



Sous la direction de
Manon Auger et
Marina Girardin

Entre l'écrivain et son œuvre

In(ter)férences des métadiscours littéraires

C o l l e c t i o n
Convergences

Éditions Nota bene

ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON ŒUVRE
IN(TER)FÉRENCES DES MÉTADISOURS LITTÉRAIRES

COLLECTION CONVERGENCES,
DIRIGÉE PAR MARIE-ANDRÉE BEAUDET,
ROBERT DION,
ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE
ET CHANTAL SAVOIE

LES AUTEURS

Julie AUCAGNE

Manon AUGER

Martine BOYER-WEINMANN

David CHRISTOFFEL

Catherine DALPÉ

Robert DION

Frances FORTIER

Marina GIRARDIN

Guillaume PAUGAM

Élizabeth SNYMAN

Sunita SUBAŠIĆ-THOMAS

Sous la direction de
MANON AUGER et MARINA GIRARDIN

Entre l'écrivain et son œuvre

In(ter)férences
des métadiscours littéraires

CONVERGENCES

n° 42

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.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
(CRILCQ), site de l'Université Laval et site de l'Université du Québec à Montréal.

© Éditions Nota bene, 2008
ISBN : 978-2-89518-299-3

LA PROBLÉMATIQUE DE LA VIE ET DE L'ŒUVRE
DANS L'HISTOIRE DES ÉTUDES LITTÉRAIRES.

INTRODUCTION

Manon Auger et Marina Girardin

Université du Québec à Montréal

Les rapports qu'entretient un auteur avec son œuvre constituent une des interrogations les plus importantes au sein de l'histoire des études littéraires. En ouverture du chapitre qu'il consacre au statut de l'auteur dans *Le démon de la théorie*, Antoine Compagnon va même jusqu'à suggérer que « le point le plus controversé dans les études littéraires, c'est la place qui revient à l'auteur » (1998 : 51). En effet, il semble que l'évolution des études littéraires procéderait d'un *déplacement herméneutique*¹ constant de la frontière entre l'auteur et l'œuvre. Par exemple, si le « biographique » est précisément ce qui permet à la critique savante au XIX^e siècle de s'inscrire dans l'économie des savoirs positifs, il permet aussi à la nouvelle critique, qui rejette l'auteur comme critère explicatif, de se poser comme *discipline*². Dans

1. Par ce terme, nous entendons ces interprétations changeantes qui viennent rendre instable, voire incertaine, la frontière entre le texte et les données proprement biographiques.

2. Rappelons que les disciplines, suivant Foucault, se définissent comme des « ensembles d'énoncés qui empruntent leur organisation à des modèles scientifiques, qui tendent à la cohérence et à la

son article désormais célèbre, « La mort de l'Auteur » – véritable profession de foi de la nouvelle critique –, Roland Barthes en fait d'ailleurs la remarque : « [I]l n'y a donc rien d'étonnant à ce que, historiquement, le règne de l'Auteur ait été aussi celui du Critique, mais aussi à ce que la critique (fût-elle nouvelle) soit aujourd'hui ébranlée en même temps que l'Auteur » ([1968] 1993 : 68). C'est également ce que remarque Compagnon : la mise en cause de l'auteur dans les années 1960 « entraîna[e] derrière elle tous les autres anticoncepts de la théorie littéraire. Ainsi l'importance donnée aux qualités spéciales du texte littéraire (la littérarité) est inversement proportionnelle à l'action reconnue à l'intention d'auteur » (1998 : 52). Un bref survol de l'histoire de la critique permet de voir combien cette frontière à *poser* entre un auteur et son œuvre est centrale au sein des débats épistémologiques qui ont animé les études littéraires, depuis leurs premières aspirations scientifiques jusqu'au structuralisme littéraire – et même après son *essoufflement*, au tournant des années 1970.

LES PREMIERS TENANTS DE L'APPROCHE VIE/ŒUVRE

Rendu possible par une conception romantique de la création – qui pose l'existence d'une *individualité géniale* – et par l'essor du positivisme – qui, instaurant une recherche des « grandes causes », amène à envisager l'auteur en tant que *causalité première* de l'œuvre –, le débat sur les rapports entre l'auteur et son œuvre oppose d'abord entre eux les premiers défenseurs d'une « science de la littérature³ ». Chez un Sainte-Beuve, dont l'activité critique se déroule dans le deuxième tiers du XIX^e siècle, l'analyse d'une œuvre ne saurait être conduite indépendamment de la connaissance de son auteur et doit mener précisément à la connaissance de l'homme lui-même :

démonstrativité, qui sont reçus, institutionnalisés, transmis et parfois enseignés comme des sciences [...] » (Foucault, 1969 : 233).

3. Sainte-Beuve serait le premier à avoir utilisé le terme de *science de la littérature* (Thumerel, 1998).

La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; et je dirais volontiers : tel arbre, tel fruit. L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale ([1862] 1884 : 15).

Grâce à une méthode souple qu'il ne cherche pas à ériger en système, ce que Sainte-Beuve a surtout en vue, c'est l'élucidation du génie. Autrement dit, c'est ce qui a permis à un chef-d'œuvre de voir le jour – le génie de l'auteur, son éducation et d'autres circonstances – qui, par l'analyse globale des individualités, doit conduire non pas simplement à une *science de la littérature*, mais à une *science de la vie littéraire*⁴. « Un jour viendra, que je crois avoir entrevu dans le cours de mes observations, écrit Sainte-Beuve dans *Le Constitutionnel* en juillet 1862, un jour où la science sera constituée, où les grandes familles d'esprit et leurs principales divisions seront déterminées et connues » ([1862] 1884 : 16).

Cette façon d'articuler les rapports entre l'auteur et l'œuvre, voire entre la vie et l'œuvre – car Sainte-Beuve s'intéresse davantage à l'homme qu'à l'auteur, c'est-à-dire, de son point de vue, à ce qui a rendu possible ce dernier⁵ –, ne fait pas l'unanimité parmi les critiques de l'époque. Hippolyte Taine, qui

4. Voir à ce sujet Lepenies ([1997] 2002 : 221-256).

5. Il y a bien sûr une importante distinction à faire entre les notions d'homme, d'écrivain et d'auteur, sans parler des notions de génie, de créateur, de scripteur ou encore d'énonciateur. Cette frontière à poser est un enjeu crucial de cette problématique et mériterait que l'on s'y arrête. Comment déterminer ce qui est extérieur au fameux « moi » de l'écrivain ? Quelle information concernant un auteur ne relève plus du domaine strictement biographique, c'est-à-dire du domaine de la *vie* ? Sauf indication plus précise, la notion d'auteur telle que nous l'utilisons ici renvoie au sujet individuel et recouvre à la fois l'homme et l'écrivain.

développera tout un système critique autour des trois facteurs déterminants que sont la *race*, le *milieu* et le *moment*, précise que la méthode critique par excellence, loin de se contenter de *déduire* l'homme à partir de son œuvre, doit plutôt chercher à le *situer*. « Vous poursuiviez les détails délicats, dit-il à Sainte-Beuve au sujet de sa méthode, elle recherche les grandes causes » (1858 : VII), soutient-il au sujet de la sienne. Au confluent de l'histoire naturelle et de la psychologie, la méthode de Taine met à profit les avancées récentes des autres disciplines scientifiques. Car ce que cherche le critique, c'est à rendre intelligibles les relations qui rattachent l'œuvre à son environnement social et historique. Cette recherche des causes et des lois de la création vient s'inscrire chez lui dans la perspective d'une science des productions de l'esprit, voire – et c'est ce qui le rapproche de Sainte-Beuve – d'une science des caractères moraux. Gustave Lanson, quant à lui, dénonce le fait que Sainte-Beuve « en est venu à faire de la biographie presque le tout de la critique » ([1895] 1979 : VII). « [A]u lieu d'employer les biographies à expliquer les œuvres, reproche-t-il à son prédécesseur, il a employé les œuvres à constituer des biographies. [...] c'est précisément éliminer la qualité littéraire » ([1895] 1979 : VIII).

