 : 20), chose inconcevable aujourd'hui pour une émission de ce type.

18. Voir la filmographie de Troller dans Marschall et Witzke (1999 : 315-332).

journaliste-enquêteur Troller sont constamment présentes. L'interview de l'actrice, réalisée le 20 juin 1968 et diffusée sur la seconde chaîne de télévision allemande le 1^{er} décembre de la même année dans le cadre de l'émission *Pariser Journal*, a été transcrite et publiée dans le livre de Troller de 1990, *Personenbeschreibung. Tagebuch mit Menschen*¹⁹. Selon la technique de Troller – qui constitue sa griffe et son style –, cet (auto)portrait accorde une importance particulière aux gros plans, saisissant le visage, la physionomie et les détails significatifs du personnage interviewé ; puis aux commentaires du journaliste-énonciateur ; et, enfin, au personnage de Catherine Deneuve lui-même, qu'il incite à sortir de sa réserve habituelle, cherchant à creuser sous la surface lisse de son (auto)portrait iconographique et filmique. La technique d'interview de Troller, où il paraît à la fois très présent à travers sa voix sonore et marquante et presque totalement effacé derrière ses personnages constamment saisis par la lentille de la caméra, est caractérisée par un style coulé dans une syntaxe hâtive et singulièrement elliptique : « Catherine Deneuve im Filmstudio. Es wird Françoise Sagans *Herzklopfen* gedreht, eine sehr pariserische Angelegenheit » (« Catherine Deneuve en studio. On tourne *Le souffle au cœur* de Françoise Sagan, une affaire très parisienne »). Et Troller poursuit : « Inconceivable, elle n'a que 24 ans, cette petite personne si achevée. C'est la Française parfaite, cet inimitable mélange de sensualité et de retenue, de romantisme et de réalisme, d'abeille sauvage et de fille de bonne famille²⁰ » (Troller, 1990 : 159). Ces bribes d'un portrait visuel très succinct et tracé à grands traits, intense et stylistiquement original, évoquant et déconstruisant, de manière ludique, des stéréotypes, servent d'introduction à un autoportrait à la fois discursif et filmé de Catherine Deneuve tournant autour

19. Troller, *Personenbeschreibung*, p. 159-161 (« Paris, 20. Juni 1968 ! »). Transcription de l'entrevue avec C. Deneuve.

20. « Unbegreiflich, daß sie erst 24 sein soll, so ganz fertiges Persönchen. Und zwar die vollendete Französin – eben jene unnachahmliche Mischung aus Sinnlichkeit und Zurückhaltung, Romantik und Realismus, wilder Biene und Haustochter. »

des questions de l'identité et de l'image de soi ; autour du rapport de l'actrice au cinéma, de ses idées et de ses goûts personnels ; et en particulier autour de la représentation du corps au cinéma. Troller lui demande par exemple ce qui lui a manqué dans les films qu'elle a tournés jusque-là, question à laquelle elle répond :

*La représentation de l'amour physique d'un point de vue féminin. Seul Buñuel avait un sens pour cela. Et même lui voulait que [je] me déshabille dans une scène de bordel. Sans deviner qu'une femme se sent beaucoup plus sexy dans des dessous et en donne certainement l'impression*²¹ (1990 : 160).

Le style d'interview innovateur pratiqué par Troller se distingue à la fois du style du reportage et de l'entretien conventionnels. Son style est caractérisé par un mode très personnel de dialogicité et de questionnement. Il vise à accorder, dans le cadre du portrait de l'Autre, une place extensive à l'autoportrait, et en particulier à l'expressivité du visage et du regard de l'interviewer. Il retourne ainsi, avec les moyens de la caméra, aux origines esthétiques mêmes de l'autoportrait, tout en mettant en cause, de manière parfois très provocatrice, la stratégie d'auto-mise en scène de l'interlocuteur :

Si malheureusement le reportage est resté en fin de compte dépendant des événements, l'interview, par contre, se trouvait entièrement entre mes mains. J'ai appris que l'on pouvait parvenir à réaliser un véritable petit chef-d'œuvre à partir de recherches personnelles, de confiance en soi, de sensibilité aux autres, et d'un certain sens du rythme et de la théâtralité. Amorcer timidement, puis contourner astucieusement, pour finir

21. « Was ihr in ihren bisherigen Filmen abgeht ? « Die Darstellung der körperlichen Liebe vom Standpunkt der Frau. Nur Buñuel hatte ein Gespür für so was. Und selbst der wollte mich in einer Bordellszene nackt auftreten lassen. Ohne Instinkt dafür, daß sich eine Frau in Dessous doch viel sexier vorkommt und bestimmt auch so wirkt. »

ensuite par enfoncer les questions en plein cœur comme un clou – voilà l'affaire bien ficelée ! De l'art là où je l'aurais le moins attendu. J'ai appris à percevoir l'état d'âme des gens et à m'y adapter. J'ai appris à parler de moi-même à travers un détour par les autres. C'était en réalité interdit. L'objectivité était l'impératif premier dans les années cinquante. Au diable l'objectivité ! Et au diable toutes les règles que l'on nous présente comme incontournables ! (Troller, [1988] 1991 : 325)²².

Le style d'interview de Troller se caractérise également par une diction spécifique, un timbre inimitable, un mouvement particulier de la caméra et un emploi souvent inhabituel des plans, par l'utilisation souveraine de registres linguistiques et de niveaux de langue très divers ainsi que d'une rhétorique teintée de subjectivité, qui transforment chacune de ses interviews en une composition esthétique. La « méthode » de Troller est décrite par l'historien du cinéma Norbert Grub comme suit :

La méthode de Troller doit son impact fascinant à l'astuce de changer de niveau de façon presque abrupte – de l'aphorisme profond à la question provocatrice, ou encore des réflexions sérieuses aux remarques triviales. L'utilisation de la voix aide à rendre ces changements presque anodins, de telle sorte que l'aspect astucieux se trouve dissimulé. Puisqu'il s'agit de réponses qui sont différentes de celles que l'on obtient habituellement, de choses très personnelles, de tout ce qui est caché derrière les façades (1999 : 187).

22. Voir aussi, plus loin, sa conception de l'interview basée sur l'établissement d'une relation personnelle qui suggère à l'Autre que « tu le comprends, que tu le vois de la même manière qu'il se voit lui-même, que tu partages ses expériences, ses obsessions et en particulier ses faiblesses, afin de le faire parler de choses qu'il ne voulait pas dévoiler » ([1988] 1991 : 335).

AMERICAN SPLENDOR – ARCHÉOLOGIE D'UN PATCHWORK INTERMÉDIATIQUE

Le film étatsunien *American Splendor* de Shari Springer Berman et Robert Pulcini (2003) constitue un autre exemple esthétiquement très réussi à la fois de la reprise du genre médiatique de l'autoportrait dans le paysage audiovisuel contemporain et de sa subversion radicale. Ce film – reprenant le titre d'une bande dessinée écrite par Harvey Pekar (né en 1939 à Cleveland, Ohio), illustrée entre autres par Robert Crumb et considérée comme une des bandes dessinées alternatives les plus populaires aux États-Unis²³ – met en scène la vie de Harvey Pekar lui-même, qui y apparaît sous une triple forme : comme un personnage fictionnel où un acteur lui ressemblant beaucoup physiquement joue son rôle ; comme un narrateur commentant, orientant et corrigeant la mise à l'écran de sa propre vie (à travers une suite discontinue d'épisodes qui ne se présentent pas comme son autobiographie, mais plutôt comme une série de biographèmes et d'autoportraits) ; comme un personnage de sa bande dessinée *American Splendor*, dont le film reprend certains épisodes et certaines figures, associant ainsi étroitement deux médias par ailleurs bien distincts, la bande dessinée et le film. La composition et la technique du film sont fortement imprégnées par le média de la bande dessinée : l'enchaînement séquentiel suit ainsi, dans de nombreux passages du film, le mouvement de lecture d'une bande dessinée ; des éléments structuraux de la bande dessinée, notamment le phylactère, sont intégrés dans différents épisodes dont celui de la rencontre du protagoniste avec une femme juive dans un supermarché²⁴ ; enfin, on trouve aussi des extraits de la bande dessinée. Dans son ensemble, le film est ponctué par des

23. La bande dessinée reçut en 1987 le American Book Award.

24. On retrouve cette anecdote dans « Standing behind old Jewish ladies in supermarket lines », dans l'anthologie *American Splendor. From Off the Streets of Cleveland Comes The Life and Times of Harvey Pekar* (Pekar, 2003 : s.p.). L'anthologie reproduit douze séries de la bande dessinée parues entre 1976 et 1987.

séquences reprenant les éditions successives de la bande dessinée, comme « The young Crumb story », « Jack the bellboy and Mr. Boats », « Our cancer year » et « The Harvey Pekar name story » (Pekar, 2003).

À partir de la devise « ordinary life is pretty complex stuff »²⁵, le film, de même que la bande dessinée sur laquelle il est basé, se distancie à plusieurs égards du *mainstream* des représentations médiatiques de l'autobiographie et en particulier de l'autoportrait : il met en scène une vie très ordinaire, extrêmement banale, celle de Harvey Pekar, employé dans un hôpital où sa tâche consiste à classer les fiches des malades et celles des morts. L'action se situe à Cleveland (Ohio) qui apparaît comme une sorte de non-lieu ou d'anti-lieu tout à fait adéquat pour un protagoniste qui est lui-même un anti-héros par excellence. Dans le film comme dans la bande dessinée, le protagoniste définit son identité en s'opposant à d'autres formes de thématization de soi et de l'Autre : aux récits de vie de héros de bandes dessinées traditionnelles comme Superman (que le protagoniste n'a jamais voulu imiter, étant jeune, comme ses amis d'enfance) ; aux récits autobiographiques oraux de certains personnages du film (notamment les lecteurs et lectrices de sa bande dessinée, auxquels Pekar se trouve confronté), qui renvoient à une *success story* bien différente de sa propre vie. Le protagoniste s'oppose encore aux *talk-shows* télévisés tel le « David Letterman Show » présenté à CBS, où il se voit confiné dans un rôle spécifique : celui du plébéien naïf, bavard et rusé tout à la fois. Il refusera donc radicalement ce rôle qu'on lui attribue : il provoque un scandale en affirmant en ondes ses positions politiques et en traitant les médias comme CBS de manipulateurs.

Entre le film et la bande dessinée, entre le protagoniste et ses interlocuteurs, entre les différentes formes d'autoportrait et de

25. Mise dans la bouche du personnage du dessinateur Robert Crumb (illustrateur d'*American Splendor*, mais connu en premier lieu pour ses bandes dessinées intitulées *Fritz the Cat*), cette phrase figure également, en sous-titre, sur le boîtier du DVD d'*American Splendor*.

thématisation de soi générées par le personnage de Harvey Pekar ou tissées autour de lui, s'établit ainsi un réseau complexe de correspondances et de ramifications qui font d'*American Splendor* un exemple particulièrement réussi, et en même temps subversif et provocateur, d'autoreprésentation médiatique contemporaine. Les premières scènes du film montrent comment l'autoportrait graphique – accompagné dans la bande dessinée par la phrase « I am Harvey Pekar » – est transformé en image cinématographique, puis mis en mouvement, servant à la fois de point de départ et de noyau discursif au récit de vie – ou plutôt : aux scènes de la vie du personnage central. Au cours du film, la caméra passe constamment de la fiction autobiographique au processus de mise en scène auquel le personnage réel de Harvey Pekar participe activement en dialoguant avec le metteur en scène, ses assistants, son propre double et ceux des autres personnages de sa vie et de sa bande dessinée. Sa voix *off* commente la représentation filmique et présente les personnages du film, y compris lui-même (« Here is our man », « Here is me », « Here is our man, eight comics later ») ; et elle situe les épisodes dans le temps sur un ton ironique (« A brandnew decade, same old bullshit »).

Le film embrasse aussi l'ensemble des représentations et autoreprésentations du personnage principal au moyen d'une mise en abyme visuelle : ainsi, les acteurs représentant Harvey Pekar et sa seconde épouse Joyce Brabner assistent, sur la Côte ouest, à une représentation théâtrale censée raconter leur vie. Intitulée également *American Splendor*, la pièce est calquée sur la bande dessinée et fait entendre la chanson du même titre. Les apparitions de Harvey Pekar à l'émission *Late Night with David Letterman* font s'intercaler complètement réalité (télévisuelle) et fiction (filmique) en montrant tour à tour le personnage réel de Letterman et le personnage réel de Pekar ainsi que son double cinématographique. Dans plusieurs épisodes, le film montre également des personnages lecteurs de la bande dessinée qui confrontent la représentation iconographique du personnage de Pekar et de son milieu avec la « réalité » qu'ils imaginaient. La

mise en abyme de la chaîne de représentations et d'(auto)portraits culmine dans l'évocation des différents types de portraits de Harvey Pekar mentionnés par Joyce Brabner, sa seconde femme, qui avait noué contact avec lui comme lectrice enthousiaste de ses bandes dessinées. Selon le style du dessinateur²⁶, Harvey Pekar lui serait apparu tantôt comme « a younger Brando », tantôt comme « a hairy ape, with all these wavy, stinky lines undulating off your body », rendant ainsi totalement insaisissable non seulement sa physionomie, mais aussi son caractère.

Dans un épisode de la fin du film, Harvey Pekar s'interroge sur son nom, qui lui apparaît à priori très rare et insolite. À y regarder de plus près et en fouillant dans les annuaires de téléphone de sa ville natale, Cleveland, il constate néanmoins la présence de plusieurs autres personnes portant le même nom. Sans qu'il ait pu percevoir la moindre relation de parenté et sans qu'il ait jamais rencontré ces personnages, il commence à relever, en s'informant de plus près sur eux, d'étranges parallèles entre leur existence et la sienne propre, qui finissent par mettre en cause la singularité de son nom et l'identité particulière et individuelle qui, pour lui, s'y rattachait. À la fin de cette séquence du film-autoportrait, il se pose la question de son identité personnelle et des frontières entre soi et l'Autre, symbolisées par la singularité et la mise en réseau d'un *nom propre* : « What kind of people are these ? Where do they come from, what do they do ? What's in a name ? Who is Harvey Pekar ? »²⁷ À mesure que le film avance, on s'éloigne en effet de l'adaptation de la bande dessinée à l'écran « pour entrer dans la docu-fiction : le vrai Harvey Pekar commente le film, les acteurs rencontrent les personnages qu'ils sont censés représenter. Documents d'époque

26. Dans le film, Joyce Brabner dira à Harvey Pekar, au téléphone, avant leur rencontre : « Well, it's the way all the different artists draw you ».

27. Voir aussi le même épisode et les mêmes paroles dans « The Harvey Pekar Name Story » (Pekar, 2003, s.p.).

se mélangent à leur recreation. La multiplication des mises en abyme font de la vie de Pekar une véritable épopée de la misère quotidienne »²⁸.

La réussite et l'originalité du film, de même que de la bande dessinée sur laquelle il est fondé, résident dans l'exploration d'un milieu et d'un personnage à la fois banals et ennuyeux, singuliers et attachants, dans un réalisme décapant dont l'illustrateur Robert Crumb souligne la nouveauté radicale dans sa préface à l'anthologie d'*American Splendor* parue en 2003 :

What Pekar does is certainly new to the comicbook medium. There's never been anything even approaching this kind of stark realism. It's hard enough to find it in literature, impossible in the movies and TV, it takes chutzpah to tell it exactly the way it happened, with no adornment, no great wrap-up, no bizarre twist, nothing, Pekar's genius is that he pulls this off, and does it with humor, pathos, want.... and in a comic book yet ! (dans Pekar, 2003 : 2).

Exploration de la « vie ordinaire », la bande dessinée et le film constituent à plusieurs égards un discours *contre* le « rêve américain »²⁹ et ses composantes majeures : Harvey Pekar est à l'opposé de l'individu fort, résolu et ambitieux, il constitue le anti-héros par excellence puisqu'il apparaît indécis, désordonné (« My life is total chaos »), modeste mais en même temps égo-centrique (« I'm just a bloomy guy, that's all »), pessimiste et sédentaire. De même, l'image des États-Unis présentée dans ce film *indépendant* se distingue radicalement des représentations médiatiques et politiques courantes : on n'y retrouve ni le rêve

28. Chrisotphe Bruynix, « American Splendor », dans *Cinopsis*, www.cinopsis.be/rev.main, page consultée le 10 novembre 2005.

29. Le terme est explicitement mentionné au cours de la séquence montrant Pekar au *Letterman Show*, où l'animateur le présente comme suit, de manière évidemment très ironique : « You are the embodiment of the American dream ».

américain, ni son envers infernal mais tout aussi fascinant, celui de films policiers comme *Sin City*, mais bien une Amérique d'une quotidienneté banale et grisâtre³⁰ où toutes les villes se ressemblent et sont presque toutes « déprimantes de la même manière », comme le formule la seconde épouse de Harvey Pekar, Joyce Brabner, quand elle prend la décision de quitter son Delaware natal pour la ville de Cleveland³¹.

QUESTIONNEMENT CONCLUSIF

La culture médiatique contemporaine semble avoir doublement déplacé et transformé le dispositif discursif de l'autoportrait, dont l'émergence est indissociablement liée à l'anthropologie de l'époque moderne et à l'invention de l'individu qui fut contemporaine de l'avènement de la première modernité, celle de la Renaissance et de l'époque des grandes découvertes géographiques et scientifiques du xvi^e siècle (Dülmen, 1997 ; Elias, 1987) : elle a, d'une part, donné de nouveaux supports matériels à cette forme d'autoreprésentation spécifique, notamment la photographie, la radio, le film et la bande dessinée ; et elle a, d'autre part, en instaurant de nouveaux réseaux de relations intermédiatiques, créé de nouvelles formes de narrativisation, de prolongement en récits biographiques et autobiographiques de cette cristallisation que constitue l'(auto)portrait. Ces nouvelles formes médiatiques de l'autoportrait sont souvent très conventionnelles, comme le montrent les exemples d'Isabelle Carré et de Catherine Deneuve ; elles doivent s'ajuster au nouveau clivage entre le domaine public et le domaine privé et à la curiosité quasi obsessionnelle du public actuel, qui ne semble plus vouloir se contenter de la mise en scène autoreprésentative (et autopromotionnelle) condensée dans les seules *images* médiatiques

30. Plusieurs épisodes de la bande dessinée sont intitulés « The Everyday Horror Story ». Voir Pekar (2003).

31. Elle dit : « I find most American Cities to be depressing in the same way ».

(comme Dürer l'avait fait avec succès en son temps), se révélant de plus en plus avide de *récits* sur la vie intime et secrète des personnages représentés. Il faut également relever, à côté du *mainstream* très codé des autoportraits médiatiques, de nouvelles formes plus obliques, hétérodoxes, de l'autoportrait, à la fois dans la peinture d'avant-garde et dans des productions cinématographiques récentes, tels les (auto)portraits filmiques de Georg Stefan Troller et le film-patchwork *American Splendor* de Springer Berman et Pulcini.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- APIOU, Delphine (2005), « Isabelle Carré (par elle-même) », *Biba*, n° 306 (août), p. 54-56.
- AUBERT, Jean (1986), *Trois portraits français*, Paris, Alain de Gourcuff.
- BAL, Mieke (2003), « Allo-Portraits », dans Davos BLOSTEIN et Pia KLEBER (dir.), *Mirror or Mask ? Self-representation in the Modern Age*, Berlin, VISTAS Verlag, p. 11-44.
- BARTUM, Giulia (2002), *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, Londres, The British Museum Press. [avec la contribution de Günter Grass, Joseph L. Koerner et Ute Kuhlemann]
- BEAUJOUR, Michel (1977), « Autobiographie et autoportrait », *Poétique*, n° 32 (novembre), p. 422-458.
- CHAVANNE, Blandine (1994), *Un autoportrait*, Les Andelys, Musée Nicolas Poussin.
- COOPER, John ([2000] 2001), *National Portrait Gallery. A Visitor's Guide* [version révisée], Londres, National Portrait Gallery.
- DENEUVE, Catherine (2004), *À l'ombre de moi-même. Carnets de tournage et entretien avec Pascal Bonitzer*, Paris, Éditions Stock.
- DORN, Roland, et. al. (2000), *Van Gogh : Face to Face : The Portraits*, London, Thames & Hudson. Trad. française : *Van Gogh : Les portraits*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts.
- DÜLMEN, Richard van (1997), *Die Entdeckung des Individuums 1500-1800*, Francfort-sur-le-Main, Fischer.
- ELIAS, Norbert (1987), *Die Gesellschaft der Individuen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- GRAEVENITZ, Gerhart von (1989), *Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe*, Constance, Universitätsverlag Konstanz. (Coll. « Konstanzer Universitätsreden 172 ».)

- GRUB, Norbert (1999), « Tief die Stimme, sinnlich das Timbre », dans Susanne MARSCHALL et Bodo WITZKE (dir.), « *Wir sind alle Menschenfresser* ». *Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen*, St. Augustin, Gardez-Verlag, p. 185-188.
- HAHN, Alois, et Volker KAPP (dir.) (1987), *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis : Bekenntnis und Geständnis*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- HOFSTEDE, Geert (1991), *Cultures and Organizations. Software of the Mind*, New York, McGraw-Hill.
- JOYCE, James ([1916] 1964), *A Portrait of the Artist as a Young Man*, introduction et commentaires de Seamus Deane, New York/Londres, Penguin Books.
- KOERNER, Joseph L. (1993), *The Moment of Self Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, The University of Chicago Press.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1980), *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1986), *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil.
- LINDSAY, Jack (1977), *Hogart. His Art and His World*, Londres, Hart-Davis/MacGibbon.
- MARSCHALL, Susanne, et Bodo WITZKE (dir.) (1999), « *Wir sind alle Menschenfresser* ». *Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen*, St. Augustin, Gardez-Verlag.
- PEKAR, Harvey (2003), *American Splendor. From Off the Streets of Cleveland Comes The Life and Times of Harvey Pekar*, dessins de Gregory Budgett, Sean Carroll, Sue Cavey, R. Crumb, Gary Dumm, Val Mayerik et Gerry Shamray, New York, Ballantine Books.
- REVEL, Emmanuelle (1997), *L'autoportrait de Nicolas Poussin*, Paris, Musée du Louvre. (Coll. « Arrêt sur l'œuvre ».)
- THUILLIER, Jacques (1988), *Nicolas Poussin*, Paris, Éditions Fayard.

VIES EN RÉCIT

- TROLLER, Georg Stefan ([1988] 1991), *Selbstbeschreibung*, Stuttgart, Knaur.
- TROLLER, Georg Stefan (1990), *Personenbeschreibung. Tagebuch mit Menschen*, Hambourg, Rasch und Röhring.
- TROLLER, Georg Stefan (2005), « “In mir bleiben alle Fragen offen”. Filmemacher Georg Stefan Troller über Deutschland, Suche nach Identität, den Papst und die Kunst des Interviews », *Süddeutsche Zeitung*, n° 93 (23-24 avril), p. 20.
- WAGNER, Christoph (2001), « Porträt und Selbstbildnis », dans Richard van DÜLMEN (dir.), *Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau Verlag, p. 79-108.
- WATTS, Derek A. (1975), « Self-portrayal in seventeenth-century french memoirs », *Australian Journal of French Studies*, vol. XII, n° 3, p. 263-285.

RÉFÉRENCE FILMOGRAPHIQUE

- BERMAN, Shari Springer, et Robert PULCINI (2003), *American Splendor*, HBO-Films, en association avec Fine Line Features, DVD Home Box Office, 101 min.

VIES EN RÉCIT
ET ARCHIVES AUDIOVISUELLES
DE L'IMMIGRATION

Béatrice Fleury

Université de Nancy 2 et Université Paul Verlaine-Metz

Jacques Walter

Université Paul Verlaine-Metz

L'immigration est un objet de recherche dont le développement ne s'est intensifié en France qu'au début des années 1980. Paradoxalement, alors que dans les années 1960 et 1970 la sociologie gagnait en légitimité, la sociologie de l'immigration restait marginale, quand bien même le phénomène constituait-il « un apport conjugué à la population, à l'industrialisation, à l'urbanisation et à la culture » (Rea et Tripier, 2003 : 22). Pour Dominique Schnapper (1991 : 13), ce déni s'explique par la volonté des Français de ne pas remettre en cause la cohésion nationale. Ce sont les médias, les politiques ou les associations qui s'empareront du sujet, faisant émerger des préoccupations d'ordre identitaire qui seront reprises dans les sciences sociales et donneront naissance à une recherche souvent en lien avec une demande émanant de la puissance publique ou d'organismes amenés à travailler dans des secteurs concernés par la question – logement, action sociale, éducation, etc. (Fleury et Walter, à

paraître). L'immigration devenant un sujet d'interrogation pour les institutions, les recherches ont donc privilégié l'étude des processus d'intégration dans le cadre particulier que représente l'État-nation. Aujourd'hui, les travaux se sont diversifiés et traitent – notamment – de l'ethnicité, des représentations ou des échanges culturels. En revanche, ils laissent dans l'ombre la part qu'occupe la construction mémorielle dans l'appréhension de la présence des immigrés en France, même si des projets muséographiques concernant l'histoire de ces populations sont lancés. C'est cette construction qui est au centre d'une étude que nous avons menée pendant deux ans : « Le témoignage audiovisuel de l'immigration en Lorraine »¹.

Nous sommes partis d'une question : comment une région, en l'occurrence une terre de brassage – la Lorraine –, se constitue-t-elle une mémoire de l'immigration ? Pour y répondre, nous avons identifié les lieux où des fragments de vies en récit² sont stockés (2002-2003) ; ces derniers se présentent sous des formes auto/biographiques hétérogènes. Nous avons ensuite sérieusement analysé les logiques qui président à l'élaboration de ces fonds (2003-2004), notre postulat – en harmonie avec celui des acteurs concernés – étant que ces derniers constituent un témoignage sur la vie des populations immigrées. Pragmatique, notre conception de celui-ci est sensiblement éloignée de la manière « scientifique » ou « professionnelle » d'aborder le sujet (histoire, justice). Dans ces cas, en bonne rigueur, le témoignage ne peut qu'être apporté par un individu ayant vécu les événements, grands ou petits, qu'il restitue – autant de fois que nécessaire –

1. Cette étude a été réalisée dans le cadre d'un programme du Contrat de plan État-Région (CPER), intitulé « Dynamiques des peuples et construction européenne », avec la collaboration des promotions 2002-2003 et 2003-2004 du DEA Sciences de l'information et de la communication, ainsi que celle de chercheurs des universités de Metz et de Nancy 2.

2. Le syntagme « vies en récit » est employé pour éviter toute confusion avec le « récit de vie », qui est une technique utilisée en sciences sociales, particulièrement en histoire orale et en sociologie.

pour en livrer la vérité (Dulong, 1998) ; or, chacun constate que ce terme désigne aussi des productions qui, par le simple fait qu'elles reflètent des événements, fonctionnent comme une actualisation d'un passé, fût-il proche, quitte à ce qu'il s'agisse d'un film prenant plus ou moins de liberté par rapport aux faits et à leurs enchaînements, ce qui oblige d'ailleurs à traiter des frontières entre vérité et fiction dans une perspective interdisciplinaire (Walter, 2005). Aussi n'est-ce pas la conformation à une norme générique – ici relative à la biographie ou à l'autobiographie – qui définirait le témoignage – ici pensé d'abord comme la thématisation de soi (Hahn, 1987) –, mais son acceptabilité sociale et son usage. En effet, qu'il relève du documentaire ou de la fiction, que son auteur soit un individu ou un groupe, sa valeur testimoniale est acquise dans des situations de production et de réception particulières. Dans ces conditions, le projet n'est pas d'analyser la relation que le récit auto/biographique entretiendrait avec une réalité référentielle, mais d'étudier la dynamique sociale dans laquelle il prend place.

Pour exemplifier le propos, nous analyserons un film considéré, par ses auteurs et ses spectateurs, comme étant emblématique du bassin sidérurgique dans lequel il puise sa thématique et son inspiration : *L'anniversaire de Thomas. La légende oubliée*, réalisé par Jean-Paul Menichetti³ en 1982. Ce film, à orientation auto/biographique collective (pour son auteur et le public) comportant une part de fiction, est aussi porteur d'une forte dimension testimoniale. Non parce qu'il se réfère à la stricte vérité d'une histoire locale, mais parce qu'il est considéré comme représentatif des vies qui se sont croisées et succédées en un lieu.

3. Passionné de cinéma, Jean-Paul Menichetti fut projectionniste, pendant six ans, alors qu'il était collégien puis lycéen. Très impliqué à la Maison des jeunes et de la culture de Villerupt, il fut à l'origine de plusieurs projets cinématographiques. Cet investissement, de même que ses responsabilités dans le cadre du festival, seront mis à distance une fois réalisé *L'anniversaire de Thomas*, en 1982. Par la suite, il sera directeur du cinéma Rex de Longwy et réécrira le scénario de la version commercialisée de *L'anniversaire de Thomas. La légende oubliée*.

Parlant de son film, Jean-Paul Menichetti confie qu'il s'agit bien d'« un album de famille, mais pas exclusivement pour la communauté italienne. Il l'est également pour la sidérurgie et l'industrie de la région, mais les deux sont forcément liés » (entretien des membres de l'équipe avec le réalisateur, 29/03/04). Dans ce film, fiction et réel sont associés, donnant corps à une forme hybride d'auto/biographie qui, dans les phases de production et de réception, s'avère une forme légitime. Cette légitimité sera interrogée afin de comprendre comment et pourquoi, de toutes les archives des fragments de vie sur l'immigration, c'est *L'anniversaire de Thomas. La légende oubliée* qui, dans cette portion du territoire, joue le rôle du bon objet testimonial et mémoriel.

VIES EN RÉCITS ET EN ARCHIVES

Depuis la fin du XIX^e siècle, l'essor des mines de charbon et de fer, des industries sidérurgiques et textiles a encouragé l'arrivée en Lorraine de populations en provenance de différents pays européens ou africains (Blanc, 2001 ; Roth, 2001) qui, pour certaines, se sont concentrées dans des zones spécifiques. Ce caractère est un élément déterminant de l'étude que nous avons réalisée dans cinq secteurs (bassin houiller, bassin du fer mosellan, bassin du fer meurthe-et-mosellan, zone urbaine, zone urbaine à faible densité) : les logiques mémorielles et auto/biographiques sont caractérisées par une interrelation entre les composants structurels d'un territoire et d'une population, travaillés l'un et l'autre par une histoire multiforme dont on trouve la trace dans les productions audiovisuelles archivées.

CADRES DE VIE, CADRES TESTIMONIAUX

Premier constat : les dispositifs de conservation et les récits sont contrastés (nombre de documents audiovisuels repérés, stratégies et objectifs d'archivage, démarches mémorielles, hétérogénéité des formes auto/biographiques...) sans que pour autant –

deuxième constat – les différences ne puissent être attribuées aux seuls particularismes nationaux. Dans certains cas, ces différences semblent prévisibles. Par exemple, dans les zones urbaines, l’archivage ainsi que les pratiques mémorielles et auto/biographiques sont éclatés, à l’image des groupes sociaux d’immigrants (étudiants, populations mobiles...) et au regard du caractère plus dispersé des lieux de travail ou de vie. Dans d’autres secteurs, les différences sont inattendues. Ainsi en est-il du bassin houiller mosellan et des sites sidérurgiques mosellans et meurthe-et-mosellans qui, tout en ayant connu une immigration similaire (Noiriel, 1988 et 2002), génèrent des pratiques dissemblables. Dans le bassin sidérurgique, l’activité de mémoire est intense (organisation de festivals, production et réalisation de films...) : qu’elle valorise le monde ouvrier ou les différences culturelles, elle sert de repère au groupe. En revanche, dans le bassin houiller mosellan, cette activité est modérée. Comment comprendre cet écart ?

Les travaux de Maurice Halbwachs (1925) sur la construction sociale de la mémoire fournissent une clé de compréhension. Selon le sociologue, l’émergence ou la non-production de la mémoire sont intimement liées aux cadres sociaux (Halbwachs, 1925 : 321). En l’espèce, certains éléments de ces cadres sont à rechercher dans le mode d’insertion au monde ouvrier. Il est probable que la politique paternaliste menée par les Houillères du bassin de Lorraine (HBL) ait largement contribué au sentiment d’intégration des populations immigrées, une propriété qui ne pouvait les encourager à se filmer pour raconter leurs différences ou particularismes. D’une part, la mémoire audiovisuelle de l’immigration est ancrée dans l’histoire du mouvement ouvrier qui, jusque dans les années 1960, occupait « le centre de la vie collective » (Wieviorka, 2001 : 30) et, d’autre part, elle résulte d’une dynamique mémorielle particulière, où « le culturel et le social se donnent [...] d’emblée la main » (Wieviorka, 2001 : 44). Aussi, selon les cas, le récit de soi concerne-t-il la vie à l’usine ou la culture d’origine, dans des films qui sont destinés au groupe d’appartenance ou à l’ensemble de la société.

CINQ TYPES DE STRATÉGIE TESTIMONIALE ET D'ARCHIVAGE

La prise en compte de la spécificité de l'archivage permet de déplacer la question des contenus vers celle des usages. Aux cinq types de stratégie testimoniale et d'archivage relevés – « mémoire en veille, archives dormantes » ; « mémoire vive, archives ouvertes » ; « mémoire ponctuelle, archives lacunaires » ; « mémoire militante, archives engagées » ; « mémoire culturelle, archives patrimoniales » (Fleury et Walter, 2004) – correspondent cinq types d'enchâssement du récit auto/biographique de l'immigration dans la vie d'un groupe en région. En effet, le mode par lequel des agents archivent le témoignage de l'expérience migratoire est significatif du rapport qu'entretiennent ces agents avec leur environnement et des conceptions qu'ils se font de la place qu'ils y occupent.

Dans la catégorie « mémoire en veille, archives dormantes », des films sont provisoirement tombés dans l'oubli, quand bien même avaient-ils jadis répondu à une demande précise. C'est le cas d'une série de fictions-documentaires, commandée par l'Action culturelle du bassin houiller lorrain (ACBHL), qui avait pour ambition de présenter – *via* une biographie intégrant témoignages, images d'archives, récits fictionnels – la diversité sociale, culturelle et géographique du bassin. Conservés dans une médiathèque ne possédant pas le matériel adéquat pour les visionner, ces films sont pour l'instant inaccessibles : un état de fait qui montre l'écart entre les attentes au moment de production et les attentes au moment de la réception. Lorsque les HBL ont fermé, ces films ont perdu le sens qui avait motivé leur commande : filmer les différences ethniques ou nationales pour les apprivoiser. Néanmoins, s'ils n'ont pas été détruits et s'ils sont toujours conservés, c'est en raison du passé qu'ils attestent et dont on souhaite préserver les traces : une préoccupation que l'on ne retrouve pas toujours dans les deux catégories suivantes.

Dans le cas des stratégies « mémoire vive, archives ouvertes » et « mémoire ponctuelle, archives lacunaires », les témoignages autobiographiques racontent des us et coutumes à

l'attention des ressortissants d'une même culture ou non. Dans « mémoire vive, archives ouvertes », le rapport à la culture d'origine est prégnant : la catégorie concerne plutôt les associations d'immigrés qui filment et mettent à la disposition du groupe un savoir-faire (danses, cuisine, activités sportives, fêtes...) ou un savoir-être (écoute de l'autre, civisme...) ; les films – des documentaires pour la plupart, des fictions dans une moindre mesure – sont dupliqués, prêtés ou présentés dans le pays d'origine des ressortissants, à des fins de réappropriation et de perpétuation de traditions. Dans « mémoire ponctuelle, archives lacunaires », c'est l'intégration qui est prioritaire : elle est surtout prise en charge par les Maisons de quartiers ou les Maisons des jeunes et de la culture soucieuses, par exemple, d'engager un dialogue ou de favoriser des échanges (entre générations, entre groupes), notamment quand un problème intervient (racisme, intolérance...). Les films étant connectés avec le présent, leur préservation est secondaire. Ainsi des films ont-ils été retrouvés uniquement parce que l'un ou l'autre des agents concernés les avait conservés.

Contrairement aux cas précédents, archivage et mémoire sont les enjeux déterminants des films composant les catégories « mémoire militante, archives engagées » et « mémoire culturelle, archives patrimoniales ». Néanmoins, tout en visant un objectif de transmission, chacune accorde une place spécifique à l'immigration et à ses enjeux. Dans la mémoire militante, l'auto/biographie comporte deux volets : elle mêle immigration et engagement politique. Mais, selon l'origine des personnes, les fragments de vie racontent une histoire différente. Pour les Maghrébins résidant dans le bassin sidérurgique mosellan, ces récits témoignent parfois d'un sentiment d'exclusion que compense la valorisation d'exemples montrant l'ascension sociale, le courage et la détermination de certains ressortissants. Aussi est-ce l'avenir qui est en jeu dans l'auto/biographie, alors que, pour les Italiens, c'est plutôt la mémoire positivée du passé. Dans les deux cas, la question de l'intégration est cruciale : pour les Maghrébins, elle reste encore à faire ; pour les Italiens, elle est

accomplie, en particulier depuis les fortes mobilisations qui ont accompagné la crise de l'industrie lorraine. Plusieurs productions ont été soutenues par le Fonds d'action sociale ou le Centre national de documentation pédagogique. Parce qu'elles sont à destination d'un public plus large que le groupe concerné, elles ont pu être présentées sur la chaîne régionale de télévision (France 3) et sont, pour certaines, conservées dans des circuits institutionnels qui les diffusent auprès des enseignants ou des associations à des fins éducatives.

Dans la catégorie « mémoire culturelle, archives patrimoniales », ce n'est pas tant l'ouverture à l'Autre qui est à l'œuvre que la patrimonialisation de vies en récit qui concernent surtout l'immigration italienne. Celle-ci est renforcée par des initiatives de divers groupes : création en 1976 du Festival du film italien de Villerupt, réalisation de documentaires ou de fictions participant de l'entretien et de la transmission de la mémoire locale. C'est au Pôle de l'image de Villerupt – fondé en 1998 – que l'on trouve la majorité de ces productions. De cet ensemble, un film se démarque : *L'anniversaire de Thomas. La légende oubliée*, qui raconte l'arrivée, l'installation et la vie d'immigrés italiens dans cette commune, de 1880 à 1980. Leur parcours est en prise avec l'histoire politique, industrielle et culturelle. Réalisé par un fils d'immigré italien, le récit auto/biographique est énoncé par un *je* qui témoigne aussi d'un collectif, celui qui est formé par les familles ayant partagé le même destin. Cette production, comme les autres, se rapproche de ce que Bogumil Jewsiewicki (2003) nomme « la dynamique occidentale de la narrativisation ». Déterminées par la question de l'identité et du rapport à la nation, ces productions sont animées par le souci de présentation de soi dans l'espace public. L'objectif assigné au film ne distinguant donc pas *L'anniversaire de Thomas. La légende oubliée* des autres éléments du fonds, ne serait-ce pas dans « la constellation situationnelle » (Schaeffer, 2004a : 157) qu'il faut rechercher les conditions d'acceptabilité par lesquelles ce film est devenu un objet mémoriel hautement légitime ?

DU PASSÉ À SA PATRIMONIALISATION : L'AUTO/BIOGRAPHIE DE VILLERUPT

Rappelons que pour le sens commun et la majorité de la production savante sur le témoignage, l'un des critères majeurs de définition – issu d'une réflexion sur des cas judiciaires ou historiques – est un fort rapport d'adéquation à la réalité du discours tenu par le témoin (oculaire). Il en va de même quand il s'agit de témoigner d'une vie sur une scène médiatique. De fait, la fiction n'aurait pas sa place dans une production à fonction testimoniale et auto/biographique. Or, d'une part, *L'anniversaire de Thomas* comporte indéniablement des éléments de nature fictionnelle, puisque son auteur, Jean-Paul Menichetti, le présente comme « une saga documentaire qui n'est pas fictionnelle, mais qui est jouée par des acteurs » (entretien des membres de l'équipe avec le réalisateur, 29/03/04) et qui est sous-titrée *La légende oubliée* ; d'autre part, malgré ou à cause de cela, dans l'espace public régional, ce film est perçu comme la bonne forme, la forme orthodoxe pour transmettre le récit « authentique » des vies d'immigrés de Villerupt et des alentours. Pour autant, s'agit-il d'une aporie condamnant le chercheur à montrer soit que *L'anniversaire de Thomas* est une œuvre s'écartant de la réalité référentielle (une auto/biographie « fautive »), soit que le public est incapable de prendre la juste mesure de ce qu'il regarde (une auto/fiction) ?

S'engager en cette voie du « dévoilement » serait méconnaître la nature complexe du documentaire ou de la fiction, ainsi que le rapport de ceux-ci au témoignage ou à la vie en récit (tout n'est pas « illusion biographique »). Afin de clarifier ce problème, nous nous appuyons notamment sur des propositions croisées de Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer (2004) relatives à la fiction (pour nous, intégrée à de la non-fiction). Sous une forme schématique, retenons que ce sont moins les interrogations sur la nature et le statut de la fiction qui priment que celles qui portent sur « les conditions de son acceptabilité et, surtout, de son mode de fonctionnement » (Schaeffer, 2004a : 153). Cela revient à

considérer la fiction et le documentaire (auto/biographiques) comme de véritables faits sociaux, sans qu'ils soient réduits à un jeu de représentations nécessairement habitées par un rapport faux à la réalité : ils sont une « mise en œuvre (et traduction) d'une prise de parti face au réel » (Schaeffer, 2004a : 155), parmi d'autres modes d'énonciation possibles. Sur ces bases, reste à comprendre pourquoi *L'anniversaire de Thomas* est la « juste » forme, en tenant compte de plusieurs facteurs en interrelation, dont les conditions de production (le film est entrepris en 1980 et présenté au Festival du film italien de Villerupt en 1982), le contenu filmique et les conditions de réception (qui varient sur une période de vingt ans). Ici, nous ne livrerons que quelques aspects saillants de la configuration explicative, ce qui introduit un certain réductionnisme dans la description et l'analyse conduites sur la base de trois entrées : une situation socio-économique traumatisante, une (re)politisation de l'immigration, une culture locale cinématographique tournée vers la fiction.

DES VIES TRAUMATISÉES À L'AUTOFICTION

Sans que cela soit comparable avec des témoignages dans les situations extrêmes (par exemple, ceux qui sont liés à des génocides ou à des guerres), ce film a été conçu dans une situation traumatique pour la population. Un peu d'histoire⁴ est nécessaire pour l'éclairer : si le site de Villerupt est entouré de mines de fer, ce minerai – nommé localement la minette – est de mauvaise qualité. L'essor de l'activité industrielle est dû à l'arrivée du procédé inventé par le chimiste anglais Sydney Thomas,

4. Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello (2001) rappellent que, au début des années 1980, l'Association pour la préservation et l'étude du patrimoine du bassin de Longwy-Villerupt était présidée par Jean Salque, un enseignant de Villerupt. Avec d'autres, il a écrit un ouvrage, *L'anniversaire de Thomas* (Salque *et al.*, 1982) sur l'histoire de l'immigration et de la classe ouvrière du lieu entre 1880 et 1939, dont les animateurs du Festival du film italien de Villerupt se sont inspirés pour réaliser leur film.

en 1879, pour éliminer le phosphore du minerai et augmenter la qualité de l'acier fabriqué (en découle le titre du film). À la pénurie de main-d'œuvre locale répondit l'immigration et, au tournant du siècle, les Italiens formèrent la première des communautés étrangères. Puis le mouvement s'amplifia pour diverses raisons jusque dans les années 1960 (Galloro, 2001). Il faut savoir qu'ensuite le secteur amorce son déclin et que, au milieu des années 1970, le démantèlement de la sidérurgie lorraine devient une réalité. Aucune opposition syndicale ni politique ne parviendra à enrayer cette « casse des usines », pour reprendre un slogan d'origine communiste. Ce sont des milliers d'emplois qui disparaissent avec des conséquences désastreuses (chômage, exode, dépérissement économique...).

À cet égard, du point de vue filmique et auto/biographique, deux caractéristiques sont importantes, qu'il ne s'agit pas d'analyser en termes de représentations à partir de la notion de « reflet ». D'abord, la parole testimoniale se présente sous une forme hybride. Pour assurer la transmission intergénérationnelle, un jeune immigré prend en charge – en tant qu'acteur – une part de la narration dans un cadre familial et collectif, d'anciens ouvriers sont « interviewés » et plusieurs voix *off* de « faux » témoins lisent des textes. Ensuite, sont introduites des scènes à caractère fictif ou esthétisant. Un savant caricaturé prend la parole au début du film pour donner des informations sur la vie de Sydney Thomas, les usines sont dépeintes dans une brume rougeoyante, et l'on voit en gros plan des mains durant le jeu de la mora. Des mélanges qui sont peut-être une solution au problème de la transmission en situation traumatique. C'est d'ailleurs ce qu'explique Geoffrey Hartman (1998) à propos des rapports entre le témoignage, l'art et la Shoah. Il insiste sur la difficile gestion, dans notre univers médiatique, de la relation entre le traumatisme primaire (affectant la victime) et le traumatisme secondaire (affectant le spectateur). À partir de ces bases, il discute de la pertinence des formes de transmission par le témoignage (réaliste, mais traumatisant ou provoquant un effet d'irréalité) ou par l'art (créateur d'un effet d'irréalité, donc

suspecté d'éloigner de la vérité historique). Au fond, il convient de suspendre une approche en termes de dégradation de forme (donc de jugement de valeur) et de considérer *L'anniversaire de Thomas* comme une articulation de ces deux dimensions en tension (dimensions dont le dosage n'est pas aisé à établir), ce qui contribue à donner au film une efficacité pragmatique (« c'est bien l'histoire de notre vie... »), au moins à l'échelon local.

On comprend mieux le rapport à l'Histoire et au jeu des temporalités. D'un côté, le film est scandé par des épisodes datés correspondant à des faits avérés (l'invention d'un procédé chimique, les guerres, le fascisme, la Résistance, les grèves...). D'un autre côté – quasi légendaire cette fois –, la narration de la geste sociale est construite selon le cycle des quatre saisons : cette intrication des temporalités joue de deux types de fiction (au sens non générique) distingués par Jean-Marie Schaeffer (2004b : 174-177) ; l'une est une fiction « cognitive » et génère de la croyance (l'histoire est celle de groupes sociaux, l'immigration est une lutte politique, la vie se confond avec le travail ; ce sont autant d'éléments d'une vulgate ou d'une *Weltanschauung* marxisante⁵) ; l'autre est ouvertement « ludique » et provoque un effet de mise à distance, si ce n'est d'incrédulité (la scène du savant, qui tourne en dérision l'histoire « officielle » de l'invention technique, conduit à la laisser de côté au profit de celle, plus « authentique », de l'expérience humaine ; à la mine ou à l'usine, tout n'est pas spectacle en permanence comme le présente le film). Si nous suivons Jean-Marie Schaeffer, ce n'est plus le départ entre vérité et fiction qui devient essentiel, mais celui entre représentations « tenues » pour factuelles et celles « tenues » pour fictives. De la sorte, les deux permettent le témoignage

5. Outre l'influence militante, ce type de perception trouve une partie de son origine dans les travaux du sociologue et dominicain Serge Bonnet (Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello – 2001 – signalent que plusieurs scènes du film ont été directement inspirées par des passages des ouvrages de Serge Bonnet *et al.* – 1975, 1981) et dans ceux qui ont été réalisés par l'historien Gérard Noiriel (1980) sur Villerupt dans une perspective marxisante.

d'une situation dure à assumer. Et elles sont effectivement coprésentes dans ce film avec une portée générale (le rythme des saisons, les étapes de l'industrialisation/désindustrialisation) et une portée plus spécifique (l'immigration et l'histoire italiennes).

LA (RE)POLITISATION DE LA VIE DES IMMIGRÉS ITALIENS

Ce dernier aspect conduit à prendre en considération un phénomène particulier : la (re)politisation de l'immigration à un moment (1980-1982) où elle est surtout appréhendée dans la société française comme un problème social ou économique. Du reste, allant lui aussi dans un sens politique, un livre important de l'historien Gérard Noiriel, *Longwy. Immigrés et prolétaires, 1880-1980*, paraît en 1980 (précisons que Longwy est à quelques kilomètres de Villerupt)⁶. Ici encore, pour saisir les tenants et aboutissants d'une telle prise de parti face au réel menant à une auto/biographie filmique collective, éloignée de tout misérabilisme, une clé est fournie par l'Histoire. Villerupt est donc une commune à dominante italienne : en 1975, sans compter les habitants naturalisés ou d'origine italienne, plus de 50 % des étrangers sont des Italiens. Dans la sociabilité urbaine et ouvrière, leur rôle a été déterminant : dès 1905, ils ont participé aux grandes luttes sociales, ils ont implanté un réseau associatif et nombre d'entre eux se sont engagés dans les rangs du Parti communiste français (PCF). Cela s'est concrétisé par une accession à des fonctions électives, dont celles d'édile municipal, si bien qu'à propos du PCF on a pu parler d'un « parti italien » : Armand Sacconi a été maire de la commune de 1959 jusqu'à sa mort en 1986. Plusieurs séquences sont consacrées à ce « grand témoin » qui accompagne tout le film : par exemple, elles le montrent lors de son premier conseil ; durant la période de démantèlement du site, il est filmé, muet, dans son bureau.

6. À la même époque, des écrivains français publient des romans sur le monde ouvrier : François Bon, *Sortie d'usine* (1982), Leslie Kaplan, *L'excès-usine* (1982).

Quelle que soit la situation, il y a là une manifestation de la fonction intégratrice du PCF⁷. En outre, des témoins racontent directement leur lutte contre le fascisme ou leur engagement dans la Résistance, ou bien encore les grèves des mineurs de fer de Micheville qui ont occasionné des affrontements violents avec les forces de l'ordre ; ces grèves sont d'ailleurs racontées sous forme d'un montage alterné (bouleversant le temps et l'espace) avec des scènes de la fête des fous de Gubbio. Ce syncrétisme entre mémoire italienne, communisme et syndicalisme fonctionne sur le mode de l'« identité-résistance », pour reprendre l'une des catégories de Manuel Castells ([1997] 1999 : 16), c'est-à-dire l'identité qui est produite par des acteurs qui se trouvent dans des positions dévalorisées (voir la jaquette de la version vidéo : « Les voix intérieures d'une ville qui, malgré ses blessures, ne s'est jamais rendue »).