LA PRÉSENCE DÉCRIÉE DE L'AUTEUR

Le bal critique se poursuit au xx^e siècle, de manière plus animée cette fois, avec Marcel Proust qui reproche à Sainte-Beuve de « ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde » (1954 : 133), de ne pas avoir compris « que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde [...] qu'un homme du monde comme eux » (1954 : 133). Parallèlement au *Contre Sainte-Beuve*, Albert Thibaudet remet aussi en cause les voies ouvertes par la critique positiviste et se demande dans quelle mesure la recherche des sources et la connaissance des faits successifs peuvent conduire à une *véritable* compréhension des œuvres. Inspiré des théories bergsoniennes de la mobilité et de la durée, Thibau-

det, dès 1912⁶, tâche de concevoir une méthode attentive au style qui lui permettra de « saisir l'élan créateur continu qui caractérise chaque écrivain, et [de] retrouver le courant profond de l'histoire littéraire dans une durée faite d'une suite d'œuvres imprévisibles » (cité dans Fayolle, 1964 : 152).

Vers le milieu du xx^e siècle, Jean Rousset, un des principaux maîtres de l'École de Genève, reproche à la critique de rechercher dans l'œuvre les indices d'une intention préexistante. Selon lui, la critique doit plutôt considérer l'œuvre elle-même comme intention. Prenant appui sur une conception proustienne de la création, Rousset, plus encore que Thibaudet, envisage une réforme complète de la critique littéraire. À l'exact opposé d'un Taine ou d'un Lanson, il soutient que l'œuvre « est cause avant d'être effet, produit ou reflet » (1962 : X). « [A]ussi, renchérit-il, l'analyse portera-t-elle sur l'œuvre seule, dans sa solitude incomparable, telle qu'elle est issue des "espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer" [Proust] » (1962 : X-XI). Avec l'École de Genève, c'est la pertinence même d'une connaissance de nature biographique dans l'analyse textuelle que l'on refuse d'admettre. On connaît la position des structuralistes français à ce sujet. La polémique qui oppose Barthes à Raymond Picard illustre une fois de plus l'importance prise par la problématique de l'auteur et de l'œuvre dans le débat critique. Renversant l'auteur comme dépositaire du sens de l'œuvre, Barthes, dans *Sur Racine* – « sorte d'anthropologie racinienne, à la fois structurale et analytique » ([1960] 1963 : 5) –, nie la pertinence de tout recours à l'explication externe : « [...] l'analyse qui est présentée ne concerne pas du tout Racine, mais seulement le héros racinien : elle évite d'inférer de l'œuvre à l'auteur et de l'auteur à l'œuvre ; c'est une analyse volontairement close [...] » ([1960] 1963 : 5). Selon Picard, dont l'horizon est celui du positivisme, cette analyse structurale n'est rien d'autre qu'un retour à une herméneutique phénoménologique :

6. Thibaudet met d'abord sa méthode à l'épreuve dans son ouvrage *La poésie de Stéphane Mallarmé*, publié en 1912 chez Gallimard.

La « nouvelle critique » réclame le retour à l'œuvre, mais cette œuvre, ce n'est pas l'œuvre littéraire [...], c'est l'expérience totale d'un écrivain. De même elle se veut structuraliste ; toutefois il ne s'agit pas des structures littéraires [...], mais des structures psychologiques, sociologiques, métaphysiques, etc. (1965 : 121).

Définissant son programme en partie contre les positions de la nouvelle critique, l'analyse du discours, discipline née au milieu des années 1960, tâchera de surmonter l'opposition texte/contexte et de montrer de quelle manière toute œuvre littéraire est liée au lieu (social, institutionnel, etc.) qui l'a vu naître et, plus encore, qu'elle reflète, à même son dispositif énonciatif, la relation constitutive qu'elle entretient avec lui. Dans un de ses ouvrages phares, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Dominique Maingueneau avance que « [l]e contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre [...] mais le texte est la gestion même de son contexte » (2004 : 35). Cette façon d'envisager les rapports entre l'œuvre littéraire et la configuration du lieu d'où elle émerge rapproche l'analyse du discours littéraire de l'analyse sociologique de la littérature. Dans *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu s'attachera, par exemple, à illustrer la manière par laquelle *L'éducation sentimentale* reproduit les structures sociales et mentales – ces dernières étant posées comme « principe générateur de l'œuvre » (1998 : 68) – dans lesquelles elle a été produite. C'est d'ailleurs en opposition à cette logique binaire qu'imposent désormais les études littéraires – et les autres disciplines intéressées par les productions culturelles – que Bourdieu a été amené à forger la notion de champ qui a « permis d'échapper à l'alternative de l'interprétation interne et de l'explication externe [...], en rappelant l'existence des microcosmes sociaux, espaces séparés et autonomes, dans lesquels ces œuvres s'engendrent [...] » (1998 : 297).

UNE NOUVELLE DONNÉE DANS L'ÉQUATION

À partir des années 1970, les travaux sur l'esthétique de la réception proposés par l'École de Constance (Jauss, [1970] 1978) et les théories de la lecture (Eco, [1979] 1985 ; Iser, 1978) jouent un rôle considérable, bien qu'indirect, dans l'évolution de ce débat critique en ajoutant une nouvelle donnée à l'équation entre la vie et l'œuvre : la présence du lecteur. Désormais, les critiques et les théoriciens tentent de négocier un nouvel espace, non plus selon le schéma horizontal *Auteur (vie) → Œuvre*, mais selon un schéma triangulaire où la figure du lecteur devient presque aussi polarisante que les deux autres. Pris dans cette nouvelle dynamique, les théoriciens de la littérature (tout comme les théories qu'ils élaborent) doivent non seulement se positionner à l'intérieur de cet espace, mais aussi redéfinir constamment les trois pôles de distribution du sens qui entrent en jeu dans leur appréhension du littéraire. Ainsi, à la méconnaissance du « fonctionnement dialogique de la littérature » (Contat, 1991 : 20) des tenants du structuralisme seront substitués des efforts constants pour rééquilibrer l'intérêt, le rôle et la valeur accordés à chacun de ces pôles et pour revaloriser les approches moins immanentistes de l'œuvre littéraire.

Le premier pas dans cette direction consiste en une relecture des textes autour desquels se sont mobilisées les discussions depuis le XIX^e siècle et en une remise en question des grands principes rattachés aux principaux représentants du débat vie/œuvre. Ainsi, Georges May, en 1987, tente une réhabilitation de la critique biographique en nuancant les positions défendues par Sainte-Beuve et Proust, soulignant le fait que leur rapport antagoniste relève davantage de la légende littéraire que de la réalité. Cette proposition sera plus tard renforcée par les études génétiques de Bernard Leuillot (1996) et d'Anne Chevalier (1996) qui tentent de resituer les reproches formulés par Proust dans les circonstances de leur énonciation afin d'en mieux saisir la pertinence, et par celle d'Alain Vaillant, qui explique que le reproche fait par Proust à Sainte-Beuve était avant tout d'ordre

méthodologique : « Celui-ci n'avait pas tort de vouloir connaître l'auteur, mais d'essayer d'accéder à cette connaissance par l'érudition et le soupçon plutôt qu'à partir des intuitions nées de la lecture » (1996 : 37). Pour sa part, dans l'étude qu'il consacre à l'illustre chroniqueur, *Sainte-Beuve. Au seuil de la modernité*, Wolf Lepenies justifie l'intérêt accordé à la figure de l'écrivain en rappelant l'importance que revêtent à l'époque les sciences de la vie, c'est-à-dire l'histoire naturelle, comme modèle réussi de formalisation d'une discipline. Dans ce contexte, souligne-t-il, il ne faut pas s'étonner de voir la critique littéraire se rêver comme « science morale », cet ancêtre hésitant des *sciences sociales*, et tenter à son tour « de décrire précisément et de classer les grandes familles d'esprits » ([1997] 2002 : 245).