Toutefois, dans cette auto/biographie filmique, telle n'est pas la seule identité à l'œuvre. Intervient aussi ce que le même sociologue nomme l'« identité-légitimante », introduite par des institutions dirigeantes d'une société (le communisme municipal est l'une de celles-ci). Loin d'être en opposition, cette identité entérine ce qui constitue le patrimoine que la société ratifie. C'est à la jonction de ces identités qu'il faut comprendre la présence d'un nombre important de marqueurs de l'italianité correspondant à l'horizon d'attente créé par ce film et qui est en relation avec celui d'une large fraction du public. Ces marqueurs mêlent traditions populaires ou religieuses et événements politiques : plans sur une statue de la Madone qui semble surplomber la ville, séquences dédiées au jeu de la *mora* ou à la *festa dei ceri* (la fête des cierges) à Gubbio, évocations de l'affaire Sacco et Vanzetti,

7. En 1959, la Lorraine compte 163 élus d'origine italienne, dont 79 sont membres du PCF (voir Bonnet, Santini et Barthelemy, 1962) ; le colloque *Lorraine, terre d'accueil et de brassage des populations* tenu les 12 et 13 octobre 2000 (Roth, 2001) – l'un des points de départ de cette étude sur les témoignages audiovisuels de l'immigration – a été en quelque sorte un hommage à Roland Favaro, ancien député et conseiller régional communiste, peu de temps avant sa mort.

boycott du charleston, chants italiens... Compte tenu de l'économie générale du film, ces scènes sont éloignées d'une restitution folklorique et sont parties prenantes d'un mouvement où la culture – dans tous les sens du terme – fait l'objet d'une politisation et d'une politique.

UNE CULTURE DU SPECTACLE ET DE LA FICTION

Sur un plan culturel, avec l'avènement d'une municipalité communiste en 1959, on passe d'une politique dominée par les œuvres sociales patronales à des actions orientées selon deux pôles principaux : un comité des fêtes qui privilégie le spectacle vivant et une Maison des jeunes et de la culture qui favorise des pratiques d'expression artistique, dont le cinéma à dominante fictionnelle. Et c'est aux activités d'un groupe de jeunes passionnés de cinéma que Jean-Paul Menichetti⁸ va participer. À partir de 1968, ces jeunes réaliseront plusieurs fictions arrimées aux difficultés de vie du secteur : *L'impasse* (1968), *Castagnettes et tango* (1971). Cette dernière production remporte un succès dans des festivals et permet d'obtenir le soutien de professionnels de l'audiovisuel (RTL-Télévision, ORTF). Arrivent alors des commandes qui bénéficient de l'aide de professionnels et du soutien financier de syndicats et de commerçants (la municipalité se montrant évidemment bienveillante). Après le court métrage *20 jours ailleurs* (1971), c'est *Des quetsches pour l'hiver* (1974), un film de fiction sur les révoltes et grèves ouvrières, une fois de plus inspiré par les événements locaux. Cette production se

8. Jean-Marc Leveratto (à paraître) remarque que « Jean-Paul Menichetti représente, de manière intéressante, la figure de l'expert en cinéma issu d'une famille ouvrière qui ne lui a pas transmis, comme il le souligne, la passion du cinéma. Il doit cette passion au cinéma lui-même, qu'il découvre très jeune et qu'il s'approprie en devenant projectionniste dès 14 ans. Il s'agit, notons-le, d'un "motif biographique", au sens d'un moyen d'héroïsation d'un artiste ou d'un collectif. Ici, comme dans *Nuovo Cinema Paradiso*, il s'agit d'héroïser une classe, non dans le sens marxiste d'un groupe mobilisé politiquement, mais dans le sens domestique d'une communauté culturelle ».

double d'un effort de diffusion de films par le biais de la création d'un ciné-club qui organisera des manifestations ponctuelles (cycles thématiques, projections avec des réalisateurs plutôt militants).

À l'occasion du tournage de *Beau masque*, d'après le roman de Roger Vailland, par Bernard Paul (1972), un premier festival est organisé. Et en 1976, c'est le film italien qui est choisi et qui restera l'objet central, parce que, pour reprendre un article du *Républicain Lorrain* de l'époque (23/07/76), « le cinéma transalpin est sans doute [...] le meilleur au monde sinon à égalité avec l'américain [...]. Les Italiens savent mieux que quiconque faire un film politique et social ou humoristique ». Monté par des descendants d'immigrés, ce festival incarnerait, selon Gérard Noiriel, la recherche des racines : « Les membres de la troisième génération n'ont connu ni la guerre, ni les stigmates des origines. C'est pourquoi sans doute, ils revendiquent maintenant des "racines" que leurs parents avaient toujours voulu nier » (1980 : 378). Pour l'historien, le festival traduirait une opposition entre histoire industrielle et histoire culturelle, ainsi qu'un rapport différent des membres de la deuxième et de la troisième génération à l'identité italienne. Notre étude montre, au contraire, que les deux histoires interagissent et que le festival et *L'anniversaire de Thomas. La légende oubliée* mettent en avant une relation fusionnelle entre générations. Ce constat rejoint celui de Jean-Marc Leveratto (à paraître) dans son approche de l'articulation du politique et du culturel à Villerupt et va dans le sens de l'hypothèse formulée par Didier Lapeyronnie (1996) à propos de la « seconde figure de l'immigré » : une forme d'intégration qui caractérise un immigré ne s'éloignant aucunement de sa culture d'origine qui, par ailleurs, assume sa différence et accepte les valeurs de la société d'accueil. De plus, comme le font remarquer Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello, le film est étayé par une « appropriation des travaux d'histoire locale à des fins culturelles » (2001 : 63) qui, accompagnée d'une professionnalisation du festival et d'une mise en circulation de très nombreux produits culturels (du roman aux autobiographies en passant par les

albums de photographies et expositions de toute nature), débouche sur « la diffusion auprès de l'ensemble de la population régionale d'un imaginaire italien positif qui rejaillit sur les personnes qui s'en réclament » ; c'est ce qu'ils appellent « la qualité italienne », d'autant plus positive que le côté sympathique de l'italianité recouvre tout passé stalinien (des projections ont lieu dans une salle baptisée « Maurice Thorez »...) et que l'engagement dans la culture est plus convivial que l'engagement dans l'action sociale traditionnelle.

C'est à l'aune de ces éléments qu'il faut comprendre le projet de *L'anniversaire de Thomas. La légende oubliée* : il allie réel et fiction et s'inscrit dans une histoire qu'il présente comme étant celle du passage d'un monde industriel à celui de la culture. Significativement, un carton apparaît à la fin du film pour dire que, après la fermeture des sites, « l'ancienne cité du fer est devenue la ville du cinéma italien ». On se retrouve là dans ce que Manuel Castells (1997) appelle « l'identité-projet » qui apparaît lorsque des agents sociaux construisent une identité nouvelle. Et explicitant ses intentions, le réalisateur déclare que

le secret de fabrication cinématographique de ce film, c'est de narrer des choses sociologiques et sociopolitiques ou des faits culturels avec des moyens de fiction [...]. Indépendamment du contenu, il fallait que ce soit une histoire pour le spectateur. Une histoire qui utilise des moyens connus dans le cinéma de fiction. C'est pour cela qu'il est si difficile à définir (entretien des membres de l'équipe avec le réalisateur, 29/03/04).

En reprenant l'une des propositions de Jean-Marie Schaeffer (2004a : 159) et en en assumant l'anachronisme, nous sommes proches de « ce genre éminemment instable qu'est l'autofiction » qui sert, dans certains cas, à témoigner d'une expérience en la mettant à distance (voir plus haut). Au moment de la sortie de *L'anniversaire de Thomas*, cela se traduit par un certain flottement dans la qualification du film par la presse.

Sur le plan formel, certains y voient « un film de fiction par le regard qu'il porte sur les lieux, les gens, par sa façon très personnelle de relater l'histoire d'une communauté, de la faire rêver aussi » (*Républicain Lorrain*, 31/10/82), alors que d'autres estiment qu'il s'agit d'« un documentaire magnifique » (*Télérama*, 25/10/00). Cependant, tous s'accordent pour reconnaître que ce film est en adéquation avec les cent ans de vie des immigrés dans ce lieu. Localement, le succès est réel. Le film étant disponible en vidéo depuis 2000⁹, ce sont 4000 cassettes qui ont été achetées. Contenant de nombreux documents patrimoniaux (archives filmiques et photographiques), en vingt ans *L'anniversaire de Thomas. La légende oubliée* est devenu lui-même un objet patrimonial. *De facto*, il est soumis à une tension entre sa fixation dans le local, marqué d'italianité, et sa vocation à dépasser ce dernier (problème que l'on retrouve d'ailleurs en histoire sociale, dont celle de la Lorraine). Sous cet angle, si le jeune narrateur est maghrébin (ce fut un choix pour donner une plus large portée au film), il n'a jamais été perçu comme tel. En outre, si le témoignage mémoriel auto/biographique est lui aussi en tension entre deux pôles bien formalisés par Tzvetan Todorov (1993), celui de la mémoire littérale (recouvrement de son histoire par le sujet) et celui de la mémoire exemplaire (ouverture de comparaisons et principe d'action pour d'autres situations), c'est le premier qui semble surtout retenir l'attention ; là réside l'une des explications au fait que le passage à la télévision nationale n'a pas été possible à ce jour, pas plus que la distribution dans le circuit commercial.

En définitive, ce parcours dans des vies en récit de l'immigration en Lorraine montre la variété des formes et enjeux des auto/biographies audiovisuelles et servira de point de référence pour répondre à la troisième phase du programme de recherche (2003/2004) : réaliser des films de témoignage sur des groupes dont on ne trouve pas trace dans les fonds d'archives dépouillés

9. La distribution est assurée par le Pôle de l'image de Villerupt. Le film a été restauré et raccourci de vingt minutes.

jusqu'ici et pourtant présents en région (hollandais, asiatiques, etc.). Il montre également les jeux de pouvoir à l'œuvre dans le champ mémoriel de l'immigration : bien représentés dans les productions audiovisuelles, et plus spécifiquement dans *L'anniversaire de Thomas. La légende oubliée*, les Italiens font en Lorraine l'objet de nombreuses recherches très fécondes, souvent prises en charge par des descendants d'immigrés¹⁰. En suscitant d'autres récits, notre intention est donc de restituer une complexité que ne permettent pas toujours d'entrevoir les études déjà menées, du fait de la proximité que le chercheur peut entretenir avec son objet.

10. On trouve des échos de ce déséquilibre dans l'approche réservée aux différents secteurs professionnels et courants migratoires dans des débats au sein de l'Association de recherche et d'études en sciences sociales sur la Lorraine industrielle (Leveratto et Montebello, 2001).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLANC, Maurice (2001), « Vous avez dit intégration ? », dans François ROTH (dir.), *Lorraine. Terre d'accueil et de brassage des populations*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, p. 27-37.
- BON, François (1982), *Sortie d'usine*, Paris, Éditions de Minuit.
- BONNET, Serge, en collaboration avec Elie KAGAN et Michel MAIGRET (1975), *L'homme du fer*, tome I : 1889-1930, Nancy/Metz, Presses universitaires de Nancy/Éditions Serpenoise.
- BONNET, Serge, et Roger HUMBERT (1981), *La ligne rouge des hauts-fourneaux*, Paris/Metz, Éditions Denoël/Éditions Serpenoise.
- BONNET, Serge, Charles SANTINI et Hubert BARTHELEMY (1962), « Appartenance politique et attitude religieuse dans l'émigration italienne en Lorraine sidérurgique », *Archives de sociologie des religions*, n° 13, p. 45-71.
- CASTELS, Manuel ([1997] 1999), *Le pouvoir de l'identité. L'ère de l'information*, trad. de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Éditions Fayard.
- DULONG, Renaud (1998), *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- FLEURY, Béatrice, et Jacques WALTER (à paraître), « Les archives audiovisuelles de l'immigration en Lorraine », *Questions de communication*, série « Actes », n° 4, « Dynamique des peuples et construction identitaire ».
- GALLORO, Piero D. (2001), *Ouvriers du fer, princes du vent. Histoire des flux de main-d'œuvre dans la sidérurgie lorraine*, Metz, Éditions Serpenoise.
- HAHN, Alois (1987), « Identität und Selbstthematiesierung », dans Alois HAHN et Volker KAPP (dir.), *Selbstthematiesierung und Selbstzeugnis : Bekenntnis und Geständnis*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, p. 9-24.

- HALBWACHS, Maurice ([1925] 1994), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Éditions Albin Michel.
- HARTMAN, Geoffrey (1998), « Témoignage, art et traumatisme de l'Holocauste », *Mots. Les langages du politique*, n° 56 (septembre), p. 50-68.
- HEINICH, Nathalie (2004), « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », dans Nathalie HEINICH et Jean-Marie SCHAEFFER, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, p. 135-151.
- HEINICH, Nathalie, et Jean-Marie SCHAEFFER (2004), *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- JEWSIEWICKI, Bogumil (2003), « Mémoire et représentation pour un vivre ensemble. La nation entre récit et performance », document préparatoire à une conférence à l'École doctorale *Perspectives interculturelles : écrits, médias, espaces, sociétés* de l'Université de Metz.
- KAPLAN, Leslie (1982), *L'excès-usine*, Paris, Éditions P.O.L.
- LAPEYRONNIE, Didier (1996), « Les deux figures de l'immigré », dans Michel WIEVIORKA (dir.), *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*, Paris, Éditions La Découverte, p. 251-265.
- LEVERATTO, Jean-Marc (à paraître), « Le festival du film italien de Villerupt », dans Alain PESSIN (dir.), *Rites et rythmes de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.
- LEVERATTO, Jean-Marc, et Fabrice MONTEBELLO (2001), « Faire l'histoire des hommes du fer », dans Alban BENSA et Daniel FABRE (dir.), *Une histoire à soi. Figuration du passé et localités*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 45-70.
- NOIRIEL, Gérard (1980), *Longwy. Immigrés et prolétaires 1880-1980*, Paris, Presses universitaires de France.

- NOIRIEL, Gérard (1988), *Le creuset français. Histoire de l'immigration au XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil.
- NOIRIEL, Gérard (2002), *Atlas de l'immigration*, Paris, Éditions Autrement.
- NOIRIEL, Gérard, et Benaceur AZZAOUÏ (1980), *Vivre et lutter à Longwy*, Paris, Éditions Maspero.
- REA, Andrea, et Maryse TRIPIER (2003), *Sociologie de l'immigration*, Paris, Éditions La Découverte.
- ROTH, François (dir.) (2001), *Lorraine. Terre d'accueil et de brassage des populations*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.
- SALQUE, Jean, et al. (1982), *L'anniversaire de Thomas. Villerupt, ville du fer, 1^{re} partie 1880-1939*, Villerupt, Studio 16.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2004a), « À propos de "Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation" », dans Nathalie HEINICH et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, p. 152-161.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2004b), « Fiction et croyance », dans Nathalie HEINICH et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, p. 163-186.
- SCHNAPPER, Dominique (1991), *La France de l'intégration*, Paris, Éditions Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan (1993), « La mémoire et ses abus », *Esprit*, n° 193 (juillet), p. 34-44.
- WALTER, Jacques (2003), « Cadres du témoignage historique et médiatique, frontières disciplinaires », *Questions de communication*, n° 3, p. 11-30.
- WALTER, Jacques (2005), *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, Presses universitaires de France.
- WIEVIORKA, Michel (2001), *La différence*, Paris, Éditions Balland.

LE « BIOPIC » ET L'ÉROTIQUE :
LE LIBERTIN ET LA BIOGRAPHIE
CINÉMATOGRAPHIQUE D'ÉCRIVAINS

Heidi Denzel de Tirado

Université de Saarbrücken

Les biographies historiques ont un succès favorable [...]. Sur les écrans. Peu de choses.
Vincent AMIEL,
« De qui parler ».

Plusieurs experts du cinéma, comme George F. Custen (1992 et 2000) et José Baldizzone (1986), partagent l'opinion de Vincent Amiel. Toutefois, d'autres publications, comme celle de Henry M. Taylor (2002), contredisent ce bilan et observent une croissance constante du nombre de biographies cinématographiques sur les écrans. Comment expliquer une telle différence d'opinion ?

L'une des raisons avancées est le manque d'études spécifiques qui leur sont consacrées. Caractérisée par une grande hétérogénéité (de la Bretèque, 1986), la biographie filmique (ou « biopic », acronyme de « biographical picture ») emprunte très souvent des éléments à d'autres genres et se trouve ainsi généralement considérée comme un genre aux limites floues (McKee, 1997). Il faut distinguer les biographies cinématographiques, souvent qualifiées de sous-genre du film historique, des

« films de costumes » qui mettent en scène la vie d'un personnage fictif dans un contexte historique bien précis. Pour certains, dont Eileen Karsten (1993 : iii), tous les films qui montrent un personnage historique sont des biographies filmiques ; d'autres experts, comme Taylor (2002), insistent toutefois sur le fait que la « vita » du protagoniste – et pas uniquement son travail ou son œuvre – doit être au cœur du film. Enfin, tandis que les uns exigent que le personnage historique soit au centre de l'action dramatique, d'autres acceptent aussi sous cette dénomination les biographies filmiques dans lesquelles le personnage référentiel¹ n'a qu'un rôle secondaire (Taylor, 2002 : 199-227).

Qu'on appelle ce genre « biographie cinématographique », « biographie filmique », « film biographique », « film historique » ou « drame épique », les personnages existants ou ayant existé ont inspiré les artisans du cinéma dès le début. Les premiers réalisateurs furent essentiellement fascinés par la vie des rois et des princesses, des politiciens, des artistes et des compositeurs. En Angleterre, *The Execution of Mary Queen of Scots* (1898) captiva un grand nombre de spectateurs, autant d'ailleurs, quelques années plus tard, qu'*Anna Boleyn* (1920) de l'Allemand Ernst Lubitsch ou que le *Napoléon* (1927) du Français Abel Gance². Dans les années 1930, la biographie cinématographique conquiert les studios hollywoodiens, et dans les années 1950 elle célèbre son âge d'or avec une multitude de films biographiques (Custen, 1992 : 3). De cette époque date aussi le terme « bio-pic », qui s'est aujourd'hui imposé sur la scène internationale

1. Le « personnage référentiel », ou personnage historique, « renvoie à un référent historique concret certifié par les documents préexistants » (Quintana, 1997 : 94).

2. Parmi les premiers films qui évoquent la vie d'un personnage historique, citons : *Queen Elizabeth* (1912), *Danton* (1920), *Peter der Große* (1922), *Napoléon* (1927), *Un grand amour de Beethoven* (1936), *The Private Life of Helen of Troy* (1927), *The Private Life of Henry VIII* (1933), *The Private Life of Elizabeth and Essex* (1939), etc. Pour un inventaire des films biographiques, voir Karsten (1993).

pour définir les biographies cinématographiques³. À partir des années 1960, ce genre de films disparaît des écrans⁴ pour réapparaître petit à petit à partir des années 1980.

Le biopic d'écrivains est apparu au cinéma au même moment que le film sonore⁵. Et c'est au moment où Roland Barthes constate la mort de l'auteur (en 1968) que les biopics d'écrivains semblent disparaître des écrans. Les dernières années attestent néanmoins une sorte de résurrection du genre⁶.

Puisque nous ne prétendons pas intervenir dans le débat de la critique cinématographique en quête d'une définition appropriée pour le genre de la biographie cinématographique, nous employons ici l'expression « biopic » au sens large, selon la définition d'Eileen Karsten (1993). Nous analyserons ici un biopic spécifique, *Le libertin*, retraçant quelques jours de la vie du philosophe et écrivain Denis Diderot, et nous le comparerons à

3. Daniel Lopez passe en revue les termes les plus répandus pour définir ce genre : « Biographical film », « Bio », « Biog », « Biography », « Biopic », « Film biography », « Screen biography » (1993 : 25).

4. « Well into the 60s, when other genres had adjusted their stance to a new postwar social order, the biopic continued to articulate an ideology of fame that presents a vanished world of values [...] a series of disastrous attempts [...] suggested that the ability to shape public history had, with rare exception, been passed on to TV » (Custen, 1992 : 29).

5. Parmi les premiers biopics d'écrivains, il faut citer : *The Beloved Rogue* (1929) sur François Villon, *Voltaire* (1933), *The Life of Emile Zola* (1937) et enfin *Molière* (1909) qui est un des rares biopics d'écrivains du cinéma muet.

6. Mentionnons quelques biopics récents : sur Anaïs Nin et Henry Miller (*Henry and June*, 1990), Colette (*Becoming Colette*, 1991), Federico García Lorca (*La Desaparición de García Lorca*, 1992), Dorothy Parker (*Mrs Parker and the Vicious Circle*, 1994), Arthur Rimbaud et Paul Verlaine (*Total Eclipse*, 1995), Beaumarchais (*Beaumarchais l'insolent*, 1996), Oscar Wilde (*Wilde*, 1997), Shakespeare (*Shakespeare in Love*, 1998), Stendhal (*Dolce farniente*, 1999), Reinaldo Arenas (*Before Night Falls*, 2000), Iris Murdoch (*Iris*, 2001), Marguerite Duras (*Cet amour-là*, 2001), Virginia Woolf (*The Hours*, 2002), John Wilmot (*The Libertine*, 2004), Truman Capote (*Capote*, 2005), Beatrix Potter (*Miss Potter*, 2006), Jane Austen (*Becoming Jane*, 2007).

d'autres biopics d'écrivains. Cette étude vise à révéler un certain nombre de codes propres au biopic d'écrivain – comme par exemple l'intégration, dans le récit de la vie de l'écrivain, d'éléments provenant de son œuvre, une certaine mise en scène de l'acte d'écriture ou encore la représentation du génie comme dilemme entre vie privée et vie publique. Nous aborderons également les contraintes (essentiellement narratives) du genre et préciserons brièvement la complexité de la « parapersonne », c'est-à-dire de la superposition de deux corps d'un personnage référentiel : d'un côté un acteur vedette, de l'autre un écrivain célèbre. Le rôle du paratexte du film ainsi que les éléments empruntés à d'autres genres seront également étudiés. La biographie pouvant être considérée comme une certaine présentation de l'Histoire, il faut alors également tenir compte de la mise en scène du contexte historique, de l'entrelacement de la fiction aux faits et de l'usage des intertextes. La dernière partie traitera de la réception critique du *Libertin* et permettra d'établir et d'analyser les attentes liées au biopic de cet écrivain du XVIII^e siècle.

LE LIBERTIN

Le libertin de Gabriel Aghion (2000) est un film sur Diderot adapté de la comédie éponyme d'Éric-Emmanuel Schmitt (1997a). Le titre⁷ et l'affiche essaient de véhiculer l'érotisme cérébral du siècle des Lumières tout en faisant référence aux films libertins sur le XVIII^e siècle. Montrant des jambes et des corps presque nus, dissimulés par des éventails, l'affiche rappelle tout autant la mise en images de *Ridicule* (focalisée sur des

7. Le titre *Le libertin* est très populaire. Le biopic de Gabriel Aghion sur Diderot est le huitième film qui porte ce nom. *Le libertin* est l'un de ces titres qui décrivent la topique d'une figure biographique tout en se référant à sa vie ou à son œuvre. Les titres les plus fréquents sont de simples noms comme par exemple *Sade*, *Wilde*, etc., ou des prénoms comme *Iris*, *Colette*, etc. On trouve souvent les suppléments : *The ... Story*, *The True Story of...* et *The Story of...* Voir à ce sujet Taylor (2002 : 294).

jambes) que l'affiche des *Liaisons dangereuses* (utilisant également des éventails). Au milieu : un petit cochon, vêtu de rose, allégorie « cochonne » pour le libertinage qu'annonce déjà le titre.

En accord avec la vieille formule de succès qu'énonçait Alexander Korda en 1933, dans le film historique, pas de profit sans sexe⁸, l'intrigue tourne autour d'un biographème « libertin » de la vie de Diderot tel qu'on le trouve narré par Diderot lui-même dans le Salon de 1767 : le philosophe s'est fait peindre nu par la Prussienne Dorothea Therbusch. Le film, très allusif à ce sujet, tourne autour d'une anecdote : le fait que Diderot ne puisse plus « commander à toutes les parties de son corps comme à son bras » et que ses « organes de la génération » ne lui obéissent plus comme il le désire⁹.

Mais le film n'exploite pas seulement l'amour, l'érotisme et la nudité. On y trouve aussi, réactualisée, la vieille tradition de la biographie « moralisée » qui donne à voir le douloureux dilemme entre l'amour et le devoir. *Le libertin* – Diderot – doit écrire l'article « Morale » pour l'Encyclopédie mais, alors qu'il pose nu pour la belle Mme Therbusch, il ne pense qu'à la volupté. Toutefois, l'encyclopédiste, conscient de son devoir, en profite pour s'entretenir avec la peintre de la définition de la « Morale ». Mais cette femme indépendante, qui jouit d'une grande liberté d'esprit, le contredit toujours et lui fait revoir plusieurs fois sa position à l'égard de la « Morale ».

Comme la majorité des biopics, *Le libertin* n'évoque pas toute la vie de Diderot. Limité à environ 90 minutes, le biopic commence rarement avec la naissance biologique mais plutôt avec la « naissance métaphorique » d'un personnage et se

8. « [H]istorical films are not favored by the film trade, but are a bold venture [...] sexual desire should be abundant in such films so as to maximize profits » (Korda, 1933 : 4).

9. À des fins de comparaison, voir les « Salons » dans les *Œuvres complètes* (Diderot, [1767] 1975 : 375). D'ailleurs, le portrait en cause a disparu, mais il est toujours mentionné dans le catalogue des œuvres de Mme Therbusch (Flagmeier, 1987 : 113).

concentre sur une phase primordiale dans la vie de son biographié. Les dernières années d'une personne célèbre ou les années difficiles qui précèdent le succès sont par exemple des scènes d'ouverture privilégiées (Custen, 1992 : 16). *Le libertin* s'ouvre sur les années 1760, au moment où l'Encyclopédie est mise à l'index et officiellement interdite par l'administration royale. Le film débute donc – de façon typique pour un biopic – *in medias res*, avec une sorte de prologue en dessins animés qui se charge de donner le contexte historique :

Au XVIII^e siècle, le philosophe Diderot et ses amis écrivent la première encyclopédie de l'histoire de l'Humanité.

Ils mettent le savoir à la disposition de tous, l'arrachant aux mains du pouvoir et des prêtres.

C'est une révolution qui en annonce une prochaine : celle de 1789...

Immédiatement, l'Encyclopédie est censurée et interdite.

Mais rien ne les arrête.

Qu'est-ce qu'on était libre, lorsqu'on inventait la liberté !

Ce prologue – prononcé sur un ton digne d'un film picaresque, et qui montre Diderot comme un Robin des Bois du savoir, « arrachant » les lumières aux mains du pouvoir pour les offrir aux pauvres – donne l'impression que l'on va voir une biographie de la contre-histoire avec un héros populaire plutôt que solennel.

Tout se passe comme si, aujourd'hui, pour représenter la vie d'un écrivain du XVIII^e siècle, il fallait faire un film d'aventures entremêlant des éléments du film picaresque et du film de cape et d'épée. On pourrait donner d'autres exemples de biopics, comme *Beaumarchais l'insolent* (1996) d'Édouard Molinaro, où Beaumarchais étonne en escrimeur agile, espion et contrebandier ; ou *La nuit de Varennes* (1982) d'Ettore Scola avec un Restif de la Bretonne incroyablement acrobate sur son cheval ;

ou bien encore le Marquis de Sade dans *Quills* (2000) de Philip Kaufman, qui peut sauter sur une armoire sans faire de bruit ; ou, enfin, dans le même genre, certains biopics de Casanova¹⁰.

Le libertin nous présente ainsi un Diderot agile, un peu trop lesté pour un quinquagénaire que l'on sait menacé d'embonpoint, sous les traits d'un acteur immédiatement associé à la représentation des siècles passés : une des vedettes des films historiques français, Vincent Pérez. L'acteur romantique par excellence est surtout connu pour son interprétation de l'amant de la Reine Margot dans le film de Patrice Chéreau, ainsi que de l'amant de Roxanne, la cousine de Cyrano de Bergerac. Vincent Pérez apporte donc une « image » extrafilmique pré-établie à son rôle de personnage référentiel dans le film qui devient par cela plus ambigu :

Dans les biopics, la personnalité est refigurée par un personnage de fiction, dont elle représente la source d'inspiration, et qui est incarné par un acteur. À partir de là, deux corps se superposent. Ce personnage historique lutte pour ou contre son modèle et il y a toujours « un corps de trop »... (Taylor et Tröhler, 1997 : 38)¹¹.

À l'instar de son interprète, qui se trouve doté d'une image médiatique, le personnage référentiel de Diderot, ancré pour sa part dans une réalité historique, véhicule un contexte extrafilmique déjà constitué. Le biopic devient par ce « couplage acteur/personnage » (Wulff, 1997 : 25)¹² assez complexe. En

10. Déjà les premiers films sur Casanova des années 1940 comme *Casanova in Burlesque* (1943) et *Adventures of Casanova* (1948) illustrent cette tendance. Mais plusieurs de ces films exploitent aussi les formes théâtrales comme par exemple le *Casanova* de Fellini (1976). Ces dernières années, on montre plutôt un Casanova âgé : *La nuit de Varennes* (1982) et *Le retour de Casanova* (1992).

11. Hans J. Wulff (1997 : 25) donne à ce « couplage acteur/personnage » le nom de « parapersonne ».

12. En ce qui concerne Vincent Pérez : *AlloCiné* note que le rôle de Diderot dans *Le libertin* « lui colle à la peau pour s'autoparodier ». Voir

raison de l'absence de photographies ou de films documentaires, le problème de la similarité physique entre personnage historique et acteur se pose moins dans les cas de Diderot que dans celui de nos contemporains¹³. La stylisation du rôle et l'interprétation du personnage historique sont par conséquent plus libres.

CONTEXTE HISTORIQUE

Plusieurs biopics ont tendance à accorder une importance primordiale au contexte historique, politique et social de leur biographié. C'est le cas dans *Le libertin* dont une des premières scènes montre la police du roi faisant face à une petite résistance pré-révolutionnaire. Les premières minutes ne sont pas originales, basculant même dans le cliché : un palais au crépuscule est le théâtre de l'idylle de quelques nobles. Puis, la police du roi, à cheval, qui est en quête d'un rebelle, prend d'assaut le palais. Le rebelle, Diderot en l'occurrence, parvient contre toute vraisemblance à échapper à ses poursuivants. Pourquoi ? Parce qu'il est libertin et que la police du roi ne cherche pas sous les jupes des femmes. L'hypothèse de Sue Harper se trouve ainsi vérifiée : « In order for historical films to please their target audience, the past has to be presented as a site where either pleasure or power

la biographie de Vincent Perez : [www.allocine.fr/ personne/fichepersonne_gen_cpersonne=6459.html](http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=6459.html) (article consulté le 24 octobre 2004). Il est courant qu'un acteur ayant incarné un personnage historique soit réemployé plusieurs fois comme personnage référentiel dans d'autres biopics. Le cas le plus étonnant de recyclage est certainement Paul Muni qui a incarné Louis Pasteur, Émile Zola, Napoléon, Pierre Radisson, Franz Schubert, Benito Juarez, Willie Smith, Joe Gans, etc. Fanny Ardant qui joue Mme Therbusch dans *Le libertin* a un long palmarès de films historiques : elle est Mme de Blayac dans *Ridicule*, Mary of Guise dans *Elisabeth*, Eve Hanska dans *Balzac* et Maria Callas dans *Callas Forever*.

13. La filmographie n'est pas toujours révélatrice d'une similarité avec le personnage historique (voir par exemple : Anthony Hopkins en Nixon). Les véritables similarités physiques comme celle qu'on remarque entre Kirk Douglas et Vincent Van Gogh ou Stephen Fry et Oscar Wilde sont rares.

could be experienced vicariously » (1994 : 26). En retardant volontairement la première apparition significative du « libertin » – dans la lignée du film d'aventure traditionnel – et en mentionnant constamment le nom de Diderot et de l'Encyclopédie, la puissance et la dramatisation de l'entrée en scène du héros est assurée. L'impression causée par la première apparition du héros est d'une importance primordiale, car elle est persistante : elle ne peut évoluer que légèrement au cours du film (Taylor, 2002 : 248). Le spectateur attend des actions libertines et révolutionnaires de la part de Diderot. Mais une fois que l'atmosphère pré-révolutionnaire du XVIII^e siècle a été rappelée par ces séquences à grand spectacle, l'idylle commence, les plans deviennent plus étroits à mesure que le film évolue vers le privé, les dialogues théâtrico-comiques prédominent, et le film de Gabriel Aghion se dévoile peu à peu comme l'adaptation d'une pièce de théâtre.

Le réalisateur a choisi une narration linéaire, mais il se sert tout de même un peu des possibilités offertes par le médium cinématographique. En général, les scènes sont introduites en plan d'ensemble ou de demi-ensemble, souvent au moment où les personnages entrent dans le cadre. Les interlocuteurs s'approchent ensuite progressivement vers la caméra fixe qui les suit en travelling latéral – très rarement en travelling optique, ce qui donne l'impression d'une caméra subjective qui regarde la scène à la façon d'un voyeur. Le dialogue même est présenté régulièrement dans un montage champ-contrechamp qui se concentre sur les visages des interlocuteurs montrés en plan rapproché, rarement en gros plan.

COMÉDIE, TABOUS ET ACTUALITÉ

L'action, les dialogues théâtraux, le comique de caractère et de situation à la Molière ne laissent planer aucun doute : il s'agit ici d'une biographie fictive à caractère comique.

D'ailleurs, les biopics sur les écrivains sont classés le plus souvent sous la catégorie « drame » ou « comédie dramatique »,

ce qui s'explique, jusqu'aux années 1960, par la tendance générale du biopic à l'hagiographie. Même si les héros et les héroïnes sont volontairement dépeints comme des personnages « normaux », afin que le spectateur puisse les comprendre et s'y identifier, la survivance, attestée par le biopic, leur procure une supériorité certaine sur leurs semblables. Malgré la promesse faite aux spectateurs de montrer « la vie privée » des personnages célèbres, l'accent est mis sur les aspects « normaux » de la vie intime, évitant les aspects tabous ou désavantageux de la vie du biographié.

Les biopics des dernières années brisent cependant certains tabous en évitant de glorifier les personnages historiques, et cherchent au contraire à les humaniser, ce qui a pour conséquence que l'on choisit désormais volontiers des caractères plus tourmentés comme personnages¹⁴. Le titre français du biopic sur Rimbaud et Verlaine, *Les poètes maudits*, désigne assez bien l'atmosphère des biopics récents sur les écrivains en général, à tout le moins ceux qui mettent en scène la vie des auteurs *fin-de-siècle* et du *xx^e* siècle. Pour les écrivains du *xviii^e* siècle, une tendance complètement différente se dégage toutefois. Les penseurs des Lumières sont le plus souvent évoqués dans des comédies. Certes, ce phénomène est sans doute dû à l'œuvre et à l'image des auteurs en question – les inventeurs de *Figaro*, de *Jacques le fataliste* et de *Monsieur Nicolas* ne peuvent être que drôles et facétieux –, mais une tradition de comédies portant sur les écrivains de cette période peut également expliquer ce phénomène : à la fin du *xviii^e* siècle, ces comédies deviennent très populaires et, entre 1784 et 1834 environ, 200 pièces de ce genre sont produites (Kadler, 1969). Généralement basées sur

14. Les biopics récents aiment à montrer la vie difficile de génies faillibles, toxicomanes, alcooliques, malades et « anormaux », leurs excentricités égoïstes. Ils représentent la dépression, voire le suicide (qu'on pense au biopic fictif sur Virginia Woolf *The Hours*), les effets de la maladie (Iris Murdoch souffrant de la maladie d'Alzheimer dans *Iris*), l'homosexualité comme un jeu pervers (dans le biopic sur Rimbaud et Verlaine : *Total Eclipse*, et dans le biopic sur Wilde, etc.).

des épisodes ou des anecdotes biographiques, les pièces portent le plus souvent le nom de l'auteur dans le titre avec comme sous-titre « pièce épisodique », « comédie anecdotique » ou « fait historique ». La vraisemblance y est plus importante que la vérité historique et le comique, essentiel : « le vaudeville [...] célèbre les grands écrivains et le répertoire du théâtre qui porte son nom devient un cours anecdotique de littérature française » (Albert, 1902 : 195-196). Le but est de vulgariser les théories philosophiques et littéraires, et les écrivains se font moralisateurs grâce à leur vie que l'on choisit de donner comme exemplaire.

Le biopic sur les écrivains du XVIII^e siècle a donc souvent gardé ce ton comique et vaudevillesque, mais il semble avoir abandonné les leçons moralisantes. Ce sont même les vies d'aventuriers et d'opposants au régime qui attirent maintenant l'attention ; et ces vies tourmentées deviennent souvent, sous couvert du recul historique, le moyen de représenter des problèmes de la société contemporaine. Ainsi *Le libertin* cherche à représenter des sujets tabous et à établir des liens avec notre société. La rédaction de l'article sur la « Morale » pour l'Encyclopédie est prétexte à évoquer des thèmes comme l'avortement, l'adultère, le divorce, l'homosexualité, le culte du plaisir, la dépendance aux drogues, les mères célibataires, et ainsi de suite (ces sujets sont d'ailleurs évoqués dans l'œuvre de Diderot). Cette surimpression des temps est soulignée par la bande sonore. La musique techno de Bruno Coulais, qui survient à chaque débordement d'émotions, facilite en effet la transposition de l'histoire dans le présent avec un effet de clip anachronique.

LEÇONS MORALISANTES ET ACTE D'ÉCRITURE

La rédaction de l'article de l'Encyclopédie sert également à représenter l'acte d'écriture. Cela est plutôt rare à cause du caractère monotone et peu cinématographique de cet acte¹⁵. Tandis

15. Dans la majorité des biopics d'écrivains, l'acte d'écriture n'est pas du tout évoqué et remplacé – surtout dans les portraits fortement

que les premiers biopics d'écrivains soulignaient la fonction politique et idéologique de l'auteur, les nouveaux biopics donnent plus d'importance à « l'écriture comme processus médiatisé » (Nieberle, 2003) :

The literary biopic has to show not only the life itself, but how the life gets into the work. It has to show process [...]. If you take the writer out of the writing life, there is nothing left [...]. The key to a successful and satisfying filmed portrayal of a writer's life is an acknowledgement of the writing life (Murphy, 2002 : 68-69).

Ainsi, l'acte de la rédaction de l'article par Diderot peut être interprété comme une parodie de la scène stéréotypée du fameux blocage d'écriture – résolu d'ordinaire par la visite d'une muse qui inspire subitement l'écrivain. Ici, cependant, c'est la « muse » qui bloque la créativité de l'auteur par son art de la séduction et ses commentaires. Au lieu d'être inspiré, l'écrivain remet en question la « divinité » de ses pensées et doute de plus en plus de ses idées.

Le spectateur découvre à cette occasion la méthode de travail dialectique de Diderot : celui-ci discute ses pensées avec sa fille, avec sa femme et avec Mme Therbusch, et se corrige constamment, posant plus de questions qu'il ne donne de réponses. La diversité des prises de positions de Diderot trouve un écho visuel, en l'occurrence dans une variété d'angles et d'axes de prises de vue. Au moment où Diderot présente un système de valeurs morales fondé sur la bonté de la nature – en excusant l'inconstance sexuelle et en réhabilitant les passions et la liberté – la caméra le montre nu, dehors dans le parc, en plan panoramique. Et quand il se fait le théoricien de la protection de la sécurité de la famille, un plan de demi-ensemble montre une

fictionnalisés – par les amours des écrivains. Le biopic *Quills*, qui tourne principalement autour de l'écriture et de la créativité du Marquis de Sade, est plutôt une exception : le Marquis, pour trouver un substitut d'encre, y utilise entre autres du vin, du sang, des excréments, etc.

scène plutôt familiale, une scène de table, avec des plans rapprochés sur les individus

La responsabilité de Diderot comme philosophe des Lumières et prêcheur de nouvelles valeurs est dramatisée dans le film par la presse clandestine autour de l'Encyclopédie. L'arrêt impromptu et répété des presses, à chaque changement d'opinion du philosophe, assure une certaine théâtralité à l'indécision de Diderot. La pression de l'État et de l'Église sur lui est mise en relief par la présence du cardinal et par l'arrivée de la police du roi qui veut empêcher l'entreprise de l'Encyclopédie à tout prix. Le leitmotiv de l'arrêt impromptu des presses, à chaque changement d'opinions du philosophe, est souligné par des inserts répétés sur les planches et les feuilles jetées à terre. L'indécision de Diderot s'en trouve théâtralisée.

En plus de thématiser des sujets actuels et de mettre en scène l'écriture, la rédaction de l'article sur la « Morale » donne aux spectateurs une vue panoramique des diverses positions de Diderot sur cette question. Le biopic cherche à faire découvrir l'étendue des compétences de l'encyclopédiste et donne pour finir une sorte de leçon moralisante sarcastique, un cours anecdotique sur le développement des pensées de Diderot, homme à la morale et aux opinions contradictoires¹⁶.

INTERTEXTES

Les intertextes et les hypertextes de l'œuvre de Diderot sont innombrables dans cette comédie et ne se limitent pas à la morale¹⁷. Tous les personnages rencontrés dans cette comédie semblent sortir de l'œuvre de Diderot.

16. Éric-Emmanuel Schmitt (1997a) s'appuie surtout sur les œuvres suivantes : *Lettre sur les aveugles*, *Supplément au voyage de Bougainville*, *Essai sur le mérite et la vertu*, *Le rêve de d'Alembert*, *Les bijoux indiscrets* et *Le droit naturel*.

17. Le scénariste connaît bien son Diderot. Il lui a consacré d'ailleurs une thèse de doctorat, publiée en 1997 sous le titre *Diderot ou la philosophie de la séduction* (Schmitt, 1997b).

Prenons le personnage de Mme Therbusch. Faisant preuve d'une grande liberté d'esprit et d'une conscience très émancipée, elle fait penser à Mlle de Lespinasse, l'interlocutrice du *Rêve de d'Alembert* qui, comme elle, quitte le statut d'élève en prenant la fonction de pédagogue et de philosophe et en prodiguant des conseils aux hommes érudits. De plus, comme espionne du cardinal et comme voleuse, Mme Therbusch fait penser au *Neveu de Rameau*, attirante dans la splendeur de son crime et de sa méchanceté. Diderot discute avec elle du « vice » et de la « vertu » comme il l'avait fait avec le Neveu.

Mme Therbusch ne constitue pas la seule référence à l'œuvre de Diderot. Ainsi Angélique, la fille de Diderot, décide de ne jamais se marier parce que le mariage de ses parents n'est pas heureux : c'est une référence claire à *Madame de Linan ou l'honnête femme*. Elle veut élever son enfant en mère célibataire, ce qui rappelle *Mme de la Carlière*.

Cette transformation des personnages issus de l'œuvre de l'écrivain en personnages secondaires du biopic est typique, car le corps collectif du protagoniste historique se reflète souvent dans les rôles secondaires : « A biopic, then, from its earliest days is minimally composed of the life, or the portion of a life, of a real person whose real name is used » (Custen, 2000 : 276).

VÉRACITÉ ET VRAISEMBLANCE

Le personnage de Mme Therbusch n'a plus rien à voir avec la vraie peintre. Dans le film, cette mère de deux enfants avorte : il est fort probable que la véritable Mme Therbusch n'ait pas eu à le faire. Cette « femme laide » (selon les lettres de Diderot) est d'une beauté magnifique dans le film (elle est d'ailleurs interprétée par Fanny Ardant) et bien entendu le Diderot filmique est follement amoureux d'elle. Dans le film, Mme Therbusch est un imposteur et ne connaît rien à la peinture. En réalité, elle était peintre officielle du duc Karl Theodor de Mannheim et aujourd'hui elle est reconnue comme ayant été une des premières femmes peintres.

De même, la figure du baron d'Holbach n'a plus rien à voir avec l'auteur passionnément athée du *Système de la nature* et du *Christianisme dévoilé*. Il est présenté dans le film comme un « savant fou », qui invente des « orgues à cochons » ou bavarde à l'aise avec « son frère », le cardinal¹⁸.

Représenté dans le film comme un coureur de jupons maniaque et un amant irrésistible, Diderot est bien sûr caricaturé comme trop libertin, trop beau et trop jeune. Néanmoins, Pérez tente, par ses propos, d'interpréter un Diderot tel qu'on le connaît par son œuvre et ses lettres, et il essaie d'imiter les gestes connus du philosophe (on l'a souvent décrit comme un personnage toujours en mouvement¹⁹). De plus, les éléments significatifs de l'action du film – comme l'interdiction de l'Encyclopédie, la continuation secrète du projet avec l'aide du baron d'Holbach, les visites de travail de Diderot au château des d'Holbach, le portrait de Diderot nu peint par Dorothea Therbusch, l'absence d'article sur la « Morale » dans la première Encyclopédie, etc. – sont tous des faits historiques : « While most critics were willing to accept a certain amount of poetic license in biopics and other historical narratives, a film that wandered too far into biofantasy inevitably drew sarcastic critical comment » (Custen, 1992 : 73).

Ces faits et certains procédés du film font donc du *Libertin* plus qu'une fantaisie enjouée. Le film témoigne d'une recherche approfondie, et la liberté poétique des auteurs n'est pas complètement sans fondement.

18. Probablement aussi une allusion au frère de Diderot qui était chanoine.

19. Mme Necker voyait en lui le « Garrick de la philosophie » parce que « son plus grand talent consistait dans la pantomime » (1798 : 215). Voir aussi les lettres de Daschkoff, Grimm, Falconet, etc., à Diderot dans la correspondance publiée sous la direction de Georges Roth et Jean Varloot (1969-1973).



Comme c'est souvent le cas avec les adaptations de pièce de théâtre, le film est encore assez dialogué. Pourtant il relève plus du cinéma que du théâtre filmé. En utilisant des procédés purement cinématographiques et en introduisant quelques extra-séquences à l'extérieur comme l'apparition de la police du roi, l'embarquement de l'Encyclopédie – et enfin en changeant souvent de décor – l'atelier de Therbusch, le salon du château, la chapelle, le parc – Aghion parvient à s'éloigner de l'unité de lieu.

Condensant un grand nombre d'intertextes de l'œuvre de Diderot et la pensée du ^{xx}e siècle, *Le libertin* corrobore l'hypothèse du biopic comme palimpseste d'époques différentes :

The text of the biopic must be seen as a palimpsest. The history portrayed in the biopic, following Nietzsche's insistence that all history is of the present even when it speaks of the past, will have to be seen as a hybrid affair, grafting bits and pieces of the past onto the present and of the present onto the past (Custen, 1992 : 160).

Cette hybridation d'éléments temporels caractérise bien *Le libertin* qui « drague autant du côté des amoureux du verbe que de ceux qui ne jurent que par les “libertinages” décadents et techno »²⁰. Cette citation illustre bien l'évolution que la comédie d'Éric-Emmanuel Schmitt, qui a choisi de donner à voir l'érotisme cérébral du ^{xviii}e siècle, a subie en devenant un film de Gabriel Aghion, connu pour ses « cocktails détonants où Freud flirte du côté d'Howard Hawks » (Thomas, 2004). Cette rencontre n'est évidemment pas sans produire quelques contradictions. La critique s'est demandée « comment un film aussi

20. Vincy Thomas : « Je, je suis libertin, je suis un Malin », article consulté le 23 octobre 2004 sur la page Internet suivante : www.ecrannoirfr/films/00/libertin.htm.

charnel peut être aussi pudique avec ce qui touche au sexe » et pourquoi un « film amoral est en fait engoncé dans une morale artificielle ». Elle a accusé *Le libertin* « d'être le contraire de ce qu'il veut paraître » (Thomas, 2004). Certes, ces critiques de Vincy Thomas sont pertinentes, mais c'est dans ces contradictions que se logent aussi les défis que rencontre le biopic à vouloir montrer la moralité et l'amoralité de Diderot. Si l'auteur des *Bijoux indiscrets* joue, dans ce roman même, de tous les clichés de la littérature libertine et dépeint l'univers du vice à la mode, la fantaisie ne dissimule pas complètement la morale, toujours présente dans son œuvre : « Son moralisme, complaisamment égrillard, si caractéristique des épanchements bourgeois, est imperméable à l'amertume subtile du libertinage érotique » (Lewinter, cité dans Diderot [1798] 1981 : 27). C'est ce qui différencie Diderot du Marquis de Sade : tandis que ce dernier cherchait à déstabiliser la société par la représentation de conduites sexuelles, Diderot est un « libertin » qui cherche à instaurer un ordre naturel accordé aux « bonnes mœurs » en condamnant les vices et les perversions.

Le libertin, « trop lisse et trop moderne, pas assez pervers » (Thomas, 2004), évite de prendre parti et se situe par conséquent, comme l'œuvre libertine de Diderot, entre une approche érotique et une approche moralisante. Et c'est exactement dans cette position irrésolue que se cache la force de ce biopic. En évoquant seulement quelques jours de la vie de Diderot, *Le libertin* parvient à offrir une représentation assez pénétrante et plausible non seulement de son dilemme entre érotisme intellectualisé et sexualité à la fois libérée et contrainte, mais aussi du conflit de rôles – mari, père, homme à femmes, encyclopédiste, amateur d'art et de philosophie – qui le tourmentait constamment. Si l'on en croit Vincy Thomas, *Le libertin* « n'est pas assez pervers ». Mais pourquoi devrait-il être « pervers » ? Même si le biopic a choisi de mettre en scène plutôt le côté libertin de Diderot en se basant surtout sur ses œuvres libertines, la nécessité de « scènes perverses » n'est pas absolue. Pourquoi la vie de Diderot, qui n'est « même pas le poète du libertinage » mais plutôt « le

peintre de ses désastres » (Domenech, 1997 : 296), devrait-elle être perverse ? « Quant à celles de ses relations amoureuses que nous connaissons, elles ne sont pas si nombreuses et il faut en rabattre sur l'image d'un Diderot libertin, encore présenté dans des travaux récents », écrit Marc Buffat (1997 : 25).

Le côté moralisateur de Diderot comme auteur de drames bourgeois qui traitent des épreuves de la vertu et du vice puni n'est certainement pas assez développé dans ce biopic, mais le titre et l'affiche du *Libertin* ne laissent pas de doute sur l'orientation principale du film.

En ce qui concerne la mise en scène, on peut se demander si les scènes introduites dans la version filmique comme, par exemple, celle de l'eunuque violant quasiment Mme Diderot ou celle de « la collection de sabres », étaient vraiment nécessaires. Comme le chante Mme d'Holbach au début du film, les allusions, c'est-à-dire les mots, sont probablement plus adéquats que les images pour rendre compte du siècle de l'érotisme cérébral : « Si entre mot et chose/Je dois choisir quelque chose/Je choisirais donc le mot/Qui vaut bien mieux que la chose »...