Dans la foulée des théories de la lecture et de la réception, les concepts issus de l'analyse structurale sont également réexaminés. Par exemple, Seán Burke ([1993] 1998) propose une relecture de la notion d'auteur à partir des postulats de Barthes, Michel Foucault et Jacques Derrida. Maurice Couturier, à la suite de l'élaboration d'un modèle d'appréhension de la *figure de l'auteur*, conclut, à propos des « années-structure » :

En y regardant de plus près, on se rend compte que ces facteurs [la perte d'une référence théocentrique, l'apparition de la psychanalyse et la complexification du roman moderniste] militaient moins en faveur de la mort de l'auteur que de la naissance d'un lecteur-critique capable de collaborer activement au travail créateur proposé par l'auteur (1995 : 240).

Serge Martin penche également en faveur d'une réhabilitation de la pensée de Foucault qui aurait été par trop simplifiée et plaide à son tour pour une présence de l'auteur repérable à même les diverses composantes de ce qui forme une œuvre dans sa totalité :

Il y aurait donc deux manières de considérer l'auteur, mort ou vivant, perdu ou trouvé, institué ou destitué. La première, la facile, c'est de séparer la vie et l'œuvre,

l'éthique et la poétique, l'intention et la réalisation, la compréhension et l'interprétation, dans les déterminismes qu'offrent tous les dualismes (biographisme, sociologisme, formalisme, style...). La seconde, la difficile, c'est de penser l'inséparation comme ce qui fait et constitue justement la valeur, afin d'observer les processus de subjectivation que, par exemple, la fonction-auteur permet de considérer et peut-être le plus important d'entre eux, le sujet du poème, sujet de la relation dans et par le langage (2002 : 274).

L'intégration de la figure du lecteur donne ainsi lieu à une série de réflexions qui font surgir de toutes nouvelles conceptions de *l'auteur*. Par exemple, se défendant contre le principe d'une homogénéité de cette figure, H. L. Hix (1990), tout comme Couturier (1995) quelques années plus tard, avance qu'il y a, par l'intermédiaire des stratégies auctoriales diverses mises en place par le texte et par le métatexte, plusieurs façons de « déduire » l'auteur – sur un mode communicationnel engageant tout autant l'auteur, l'œuvre que le lecteur. Alors que chez Daniel Oster ces réflexions se campent autour de la notion d'*individu littéraire* (1997), Jean-Benoît Puech parle d'une troisième entité venue se greffer au couple vie/œuvre, soit celle du « *personnage* de l'écrivain » (2002 : 45) qui peut prendre l'allure de la « fabulation », de la « mythomanie », voire du *fantasme*, pour reprendre l'expression de Jean-Claude Bonnet (1985), qui s'intéresse aussi à la question.

À partir des années 1980, on négocie donc les frontières d'un espace biographique où puisse évoluer la figure de l'auteur, cette dernière étant « produit[e] à la fois par l'œuvre et les multiples discours qui accompagnent celle-ci » (Bonnet, 1985 : 260), en même temps qu'elle est une continuation de l'œuvre de l'auteur, une « création dans la réalité » (Puech, 2002 : 52). Cependant, ces réflexions témoignent aussi d'une réalité toute contemporaine, l'émergence d'une figure de l'écrivain si médiatisée qu'elle prend parfois plus d'importance que l'œuvre elle-

même. C'est sur ce phénomène que la récente étude de Carla Benedetti (2005) attire notre attention. Réfléchissant sur le concept de l'« authorialism », Benedetti se range elle aussi du côté de ceux qui prétendent que l'auteur n'est *jamais mort* ou, s'il l'a été, que sa résurrection l'a rendu plus puissant que jamais.

UN INTÉRÊT RENOUVELÉ POUR LA « VIE »

Il apparaît clair, toutefois, que ce discours théorique sur l'auteur ne suffit pas à lui seul à redonner ses lettres de noblesse à la « vie » comme paramètre d'explication de l'œuvre. Les excès néo-structuralistes portent aussi leurs échos sur le plan des productions littéraires, marquées par une émergence (d'aucuns diraient une « excroissance ») de l'écriture (auto)biographique où « l'auteur ne saurait en faire trop pour prouver que lui aussi a une vie, ou pour faire coïncider sa vie et son œuvre » (Kaufmann, 1993 : 108). Chez les écrivains, donc, mais aussi du côté du lectorat, un intérêt renouvelé pour les écritures de la personne est indéniable. Toutefois, il faudrait prendre garde à y voir la résurgence d'une croyance aveugle en la capacité de la biographie ou de l'autobiographie de dire le « vrai ». Il s'agit plutôt d'un déplacement des interrogations vie/œuvre dans la notion – souple au point de remettre en question bon nombre de manifestations de la littérature contemporaine – du biographique, qui les reprend, les réunit, les prolonge et les recoupe.

Sur le terrain même des œuvres, on constate que les biographes, dans leur écriture, s'interrogent aussi sur leur démarche, sur la frontière vie/œuvre devenue de plus en plus mouvante. On pourrait citer nombre de cas de biographies littéraires – les « biographie[s] d'un écrivain par un autre écrivain » (Regard, 1999 : 11) – qui revendiquent clairement le droit, voire la nécessité de recourir à la fiction et qui, dans une certaine mesure, se fondent sur un « brouillage systématique des catégories de la vie et de l'œuvre » (Kaufmann, 1993 : 110). Même la biographie d'écrivain plus « traditionnelle » ne peut se soustraire à ce questionnement méthodologique et postuler d'emblée, comme le fait par

exemple Josyane Savigneau dans sa biographie consacrée à Marguerite Yourcenar, que toute écriture biographique participe d'une subjectivité et d'une fiction dans l'écriture qui n'invalident pas pour autant l'entreprise :

Faire une biographie [...] ne peut être, au sens où l'entendait Aragon dans La Semaine sainte, que tenter d'approcher « la vérité d'un mensonge ». Non qu'il s'agisse d'entendre sous ce dernier terme une falsification continûment délibérée, mais plutôt la série de décalages, d'amnésies et pour tout dire de fiction qu'est, sinon toute vie, du moins tout regard porté sur une vie (1990 : 28).

Dans ces conditions – où la fiction semble balayer toute possibilité d'une vérité transcendante –, on ne serait peut-être pas loin de considérer que la question vie/œuvre est devenue caduque, comme le propose Oster : « S'il est impossible ou même sot de vouloir remonter du texte à l'auteur, puis de l'auteur à l'homme, comme pour en sonder positivement les reins et le cœur, c'est parce que tout écrivain est fictif et parce que tout homme est sa fiction » (1997 : 94). Pourtant, ce serait sans compter sur le fait que l'appréhension des relations vie/œuvre s'est multipliée en un agrégat de « gestes biographiques » (Jean-Pierre Martin, 2002 : 43), que l'auteur est maintenant pensé comme « une machinerie complexe : un conglomérat de diverses *fonctions-auteurs* » (Diaz, 1996 : 109) et qu'une saine « curiosité biographique » (Jean-Pierre Martin, 2002) est toujours de mise. Mais, dès lors, l'équation se déplace encore un peu dans une recherche des correspondances, non plus entre la vie et l'œuvre, mais entre l'homme et l'écrivain, nouveau partage qui prouve que l'héritage de Proust est toujours vivant.