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERT, Maurice (1902), *Les théâtres des boulevards (1789-1848)*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie.
- AMIEL, Vincent (1993), « De qui parler », *Positif*, n° 384 (février), p. 6.
- BALDIZZONE, José (1986), « Esquisse d'un catalogue des biographies cinématographiques », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 45, p. 13-22.
- BUFFAT, Marc (1997), « Amour », dans Roland MORTIER et Raymond TROUSSON (dir.), *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Presses universitaires de France, p. 25-27.
- CUSTEN, George F. (1992), *Bio/Pics : How Hollywood Constructed Public History*, New Jersey, Rutgers University Press.
- CUSTEN, George F. (2000), « Making history », dans Marcia LANDY (dir.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Jersey, Rutgers University Press, p. 67-97.
- DE LA BRETÈQUE, François (1986), « Contours et figures d'un "genre" », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 45, p. 93-97.
- DIDEROT, Denis ([1767] 1975), « Salons », dans Jean SEZNEZ et Jean ADHÉMAR (dir.), *Œuvres complètes*, t. III, Oxford, Clarendon.
- DIDEROT, Denis ([1798] 1981), *Les bijoux indiscrets*, édition préparée par Jacques Rustin, Paris, Éditions Gallimard.
- DIDEROT, Denis (1969-1973), *Correspondance*, édition préparée par Georges Roth et Jean Varloot, Paris, Éditions de Minuit.
- DOMENECH, Jacques (1997), « Liberté morale », dans Roland MORTIER et Raymond TROUSSON (dir.), Paris, Presses universitaires de France, p. 296.
- FLAGMEIER, Renate (1987), « Dorothea Therbusch », dans Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. Berlin (dir.), *Das Verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*, Berlin, Hentrich.

- HARPER, Sue (1994), *Picturing the Past. The Rise and Fall of the British Costume Film*, Londres, British Film Institute.
- KADLER, Eric H. (1969), *Literary Figures in French Drama (1784-1834)*, The Hague, Martinus Nijhoff.
- KARSTEN, Eileen (1993), *From Real Life to Reel Life : A Filmography of Biographical Films*, Metuchen (NJ), Scarecrow.
- KORDA, Alexander (1933), *Film Weekly*, vol. 10, n° 254 (23 août), p. 4-5.
- LOPEZ, Daniel (1993), *Films by Genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for each*, Jefferson, McFarland.
- McKEE, Robert (1997), *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York, Regan Books.
- MURPHY, Mary (2002), « Limited lives : The problems of the literary biopic », *Kinema*, n° 17, p. 67-74.
- NECKER, Mme (1798), *Mélanges extraits des manuscrits de Mme Necker*, t. I, Charles PUGENS (éd.), Paris.
- NIEBERLE, Sigrid (2003), « Dichterfilm », dans Hans J. WULFF et Theo BENDER (dir.), *Filmlexikon*, Mainz, Bender Verlag.
- QUINTANA, Angel (1997), « Le personnage référentiel dans les films didactiques de Roberto Rossellini », *Iris*, n° 24 (automne), p. 91-105.
- SCHMITT, Éric-Emmanuel (1997a), *Le libertin*, Paris, Albin Michel.
- SCHMITT, Éric-Emmanuel (1997b), *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Paris, Albin Michel. (Coll. « Bibliothèque Albin Michel ».)
- TAYLOR, Henry McKean, et Margrit TRÖHLER (1997), « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *Iris*, n° 24 (automne), p. 33-56.
- TAYLOR, Henry McKean (2002), *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg, Schüren-Verlag.

LE « BIOPIC » ET L'ÉROTIQUE

THOMAS, Vincy (2004), « Je, je suis libertin, je suis un Malin », www.ecrannoir.fr/films/00/libertin.htm (page consultée le 23 octobre 2004).

WULFF, Hans J. (1997), « La perception des personnages de film », *Iris*, n° 24 (automne), p. 15-33.

FILMOGRAPHIE

Le libertin, France, 2000, 100 min. Réalisation : Gabriel Aghion ; scénario : Éric-Emmanuel Schmitt et Gabriel Aghion ; musique : Bruno Coulais ; son : Brigitte Tailandier et Vincent Anordi ; image : Jean-Marie Dreujou ; costumes : Olivier Beriot ; décors : Dan Weil ; montage : Luc Barnier ; interprétation : Vincent Perez, Fanny Ardant, Josiane Balasko, Michel Serrault, Arielle Dombasle, Audrey Tautou, etc. ; production : Bel'Ombre Films/Mosca Films/TF 1 Films/Sans Contrefaçon/Josy Films.

RÉGINE ROBIN :
ÉCRIRE L'HISTOIRE SUR LE WORLD WIDE WEB

Mary Jean Green

Dartmouth College

Dans son essai sur l'autofiction, *Le Golem de l'écriture*, au cours d'une discussion sur le « Cybersoi ou le stade de l'écran » – ce monde virtuel ouvert par la technologie de l'ordinateur –, Régine Robin semble s'inquiéter du danger de ce qu'elle appelle « la fin de l'historicité » : « l'impossibilité de saisir la dimension du temps, du passé » (1997 : 246). Avec Fredric Jameson, dans *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), Robin voit dans le monde postmoderne, qu'elle met en parallèle avec le monde du virtuel ouvert par l'informatique, « l'absence de profondeur, [...] la prééminence de la surface » (1997 : 247). Pour elle, l'essai de Jameson publié en 1991, au tout début de la décennie dominée par le web, pose le problème principal de l'âge du cyberspace. D'autres théoriciens de l'informatique, comme Sherry Turkle (1995), ont vu dans le jeu d'icônes sur la surface de l'écran d'un ordinateur l'image parfaite de ce qui est décrit par Jameson dans sa critique du postmoderne. Selon Robin, cette perte d'historicité se retrouve chez le sujet – et je la cite, qui résume la pensée de Jameson : « Ni la société ni le sujet ne peuvent assumer leur propre histoire. Ils se trouvent dans des moments de présent juxtaposés, sans lien, discontinus et fragmentés » (1997 : 248).

Malgré le pessimisme de Jameson, dans un geste qui peut donc paraître paradoxal, c'est sur le web que Robin a choisi d'inscrire sa propre vie, sa propre autobiographie, dans une page personnelle où elle affiche sa formation d'historienne (agrégation d'Histoire en 1963, doctorat de 3^e cycle en 1969). C'est surtout ce projet, « une expérimentation autobiographique sur le web », et son rapport avec l'historiographie de Robin, que je me propose d'étudier. La page personnelle – *home page*, comme elle dit – est toujours disponible sur le web dans sa dernière modification, qui date de septembre 2001 (<http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136>).

Au moment où j'ai commencé cette étude, la page personnelle de Robin n'avait d'existence que sur le web. Mais en mars 2004 Robin l'a publiée sous la forme d'un livre, qui porte le beau titre de *Cybermigrances*. Il faudrait peut-être commencer par préciser le rapport entre la page web et le texte imprimé : tous les textes qui font partie du site web sont réinscrits intégralement dans le livre actuel. En plus, quelques-unes des rubriques qui sont présentées sur le site web à titre de projet sont réalisées dans *Cybermigrances*, surtout le projet très oulipien nommé « Auto-bus 91 », des textes écrits « sous contrainte » à chaque arrêt de l'autobus 91 à Paris. Mais dans *Cybermigrances* il s'agit plutôt, à mon avis, d'une modification profonde du projet d'écrire une autobiographie expérimentale sur le web, d'y dresser un portrait de soi qui serait aussi enraciné dans une Histoire perturbée.

Emblème de la fin de l'historicité dans le monde contemporain, de l'effacement du réel du passé par le virtuel, le web semble être un lieu peu propice pour l'expérimentation de Robin. Car son projet autobiographique a ses racines dans les recherches qu'elle avait entreprises en tant qu'historienne, dans sa thèse de 3^e cycle sur le village de Semur-en-Auxois au moment de la Révolution française. Dans le premier volet de son œuvre autobiographique, *Le cheval blanc de Lénine* (1995), Robin raconte le moment où le souvenir du cheval blanc de Lénine, lié à une mémoire familiale, a bouleversé le calme de la bibliothèque tranquille où elle poursuivait ses recherches sur la France rurale

du XVIII^e siècle, ce cheval blanc transformant Robin-historienne en Robin-autobiographe. Pour la narratrice du *Cheval blanc de Lénine*, cette histoire toujours racontée par son père d'une rencontre avec Lénine dans sa jeunesse sert de lien entre sa vie personnelle et l'Histoire du monde : « L'épopée traversait la table familiale [...] » (1995 : 108).

Dans *Le cheval blanc de Lénine* l'autobiographe prend la place de l'historienne. Par le souvenir de cet épisode de vie raconté par son père, la narratrice est arrachée à son rôle rassurant d'historienne pour entrer dans le vif d'une Histoire traumatizante qui repose sur quelques traces incertaines et sur une mémoire mouvante comme les sables, l'histoire de sa famille juive d'origine polonaise, et donc des origines de sa propre identité. Prenant comme base de recherche cette fois une documentation dérisoire et disparate, de « vieilles photos de famille, [...] la planche à cuisine sur laquelle [s]a mère préparait la carpe farcie, etc... » (1995 : 114), l'historienne part à la recherche non seulement de l'Histoire mais d'une histoire – c'est-à-dire, d'un récit – capable d'expliquer son identité personnelle : « Une réflexion sur l'Histoire de ma part ne peut pas échapper à l'heure qu'il est, précisément à l'histoire d'une réappropriation, la réappropriation de moi-même, d'une identité que j'ai mis plus de trente ans à contourner » (1995 : 114).

Robin s'intéresse aux possibilités d'écriture sur le web depuis assez longtemps, et il y a de nombreuses références au monde virtuel d'Internet dans le recueil de nouvelles publié en 1996, *L'immense fatigue des pierres*. Dans la longue nouvelle qui est, à mon avis, au centre de ce recueil, « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve », une narratrice parisienne, la romancière Nancy Nibor, un avatar évident de Robin, passe son temps soit dans un café parisien, le Select, soit dans son appartement, où elle se met devant l'écran de son ordinateur. Dans la nouvelle, il est surtout question d'un forum de discussion sur Compuserve qui réunit des personnages de plusieurs pays. Internet y est d'abord le lieu où se réalise facilement la possibilité de l'autofiction. La narratrice a l'habitude d'adopter un faux nom

pour participer à d'autres forums de discussion, des MOOS, sur Compuserve, jouant même de temps en temps le rôle d'un homme (ce qu'on y fait très souvent, paraît-il). La narratrice répète cette expérience de l'autofiction dans la vraie vie (ce que Robin, à la suite de Sherry Turkle [1995], appelle dans le texte *real life*) à la terrasse du Select, où elle se fait passer pour une artiste nommée Pamela Wilkinson. Mais au Select, les possibilités d'autofiction sont beaucoup plus limitées, surtout par la présence réelle du corps, qui disparaît dans le monde virtuel d'Internet. C'est ce va-et-vient perpétuel entre le réel et le virtuel – donc entre le Select et Compuserve – qui est le véritable sujet de cette nouvelle.

Un des avatars de l'auteure qu'on y trouve est Luidgi, l'artiste à Rome, qui est vraiment « un installateur du passé ou plus exactement de ce qui aurait pu se passer. Un artiste du passé alternatif, ou virtuel. [...] Si l'Allemagne avait gagné la guerre, si Staline était mort dans un accident » (Robin, 1996 : 131). En effet, le groupe du forum de discussion fait le projet d'une installation sur une Allemagne de l'Est qui ne serait pas disparue. Dans l'installation, le passé serait représenté sur des écrans d'ordinateur, avec une variante du passé représentée dans chaque fenêtre : « Une de ces fenêtres fait dérouler le vrai passé de la RDA depuis la fin de la guerre jusqu'à la chute du communisme, mais il est impossible de distinguer cette version de toutes les autres » (Robin, 1996 : 139). Comme le dit l'adepte du web cité par Sherry Turkle dans *Life on the Screen*, puis par Robin elle-même dans *Le Golem de l'écriture*, « RL [real life] is just one of my windows » (cité par Robin, 1997 : 263). Dans le monde virtuel, alors, le passé serait-il juste une autre fenêtre à l'écran ? C'est une des questions que Robin nous pose à travers le monde de virtualité mis en place par la technologie contemporaine : peut-on effacer le passé, comme dans l'installation proposée, par des « procédures informatiques de type Delete ou Backspace » (1996 : 138) ?

Robin offre une réponse dans la nouvelle qui clôt le recueil. Dans « Manhattan Bistro », la narratrice, qui est en train d'écrire

un texte sur les 51 membres de sa famille morts durant l'Holocauste, essaie d'imaginer des vies virtuelles où ceux-ci auraient émigré aux États-Unis. Mais à la fin de la nouvelle, le texte retombe sur 51 cases vides, qui signifient les limites du virtuel devant le réel, l'échec de l'histoire fictive devant l'Histoire.

Dès la page d'accueil du site web de Robin, un projet d'historiographie est annoncé, du moins implicitement. Comme l'a montré Sherry Turkle (1995), qui a étudié le comportement des jeunes qui inventent leur propre vie sur écran dans les MUDs (Multi-User Domains, où plusieurs personnes peuvent jouer un rôle dans un lieu virtuel), l'auteur d'une page web peut passer un certain temps à créer son autoreprésentation, tout en restant chez soi. C'est ce que fait Robin dans sa page d'accueil, où elle se représente, en texte et en photo, chez elle – c'est-à-dire, *at home on her home page* – dans son bureau à Outremont, entourée de ses livres préférés, son agenda ouvert sur sa table de travail. Si l'agenda signifie le projet d'écrire une sorte de journal intime sur le web, une recherche identitaire est signalée par la présence des œuvres de Franz Kafka et de Walter Benjamin, tous deux minoritaires et exilés. Même dans cette photo, forcément enracinée dans la vraie vie, Robin utilise sa *home page* pour questionner la possibilité d'un lieu d'origine, où une identité univoque trouverait à se poser.

La présence de Benjamin à la page d'accueil – donc au point de départ et aussi au centre du site web – évoque des réflexions sur l'Histoire et l'historiographie, surtout le grand manuscrit inachevé de Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages* (1989). En fait, cette étude de l'histoire parisienne du XIX^e siècle pourrait servir de modèle au site web de Robin. Dans ce livre, après un essai en guise de présentation du projet historiographique (et ce serait la page d'accueil du site web *Passages*), il y a une série de rubriques (« Passages », « Rues de Paris », etc.) sous lesquelles sont classées des notes hétérogènes : des citations d'auteurs divers, des notes de lecture, des descriptions de lieux parisiens, des commentaires et réflexions de l'auteur. En établissant les rubriques de sa propre page web,

Robin a utilisé les mêmes procédés. Elle a même reproduit la rubrique « Rues », qu'on trouve déjà chez Benjamin, et elle a remplacé la rubrique « Passages » chez Benjamin par celle de « Bistrots », le bistrot étant, nous le savons bien, le lieu où les personnages nomades de Robin sont le plus à l'aise. Dans cette perspective, le texte de Benjamin apparaît comme un site web avant la lettre, anticipant, dès les années 1930, l'âge de l'informatique et l'histoire en forme fragmentée qui est souvent liée à l'époque postmoderne. Comme Benjamin, Robin mélange la description des lieux, les citations et les commentaires, comme elle dit dans le fragment qui a pour titre « Fourre-tout », une sorte de méta-fragment qui décrit la page web, qui serait alors « un fourre-tout [...] qui consignerait à la fois les rêves, les rêvasseries, les fantasmes, les projets, les réflexions, les citations, les remarques de lecture ».

Comme chez Benjamin également, où l'Histoire est représentée sur le plan de Paris, la page web de Robin inscrit sa vie dans l'espace, comme sur le plan d'une ville où le visiteur pourrait naviguer : « On se baladerait dans sa vie comme dans la ville [...]. On prendrait des lignes de métro avec de multiples correspondances qui ne correspondraient à rien ». Ce qui est frappant ici, c'est le vocabulaire cartographique et spatial, une métaphore dominante de la pensée postmoderne selon Jameson, et un vocabulaire qui convient tout à fait au web, qui est perçu comme (sans l'être en réalité) un réseau pareil à celui du métro, avec ses possibilités de liens, de correspondances multiples. On croit se déplacer sur le web d'un site à l'autre comme dans l'espace, et le mot « cyberspace », inventé par un écrivain de science-fiction, selon Robin, a été adopté tout de suite d'un commun accord.

Plusieurs rubriques dans le site web actuel sont liées à cette perspective cartographique. Sous la rubrique « Bistrots » sont rangées des descriptions très courtes de bistros dans plusieurs quartiers de Paris, chacune évoquant l'adresse du bistrot et la boisson, la cigarette ou le repas pris par la narratrice (aux meilleurs moments, elle prend ses petits déjeuners à la Coupole ; aux

pires, il n'y a plus de place au Muniche). Selon la page d'accueil de Rivka A., il s'agit d'un texte à contraintes : « Chaque bistrot devra être mentionné dans une phrase de forme infinitive qui en outre devra contenir des éléments autobiographiques et des extraits de chansons de Bob Dylan ». Surtout, les bistrots deviennent des lieux de mémoire : dans le Bistrot des Envierges elle surplombe le « terrain vague où nous nous sommes cachés après la rafle de février 44 » ; dans Le Tabac des Peupliers elle écrit : « juste là où Pierre Goldman, ce Juif polonais né en France fut assassiné, là en face des lilas et penser en allumant une cigarette qu'il y a vingt ans je conduisais ma fille faire de la poterie dans un atelier d'artiste dans la rue du Moulin des prés à deux pas de là ».

Sous la rubrique « Rues : poétiques de la ville », par contre, les souvenirs personnels sont absents. Il s'agit d'un projet de Journal Intime Collectif inspiré de l'association Vinaigre : « Il s'agit de décrire une scène parisienne, prise sur le vif en la décrivant de la façon plus neutre possible, sans jamais dire “je”, sans une présence évaluative de l'énonciateur ». Les Rues, alors, sont très loin des Bistrots, qui sont saturés d'indices personnels.

Sous la rubrique « Autobus 91 », des « textes à contraintes » qui ne sont jamais réalisés dans le site web, il s'agirait de prendre la ligne d'autobus 91 de la gare Montparnasse à la Bastille, en descendant à chacun des quinze arrêts pour prendre une photo et écrire un court texte, tout en attendant l'arrivée du bus suivant. En principe, l'expérience serait répétée deux fois, en été et en hiver.

Dans toutes ces rubriques liées à des lieux parisiens, il y a à la fois l'influence de Georges Perec, qui essaie de situer son identité incertaine dans la description d'un lieu physique parisien (Robin reconnaît la présence de Perec plusieurs fois dans ses textes) et celle de Pierre Nora, qui lie les souvenirs aux lieux physiques. Même les lieux saisis en photos ou décrits de la façon la plus neutre font partie de la vie de l'auteur du site web, mais c'est très souvent la tâche du lecteur de faire le lien entre la vie, racontée surtout sous la rubrique « Fragments, boîtes de vie », et

les descriptions de lieux apparemment sans auteur. On pourrait lier ces fragments, peut-être en sautant d'une rubrique à l'autre par des liens hypertextuels, qui seraient différents à chaque lecture du texte.

C'est d'abord comme professeure que Régine Robin se présente sur sa page web, à son adresse universitaire bien affichée de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Il est clair que nous ne sommes pas dans le domaine de la fiction. À la différence de l'autofiction acceptée dans les MUDs et même dans les forums de discussion, la page personnelle répond aux critères de l'autobiographie proprement dite, un genre défini avant tout par le « pacte autobiographique » (Lejeune, 1975), qui exige l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. Il appert que le concept de pacte autobiographique soit en voie d'être adapté au domaine de l'informatique pour régir la présentation de soi sur le web. Comme le constate Andreas Kitzman (2003), les lecteurs de journaux intimes en ligne (les fameux *weblogs* ou *blogs*), exigent beaucoup plus de vérité que ceux qui préfèrent les autobiographies imprimées. Et cette constatation est encore plus vraie dans le cas des sites web, où le glissement entre la vraie vie et la fantaisie, que Sherry Turkle (1995) trouve si fascinant dans d'autres domaines d'Internet, n'est plus de mise : il est évidemment très difficile de faire passer des mensonges sur une page web. Peut-être en raison de cette insistance sur la vérité autobiographique, sur la coïncidence entre le nom affiché et la vraie vie, les pages web ne sont pas, en général, le lieu d'expérimentations identitaires que sont devenus depuis quelques années les journaux intimes et les *blogs*. Selon John Killoran (2003), qui a étudié 106 pages personnelles choisies sur *Yahoo !*, les auteurs ne savent pas très bien se présenter, faute de tradition générique. Tandis que l'auteur d'un *blog* peut s'appuyer sur une longue tradition de journaux intimes, accessible à tout adolescent, la personne qui veut se construire une *home page* sur le web se voit, la plupart du temps, retomber dans le genre « résumé professionnel », un genre qui est d'ailleurs reconnu par Robin quand elle présente son *curriculum vitæ*.

Inventer autre chose – s'inventer autrement sur le web – est beaucoup plus compliqué. On peut, bien sûr, se laisser aller vers le journal intime, et Robin joue avec ce genre, parmi d'autres, sous la rubrique « Fragments, boîtes de vie », où elle rêve de tenir plusieurs agendas en même temps. Mais son jeu ici est beaucoup plus innovateur, parce qu'elle est en train d'inventer les possibilités d'une nouvelle technologie, parfaitement adaptée à la présentation et surtout à la construction d'un soi postmoderne. Dans la langue de tous les jours, on *écrit* une autobiographie, mais comme chacun sait, on *construit* un site web.

Si elle semble peu propice à la fiction identitaire, la page personnelle permet – et semble même exiger – une identité divisée. La page web de Robin, comme beaucoup d'autres, est divisée en plusieurs parties. Plusieurs rubriques – « Bistros », « Rues », et surtout la rubrique qui a pour titre « Fragments, boîtes de vie » – comprennent des écrits très courts auxquels on peut avoir accès en cliquant sur un titre qui apparaît dans le menu. Ces fragments sont largement inspirés par les « biographèmes » de Roland Barthes, qui sont décrits dans un des Fragments :

[S]i j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisit, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des « biographèmes » dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelques corps futurs, promis à la même dispersion [...].

Comme écrit Madeleine Sorapure dans un récent numéro spécial de la revue *Biography* sur les « Online Lives » (numéro accessible en version électronique), cette forme d'écriture sur le web « develops and reflects a sense of identity as constituted by fragments and segments » (2003 : 6).

Dans la page web de Robin, on peut à tout moment sauter d'une rubrique à une autre, un choix qui est offert à la fin de

chacun des fragments. Comme l'auteure l'explique, « [v]ous pouvez lire de façon continue toutes les boîtes de vie, les unes à la suite des autres, tous les bistrot [...] mais vous pouvez tout aussi bien passer de la boîte de vie n° 1 au 3^e bistro à la 5^e citation, etc., faire votre assemblage vous-même ». Mais le fait que les fragments puissent se rassembler de plusieurs façons différentes peut produire, toujours selon Madeleine Sorapure, « multiple and fluid ways of understanding the self » (2003 : 6), tout en permettant au visiteur de construire une organisation du texte unique, reproductible seulement par celui qui suivrait exactement les mêmes liens.

Si les divisions dans les sites web créent le sens d'une identité fragmentée, Robin a choisi de souligner cette rupture en divisant sa page web en deux parties. La première, la « branche universitaire » inscrite sous le nom de Régine Robin, donne accès à son *curriculum vitae* de professeur d'université ainsi qu'à ses publications. La « seconde avenue » – qui donne accès « à une expérimentation autobiographique éclatée sur le web » – porte le nom « Rivka A. », qui est le nom de naissance et donc une autre forme de nom authentique de Régine Robin. « Rivka A. » est effectivement son nom d'enfance, et le « A. » représente l'initiale de son patronyme polonais, d'abord « Ajzersztejn », avec deux « j » et deux « z », un patronyme qui sera transformé, comme elle nous l'apprend sur la *home page*, en « Aizertin » par une directrice d'école déconcertée par une orthographe pas très française. C'est sous le nom de « Rivka A. » que paraît la rubrique « Fragments, boîtes de vie », qui présente des écrits autobiographiques très divers : des histoires de ses parents, des souvenirs d'enfance, comme celui de la Libération, et même quelques fragments de journal intime, chacun dans sa petite « boîte ».

Les branches « Régine Robin » et « Rivka A. » constituent les principales facettes de l'identité construite dans la page web, une identité divisée par des différences ethniques et qui a été définitivement brisée par les expériences de l'Occupation, où la partie juive devait se cacher : « À l'école tu étais Régine et à la

maison tu étais Rivkale. Il y avait deux univers linguistiques puisqu'on ne parlait que yiddish à la maison et qu'on ne parlait que français à l'école ». En fait, bien qu'apparemment séparée par une branche tout à elle, Rivka A. passe toujours une partie de son temps à suivre l'évolution de ces deux identités et le dialogue entre les deux dans la vie de la propriétaire de la *home page* (« Mail de soi »). Le dialogue entre Régine et Rivka est représenté sur le site par un dialogue virtuel, une correspondance électronique où Rivka A., à Paris (.fr), envoie des messages à Régine Robin à Montréal (.ca). Le texte de ce courrier électronique joue avec le genre épistolaire aussi bien qu'avec celui du journal intime, comme chaque avatar de l'auteure raconte l'expérience de sa vie quotidienne, Rivka très prise par sa vie intellectuelle à Paris, et Régine isolée à la maison à cause d'une tempête de neige.

La page web construit par sa forme une identité divisée en deux, mais la séparation n'est pas si simple, du point de vue historique. Selon l'histoire documentée par des cartes d'identité successives (racontée sous la rubrique « La carte d'identité »), le « A. » (Rivka A.) est double aussi, renvoyant d'abord au nom « Ajzersztejn » et ensuite, on l'a vu, au nom « Aizertin ». Par la suite, lors d'un premier mariage à M. Robin, Régine Aizertin devient Régine Robin, donc bien française, mais après son divorce, les choses se compliquent, car elle épouse ensuite un Canadien, M. Maire, ce qui la divise encore une fois sur le plan onomastique : elle devient ainsi Robin-Maire. Dans ce jeu de noms dans la page web il y a, comme dans le postmodernisme défini par Jean-François Lyotard (1979), une mise en question du métarécit, ici le métarécit d'une identité unitaire. Lors de sa demande de papiers d'identité, l'auteure a eu beaucoup de mal à se procurer un passeport français qui porte la mention « Aizertin épouse Maire dite Robin », car les instances gouvernementales qui émettent ces documents insistent souvent sur le choix d'un seul nom de famille. Si le monde virtuel d'Internet permet à une seule personne de se servir de plusieurs noms et adresses, il ne fait que représenter ce qui se passe dans la vraie vie, dans le

monde où une identité « authentique » est préservée dans les archives, sur papier. C'est l'existence éphémère et précaire de cette identité « authentique » qui constitue un des grands thèmes du site, et plus particulièrement dans la rubrique qui répond le plus aux critères traditionnels de l'autobiographie, à savoir « Fragments, boîtes de vie ». En effet, dans plusieurs de ces « boîtes de vie », on raconte une perte de papiers d'identité ou, chose tout aussi grave, de l'impossibilité de se les procurer, d'une façon qui correspond à la vraie vie.

Comme *Le livre des passages*, le texte inachevé de Benjamin, la page web de Robin inscrit, dans sa forme même, une fragmentation de l'Histoire qui est directement liée aux discontinuités identitaires. Cette page web semble donc mettre en œuvre le projet annoncé au début de *La Québécoise* : produire un texte où il n'y aurait ni « récit, ni logique » (1993 : 19). Quand même, la page web de Robin utilise quelques liens hypertextuels, qui paraissent à la fin de chaque fragment. Il est alors possible de sauter à n'importe quel autre fragment en passant par le menu. Ou bien, il est possible de revenir tout simplement au point de départ, à la page d'accueil. Comme l'auteure l'explique sous la rubrique « Rivka A. », dans son état actuel, la page web est un texte qui ressemble un peu à la *Composition numéro 1* de l'auteur Marc Saporta (1962), décrite par Robin dans *Cybermigrances* (2004 : 15), un texte composé de 150 pages non reliées qu'on peut manipuler comme un jeu de cartes pour créer des chemins de lecture presque illimités.

Mais dans d'autres pages personnelles, et surtout dans des *blogs* qui circulent sur le web, il y a un autre genre de lien hypertextuel créé par des mots surlignés à l'intérieur du texte, qui ouvrent des chemins que le visiteur peut choisir de suivre. Ce procédé est très commun dans un *blog* comme *ftrain* (qui ressemble étrangement au projet de Robin par sa référence aux lignes de métro – ici, celui de Brooklyn), qui utilise les possibilités hypertextuelles du web pour ouvrir des liens. Cette forme d'hypertexte est aussi à la base de plusieurs expérimentations littéraires récentes. En se servant d'un logiciel hypertexte adapté – et, nous

dit Robin, les logiciels sont « de plus en plus difficiles à maîtriser » (2004 : 19) –, Robin aurait pu inscrire, sur sa page web, des liens de plusieurs genres, indiqués par des mots surlignés, des liens intertextuels aussi bien qu'intratextuels. Par exemple, en mettant le nom de Benjamin en surligné à la page d'accueil, Robin aurait pu créer un chemin intertextuel qui mènerait directement à un site web portant sur l'œuvre de Benjamin (il en existe sans doute) ou un chemin intratextuel qui mènerait peut-être à sa propre rubrique « Rues », écrite dans le style de Benjamin. Ou elle aurait pu lier le nom de Benjamin à un fragment qui évoquerait ses propres souvenirs de Berlin, lieu de naissance d'un Benjamin qui était, comme Robin, juif et nomade.

Ces liens hypertextuels plus complexes n'existent pas dans la page web actuelle, et, dans le contexte du projet historiographique, je voudrais réfléchir à leur absence, en comparant la page personnelle de Robin à l'écriture autobiographique/autofictive dans une autre page web, celle-ci tout à fait virtuelle, qu'on pourrait trouver à l'adresse suivante : www.laquebecoite.ca. J'entreprends cette comparaison en partie pour répondre à la question posée par Philippe Lejeune dans « *Cher écran...* » (2000) : comment le moi peut-il être façonné par les moyens d'expression et de communication ? Comment le web aurait-il changé *La Québécoise* ?

Dans www.laquebecoite.ca il y aurait trois branches, dont chacune porterait le nom d'un quartier de Montréal. À chaque branche correspondrait une *home page* qui contiendrait la description détaillée (et peut-être des photos) d'un *home*, un appartement ou même une maison, meublé de façon très distincte, comme c'est souvent le cas dans les MUDs. En plus des trois branches principales, il y aurait plusieurs rubriques :

Rues de Montréal
Métro de Paris
Bistros/Restaurants
Boutiques
Documents Québec

*Programme d'un cours d'Histoire juive
Shtetls (Europe de l'Est)
Vel d'Hiv (Holocauste)*

Chacune de ces rubriques serait accessible à partir des trois branches principales du site, mais seulement par des liens hypertextuels très précis inscrits dans le texte et indiqués par des mots surlignés. Bien que cette page web (virtuelle), comme la page personnelle actuelle de Robin, représente une identité brisée et une histoire/Histoire en fragments, elle créerait des chemins de lecture qui serviraient à orienter la navigation du visiteur.

Les liens seraient de plusieurs ordres, mais il s'agirait surtout de liens imitant le fonctionnement de la mémoire, une mémoire qui a un grand rôle à jouer dans le conflit entre le réel et le virtuel dans la représentation de l'Histoire. Dans la nouvelle que j'ai déjà commentée, « Entre le Select et Compuserve », le visiteur qui se retrouverait devant une installation qui réduit l'Histoire à une série d'images virtuelles aurait pour s'orienter, selon la narratrice, « les seules armes de sa mémoire, de son esprit critique et de son éventuel témoignage » (Robin, 1995 : 139).

Les liens mémoriels dans la page web www.laquebecoite.ca seraient souvent inscrits dans des mots qui déclencheraient des associations possibles entre le présent et le passé, et il y aurait beaucoup de liens entre un présent à Montréal et un passé à Paris. Par exemple, l'évocation des saints martyrs canadiens établirait un lien avec Edgar Quinet, sous la rubrique « Métro de Paris », station qui se trouve tout près du cimetière Montparnasse. Ce sont des liens qui insisteraient sur l'importance des lieux de la ville, devenus des lieux de mémoire.

En certains cas, les liens hypertextuels seraient assez compliqués : un piano à Montréal pourrait mener aux leçons de piano près du métro Segur, nom qui évoquerait à son tour les ciseaux Nogent-Ségur avec lesquels l'enfant se coupait les ongles pour qu'on ne dise pas « que les Juifs sont sales » (Robin, 1993 : 28), des ciseaux qui, en rappelant le déguisement que devaient porter

les Juifs pendant la guerre, déclencherait un lien à la rubrique « Vel d'Hiv (Holocauste) », pour créer un passé découpé, « [d]échiré, rompu, en morceaux » (Robin, 1993 : 28).

Sous la rubrique « Programme d'un cours d'Histoire juive », où il s'agirait d'un projet de roman sur un professeur d'histoire qui serait en train de préparer un cours sur le faux messie juif, Sabbati Zevi, des liens seraient établis surtout avec les rubriques « Shtetls (Europe de l'Est) » et « Vel d'Hiv (Holocauste) ». Ici il s'agirait de liens hypertextuels qui surgiraient sans être déclenchés par un mot dans le texte, des liens qui devraient être indiqués peut-être par une commande insérée au milieu d'un fragment textuel. Ce seraient surtout des souvenirs liés à l'Holocauste, ou aux shtetls perdus de l'enfance du vieux professeur immigré, souvenirs qui surgiraient dans le texte de façon obsessionnelle, comme le cheval blanc de Lénine devant l'historienne Robin dans la salle de lecture tranquille. Ces souvenirs obsédants établiraient des liens hypertextuels et historiques entre trois époques de l'histoire des Juifs européens, une histoire brisée par l'Holocauste, qui serait évoquée dans le texte par un lieu de mémoire disparu, le Vel d'Hiv. La rubrique « Vel d'Hiv » serait aussi le seul site parisien auquel le visiteur du site web pourrait avoir accès à partir de chacune des trois branches principales du site : comme pour les trois lignes de métro décrites dans le texte, tout aboutirait à la station Grenelle, l'arrêt pour accéder à l'ancien Vel d'Hiv. Par ces liens hypertextuels à toutes les branches importantes du site, la rubrique « Vel d'Hiv » deviendrait un centre du réseau de la page web, un lien qui s'insérerait de façon presque obsessionnelle dans tous les chemins de lecture possibles.

C'est en suivant ces chemins de lecture, qui mèneraient tous au Vel d'Hiv, que le lecteur, même dans cette page web virtuelle – et certainement dans le texte imprimé de *La Québécoise* –, pourrait construire, malgré les protestations de la narratrice, une sorte de récit, ou ce que Paul Ricœur nommerait peut-être « une intrigue virtuelle » (1983 : 381), comme celle qu'il trouve dans l'œuvre de l'historien Fernand Braudel :

il faut bien avouer que la grande intrigue qui fait l'unité de l'ouvrage reste une intrigue virtuelle ; le didactisme exige que les « trois temporalités différentes » [...] restent disjointes, le but étant « de saisir, dans leurs plus larges écarts, tous les temps divers du passé, d'en suggérer la coexistence, les interférences, les contradictions, la multiple épaisseur ». Mais l'intrigue, pour être virtuelle, n'en est pas moins agissante (Ricœur, 1983 : 381).

Dans la page web www.laquebecoite.ca, l'itinéraire qui aboutirait toujours au Vel d'Hiv, bien que programmé par l'auteur du site, ne serait pas obligatoire. Le visiteur pourrait choisir de ne pas cliquer sur les liens proposés, ou sur quelques-uns et pas d'autres. Il ne serait donc pas garanti que l'internaute accède à « l'intrigue virtuelle », le sens inscrit dans le site par les liens hypertextuels. En naviguant sur le site dans un sens ou dans un autre, l'internaute pourrait tout simplement se perdre, tout comme l'individu décrit par Fredric Jameson (1991), qui est perdu sans repères dans une architecture postmoderne, toujours en train d'inventer un chemin qu'il ne sera pas capable de retrouver. Cette absence d'itinéraire prévu serait à l'origine de ce que Robin, dans *Cybermigrances*, appelle un « désenchantement » devant les possibilités du web en matière d'écriture de fiction. Selon Robin, l'hypertexte a échoué, en tant que genre littéraire : « Il déçoit [...] nos habitudes de lecteur de roman par une certaine circularité, une indétermination, une ouverture infinie » (2004 : 48). Cette absence d'itinéraire prévu – cette absence de récit – que Robin trouve gênante pour les lecteurs de fiction, est plus que gênante pour un projet d'historiographie : c'est une absence grave. Comme le dit Benedetto Croce, cité par Hayden White : « Où il n'y a pas de récit, il n'y a pas d'Histoire » (1987 : 28). Cette opinion est partagée par Paul Ricœur, qui écrit dans *Temps et récit* : « si l'histoire rompait tout lien avec la compétence de base que nous avons à suivre une histoire

et avec les opérations cognitives de la compréhension narrative [...], elle cesserait d'être historique » (1983 : 165).

Après avoir réfléchi longuement sur la page web de Robin en tant que site historiographique, je ne suis pas étonnée par sa décision de la faire imprimer sous forme de livre. Dans la page web, l'expérimentation autobiographique/historiographique de Robin avait besoin d'un récit, même virtuel, et c'est ce qu'elle essaie de lui donner dans *Cybermigrances*, ce texte qu'elle publie, dit-elle, « pour refaire du sens dans l'éclatement, pour refaire le lien dans la déliaison, pour effectuer des retotalisations partielles, des cohérences fugitives » (2004 : 48).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENJAMIN, Walter (1989), *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf.
- BOLTER, Jay David (2000), « Identity », dans Thomas SWISS (dir.), *Unspun : Key Concepts for Understanding the World Wide Web*, New York, New York University Press, p. 17-29.
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- KILLORAN, John B. (2003), « The gnome in the front yard and other public figurations : genres of self-presentation on personal home pages », *Biography*, vol. 26, n° 1, p. 66-83.
- KITZMAN, Andreas (2003), « That different place : documenting the self within online environments », *Biography*, vol. 26, n° 1, p. 48-65.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (2000), « Cher écran... », Paris, Éditions du Seuil.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit.
- RICÉUR, Paul (1983), *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil.
- ROBIN, Régine. Page web : <http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136>
- ROBIN, Régine (1993), *La Québécoise*, Montréal, XYZ éditeur.
- ROBIN, Régine (1995), *Le naufrage du siècle*, suivi de *Le cheval blanc de Lénine, ou l'histoire autre*, Montréal, XYZ éditeur.
- ROBIN, Régine (1996), *L'immense fatigue des pierres : biofictions*, Montréal, XYZ éditeur.
- ROBIN, Régine (1997), *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur.
- ROBIN, Régine (2004), *Cybermigrances : traversées fugitives*, Montréal, VLB éditeur.

SAPORTA, Marc (1962), *Composition numéro 1, roman*, Paris, Éditions Seuil.

SORAPURE, Madeleine (2003), « Screen moments, scrolling lives : diary writing on the web », *Biography*, vol. 26, n° 1, p. 1-23.

TURKLE, Sherry (1995), *Life on the Screen*, New York, Simon & Schuster.

WHITE, Hayden (1987), *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

LA VIE SUR PELLICULE DE BORIS LEHMAN

Johanne Villeneuve

Université du Québec à Montréal

Dans son film *Babel*, dont la production débute en 1983, Boris Lehman déclare ceci :

Ainsi, pendant une année au moins, ma vie est devenue le scénario d'un film qui lui-même est devenu ma vie. Le tournage, la genèse et la fabrication de l'œuvre – au sens architectural et alchimique du mot – se sont déroulés au gré du temps et des humeurs selon une trajectoire initiatique, avec ses digressions, ses difficultés et ses incidents de parcours (repris dans Lehman, 1992 : 9).

En réalité, cet énoncé vaut pour l'ensemble de l'œuvre et de la vie de Boris Lehman. Car la plupart de ses films prennent la forme du journal intime, du documentaire sur soi, de l'autoportrait – l'entreprise autobiographique culminant sans doute avec *Histoire de ma vie racontée pas mes photographies*, film fleuve, toujours inachevé, auquel Lehman ne cesse d'ajouter des morceaux. Partout où Boris vit, il filme, se défendant justement de faire du cinéma parce que, soutient-il, l'industrie cinématographique n'a rien à voir avec la pratique de « faire des films ». « Partout, où que je me trouve, dans quelque circonstance que ce soit, je filme, je mets en scène la “chose” qui me fait face »

(Lehman, 1992 : 10), insiste-t-il en introduisant *Babel*. Aussi se déclare-t-il « pelliculaire » comme d'autres sont « pulmonaires » (1992 : 15) : son rêve étant d'intégrer à son regard quotidien une pellicule photosensible capable d'enregistrer les choses telles qu'il les voit. Encore dans *Babel*, il dit : « Je voudrais tout filmer/ et quand j'aurai été partout/ je serai enfin moi » (1992 : 52).

Les films de Lehman voyagent presque exclusivement lors de festivals, de rétrospectives ou sur invitation. En 1997, le Musée du Jeu de Paume à Paris lui consacrait une grande rétrospective. En mars 2003, c'était au tour du Centre Georges Pompidou où l'on évaluaient l'œuvre de Boris Lehman, alors âgé de 58 ans, à 300 films et 300 000 photographies. Or on ne peut à sa guise faire venir ses films sans que le cinéaste lui-même insiste pour faire partie du voyage. C'est du moins ce qu'indique clairement son site Internet. La raison en est, explique-t-il, que ses films « n'arrivent peut-être pas à se défendre tout seuls » (Fajersztajn et Vereecken, 1987 : 48). Qu'est-ce à dire ? Boris et ses films sont d'une même mouture, si bien que l'un ne puisse se passer de l'autre et *vice-versa*.

À rebours de l'œuvre se trouvent des expériences diverses : 18 ans passés à travailler auprès des malades mentaux au club Antonin Artaud, au cours desquels il aura exploré les possibilités offertes par le médium qu'est le film en guise de thérapie ; tout au long de sa vie, il se sera beaucoup intéressé aux autres, proposant à maintes reprises des portraits de ses amis, d'un peintre par exemple, d'un Juif rescapé de l'Holocauste, d'une femme âgée rencontrée par hasard¹. Mais on dit son œuvre essentiellement « autobiographique »². Voilà une quête qui culmine dans un film

1. Lehman mentionne dans *Histoire de ma vie racontée par mes photographies* (1994-2002) qu'il ne raconte pas tant sa vie mais celles des autres, tandis qu'il laisse les autres raconter la sienne. Voir également Jacqueline Aubenas, « Portrait-conversation d'un cinéaste en trois heures et sept films » (1985).

2. Voir, par exemple, Philippe Reynaert (1985), selon qui Lehman ouvre les chemins de l'autobiographie ; Jacqueline Aubenas (1985) et Jean-Pierre Van Tieghem (1985).

dont le titre est évocateur et kafkaïen : *À la recherche du lieu de ma naissance* (1990). Dans ce film, Lehman retrace le séjour de ses parents juifs pendant la guerre, temporairement exilés à Lausanne après avoir fui la Pologne vers la Belgique :

Moi, Boris Lehman, je suis né à Lausanne le 3 mars 1944. Cette certitude, je l'ai acquise et retransmise moi-même sans jamais vérifier par les documents officiels ; carte d'identité, passeport [...] par mes anniversaires qu'on ne fêtait jamais. [...] Qu'est-ce que ça signifie pour moi d'être né à Lausanne, dans un pays neutre, pendant que la guerre sévissait dans toute l'Europe ? Pour le savoir, je suis revenu à Lausanne, chercher en quelque sorte à rassembler les preuves de mon existence.

Le film *Lettre à mes amis restés en Belgique* (1983), première partie du colossal mais toujours inachevé *Babel*, raconte le projet d'un voyage au Mexique qu'un cinéaste (Lehman lui-même) médite et réalise, s'arrêtant longuement au pays des *Tarahumaras*, visité autrefois par Antonin Artaud. C'est surtout la « mise en œuvre » du voyage qu'explore le film, le processus que suppose le projet, voire la projection de soi à travers les restes d'une absence. On y voit et entend des amis de toujours commenter le film au fur et à mesure qu'il se fait : « *Babel*, souligne Lehman dans son film, c'est l'histoire de la dispersion du temps ». Or comment rendre compte de cette dispersion sinon en insistant sur le caractère inachevé du projet, du film lui-même. Tournées pendant une année entière, 150 heures d'images et de sons fourniront la matière au montage qui durera 3 ans. Et ce n'est là qu'une première de 4 parties de *Babel* dont le projet de départ était un film d'une durée de 24 heures.

Une décennie après *Babel*, Lehman travaille sur *Histoire de ma vie racontée par mes photographies* (1994-2002). Le film a été présenté aux Rencontres internationales du documentaire à la Cinémathèque québécoise à l'automne 2002 et au printemps 2003 au Centre Georges-Pompidou, dans le cadre de la

rétrospective *Le tour de Boris Lehman en 80 bobines*. Il met en vedette la « famille » de Lehman, comme c'était déjà le cas dans plusieurs films antérieurs : une famille que composent les amis, les connaissances nombreuses, parfois les êtres de passage, tous demeurant comme une empreinte demeure sur la pellicule, et forgeant d'autant l'expérience de Boris que celui-ci avoue n'avoir pas d'autre consistance intime que ses propres films. En l'occurrence, les artisans liés au domaine du cinéma occupent une place importante dans cette œuvre d'une durée de plus de trois heures trente : les techniciens, photographes, collectionneurs et réparateurs de caméra y côtoient les nombreux amis et la famille biologique, juive (les cinq frères du réalisateur, les morts et les déportés des camps). De magnifiques conjonctions viennent sceller les liens entre les uns et les autres – par exemple entre les photographes professionnels et l'absence des déportés, leur silence, lorsque Boris accueille à sa descente d'avion le photographe aveugle Eugen Bavcar. La photographie à l'aveugle porte ici jusqu'à l'allégorie : n'est-ce pas le seul moyen de saisir l'image de ce qui n'est plus et, par conséquent, de ce qui se dérobe à tout regard ? N'est-ce pas aussi le seul moyen de saisir les choses et les êtres, les ombres et la lumière, tel que le hasard en dispose ? Si Bavcar arrive à traduire la gratuité des images, leur pure photogénie, pourquoi Lehman n'arriverait-il pas à saisir de façon cinématographique cette ouverture qui se présente à lui dans l'indécidabilité entre l'objectif d'une caméra et l'inconscient du regard ? Gérard Preszow témoigne : « Le réalisateur est bien celui qui cherche à réaliser ses images mentales. Parfois agacé, un technicien dit : "on ne voit pas où il veut en venir". Boris fait des films pour le savoir » (1985 : 57). Ce parcours à l'aveugle ajoute une dimension supplémentaire à la portée autobiographique de l'œuvre : le film devient lui-même l'expérience de la vie à relater ; il n'est pas que l'autobiographie en train de s'écrire, mais l'objet même de cette écriture, son propre objet qui ne cesse de se dérober. Dans une entrevue accordée à *Art Press*, Lehman disait : « Le film se déroule sans pouvoir être fixé, et disparaît tout aussitôt. Des milliers d'images ainsi vues et disparues,

perdues à jamais, tout au long de mon itinéraire quotidien [...]. La conscience de leur perte me pousse à les rechercher, à les retrouver » (1993 : 134). Puis, plus loin : « La question centrale posée par mes films serait : où mettre les cendres de ce qui part en fumée, comment faire pour qu'elles ne se dispersent pas, comment transmettre. [...] Aujourd'hui plus qu'hier, tout disparaît très vite, devant nos yeux » (1993 : 134).

À la dispersion du temps, on comprendra que s'ajoute la dispersion des choses et des êtres. Nombre de critiques ont noté chez Lehman cette faculté de « cueillir »³ les images plutôt que de les fabriquer. Déjà, dans *À la recherche du lieu de ma naissance*, Lehman disait : « retrouver peut-être quelques morceaux de moi enfouis dans les archives et documents d'époque ». Puis : « C'est maintenant que je vais naître, que je vais assister à ma propre naissance. Que je vais exister, enfin ».

L'obsession de l'archive habite tout particulièrement *Histoire de ma vie racontée par mes photographies* : photos d'archives des camps nazis, visite d'un dépôt d'archives où sont consignées les listes des Juifs déportés, appartement de l'artiste encombré de boîtes où dorment des dizaines de milliers de photographies. C'est avec ces nombreuses images que Lehman part à la rencontre de ses amis et parents, les invitant à les regarder avec lui, à les commenter, à se *ressouvenir* à partir d'elles plutôt qu'à *se souvenir*. Il y a tant d'archives sur les lieux où vit l'artiste, même les plus intimes, qu'on le croirait submergé. La vision d'une telle accumulation est à la fois drôle et terrible : drôle parce qu'y pointe le sentiment de l'absurde ;

3. Voir Henri Storck, par exemple, à propos de *Magnus Begynasium Bruxellense* : « La prise de vues semble plutôt une "cueillette" d'images que leur prise, comme on dirait de "prises" entre deux lutteurs. La caméra n'est ni un forceps, ni une intruse. L'image semble cueillie, comme on cueille le souffle sur la bouche d'un dormeur » (1985 : 46). Lehman lui-même : « Je suis un "collecteur", un collectionneur. Je cueille des images (et des sons), après je les assemble, je les manipule, je construis, je structure, je raconte une histoire, et ça devient un film » (dans Jungblut, Leboutte et Païni (dir.), 1990 : 172).

terrible parce qu'on se doute alors que toute entreprise d'une pérennité de la mémoire personnelle est vouée à l'échec. Cet ensemble hyperbolique renvoie le spectateur à ses propres velléités de souvenance : chacune des photographies qu'il prend en famille, par exemple, n'est-elle pas vouée à l'oubli ? Car voilà bien la leçon : le désir de faire durer les choses et de fixer les êtres dans le souvenir ne peut venir à bout de la force destructrice du nombre.

« Ma vision est cosmogonique », déclare encore Lehman à *Art Press*. « Lorsque je filme une tasse de café, je filme l'univers. [...] Filmer est devenu pour moi un acte tellement sacré et quotidien » (1993 : 134). Puis : « mon film est ma mémoire, un catalogue de faits et gestes, un inventaire (très incomplet) de ma vie » (1993 : 135). *Histoire de ma vie racontée par mes photographies* nous montre un plan de Lehman nu, couvert de photographies, qui alterne avec des plans d'une femme enceinte étendue dans sa baignoire. La naissance est sans cesse associée à ce geste d'une invraisemblable humilité : poser nu au milieu des archives innombrables, des vestiges encombrants dont se constitue une vie. Aussi l'œuvre partage-t-elle à la fois la visée de la conservation et la projection de soi, l'expérimentation d'un monde d'images et de situations simultanément. La symbiose est parfaite entre l'expérience vive et le travail de la caméra. Car vivre équivaut à filmer et *vice-versa*. Et pourtant...