On le constate : la redéfinition des composantes de l'équation à trois pôles oblige à des déplacements, des compromis et, surtout, des recatégorisations. Désormais, on ne parle plus de la *vie*, mais du *biographique* ; on parle encore de l'auteur mais avec

prudence, en lui substituant parfois d'autres vocables, tels *instance écrivante*, *sujet de l'énonciation*, *scripteur*, etc., et, surtout, en le cernant dans son œuvre et dans une certaine subjectivité ; de plus, la trace de la vie dans l'œuvre est désormais pensée en termes d'effets de lecture. En somme, il apparaît qu'au cours des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, les relations de la vie à l'œuvre se sont décuplées, qu'elles sont même devenues « infiniment équivoques ou troubles » (Kaufmann, 1993 : 110) et que ces rapports peuvent être imaginés dans toutes leurs ramifications possibles, selon l'angle d'analyse privilégié. À cet égard, les études de génétique textuelle semblent être une manifestation concrète de ces changements méthodologiques, puisqu'il s'agit pour elles de retrouver le parcours de l'homme à l'œuvre par l'intermédiaire de traces écrites (manuscrits, correspondances, etc.) (Pagès, 1985 ; Leblanc, 1997). « L'auteur n'est pas mort, nous dit Michel Contat, il est devenu une idée à n variables » (1991 : 33). Et, certainement, tenter de saisir « le combiné hypercomplexe d'affects, d'intentionnalités conscientes et inconscientes, de bifurcations systémiques, de déterminations psychosociales, de stratégies de séduction, de rapports avec l'institution littéraire, que met en jeu une personne qui écrit » (Contat, 1991 : 24) nécessite une conscience claire des enjeux d'interprétation que constitue l'équation vie/œuvre.

En contrepoint, une dernière piste de lecture semble offerte et c'est précisément celle-ci que nous avons tenté de développer dans ce collectif : non pas réfléchir sur une des données de l'équation, mais bien mesurer son opérationnalité pour l'analyse d'œuvres aussi diverses que les témoignages, les journaux intimes, les biographies, ou pour l'analyse du parcours d'un critique, d'un biographe, d'un écrivain, d'un musicien, etc. L'entreprise n'est pas tout à fait nouvelle, puisqu'un collectif dirigé par Sandrine Dubel et Sophie Rabau (2001) interrogeait de manière souterraine les rapports entre l'œuvre de l'écrivain et l'interprétation biographique qui en a été faite, mais jamais – du moins à notre connaissance – avons-nous proposé de façon aussi directe d'utiliser cette problématique comme angle d'analyse. Il

s'agissait, pour nous, d'entrer dans les rouages de la fabrication autant du texte littéraire que de la figure de l'écrivain, d'où la pertinence d'une investigation non seulement du côté des œuvres littéraires mais aussi à l'intérieur du discours qui les précède, les accompagne ou leur succède. Si, d'un point de vue historique, suivre le parcours de la critique et de l'évolution de la problématique vie/œuvre revient, en surplomb, à s'interroger sur l'histoire des croyances littéraires, il nous apparaît que les textes de ce collectif, malgré le disparate apparent des sujets traités, tendent tous à reconduire la problématique vie/œuvre vers un nouveau paradigme que nous pourrions appeler – pour reprendre l'expression fort appropriée d'une de nos collaboratrices⁷ – le « bio-littéraire ». Envisagées ainsi, les interactions vie/œuvre ne peuvent de toute évidence s'articuler, ni se penser de manière homogène.

* *
* *

L'ouvrage se divise en cinq parties qui constituent autant de façons d'interroger la nature des échanges entre un écrivain et son œuvre. La première partie (« Les figures de l'auteur dans le discours critique ») porte sur les rapports entre l'auteur et l'œuvre tels qu'ils sont établis par la critique littéraire. La contribution inaugurale est consacrée aux deux cas de figure qui, systématiquement, s'imposent à l'esprit lorsqu'il est question des rapports entre la vie d'un écrivain et sa production littéraire : Sainte-Beuve et Proust. Examinant la critique littéraire à l'aune de la césure kantienne entre ce qui est empiriquement donné et ce qui appartient à l'ordre du connu – césure au fondement du partage que fait Foucault entre anthropologie et philosophie –, Guillaume Paugam postule que l'incompatibilité des deux critiques serait « exemplaire de l'affrontement de [ces] deux paradigmes théoriques transposés au sein du domaine littéraire

7. Voir l'article de Martine Boyer-Weinmann, « L'écrivain devant les témoins de sa vie ».

[...] ». Elle résulterait en effet d'une appréhension radicalement opposée du littéraire, la démarche de Sainte-Beuve relevant du domaine empirique et celle de Proust d'une posture davantage réflexive. Dans le but d'en cerner les fondements épistémologiques, Paugam étudie d'abord la « méthode Sainte-Beuve » et remarque qu'une motivation toute particulière alimente la recherche du critique, pressentant la recherche psychanalytique d'un sens latent des œuvres de l'esprit : le secret – de nature sexuelle – « déposé par l'auteur dans l'interstice de ses lignes ». Paugam examine ensuite le « cas Balzac » puis observe certaines convergences entre la pratique de Sainte-Beuve et celle de Proust. Dans les deux cas, c'est la condition sociale et économique d'Honoré de Balzac qui motive la lecture de son œuvre. Opposées dans leur perspective, les démarches de ces critiques seraient peut-être moins irréconciliables qu'il n'y paraît à première vue...

Sunita Subašić-Thomas aborde la question des rapports entre l'auteur et l'œuvre par l'étude d'un critique qui a marqué la vie littéraire en Bosnie-Herzégovine : Midhat Begić. La figure de Begić, dont la thèse de doctorat est consacrée au critique serbe Jovan Skerlić, incarne à elle seule les grandes tendances qui ont jalonné l'histoire de la critique littéraire, du positivisme lansonnien à l'École de Genève, en passant par la critique proustienne et le structuralisme. Au moment où il entreprend sa thèse, Begić s'inscrit à l'intérieur du paradigme positiviste, établissant un lien nécessaire entre la vie de Skerlić, ses idées et son œuvre. Begić est toutefois préoccupé par les tensions politiques qui l'environnent et, soucieux d'atténuer les débats que suscite alors Skerlić, il use de certains procédés rhétoriques et estompe certains traits dans le but d'en donner une image neutre, déchargée de toute emprise idéologique. Fort de la réflexion proustienne sur la création, le travail de Begić est motivé peu à peu par la quête d'une vérité intérieure et universelle puis par celle du sujet en tant que conscience structurante, ce qui le rapproche des thématiciens. Dans ses derniers travaux, Begić réintègre l'auteur comme paramètre explicatif, mais, renonçant à la scientificité, il enrichit son

discours de métaphores, rendant à la figure auctoriale sa part d'équivoque.