L'aspiration à l'existence ne cesse jamais chez Lehman, qui tourne au jour le jour avec la conscience de l'inachèvement. Non sans ironie, François Albera écrit, à propos de cette œuvre, qu'elle est « littéralement infini[e] et sans avenir » (1993 : 139). Toutes ses réalisations, Lehman les considère comme un seul et même film inachevé, ni tout à fait documentaire ni tout à fait fiction, parfois « fiction autobiographique ». Une question cruciale affleure alors au sujet de la nature autobiographique de l'œuvre : s'il s'agit bien d'une chronique de soi, d'un journal filmé, qu'en est-il de sa valeur spéculaire ? De quelle spéculation parle-t-on quand la médiation de l'expérience passe par l'objectif d'une caméra ? N'y a-t-il pas lieu de douter des enjeux que

pourrait constituer l'intervention des concepts de « fiction » et de « réalité » ?

LA NATURE DE L'AUTOBIOGRAPHIE FILMIQUE

À quelques très rares exceptions, Boris Lehman ne filme que sur pellicule, de préférence en 16 mm, parfois même en super 8. Puisqu'il lui faut une équipe de tournage, un caméraman, un preneur de son, les images ne portent jamais tout à fait sa signature ; la « graphie » dans l'autobiographie filmique n'est jamais unilatéralement assignable. D'une part elle se voit déjà partagée au sein de l'équipe au moment du tournage, lorsque l'écriture est affaire d'empreintes et de traces ; d'autre part, elle devient tout autre au moment du montage, lorsqu'elle se fait scansion, coupure, définition, style, omnipotence. Aussi les films de Lehman combinent-ils nécessairement le temps de la chronique ou du journal avec le temps du récit autobiographique, le temps du tournage avec la temporalité du montage qui tient normalement de « l'après-coup ».

Mais bien avant le montage, une part de ce qui s'offre en amont ne dépend ni de l'écriture d'un scénario, ni de la nature collective du dispositif cinématographique, mais du caractère mécanique de la captation : la caméra est bien l'instrument d'un véritable détournement de l'écriture vers les régions obscures autant qu'aléatoires de la vie. Elle fait voir, par exemple, l'irréductibilité d'un corps, ses défaillances involontaires, *quelque chose du réel* et qui surprend au point de faire dire à Lehman lui-même que le film agit tel un miroir révélateur, qu'il défamiliarise les choses : « [...] regardant par l'œil de la caméra, on voit autrement les gens et les choses, donc comme si on ne les avait jamais vus. En d'autres mots, la caméra donne au cinéaste une autre perception et lui permet de découvrir ce qu'il n'avait pas vu sans elle » (Davay, 1979 : 30). Or au delà du point de vue auquel on serait tenté d'associer le principe formaliste de la défamiliarisation, c'est le caractère mécanique de la captation qui réserve au sujet autobiographique ses plus belles surprises, parce

qu'on ne sait pas toujours ce que l'on filme – constat partagé par plusieurs cinéastes comme Pierre Perrault, Michel Brault et Chris Marker. Dans une certaine mesure, tout autobiographe témoigne de ce que *l'on ne sait pas toujours ce que l'on vit, au moment où on le vit*, du fait que le sens vient toujours après. Mais la différence entre le livre autobiographique et l'autobiographie filmée est de taille : *vivre* et *filmer* se confondent dans le film ; le matériau est toujours déjà médiatisé, œuvre *technique* dont se saisira ensuite le technicien monteur. Du coup, c'est la vie elle-même qui se définit cinématographiquement et qui s'ouvre entièrement sur la perspective du médium. La vie rencontre la technique dans son altérité. Nous le soulignons en introduction, Lehman « met en scène la "chose" qui [lui] fait face » (1992 : 10 ; texte du film, version de 1991).

Ce « face à face » avec la chose constitue la grande nouveauté apportée par le médium filmique au domaine de l'autobiographie. Il induit deux aspects : l'événementialité d'une rencontre et la prégnance d'un milieu.

En premier lieu, l'événementialité d'une rencontre, parce que le sujet d'énonciation du tournage est directement intégré à l'objectif de l'appareil, tout regard étant en définitive introduit dans un « cadre ». L'objectif et la subjectivité s'en trouvent intimement liés, jusqu'à faire dire à Lehman : « Comme la caméra est aussi une excroissance de moi-même, qui sort de mon œil, de mon ventre, je suis toujours près des gens. C'est quelque chose de tactile, je ne peux pas tourner au téléobjectif »⁴. La caméra passe par l'œil du cinéaste dans la mesure exacte où l'œil du cinéaste passe par la caméra. Mais l'entreprise évoque un *faire*, un ouvrage palpé.

En second lieu, la prégnance d'un milieu parce que, outre l'existence qui nous est racontée, c'est aussi la respiration du

4. Ces propos, recueillis par Nicolas Azalbert le 30 octobre 2000 à Paris, sont tirés du Dossier de presse de la Cinémathèque québécoise. Désormais, les références à des textes du Dossier de presse de la Cinémathèque québécoise seront indiquées par le sigle DPCQ, suivi de l'année du texte cité ou mentionné et du folio, entre parenthèses dans le texte.

monde qui est projetée : les agrégats du temps, les dispositions des choses, le mouvement des êtres et le hasard des situations qui englobent la subjectivité et ses velléités de contrôle.

Le « faire » de l'autobiographie filmique se distingue donc foncièrement de l'autobiographie littéraire, plus autoritaire. Car le geste du monteur et celui du scénariste, que l'on peut aisément associer à celui de l'écrivain, ne peuvent se détacher entièrement d'un effet de présence et de multitude induit par le tournage : l'expérience filmée n'est jamais relatée par le film comme une expérience entièrement indépendante d'un autre geste qui consiste à la capter en vue d'être montrée ; mais paradoxalement, c'est aussi cette « impureté » de l'expérience, cette désorganisation, qui confère au film le pouvoir de rendre compte de l'expérience pure, c'est-à-dire d'une expérience libérée des contraintes du dire, non astreinte au jeu de la langue, voire une expérience qui, en deçà du langage, se dévoile avec toute l'intensité et la gratuité d'une présence au monde : ainsi, le corps de Lehman s'expose sans la nécessité d'un commentaire ; il vieillit sous nos yeux sans que s'impose la nécessité d'être qualifié ; ainsi en est-il des rencontres entre amis de toujours qui, en deçà de toute velléité de sens, présentent aux yeux du spectateur très précisément ce qui échappe à son langage et à sa langue, *quelque chose comme* l'intensité d'un souvenir, une approximation de ce qu'est l'expérience de l'autre quand on est absent et que personne ne vient en relater les effets. François Albera cite, à propos du travail de Lehman, la célèbre remarque de Maurice Blanchot : « l'intérêt du journal est son insignifiance » (cité par Albera, 1993 : 139). Or en écriture, il n'y a jamais de parfaite insignifiance, car tout passe par la subjectivité du langage ; le cinéma, au contraire, ouvre la voix à l'insignifiance parce qu'un cheveu oublié sur la lentille n'aura jamais la portée d'une poussière mentionnée au détour d'une page. Mais pour Lehman, à son tour, c'est cette insignifiance qui, une fois récupérée au montage, révèle la visée contradictoire de la médiation filmique : en s'intéressant à l'insignifiance, le monteur la libère de ses limbes, lui

donne sens, la propulse dans le champ de l'imagination, tout en maintenant irréductibles ses qualités objectives d'insignifiance.

On notera le caractère paradoxal de l'autobiographie filmique, laquelle oscille entre l'imagination et l'objectivation, entre une nature constructiviste et une nature archivistique. Aussi, les catégories de la fiction et du réel y sont-elles mises à mal, comme en témoignent les nombreuses contradictions qui essaient le travail de Lehman au sujet d'une parenté possible ou impensable entre ses films et le documentaire. À plusieurs reprises, il insiste sur l'imaginaire à l'œuvre dans son travail, sur le caractère fictionnel, mais non narratif, de ses films : « Mes films, avoue-t-il en entrevue, sont de faux documentaires. Il faut voir ce qu'il y a derrière les images » (Aubenas, 1985 : 27). Il insiste sur la présence hors champ d'une subjectivité. Dans *Quarto*, il déclare : « Un film n'est jamais la reproduction du réel, ni son double. Il n'en est qu'une représentation, qu'une image » (Fajersztajn et Vereecken, 1987 : 47). Mais qu'est-ce qu'une *image* pour Lehman, sinon sa propre vie ? Car ailleurs, on comprend que le « masque » revendiqué par l'artiste n'a pas pour effet de confondre le spectateur et de le saisir au filet d'une intrigue. « Je ne veux pas m'enfermer dans un système de codes et de signes » (Aubenas, 1985 : 25), confie-t-il à Jacqueline Aubenas. Pourtant, ailleurs, il s'invente un système de signes :

Je me suis inventé une écriture qu'on pourrait comparer à des hiéroglyphes, des images-signes-alphabets qui courent tout au long de mes films : rails de tram brisés, pierres tombales, fenêtres murées, grillages [...] qui pour moi signifient l'enfermement, la claustration, le ghetto, la mort présente partout, thématique qu'on retrouve dans presque tous mes films. Ce sont là des choses qui m'attirent, qui m'intéressent [...] (Fajersztajn et Vereecken, 1987 : 49).

Lehman refuse à maintes reprises de s'associer à la tradition du documentaire. On se souviendra qu'Edgar Morin, s'inspirant d'une expression forgée par Dziga Vertov, lance, en janvier

1969, cette idée d'un « cinéma-vérité » ; Gilles Marsolais explique : « un cinéma qui capte en direct [...] la parole et le geste au moyen d'un matériel [...] synchrone, léger et facilement maniable, c'est-à-dire un cinéma qui établit un contact "direct" avec l'homme, qui tente de "coller au réel" le mieux possible » (Marsolais, 1997 : 22)⁵. Or très souvent, Lehman essaie par tous les moyens de théâtraliser son travail, en imposant au spectateur l'idée d'un cinéma fictionnel sans mystification :

Bien que dans mes films les gens ne jouent jamais que leur propre rôle, je fais toujours de la fiction. Chaque personne est mise en situation. Il y a une équipe avec une caméra, un enregistreur. On répète, on éclaire, etc. On a chaque fois un point de vue d'auteur. Mais il est vrai que je ne recommence que rarement, je ne multiplie pas les prises. Sauf incident, il n'y a jamais de « deuxième prise ». Par contre, je fais des variantes (Lehman, cité par Aubenas, 1985 : 28).

Comme on peut le constater, la fiction est déjà dans la réalité ; car le film est dans la réalité toujours multiple et changeante. Les explications du cinéaste permettent de situer son travail à la frontière ambiguë de la fiction et du cinéma-vérité. D'autant plus qu'il affirme ailleurs : « Je suis pour les images brutes, dans le sens du cinéma direct, parce que ça me parle plus » (dans Jungblut, Leboutte et Païni (dir.), 1990 : 170) ; puis il réfute l'importance de l'écriture scénaristique, qu'il tient par ailleurs pour déterminante dans son travail : « Mon cinéma découle d'une observation du réel et pas d'un travail de scénarisation. Le scénario vient toujours après et s'il vient après, le sujet aussi vient après, et le sens du film [...] » (1990 : 169). Il accepte la comparaison faite par François Albera de son œuvre avec celle de Vertov, en fonction de deux caractéristiques : l'importance de

5. Voir également *France-Observateur*, DPCQ, 1960. Le numéro portait sur le cinéma ethnographique.

placer la caméra (le principal problème étant où la placer) ; et le fait que tout est organisé, filmé, en fonction du montage (Jungblut, Leboutte et Païni (dir.), 1990 : 170).

Il est courant, dans le milieu des études cinématographiques, d'opposer deux traditions dans le développement du médium : soit, d'une part, « la quête du réel » telle que pouvait l'incarner la production de la maison Lumière et les inventaires photographiques de la fondation Albert Khan, et d'autre part, la quête de l'imaginaire telle qu'introduite par le cinéma de Méliès ou cette « quête de fiction » poursuivie par le cinéma classique, narratif, bientôt franchement hollywoodien⁶. Il est clair que Boris Lehman rejette cette dernière catégorie au profit d'un cinéma artisanal, hanté par le lien intrinsèque qui unit l'existence quotidienne au monde de l'image ; mais chez lui, la « quête du réel » a perdu tout prestige en soi ; elle ne peut qu'être attachée à la subjectivité, à l'imaginaire, voire à l'absence. À travers l'opposition habituelle entre fiction et réalité, ses films imposent une ambiguïté lucide ; ils produisent moins l'effet d'une « fiction » ou d'un « documentaire »⁷ qu'une sorte de précipité du réel, le dépôt d'une existence fragile qu'une subjectivité n'arrive jamais à saisir entièrement et qui la laisse en quelque sorte démunie, mais investie d'un désir producteur d'images. En ressort la dimension brute de l'expérience, mais aussi la poésie d'un regard, sa singularité sur le parcours d'une vie. Le sujet autobiographique devient un « pisteur », doublement : comme le serait bien sûr un écrivain, soit en filant la mémoire sur les traces de l'existence, souvent hasardeuse ; mais aussi, comme l'est toute subjectivité au cinéma, en se prêtant, à l'aveugle, aux délibérations du réel⁸. Si l'écrivain poursuit inlassablement le

6. Voir, entre autres, Gardies (1999 : 85).

7. Au sujet des films de Lehman, Raphaël Bassan parle d'une « vision documentée (plus que documentaire) du monde » (1993 : 11).

8. Lehman, à propos d'*À la recherche du lieu de ma naissance* : « Or justement, le film montre et démontre que la recherche du réel consiste moins à explorer un objet déjà là, qui nous attend et qui ne demande qu'à livrer ses secrets, qu'à constituer cet objet. Non pour

langage, le cinéaste doit accomplir le geste qui le mène du langage à l'autre-de-la-langue, voire au mutisme des choses.

Reconnaissant faire du cinéma expérimental, Lehman précise : « Lorsque je dis cinéma "expérimental", c'est pour moi un cinéma qui enrichit mon expérience personnelle, mon expérience de la vie » (cité par Davay, 1979 : 31). Ce cinéma, aussi proche soit-il de la vie, Lehman lui prédit pourtant une mort prochaine : « le cinéma va mourir bientôt », proclame-t-il dans *À la recherche du lieu de ma naissance*. Ainsi choisit-il délibérément un médium à l'agonie. Pourquoi, en effet, ne pas utiliser la vidéo dont on reconnaît d'emblée la parenté avec le journal intime ou la chronique de famille⁹ ? Sans doute parce qu'il aime à filmer ce qui se présente dans la proximité des vestiges : à propos de *Babel*, il remarque : « À Bruxelles, c'est épouvantable parce que la moitié de ce que j'ai filmé n'existe plus, alors soudain tu te dis : je fais de l'archéologie, là ! Quand tu fais de la fiction, il n'y a pas tout ça » (Lehman, dans Jungblut, Leboutte et Païni (dir.), 1990 : 170). Le projet d'un film se fait donc autour de ce qui manque ou tend à manquer. Le flux vidéographique, avec sa fluidité sans mesure, ne peut correspondre à l'entreprise archéologique de Lehman qui consiste à confondre la vie du cinéaste à l'épreuve de l'empreinte que seule permet la pellicule filmique ; Lehman se soumet *existentiellement* à l'anachronisme d'un médium en train de disparaître. Ce faisant, il réalise les potentialités autrement évanouies de la pellicule filmique, affrontant sans ambages sa détérioration possible, son usure bien matérielle, ses qualités d'archives photographiques, son déclin. Il insiste sur le processus et, surtout, sur la rencontre que suppose

“déterrer” quelque chose d'enfoui, de passé, mais construire quelque chose de présent ». Le film ne montre « pratiquement pas de traces mais des fausses pistes » (DPCQ, 1991 : 15).

9. Lehman a travaillé très peu en vidéo. On lui connaît par ailleurs un vidéo-film pour la télévision intitulé : *Marcher ou la fin des temps modernes* pour la RTBF (centre de production de Liège). À quelques rares exceptions près, on trouvera ses films en copie pellicule uniquement.

toute prise de vue cinématographique entre un sujet filmé et l'appareillage complexe par lequel se pense, se partage et s'enregistre une expérience toujours unique, mais paradoxalement réitérée. Lehman aime à rendre incertaine la caméra, à faire hésiter l'image par l'approximation des cadres. Aucune pensée évolutionniste à l'égard de la technique ne le rattache à son médium. Le monteur ne cache jamais ses hésitations. Il aime à faire durer les choses jusqu'à l'ennui. Puis il ressaisit le spectateur par une métaphore impromptue, mais toujours pertinente. Tout à coup, ce qui semblait terriblement banal (un homme dans son appartement à ressasser ses souvenirs, par exemple), transforme l'expérience autobiographique en expérience partagée, mais aussi en potentialité. En explorant la possibilité inachevée du film sur pellicule que la vidéo compromet, Lehman dévoile dans le hiatus qui sépare deux époques un art-cocon, peu diffusé, celui de l'autobiographie filmique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERA, François (1993), « Boris Lehman », *Art Press*, n° 14 (Hors-série), p. 13.
- AUBENAS, Jacqueline (1985), « Portrait-conversation d'un cinéaste en trois heures et sept films », *Revue belge du cinéma*, n° 13 (automne) (numéro consacré à Boris Lehman), p. 23-30.
- BASSAN, Raphaël (1993), « Boris Lehman, le Belge au long cours », *Mensuel du cinéma*, n° 2.
- DAVAY, Paul (1979), « On tourne, on termine, ils sortent », *Revue belge du cinéma*, n° 13 (octobre), p. 27-31.
- EUVRARD, Michel (2003), « *Histoire de ma vie racontée par mes photographies*. Effacer les souvenirs, sauver les images », *Séquences*, n° 223 (janvier-février), p. 47.
- FAJERSZTAJN, Rachel, et Christian VEREECKEN (1987), « Hors-champ, conversation avec un cinéaste », entretien réalisé par Rachel Fajerstajn et Christian Vereecken, revu par Boris Lehman, *Quarto. Bulletin de l'école de la cause freudienne en Belgique*, n° 27 (juin), p. 47-49.
- GARDIES, André (1999), *Décrire à l'écran*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Éditions Nota bene.
- JUNGBLUT, Guy, Patrick LEBOUTTE et Dominique PAÏNI (dir.) (1990), *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Crisnée (Belgique), Musée d'art moderne de la ville de Paris/Éditions Yellow Now.
- LEHMAN, Boris (1992), *Lettre à mes amis restés en Belgique*, Liège, Éditions Yellow Now.
- LEHMAN, Boris (1993), « Les films que j'ai faits et qui n'existent pas », *Art Press*, n° 14 (hors-série), p. 134-138.
- MARSOLAIS, Gilles (1997), *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Éditions Les 400 coups.
- PRESZOW, Gérard (1985), « Voir faire », *Revue belge du cinéma*, n° 13 (automne) (numéro consacré à Boris Lehman), p. 56-58.

VIES EN RÉCIT

- REYNAERT, Philippe (1985), « Un cinéma de l'autobiographie », introduction à la *Revue belge du cinéma*, n° 13 (automne), p. 1.
- STORCK, Henri (1985), « L'art d'appriivoiser les rats-laveurs », *Revue belge du cinéma*, n° 13 (automne), p. 45-48.
- VAN TIEGHEM, Jean-Pierre (1985), « Rien EST qui ne soit filmé », *Revue belge du cinéma*, n° 13 (automne), p. 41.

DOSSIER DE PRESSE DE LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE (MONTRÉAL)

- (1960), « Pour un nouveau cinéma-vérité », *France-Observateur*, n° 506 (14 janvier).
- (1991), « La recherche de B. Lehman », *Culture*, 28 mars, p. 15.
- J.M. (1997), « Le cas Lehman », *Le Monde*, 20 septembre.
- VIRMAUX, Alain, et Odette VIRMAUX (1993), « Boris Lehman », *Jeune cinéma* (Paris), n° 222 (mai-juin), p. 57-58.

RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES

- LEHMAN, Boris (1978), *Magnus Begynasium Bruxellense*, Belgique, 16 mm, 145 min.
- LEHMAN, Boris (1990), *À la recherche du lieu de ma naissance*, Belgique-Suisse, 16 mm couleur, 75 min.
- LEHMAN, Boris (1991), *Babel/Lettre à mes amis restés en Belgique*, Belgique, 16 mm couleur, 380 min.
- LEHMAN, Boris (1994-2002), *Histoire de ma vie racontée par mes photographies*, Belgique, Dovfilm et la Fondation Boris Lehman, Arte Belgique, Wallonie Image Production, RTBF Radio Télévision belge (carré noir), ministère de la Communauté française, 16 mm couleur, 210 min.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Yves BAUDELLE est professeur de littérature française à l'Université de Lille 3, où il a organisé une dizaine de colloques et exercé, depuis 1997, d'importantes responsabilités scientifiques : directeur de la revue *Roman 20-50*, coordonnateur du programme « Récits, savoirs, sociétés » de l'Institut international Erasme, codirecteur de l'École doctorale et du Centre de recherche en langue et littérature françaises (ALITHILA). Vingtémième, collaborateur de la nouvelle édition d'*À la recherche du temps perdu* dans la « Pléiade » (1989), il a dirigé plusieurs numéros de revues (sur Jouve, Céline, Sarraute...) et coédité des ouvrages collectifs : *Nouvelles et novellistes au xx^e siècle* (Presses universitaires de Lille, 1992), *Marcel Arland ou la grâce d'écrire* (Éditions universitaires de Dijon, 2004) et *Roman, histoire, société* (Université de Lille 3, 2005). Poéticien, d'abord spécialiste d'onomastique et de géographie romanesques, il s'est ensuite tourné vers la question des rapports entre l'univers référentiel et les mondes fictionnels.

Johanne BÉNARD est professeure agrégée au Département d'Études françaises de l'Université Queen's, où elle enseigne depuis 1989. Spécialiste de la littérature française du xx^e siècle, elle a fait de l'autobiographie son domaine de recherche et a publié, en 2000, aux éditions Balzac (dans la collection « L'univers des discours »), un livre sur Louis-Ferdinand Céline : *L'inter-dit célinien*. Elle s'intéresse depuis plusieurs années au théâtre et a publié des articles dans *L'Annuaire théâtral* et les *Cahiers de théâtre Jeu*.

Bruno BLANCKEMAN est professeur de littérature française contemporaine à l'Université de Rennes 2-Haute Bretagne, spécialiste de littérature française au présent (de 1968 à aujourd'hui), auteur de nombreux articles et de deux essais, *Les fictions singulières, étude du roman contemporain* (Prétexte Éditeur, octobre 2002 ; réédition 2004), *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard* (Presses universitaires du Septentrion, avril 2000 ; réédition 2007). Il a également dirigé plusieurs ouvrages collectifs dont *Les diagonales du temps* (Marguerite Yourcenar à Cerisy) (Presses universitaires de Rennes, 2007), *Lectures de Duras : Le ravissement de Lol V. Stein, Le vice-consul, India Song* (Presses universitaires de Rennes, 2005), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle* (en collaboration avec Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005), *Le roman français aujourd'hui : transformations-perceptions-mythologies* (collectif sous la direction de Jean-Christophe Millois et Bruno Blanckeman, Prétexte Éditeur, 2004).

Jean-François CHASSAY est professeur au département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal depuis 1991. Il a été codirecteur de la revue *Spirale* (1986-1992) et directeur de la revue *Voix et images* (1999-2002). Chroniqueur littéraire pendant plusieurs années à la radio de Radio-Canada, auteur d'une centaine d'articles scientifiques, il a aussi publié une douzaine de livres : essais, anthologie, bibliographies, romans. Parmi les plus récents : *Imaginer la science* (essai, Liber, 2003), *Le scientifique, entre Histoire et fiction* (bibliographie commentée, La science se livre, 2005), *Les taches solaires et Laisse* (romans, Boréal, 2006 et 2007). Il a remporté en 2003 le Grand Prix d'excellence en recherche du réseau de l'Université du Québec.

Anne-Marie CLÉMENT est chercheure postdoctorale au département de Lettres de l'Université du Québec à Rimouski. Ses travaux actuels portent sur la relation entre le biographe et le biographé dans les biographies imaginaires d'écrivains, notam-

ment sous l'angle de la rencontre de deux poétiques d'auteur. Coauteure des « *Essais littéraires* » aux éditions de l'Hexagone (1988-1993). *Radioscopie d'une collection* (Éditions Nota bene, 2000), elle a également publié des articles traitant d'aspects génériques, narratifs ou formels de la littérature contemporaine.

Heidi DENZEL DE TIRADO est titulaire d'un doctorat en Études culturelles romanes et en Communication interculturelle. Elle a soutenu une thèse intitulée « *Biofictions : Denis Diderot fictionnalisé par la littérature, le théâtre et le film (1765-2005)* ». Actuellement, elle travaille au Goethe-Institut d'Amsterdam en tant que membre de l'équipe de communication interculturelle (recherche et séminaires). Elle enseigne également la littérature, la culture et la langue allemandes à l'Université d'Amsterdam. Elle est l'auteure de plusieurs articles en allemand, en espagnol et en anglais sur les *biopics* et les *hagiopics* d'artistes, d'écrivains et de héros révolutionnaires. Un article en français consacré aux « *Biopics des femmes fortes : réécriture biographiste, idéologique ou générique ?* » paraîtra en 2008 chez Gunter Narr (Tübingen).