La deuxième partie de l'ouvrage (« L'intervention du témoin ») traite de la figure du témoin qui, occupant une position plus ou moins avantageuse aux côtés de l'écrivain, a pu jouer un rôle considérable non seulement dans la réception de son œuvre, mais aussi dans l'élaboration même de celle-ci. Martine Boyer-Weinmann s'intéresse à ce qu'elle appelle la « fonction Ecker-mann », soit un type particulier d'échanges qui associent, en un espace et selon des modes aussi variés que complexes, l'écrivain et les témoins de sa vie. Posant que la présence du tiers médiateur – intermédiaire entre l'écrivain et le champ de réception des œuvres – joue un rôle actif dans l'économie « pré-posthume » de l'œuvre, l'auteure cerne les conditions préalables et les enjeux rattachés à l'intervention du témoignage dans l'élaboration de la figure de l'écrivain comme dans la gestion et la réception de son œuvre. Cette contribution, qui prend appui sur quatre cas de figure légendaires (Céleste Albaret à propos de Proust ; Claude Chauvière et Germaine Beaumont à propos de Colette ; Maria Van Rysselberghe, dite « la Petite Dame », à propos d'André Gide ; Paul Pavlowitch à propos de Romain Gary), porte un éclairage nouveau sur les types d'interactions possibles – de la déférence au témoignage plus ou moins irrévérencieux – entre l'écrivain et le témoin de son travail. Si elle n'est pas toujours portée à la connaissance du public par une prise de parole directe dans l'espace institutionnel, la figure du témoin n'en joue pas moins un rôle fondamental en coulisse qui nous rappelle que, dans ces échanges qui unissent une vie à une œuvre, l'écrivain n'est pas le seul passeur.

Manon Auger examine quant à elle l'incidence des éditions partielles et censurées – consécutives à l'intervention d'un proche – de journaux intimes dans l'histoire littéraire. Comparant la version intégrale du *Journal* de Virginia Woolf à la version partielle qu'en a publiée Leonard Woolf sous le titre *A Writer's Diary*, l'auteure dégage les choix qui ont présidé à l'édition de cette dernière version ainsi que les effets résultant des stratégies

éditoriales sous-jacentes. Auger remarque que, déjà, Virginia Woolf, cherchant sans doute à légitimer une pratique jugée à l'époque moins « honorable », avait aménagé l'espace de son journal en deux zones distinctes, séparant la *vie* – les divers détails du quotidien qui devaient conduire à la rédaction de ses mémoires – de l'*œuvre* – ses réflexions sur la création, sorte de carnet d'écrivain. C'est cette façon d'aménager l'espace diaristique en deux volets qui permet le découpage qu'y fera par la suite Leonard Woolf pour son édition posthume, ne retenant que les passages liés à l'activité littéraire de son épouse. Avançant que ce partage n'eût sans doute pas déplu à la diariste, ambivalente devant cette pratique d'écriture, l'auteure propose que l'intervention du témoin que fut Leonard Woolf a non seulement contribué à façonner l'image de l'écrivain « sérieux » et dévoué à son art qu'en a retenu l'histoire littéraire, mais elle a également préparé un terrain propice à la réception de toute l'œuvre woolfienne.

La troisième section de ce livre (« L'écriture biographique comme mise en forme d'une trajectoire ») est consacrée aux modes de représentation mis de l'avant par les biographes pour rendre compte d'une expérience individuelle. Frances Fortier analyse dans *La gloire* de Oster les rapports entre l'énonciation biographique et la trajectoire existentielle dont elle procède. L'image de Stéphane Mallarmé construite par Oster se fonderait sur deux idées essentielles s'inscrivant en faux contre la vulgate mallarméenne : une première qui rejette la vision du poète énigmatique et rétablit le rapport au monde de Mallarmé ; une seconde qui consiste à unifier l'ensemble de sa production (sa poésie, sa correspondance, etc.), faisant du poète un individu complexe et moins linéaire. À la lumière des propositions théoriques de Maingueneau sur la paratopie, Fortier observe ensuite qu'Oster déplace chacun des axes paratopiques de l'œuvre de Mallarmé (axes identitaire, social, etc.) et resitue son modèle dans son propre positionnement dans l'institution littéraire. Privilégiant le commentaire au détriment du récit, cette biographie critique emprunte curieusement la forme diaristique

pour s'énoncer – forme qui, parce que fragmentée et discontinue, irait à l'encontre de l'utopie mallarméenne du Livre total. Une série de procédés, dont le « calque de la manière mallarméenne », permet malgré tout à Oster de reconduire l'esthétique du biographé. Vie et œuvre ne se posent plus ici selon un mode dichotomique, mais donnent lieu à un dialogue soutenu dont les voix s'entremêlent et s'enrichissent mutuellement.

Prenant appui sur le roman *Cours, Hölderlin !* de Jacques Teboul, Marina Girardin s'intéresse pour sa part à la variété des rapports qui, sur le plan de l'énonciation et dans des croisements multiples, lient l'une à l'autre la vie et l'œuvre du biographe et celle du biographé. Après avoir décrit la relation conflictuelle entretenue par *Cours, Hölderlin !* avec les savoirs sur la folie (psychiatrie, psychanalyse, etc.), l'auteure analyse les stratégies énonciatives qui concourent à donner de la folie une vision au plus près de l'expérience qu'en aurait faite le poète Hölderlin. Il appert que c'est par un investissement générique doublement transgressif – car multiple et chaque fois iconoclaste –, une confusion des instances narratives et une multiplication des désignateurs onomastiques que le roman construit sa vision de la folie de Hölderlin. Inversement, dans la dernière partie de son étude, Girardin s'intéresse à la manière dont la vie du biographé fonde l'œuvre du biographe. Se reportant aux travaux que Maingueneau a consacrés au phénomène de la paratopie, elle établit un parallèle entre le statut d'écrivain et celui du fou. Elle avance que c'est sur cette proximité de la folie et de la littérature que prendrait appui l'entreprise romanesque de Teboul, faisant de Hölderlin non seulement le sujet de son œuvre, mais également le modèle et le garant de sa propre « légende » en devenir.

Dans sa contribution consacrée à la biographie *Rimbaud en Abyssinie* d'Alain Borer, Robert Dion étudie les modes de restauration du lien entre l'œuvre de Rimbaud et ses aventures éthiopiennes. L'auteur survole d'abord les débats auxquels les rapports entre la vie et l'œuvre ont donné lieu et situe le projet de Borer parmi les entreprises qui, dépassant une vision dichotomique du phénomène littéraire (la vie d'un côté, l'œuvre de l'autre),

ont contribué à mettre au jour de nouvelles gammes d'interactions vie/œuvre. C'est à travers une conception « holiste » de la trajectoire rimbaldienne et une relation marquée d'empathie que Borer mène son enquête, reproduisant la bohème et le mode d'expression de son modèle. Après avoir indiqué quelques-uns des travestissements génériques dont procède *Rimbaud en Abyssinie*, Dion s'attarde aux arguments déployés par Borer pour étayer sa vision « continuiste ». Ceux-ci seraient de trois types : celui de l'*unité* de l'œuvre et de la vie de Rimbaud ; celui de la *succession* entre les deux périodes de sa vie ; celui de la *répétition*, principalement vécue sous le mode de l'échec. Au-delà des contradictions qui marquent son discours, Borer tend à mettre sur le même pied le Rimbaud poète et le Rimbaud négociant, jusqu'à en faire les éléments d'un tout biographique qui lui-même n'emprunte pas les chemins traditionnels pour se réaliser.

L'avant-dernière partie de l'ouvrage (« Le biographe et son modèle : projection de soi, construction de l'autre ») se situe dans le prolongement de la section précédente. Elle porte sur la figuration des rapports de la production littéraire à la vie de l'écrivain, l'accent étant mis sur l'œuvre – œuvre dont la biographie, dans la mesure où elle contribue à « faire l'auteur », pourrait éventuellement être envisagée comme une extension. Étudiant quelques-unes des biographies de lord Byron, Julie Aucagne soulève trois problèmes majeurs que pose la biographie d'écrivain : celui de l'intention qui préside au travail du biographe – porté vers deux objets destinés à s'éclairer mutuellement (la vie et l'œuvre) ; celui de la méthode – hésitante face à ces objets qui commandent des approches distinctes ; celui de l'écriture – cet espace où vie et œuvre se rencontrent pour former cette autre œuvre éventuelle qu'est la biographie. Ayant en vue les types possibles de configuration vie/œuvre, l'auteure retient quatre cas de figure : la biographie réalisée par André Maurois – *Don Juan ou la vie de Byron* –, celle de Thomas Moore – *Letters and Journals of Lord Byron with Notices of His Life by Thomas Moore* – et, considérés comme relevant d'un sous-genre biographique, les *Conversations de Medwin avec Lord Byron* ainsi que les *Conversations de*

Lady Blessington avec Lord Byron. Si la biographie traditionnelle tend à débarrasser la figure de l'auteur de ses moindres équivoques, voire à fixer, le temps de sa validité, le sens de son œuvre, l'entretien quant à lui produit l'illusion de la présence du sujet – avec sa complexité et ses incertitudes – et brise parfois l'évidence d'une continuité entre l'homme et l'œuvre. Au terme de cette étude, c'est le statut de la biographie en tant qu'œuvre doublant et concurrençant celle du biographé qui demande à être éclairci.

L'étude de Catherine Dalpé porte sur la problématique de l'archive telle qu'elle se déploie dans l'œuvre de Puech, tout particulièrement dans *L'apprentissage du roman* et *Jordane revisité*. L'auteure s'intéresse au travail de transposition et de fabrication de l'archive opéré par Puech afin de conférer à Benjamin Jordane – son double fictif dont il se fait le biographe – vraisemblance et crédibilité. Par ce jeu sur l'archive, c'est la garantie d'authenticité qu'elle apporte au travail du biographe qui se trouve mise en cause. Le témoignage n'échappe pas à ce travail de modelage, traduisant une vérité *autre*, secrète et parfois inconsciente : une « vérifiction ». Selon Dalpé, d'ailleurs, c'est la dénaturation des sources qui, chez Puech, ouvre à la biographie un espace de vérité. En effet, « ce n'est pas tant la vérité présentée que la vérité de la vie représentée qui importe pour la biographie » et qui, seule, pourrait être traduite par l'écriture. Si, suivant Genette qui remet en cause la traditionnelle frontière entre réalité et fiction, et si, dans la foulée de Bergson, on accepte d'octroyer une existence réelle aux êtres de fiction – au sens où ils agissent sur le réel tout en étant issus de lui –, on est en droit de se demander lequel des deux auteurs – Jean-Benoît Puech ou Benjamin Jordane – est tributaire de l'existence de l'autre...

Enfin, dans la dernière partie (« Les déclinaisons du sujet dans les écrits autobiographiques : brouillages et disséminations »), il s'agit d'interroger les divers modes d'inscription du sujet à l'intérieur de textes à teneur autobiographique. S'intéressant à quelques mentions spéciales dont Erik Satie a parsemé ses *Mémoires d'un amnésique*, David Christoffel constate qu'il y a non-coïncidence entre certains renvois et leur lieu de référence.

« Quelle vie peut justifier une œuvre avec de pareilles espèces d'auto-référencements erronés ? » s'interroge l'auteur, posant l'hypothèse que ces renvois – qui investissent le régime de l'aveu – chercheraient moins à garantir un rapport au réel qu'à conférer à l'écriture une rythmique en lien avec l'œuvre musicale, et à agir comme autant de « soupapes avouantes » dédoublant la voix de Satie. Éloignant les *Mémoires d'un amnésique* d'un pacte autobiographique clair, ces annotations apparaissent de manière trop instantanée pour ne pas créer un effet de rythme, scandant le mouvement d'une écriture repliée sur son immédiateté. Marquées par la répétition, la sur-précision, le remord, la pédanterie et l'ironie, les *Mémoires* de Satie seraient, selon Christoffel, le lieu d'inscription d'une lecture possible de son œuvre musicale.

Le rapport vie/œuvre se pose avec une acuité certaine lorsqu'il s'agit pour la critique d'aborder l'autobiographie, la nature référentielle du genre invitant à confronter l'œuvre avec la vie qu'elle prétend relater. Elisabeth Snyman réfléchit à cette question à partir du cas particulier et limite que constitue *Le labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar, autobiographie marquée à première vue par l'absence du sujet autobiographique. L'auteure esquisse en ouverture la manière dont Yourcenar elle-même envisage le rapport entre sa vie et son œuvre, puis décrit quelques-uns des moyens qu'elle utilise dans son œuvre afin de « transformer la vie en texte ». La grande variété de ces techniques, observe Snyman, ne manque pas d'enrichir la conception traditionnelle de la *mimesis* et de l'écriture autobiographique. Le survol du discours critique consacré à l'œuvre autobiographique de Yourcenar permet ensuite de constater que, malgré les réserves poststructuralistes sur la pertinence de convoquer la « vie » pour juger l'œuvre, les commentateurs de Yourcenar ne manquent jamais de mettre à profit des aspects de la vie de l'auteure. Loin d'avoir amoindri les possibilités interprétatives, le postulat structuraliste voulant que le sujet *construit* sa vie en l'écrivant aurait profondément enrichi les interactions possibles entre la vie et l'œuvre.

LA PROBLÉMATIQUE DE LA VIE ET DE L'ŒUVRE

*
* *

À l'origine, cet ouvrage devait être constitué des actes d'un colloque tenu à l'Université du Québec à Chicoutimi au printemps 2005. Issue d'une réflexion plus générale que mène le groupe de recherche « Postures du biographe », dirigé par Robert Dion (Université du Québec à Montréal) et Frances Fortier (Université du Québec à Rimouski), la problématique que nous avons envisagée – les rapports entre la vie et l'œuvre à l'intérieur du métadiscours littéraire (la critique, la biographie d'écrivain, le témoignage, etc.) – a donné lieu à de nombreux échanges aussi stimulants qu'inattendus, ce qui nous a permis de croire que la publication des actes pouvait également susciter un intérêt. La problématique a par ailleurs interpellé d'autres chercheurs qui, s'ils n'ont pu participer à l'événement, ont tenu à nous faire parvenir leur contribution. Les actes du colloque ont donc laissé place à un collectif qui développe, sur une multitude de terrains, la question des rapports de l'auteur à son œuvre. De ces textes se dégage par ailleurs un souci commun : interroger les modes suivant lesquels les métadiscours littéraires sont conduits, chacun à leur manière, à configurer l'espace interprétatif entre l'écrivain et son œuvre et, du même coup, à inférer la vie de l'œuvre, et inversement, selon une logique particulière. L'intérêt pour cette problématique n'est donc pas éteint. Bien au contraire, celle-ci se déploie, encore complexifiée, sous l'impulsion de nouvelles approches analytiques et grâce à l'émergence d'objets d'étude nouveaux. C'est ce dont ce livre voudrait témoigner.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland ([1960] 1963), *Sur Racine*, Paris, Seuil. (Coll. « Points/ Essais ».)
- BARTHES, Roland ([1968] 1993), « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, p. 63-69. (Coll. « Points ».)
- BARTHES, Roland (1971), « Préface », dans *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, p. 7-16. (Coll. « Tel Quel ».)
- BENEDETI, Carla (2005), *The Empty Cage. Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*, traduit de l'italien par William J. Hartley, Ithaca/London, Cornell University Press.
- BENNETT, Andrew (2005), *The Author*, London/New York, Routledge.
- BONNET, Jean-Claude (1985), « Le fantôme de l'écrivain », *Poétique*, n° 63 (septembre), p. 259-277.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- BURKE, Seàn ([1993] 1998), *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- CHEVALIER, Anne (1996), « L'ascèse de l'auteur », dans Gabrielle CHAMARAT et Alain GOULET (dir.), *L'auteur, Colloque de Cerisy-Lasalle*, Caen, Presses universitaires de Caen, p. 97-107.
- COMPAGNON, Antoine (1998), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil. (Coll. « Points/ Essais ».)
- CONTAT, Michel (1991), « Introduction. La question de l'auteur au regard des manuscrits », dans Michel CONTAT (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, Presses universitaires de France, p. 7-34.
- COUTURIER, Maurice (1995), *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