Robert DION est professeur titulaire de littératures française et québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Il travaille principalement sur les rapports entre fiction et essai, en particulier dans les biographies littéraires. Il vient de faire paraître l'ouvrage *L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois* (Presses de l'Université d'Ottawa/Königshausen & Neumann, 2007).

Caroline DUPONT enseigne la littérature à l'Institut maritime du Québec à Rimouski et est étudiante au programme de doctorat en Lettres de l'Université du Québec à Rimouski. S'intéressant aux questions du métissage des genres et de la cohabitation, au sein de certaines œuvres littéraires contemporaines, de la fiction et du discours critique, elle a rédigé un mémoire de maîtrise sur la biographie imaginaire d'écrivain publié en 2006 aux Éditions

Nota bene. Poursuivant dans cette voie, son projet doctoral porte sur la relation biographique (biographe/biographé) déployée au sein de la biographie imaginaire d'écrivain, envisagée essentiellement dans une perspective interculturelle.

Louise DUPRÉ est professeure titulaire au département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et spécialiste de l'écriture au féminin. Sur ce sujet, elle a fait paraître l'essai *Stratégies du vertige : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret* (1989), elle a dirigé avec Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson l'ouvrage collectif *Écriture et sexuation : La littérature québécoise en transformation* (2002) et a publié de nombreux articles, au Québec et ailleurs. Elle a aussi participé à de nombreux colloques et donné de nombreuses conférences sur cette question. Poète, romancière et dramaturge, elle a publié récemment *Une écharde sous ton ongle* (2004) et *Tout comme elle* (2006). Elle est aussi secrétaire générale de l'Académie des lettres du Québec.

Béatrice FLEURY est professeure en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Nancy 2. Elle est membre du Centre de recherche sur les médiations (Équipe d'accueil 3476) de l'Université Paul Verlaine-Metz. Ses travaux portent sur la médiatisation et les représentations de l'histoire. Elle a notamment publié *Mémoire d'Algérie et télévision française. 1962-1992* (INA/L'Harmattan), *Récit médiatique et histoire* (L'Harmattan/INA, 2003), et, en collaboration avec Jacques Walter, elle prépare la publication de *Médias, médiations, immigrations* (Presses universitaires de Nancy, 2007) et de *Dynamique des peuples et construction européenne* (Presses universitaires de Nancy, 2007). Par ailleurs, elle codirige la revue *Questions de communication* et, dans le cadre de la MSH Lorraine, codirige deux projets internationaux : « Qualifier/requalifier les lieux de détention, de concentration et d'extermination », « Les médias et le conflit israélo-palestinien. Feux et contre-feux de la critique ». (Courriel : Beatrice.Fleury@univ-nancy2.fr)

Frances FORTIER est professeure au département de Lettres de l'Université du Québec à Rimouski et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Ses recherches actuelles portent principalement sur les fictions contemporaines, qu'elles soient narratives ou biographiques. Elle mène présentement, avec Andrée Mercier de l'Université Laval, une recherche qui porte sur l'autorité narrative dans le roman et poursuit, avec Robert Dion de l'UQAM, l'étude du discours biographique.

Mary Jean GREEN est professeure de français au Dartmouth College (USA), où elle occupe la chaire Edward Tuck. Elle a publié des articles sur les écrivaines québécoises, surtout dans ses ouvrages *Women and Narrative Identity : Rewriting the Quebec National Text* (McGill-Queen's) et *Marie-Claire Blais* (Twayne). Elle termine actuellement un livre sur les femmes et l'écriture de l'Histoire, dans lequel Régine Robin occupera une place importante.

Simon HAREL est professeur titulaire au département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il est le directeur à l'UQAM du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT). Il poursuit des travaux sur l'imaginaire des lieux habités, l'écriture migrante au Québec et les formes actuelles du récit de soi. Il a publié une vingtaine d'essais et d'ouvrages collectifs chez divers éditeurs. Parmi ses publications récentes, on retiendra *Les passages obligés de l'écriture migrante* (XYZ, 2005), *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste* (VLB, 2006). Ses travaux actuels portent sur l'écriture de la méchanceté dans les œuvres de V.S. Naipaul et de Thomas Bernhard. Il publiera à l'automne 2007 aux Presses de l'Université Laval le premier volet d'un diptyque : *Espaces en perdition. 1. Les lieux précaires de la vie quotidienne*.

Barbara HAVERCROFT est professeure agrégée au département d'Études françaises et au Centre de Littérature comparée de l'Université de Toronto. Elle est l'auteure de nombreuses publications sur les écrits autobiographiques français et québécois contemporains (en particulier, au féminin), sur la sexuation de l'écriture, sur la rencontre entre postmodernisme et féminisme et sur les théories de l'énonciation. Son projet de recherche actuel, subventionné par le CRSH, porte sur *Les blessures « indicibles » : le trauma social dans les écrits intimes récents des femmes*.

Sandrina JOSEPH est chercheure postdoctorale au département des Littératures de langue française de l'Université de Montréal où elle mène actuellement des recherches sur la banalité dans la littérature contemporaine au Québec et en France. Elle s'intéresse principalement à la littérature des femmes, comme en témoignent ses publications, et porte un intérêt particulier à la subjectivité et à la prise de parole au féminin. Elle est également membre du comité de rédaction du magazine culturel *Spirale*.

Philippe LEJEUNE a enseigné la littérature française à l'Université de Paris-Nord de 1972 à 2004. Il a fondé en 1992 l'Association pour l'Autobiographie (APA). Ses travaux portent sur l'autobiographie (depuis *L'autobiographie en France*, A. Colin, 1971 et *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, jusqu'à *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Seuil, 2005) et sur le journal personnel (depuis « *Cher cahier...* », Gallimard, 1990, jusqu'à *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, en collaboration avec Catherine Bogaert, Éditions Textuel, 2003).

Hans-Jürgen LÜSEBRINK est docteur en philologie romane (Bayreuth, RFA, 1981) et en histoire (EHESS, Paris, 1984), il a été professeur de 1988 à 1993 à l'Université de Passau et, depuis 1993, il enseigne à l'Université de Saarbrücken (Allemagne). Il a été professeur invité dans plusieurs pays : au Sénégal, au Burkina Faso, au Cameroun (Dschang), en France (EHESS Paris,

Limoges, Lyon), au Canada (Montréal, Québec) et aux États-Unis (Northwestern University, UCLA). Il est notamment titulaire de la Chaire d'Études culturelles romanes et de Communication interculturelle. En 2001, il a reçu le prix Diefenbaker du Conseil des arts du Canada. Hans-Jürgen Lüsebrink s'intéresse actuellement aux transferts culturels entre l'Europe et les littératures et cultures francophones (Afrique, Québec), aux almanachs populaires au Québec, à la théorie de la communication interculturelle ainsi qu'à l'analyse interculturelle des médias. Il a publié de nombreux ouvrages, dont *La conquête de l'espace public colonial* (2003) et *Interkulturelle Kommunikation* (2005).

Professeur émérite à l'Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand, Daniel MADELÉNAT a enseigné aux Universités d'Abidjan, de Strasbourg et de Cologne. Dans le domaine de la littérature personnelle, il a publié *La biographie* (Presses universitaires de France, 1984) et *L'intimisme* (Presses universitaires de France, 1989), et, plus particulièrement, de nombreux articles sur le genre biographique ou les problèmes que pose l'expression de l'intimité. Il prépare (pour 2007) *Biographie et intimité*, aux Presses de l'Université Blaise-Pascal.

Julien ORSELLI termine actuellement un doctorat en études littéraires dans le cadre d'une cotutelle, sous la direction de Simon Harel (UQAM) et Anne Roche (Université de Provence Aix-Marseille I). Sa thèse est une réflexion sur les interactions entre la littérature et le reportage dans l'écriture moderne et contemporaine, plus particulièrement chez des écrivains comme George Orwell, Kenzaburo Oé, Jean Genet, V.S. Naipaul, Jean Rolin, François Bon ou Svetlana Alexievitch.

Janet M. PATERSON est professeure au département d'Études françaises de l'Université de Toronto. Spécialiste du roman québécois contemporain, elle a publié de nombreuses études sur Anne Hébert, Hubert Aquin et sur le postmodernisme (notamment : *Moments postmodernes dans le roman québécois*), ainsi

que *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, paru aux Éditions Nota bene en 2004. Elle entreprend actuellement une recherche sur l'écriture migrante au Québec.

Jean-Benoît PUECH vit près d'Orléans. Il a soutenu à l'EHESS une thèse sur les écrivains imaginaires en littérature (sous la direction de Gérard Genette). Il a demandé son détachement du CNRS (Centre de Recherches sur les Arts et le Langage) à l'Université d'Orléans où il enseigne la théorie littéraire et la littérature contemporaine. Il a publié des fictions d'essais (*La bibliothèque d'un amateur*, Gallimard), des essais de fiction (*Présence de Jordane*, Champ Vallon) et des extraits d'un journal de recherche sous le titre de *Louis-René des Forêts, roman* (Verdier). Il a notamment organisé, avec Nathalie Lavialle, un colloque intitulé *L'auteur comme œuvre*, dont les actes ont été publiés aux Presses de l'Université d'Orléans. Il achève actuellement avec Philippe Savigny le n° 1 des « Cahiers Benjamin Jordane » (*Une vie littéraire*, à paraître chez Champ Vallon).

Pascal RIENDEAU est professeur au département d'Études françaises de l'Université de Toronto. Il dirige la section « Essai » du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (tome VIII) et il travaille à un projet de recherche sur l'éthique dans le roman de l'extrême contemporain.

Mariloue SAINTE-MARIE prépare une édition critique des lettres de Gaston Miron (1949-1970) dans le cadre d'un doctorat en Études littéraires à l'Université Laval. Elle s'intéresse notamment à la lettre comme lieu de rencontre entre l'intime et le social ainsi qu'à l'événement singulier de la parole épistolaire. Elle est assistante de recherche au Projet d'édition critique de l'œuvre éparsée de Gaston Miron et a publié *Écrire à bout portant. Les lettres de Gaston Miron à Claude Haeffely (1954-1965)* (Éditions Nota bene).

Claudia ULBRICH est professeure d'histoire moderne à l'Université libre de Berlin. Elle s'intéresse principalement à l'histoire des femmes et a publié dans ce domaine *Shulamit and Margarete. Power, Gender and Religion in a Rural Society in Eighteenth Century Europe* (traduit par Thomas Dunlap [Studies in Central European Histories 32], Brill Academic Publishers, 2004). Depuis 2004, elle dirige le groupe de recherche « L'écriture du soi dans une perspective transculturelle » (DFG Research Unit 530 – <http://www.fu-berlin.de/dfg-fg/fg530/>). Récemment elle a publié avec Gabriele Jancke l'ouvrage collectif *Vom Individuum zur Person. Neue Konzepte im Spannungsfeld von Autobiographietheorie und Selbstzeugnisforschung* (Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 10, Göttingen, Wallstein, 2005).

Essayiste et critique, Dominique VIART est professeur de littérature française à l'Université de Lille 3. Codirecteur de la *Revue des Sciences humaines*, il a créé la collection « Écritures contemporaines » aux Éditions Minard-Lettres modernes en 1998 et dirige la collection « Perspectives » aux Presses universitaires du Septentrion. Conseiller scientifique auprès du Centre Pompidou de Beaubourg et de la Maison des écrivains de Paris, il y anime régulièrement des rencontres autour de la littérature contemporaine. Ses publications principales sont : *Une mémoire inquiète* (sur Claude Simon, Presses universitaires de France, 1997) ; *Le roman français au xx^e siècle*, Hachette, 1999) ; *Les vies minuscules de Pierre Michon* (Gallimard, 2004), *La littérature française au présent* (avec Bruno Vercier, Bordas, 2005). Deux ouvrages collectifs viennent de paraître sous sa direction : *Claude Simon, maintenant* (*Cahiers Claude Simon*, n° 2, Presses de l'Université de Perpignan, 2006) et *Antoine Volodine, fictions du politique* (*Écritures contemporaines*, 8, 2006).

Johanne VILLENEUVE est professeure titulaire au département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal où elle enseigne la littérature et le cinéma. Membre du Centre de recherche sur l'intermédialité, elle est l'auteure de nombreux articles

sur la mémoire culturelle, le cinéma et la littérature. Elle a publié un essai : *Le sens de l'intrigue. La narrativité, le jeu et l'invention du diable* (Presses de l'Université Laval, 2004). Elle a dirigé un numéro thématique de la revue *Intermédialités* (« Envisager », automne 2006), de même que deux ouvrages collectifs, en collaboration avec Brian Neville en 2002 : *Waste-site Stories. The Recycling of Memory* (State University of New York Press), et avec Brian Neville et Claude Dionne en 1999 : *La mémoire des déchets* (Éditions Nota bene). Elle mène actuellement des recherches sur l'intermédialité du témoignage dans le contexte des guerres et des génocides. Elle est également romancière.

Catherine VIOLLET, chargée de recherche à l'Institut des Textes et Manuscrits modernes (CNRS-ENS), dirige depuis une douzaine d'années l'équipe « Genèse & Autobiographie ». Elle a été co-responsable, avec Elena Gretchanaia, d'un PICS franco-russe, « Écrits autobiographiques XVIII^e-XX^e siècles » (1999-2002), et a publié des études génétiques sur de nombreux écrivains du XX^e siècle. Elle est l'éditrice scientifique de *Genèses textuelles, identités sexuelles* (Éditions du Lérot, 1997) ; de *Genèses du « Je »* (CNRS-Éditions, 2000) et de *Genesis*, n° 16, « Autobiographies » (avec Philippe Lejeune) ; de *Genèse, censure, autocensure* (avec Claire Bustarret ; CNRS-Éditions, 2005) ; de *Métamorphoses du Journal personnel* (avec M.-F. Lemonnier-Delpy, Academia-Bruylant, 2006) ; et de *Genèse et autofiction* (avec J.-L. Jeannelle, Academia-Bruylant, 2007). (Courriel : cviollet@wanadoo.fr)

Sociologue, Jacques WALTER est professeur des sciences de l'information et de la communication à l'Université Paul Verlaine-Metz où il dirige le Centre de recherche sur les médiations (ÉA 3476) ; il est actuellement chargé de mission pour la Maison des sciences de l'homme-Lorraine. En outre, il est codirecteur de la revue *Questions de communication* (ques2com.ciril.fr). Ses travaux portent sur la sociologie des professions (communication des organisations, journalisme), la médiatisation des conflits et

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

génocides ou leur médiation mémorielle. Ainsi pilote-t-il avec Béatrice Fleury deux études interdisciplinaires et internationales : « Qualifier/requalifier les lieux de détention, de concentration et d'extermination », « Les médias et le conflit israélo-palestinien. Feux et contre-feux de la critique ». Outre de nombreux articles, il a notamment publié *Directeur de communication. Les avatars d'un modèle professionnel* (L'Harmattan, 1995), *La Shoah à l'épreuve de l'image* (Presses universitaires de France, 2005) et dirigé ou codirigé plusieurs ouvrages collectifs dont *Le téléthon. Scène-intérêts-éthique* (L'Harmattan, 1998), *Télévision et exclusion* (L'Harmattan, 2001), *Organisations, médias et médiations* (L'Harmattan, 2002), *Formes de l'engagement et espace public* (Presses universitaires de Nancy, 2006). En 2007, sous sa direction et celle de Béatrice Fleury, paraîtront *Médias, médiations, immigrations* et *Dynamique des peuples et construction européenne* (Presses universitaires de Nancy). (Courriel : jacques.walter@univ-metz.fr)

TABLE DES MATIÈRES

VIES EN RÉCIT.

MISES EN PERSPECTIVE, EXPÉRIMENTATIONS,
TRANSPOSITIONS INTERMÉDIATIQUES.

INTRODUCTION

Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft
et Hans-Jürgen Lüsebrink

5

PARTIE I : MISES EN PERSPECTIVE (MÉTHODOLOGIQUES, THÉORIQUES, GÉNÉRIQUES)

JOURNAL PERSONNEL ET EXPÉRIMENTATION

Philippe Lejeune

21

AUTOFICTION ET ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE :
INCIDENTS DE FRONTIÈRE

Yves Baudelle

43

LA BIOGRAPHIE CONTEMPORAINE

AU MIROIR DU ROMAN DU BIOGRAPHE

Daniel Madelénat

71

L'ÉPREUVE DU RÉCIT, OU LE GAIN DE SOI

Bruno Blanckeman

91

VIES EN RÉCIT

L'ARCHÉOLOGIE DE SOI DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE : <i>RÉCITS DE FILIATIONS ET FICTIONS BIOGRAPHIQUES</i> Dominique Viart	107

L'USAGE HISTORIOGRAPHIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE Claudia Ulbrich	139

PARTIE II : EXPÉRIMENTATIONS

AUTO/BIOGRAPHIES CROISÉES : L'ÉTREINTE D'ANNIE E. ET PHILIPPE V. Barbara Havercroft	159

(S')ÉCRIRE : LA PARENTHÈSE COMME LIEU DE RÉFLEXION AUTOBIOGRAPHIQUE DANS <i>L'ÉVÉNEMENT</i> D'ANNIE ERNAUX Sandrina Joseph	187

CHRISTIANE ROCHEFORT, AUTOBIOGRAPHE REBELLE (À PROPOS DE <i>MA VIE REVUE ET CORRIGÉE</i> <i>PAR L'AUTEUR</i>) Catherine Viollet	205

GASTON MIRON : LA TRACE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LE POÈME Mariloue Sainte-Marie	229

LE SUJET AUTOBIOGRAPHIQUE COMME SUJET POÉTIQUE : <i>LE DEUIL DU SOLEIL</i> DE MADELEINE GAGNON Louise Dupré	247

TABLE DES MATIÈRES

BIOFICTIONS ET IDENTITÉ DANS <i>L'IMMENSE FATIGUE DES PIERRES</i> DE RÉGINE ROBIN Janet M. Paterson	265
UN DISCOURS PERTURBÉ : LA FICTION DANS LE BIOGRAPHIQUE Robert Dion	279
L'EXPÉRIENCE DES LIMITES BIOGRAPHIQUES CHEZ SOLLERS OU COMMENT FAIRE LE PORTRAIT D'UNE GIROUETTE Pascal Riendeau	301
ALTERBIOGRAPHIES : LES REPORTAGES DE V. S. NAIPAUL Simon Harel et Julien Orsell	323
PAJAK, TENRET, JOYCE : UN JEU SUR LES MARGES DU BIOGRAPHIQUE Frances Fortier	349
LES FORMES BRÈVES DU BIOGRAPHIQUE : STATUT ET FONCTION DU DÉTAIL DANS LES ACTUALISATIONS CONTEMPORAINES DU RECUEIL DE VIES BRÈVES Anne-Marie Clément et Caroline Dupont	373
EINSTEIN, AU RISQUE DE LA FICTION Jean-François Chassay	401
JORDANE REVISITÉ Jean-Benoît Puech	423

VIES EN RÉCIT

PARTIE III : TRANSPOSITIONS INTERMÉDIATIQUES

SOI-MÊME COMME UN AUTRE : L'AUTOBIOGRAPHIE AU THÉÂTRE Johanne Bénard	451
GÉNÉALOGIE INTERMÉDIATIQUE DE L'AUTO PORTRAIT Hans-Jürgen Lüsebrink	471
VIES EN RÉCIT ET ARCHIVES AUDIOVISUELLES DE L'IMMIGRATION Béatrice Fleury et Jacques Walter	497
LE « BIOPIC » ET L'ÉROTIQUE : <i>LE LIBERTIN</i> ET LA BIOGRAPHIE CINÉMATOGRAPHIQUE D'ÉCRIVAINS Heidi Denzel de Tirado	519
RÉGINE ROBIN : ÉCRIRE L'HISTOIRE SUR LE WORLD WIDE WEB Mary Jean Green	541
LA VIE SUR PELLICULE DE BORIS LEHMAN Johanne Villeneuve	561
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	577

COLLECTION « CONVERGENCES »

TITRES RÉCENTS

- Marie-Andrée BEAUDET *et al.* (dir.), *Les oubliés du romantisme*
- Réjean BEAUDOIN, Annette HAYWARD et André LAMONTAGNE, *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise au Canada anglais (1939-1989)*
- Jean-Pierre BERTRAND et François HÉBERT (dir.) *L'universel Miron*
- E. D. BLODGETT et Claudine POTVIN (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*
- Aurélien BOIVIN, Maurice ÉMOND et Michel LORD, *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*
- Aurélien BOIVIN, Maurice ÉMOND et Michel LORD, *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*
- Aurélien BOIVIN et Gwénaëlle LUCAS (dir.), *Marie Le Franc. La rencontre de la Bretagne et du Québec*
- Paul-André BOURQUE *et al.* (dir.) *Éditer des œuvres médiatiques* (épuisé)
- Denis CARRIER, *Bibliographie analytique d'Yves Thériault (1940-1984)*
- Roger CHAMBERLAND *et al.*, *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui. Anthologie*
- Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*
- Robert DION *et al.* (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*
- Robert DION *et al.* (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*
- François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*
- François DUMONT et Frances FORTIER (dir.), *Littérature québécoise : la recherche en émergence* (épuisé)
- Nicole FORTIN et Jean MORENCY (dir.), *Littérature québécoise : les nouvelles voix de la recherche*
- Gilles GALLICHAN *et al.* (dir.), *François-Xavier Garneau : une figure nationale*

- Dominique GARAND et Annette HAYWARD (dir.), *États du polémique*
- Dominique HUDON, *Bibliographie analytique et critique des articles de revues sur Louis Fréchette (1863-1983)*
- Hélène JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*
- Félix LECLERC, *Tout Félix en chansons*
- Maurice LEMIRE (dir.), *Le romantisme au Canada*
- Michel LORD et André CARPENTIER (dir.), *La nouvelle québécoise au xx^e siècle. De la tradition à l'innovation*
- Jacinthe MARTEL (dir.), *Répertoire des archives littéraires et des manuscrits d'écrivains*
- Joseph MELANÇON (dir.), *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*
- Joseph MELANÇON et al., *La littérature au cégep (1969-1978). Le statut de la littérature dans l'enseignement collégial*
- Joseph MELANÇON et al. (dir.), *La lecture et ses traditions*
- Joseph MELANÇON, Clément MOISAN et Max ROY, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec*
- Andrée MERCIER et Esther PELLETIER (dir.), *L'adaptation dans tous ses états*
- Louise MILOT, Madeleine GODIN et Aurise DESCHAMPS, *Le cœur à l'aventure. Anthologie*
- Louise MILOT et al., *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*
- Monique NOËL-GAUDREAU (dir.), *Didactique de la littérature. Bilan et perspectives*
- Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Que vaut la littérature ?*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne*
- Denis SAINT-JACQUES et al., *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à nos jours*
- Yolaine TREMBLAY, *Misia Sert et le jeu de dés (épuisé)*

Révision : Karine Bernard
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN SEPTEMBRE 2007
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier silva 100 % recyclé.

Dépôt légal, 3^e trimestre 2007
Bibliothèque nationale du Québec

Depuis plus de 30 ans, des centaines de livres et des milliers d'articles sur la biographie et l'autobiographie ont vu le jour dans de nombreux pays, accompagnés d'un nombre considérable de textes dits « personnels » ainsi que d'autres types de manifestations relevant de l'auto/biographique qui se retrouvent tant au cinéma que sur les pages virtuelles d'Internet. Loin de se cantonner à la seule sphère universitaire, cet engouement semble caractériser toute la culture occidentale contemporaine, où prolifèrent récits de soi, témoignages oraux, écrits et visuels, blogs et pages personnelles sur le web, émissions de télé-réalité, et ainsi de suite. Si le statut du sujet de l'auto/biographie reste peu problématisé dans les réalisations visant le grand public, il en va autrement dans des œuvres significatives récentes, qu'elles soient littéraires ou cinématographiques. On y assiste bel et bien au retour du sujet, mais pas naïvement, car en tant que construction discursive et horizon fuyant il n'est doté ni de contours solides, ni de certitude métaphysique. Et ce sujet vacillant semble aujourd'hui s'inscrire dans des pratiques auto/biographiques on ne peut plus hétérogènes, hétérodoxes, qui se démarquent des configurations canoniques des sous-genres personnels.

Les textes rassemblés ici s'intéressent à ces modes hétérodoxes de mise en récit de la vie privée, qu'il s'agisse de la sienne propre ou de celle d'un autre. Multipliant les exemples puisés aussi bien dans la littérature que dans l'historiographie et dans les médias contemporains, ils entendent se situer au plus près des nouvelles pratiques de l'écriture biographique et autobiographique.

Avec des textes de : Yves Baudelle, Johanne Bénard, Bruno Blanckeman, Jean-François Chassay, Anne-Marie Clément, Heidi Denzel de Tirado, Robert Dion, Caroline Dupont, Louise Dupré, Béatrice Fleury, Frances Fortier, Mary Jean Green, Simon Harel, Barbara Havercroft, Sandrina Joseph, Philippe Lejeune, Hans-Jürgen Lüsebrink, Daniel Madélnat, Julien Orselli, Janet M. Paterson, Jean-Benoît Puech, Pascal Riendeau, Marilou Sainte-Marie, Claudia Ulbrich, Dominique Viart, Johanne Villeneuve, Catherine Viollet et Jacques Walter.

C o l l e c t i o n
— *Ng* —
Convergences

Illustration de la couverture :

Max BECKMANN, *Les acteurs (Die Schauspieler)*, triptyque, Amsterdam 1941-1942, huile sur toile, Cambridge (MA), Fogg Art Museum, Harvard University, Gift of Lois Orswell.

www.notabene.ca

ISBN 978-2-89518-275-7


9 782895 182757