LA PROBLÉMATIQUE DE LA VIE ET DE L'ŒUVRE

- DIAZ, José-Luis (1996), « L'auteur vu d'en face », dans Gabrielle CHAMARAT et Alain GOULET (dir.), *L'auteur, Colloque de Cerisy-Lasalle*, Caen, Presses universitaires de Caen, p. 109-129.
- DUBEL, Sandrine, et Sophie RABAU (dir.) (2001), *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Honoré Champion.
- ECO, Umberto ([1979] 1985), *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- FAYOLLE, Roger (1964), *La critique littéraire*, Paris, Librairie Armand Colin. (Coll. « U », série « Lettres françaises ».)
- FEBVRE, Lucien (1965), « Les historiens de la littérature », dans *Combats pour l'histoire*, seconde édition, Paris, Librairie Armand Colin, p. 247-275.
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».)
- HIX, H.L (1990), *Morte d'Author : an Autopsy*, Philadelphia, Temple University Press.
- ISER, Wolfgang (1978), *The Act of Reading : a Theory on Aesthetic Response*, London, Routledge & Kegan Paul.
- JAUSS, Hans Robert ([1970] 1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- KAUFMANN, Vincent (1993), « Morts et résurrections de l'auteur », *Critique*, n^{os} 548-549 (janvier-février), p. 107-120.
- LANSON, Gustave ([1895] 1979), *Méthodes de l'histoire littéraire. Hommes et livres : études morales et littéraires*, Genève, Slatkine Reprints.
- LEBLANC, Julie (1997), « Les récits de vie comme laboratoire d'écriture », dans Marta DVORAK (dir.), *La création biographique/ Biographical Creation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes/Association française d'études canadiennes, p. 43-50.
- LEPENIES, Wolf ([1997] 2002), *Sainte-Beuve. Au seuil de la modernité*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)

- LEULLIOT, Bernard (1996), « Proust contre Sainte-Beuve ou Sainte-Beuve a bon dos », dans Gabrielle CHAMARAT et Alain GOULET (dir.), *L'auteur, Colloque de Cerisy-Lasalle*, Caen, Presses universitaires de Caen, p. 87-96.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Collin. (Coll. « U Lettres ».)
- MARTIN, Jean-Pierre (2002), « La curiosité biographique est-elle obscène ? », dans Brigitte LOUICHON et Jérôme ROGER (dir.), *L'auteur entre biographie et mythographie*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 39-44. (Coll. « Modernité ».)
- MARTIN, Serge (2002), « Auteur, lecteur : la relation dans et par le langage », dans Brigitte LOUICHON et Jérôme ROGER (dir.), *L'auteur entre biographie et mythographie*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 271-283. (Coll. « Modernité ».)
- MAY, Georges (1987), « "Sa vie, son œuvre". Réflexions sur la biographie littéraire », *Diogène*, n° 139 (juillet-septembre), p. 31-52.
- OSTER, Daniel (1997), *L'individu littéraire*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Écriture ».)
- PAGÈS, Alain (1985), « Correspondance et genèse », dans Almuth GRÉSILLON et Michaël WERNER (dir.), *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits. En hommage à Louis Hay*, Paris, Lettres modernes Minard, p. 207-214.
- PICARD, Raymond (1965), *Nouvelle critique ou Nouvelle imposture*, Paris, Pauvert.
- PUECH, Jean-Benoît (2002), « La création biographique », dans Brigitte LOUICHON et Jérôme ROGER (dir.), *L'auteur entre biographie et mythographie*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 45-74. (Coll. « Modernité ».)
- PROUST, Marcel (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio/Essai ».)
- RANDALL, Marilyn (1998), « L'homme et l'œuvre : biolectographie d'Hubert Aquin », *Voix et images*, vol. XXIII, n° 3 (printemps), p. 558-579.

LA PROBLÉMATIQUE DE LA VIE ET DE L'ŒUVRE

- REGARD, Frédéric (1999), « Les mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », dans Frédéric REGARD (dir.), *La biographie littéraire en Angleterre, XVII-XX^e siècle, configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 117-159.
- ROGER, Jérôme (2002), « L'équation de l'auteur », dans Brigitte LOUICHON et Jérôme ROGER (dir.), *L'auteur entre biographie et mythographie*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 15-27. (Coll. « Modernité ».)
- ROUSSET, Jean (1962), *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires*, Paris, José Corti.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1884), *Nouveaux lundis*, t. III, Paris, Calmann Lévy.
- SAVIGNEAU, Josyane (1990), « Introduction », dans Marguerite Yourcenar, *l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, p. 11-29. (Coll. « Folio ».)
- TAINÉ, Hippolyte (1858), *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette.
- THUMEREL, Fabrice (1998), *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin.
- VAILLANT, Alain (1996), « Entre personne et personnage. Le dilemme de l'auteur moderne », dans Gabrielle CHAMARAT et Alain GOULET (dir.), *L'auteur, Colloque de Cerisy-Lasalle*, Caen, Presses universitaires de Caen, p. 37-49.

PREMIÈRE PARTIE

LES FIGURES DE L'AUTEUR
DANS LE DISCOURS CRITIQUE

LE GÉNIE DE LA CRITIQUE,
DE SAINTE-BEUVE ET DE PROUST

Guillaume Paugam

École des hautes études en sciences sociales

À Yves Hersant

À bien des égards, la cause de Sainte-Beuve est entendue. Non qu'elle n'ait pour elle pléthore d'avocats et autant d'arguments défendables, mais aucun ne semble pouvoir surprendre l'infaillible réquisitoire proustien *Contre Sainte-Beuve*. Ainsi du grand critique qui n'a pas su reconnaître le génie de Charles Baudelaire, Stendhal, Gustave Flaubert et a, d'une manière générale, systématiquement méjugé ses contemporains, nous ne retiendrons jamais que les sentences les plus ridicules, les arrangements les plus veules, les traits de caractère les plus infâmes. La question du rapport de la production littéraire à la vie de l'écrivain semble avoir reçu sa réponse critique : l'évaluation de l'œuvre d'art ne saurait admettre les données biographiques comme critère.

Pour autant, ce constat n'épuise pas l'intérêt de la confrontation elle-même entre les paradigmes beuvien et proustien et laisse en particulier sa signification philosophique dans l'ombre. Au prix de l'oblitération du sens inhérent à l'activité critique, la relation de la vie de l'auteur au produit de son art a en effet été

réduite à la question de son efficacité en tant que schème de compréhension de l'œuvre. Cet aspect d'une importance certes prépondérante du point de vue du jugement a cependant pour conséquence de disqualifier l'intérêt de la perception beuvienne sans chercher vraiment à la reconstruire hors de son incidence esthétique. De sorte que la compréhension systématique de l'activité critique, à laquelle Sainte-Beuve a le premier tenté de donner une cohérence méthodique, s'est trouvée indûment ajournée : elle n'était pas l'objet de Marcel Proust, elle ne sera pas davantage le souci de ses successeurs.

Dans ce court essai, on se propose de mettre en œuvre et d'explorer l'articulation dialectique philosophie/anthropologie qui forme le soubassement d'une telle compréhension. La controverse qui fait « s'opposer » Sainte-Beuve et Proust présente en effet une illustration particulièrement intéressante de cette articulation pour ce qui est de l'activité critique. Aussi, plutôt que de réinterroger la connivence « réelle » entre les deux approches (perspective de l'histoire littéraire, désormais attentive à s'affranchir d'un point de vue trop exclusivement proustien), il s'agit ici d'accentuer la controverse, en considérant l'opposition qu'elle met en place comme exemplaire de l'affrontement de deux paradigmes théoriques transposés au sein du domaine littéraire et dont Sainte-Beuve et Proust sont pris pour les représentants. Cette tentative d'une perception réflexive de la critique nous permettant de requalifier le type d'appréhension du littéraire spécifique à la démarche beuvienne, nous pourrions alors proposer d'apprécier, en nous fondant sur l'évaluation, par Sainte-Beuve et par Proust, de l'œuvre d'Honoré de Balzac, la distance irréductible entre les deux approches – mais aussi leur profonde affinité.

*
* * *

C'est en regard de la philosophie kantienne que nous aimerions mettre en place une perception réflexive de l'activité critique en général. Dans la radicale dissociation clamée par Proust entre « homme » et « œuvre » semble en effet œuvrer l'irréducti-

ble hiatus mis au jour par Emmanuel Kant entre « anthropologie » et « philosophie ». Par là, le problème de l'évaluation critique relève du questionnement opéré par la philosophie contemporaine et la controverse Sainte-Beuve/Proust apparaît emblématique du choix d'un paradigme préalable à toute tentative de résolution. Depuis la réfutation de l'ontologie opérée par Kant au nom de l'évaluation du pouvoir de la faculté de connaître, les entreprises philosophiques ont en effet cherché à forcer la nature du lien entre ordre intellectuel et sensibilité que celui-ci n'avait pas su résoudre : « Ce schématisme de l'entendement, relatif aux phénomènes et à leur simple forme, est un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine, et dont il sera bien difficile d'arracher à la nature et de révéler le secret » (Kant, [1787] 1987 : 189).

La philosophie critique laissait ainsi ouverte la question fondatrice de toute pensée contemporaine : celle du fondement commun au conceptuel et au sensible, c'est-à-dire de l'adéquation de la philosophie à l'anthropologie – aux « sciences humaines » (selon une dénomination précisément non philosophique). Partant, la perspective kantienne, en tant justement qu'elle se refuse à trancher et se dérobe même à toute hypothèse concernant une telle adéquation, apparaît ainsi la plus propre à fournir les instruments neutres de description du panorama théorique au sein duquel évoluent philosophie et sciences humaines.

Car cette question de la primauté d'un paradigme sur l'autre ou de leur fondement commun, loin d'être réservée aux constructions théoriques pures, trouve des répercussions dans de nombreux thèmes de réflexion que se proposent philosophes et anthropologues. Appelons « institutions » les domaines où s'entrecroisent les tentatives de résolution de cette préoccupation, que ces entreprises soient d'origine philosophique (telles la dialectique hégélienne qui voit en l'histoire la réalisation de l'esprit absolu ou la différence ontologique par laquelle Martin Heidegger considère l'étant comme un dévoilement de l'Être) ou d'origine anthropologique (tels la linguistique d'Émile Benveniste posant la langue comme matrice de la subjectivité ou l'ethnologie

de Claude Lévi-Strauss analysant structurellement les mythes en tant que manifestations de la « pensée sauvage ». Ces institutions – l'histoire, le droit, l'État ou bien encore les mythes, la langue, le social, etc. – apparaissent comme autant de lieux privilégiés pour les perspectives philosophique et anthropologique qui y exercent comme en miroir leur réflexion, la première reconstruisant à travers le document la téléologie d'un sens qui le transcende et que les sciences humaines imperturbablement dissolvent.

On pose donc que la création littéraire est l'une de ces institutions, qu'elle est susceptible d'être examinée selon ces deux modes d'appréhension, réflexif et empirique, philosophique ou anthropologique, que Proust et Sainte-Beuve sont les tenants des versions les plus abouties de ces deux postures, que c'est là la raison de leur incompatibilité et que c'est précisément en cela qu'elle procède d'une valeur heuristique des plus fécondes. En effet, là même où Proust voudra faire valoir la part irréductible de décision revenant à l'auteur :

Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. [...] En quoi le fait d'avoir été l'ami de Stendhal permet-il de le mieux juger ? Le moi qui produit les œuvres est offusqué pour ces camarades par l'autre, qui peut être très inférieur au moi extérieur de beaucoup de gens (Proust, 1954 : 128).

De l'œuvre, la méthode beuvienne ne cherche pour sa part qu'à mettre au jour l'impensé anthropologique :

La littérature, disait Sainte-Beuve, n'est pas pour moi distincte ou, du moins, séparable du reste de l'homme et de l'organisation. On ne saurait s'y prendre de trop de façons et de trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit (Proust, 1954 : 126).

Or le caractère extra-littéraire de ses critères étant admis, dans l'approche « anthropologique » entreprise par la critique beuvienne, ce qui pose question, c'est la nature clinique de l'impensé que la démarche vise à révéler au nom d'une quête éperdue de l'intime dont la verve pamphlétaire de ses contemporains, quitte à lui rendre un hommage paradoxal en empruntant à la critique beuvienne ses manières de jugement, dénoncera la morgue :

Sainte-Beuve, enfermé, le soir, dans sa petite chambre de l'hôpital Saint-Louis (il était élève externe à cet hôpital, avec logement), parcourait les traités de Locke et de Condillac. Involontairement, il appliquait aux livres les procédés que, le matin même, il avait mis en œuvre sur les cadavres : il plongeait dans le ventre de chaque volume le scalpel de l'analyse, disséquait les chapitres et cherchait minutieusement la charpente sous le style [...]. [C]édant de plus en plus chaque jour à ses instincts d'anatomie littéraire, il acheta les poètes, afin de les soumettre à ses investigations curieuses (de Mirecourt, 1869 : 9).

Sainte-Beuve, dans la littérature, veut dénicher le secret, le vice qu'il sait, pour en avoir l'expérience¹, déposé par l'auteur dans l'interstice de ses lignes – conviction qui obsède sa recherche critique du cœur dérobé et inavoué de la création telle que l'avait timidement effleurée la plume policée de Boileau : « Le

1. « Le véritable objet de ce livre est l'analyse d'un penchant, d'une passion, d'un vice même, et de tout le côté de l'âme que ce vice domine, et auquel il donne le ton ; du côté languissant, oisif, attachant, secret et privé, mystérieux et furtif, rêveur jusqu'à la subtilité, tendre jusqu'à la mollesse, voluptueux enfin. De-là ce titre de *Volupté*, qui a l'inconvénient toutefois de ne pas s'offrir de lui-même dans le juste sens, et de faire naître à l'idée quelque chose de plus attrayant qu'il ne convient » (Sainte-Beuve, 1835 : 1). Dans son portrait de La Fontaine, Sainte-Beuve se montrait plus explicite encore : « [...] ces égarements prolongés des sens que la jeunesse embellit du nom de volupté, mais qui sont comme un vice au front du vieillard » ([1829] 1956 : 715).

vers se sent toujours des bassesses du cœur » (Boileau-Despréaux, 1674 : chant IV, v. 110), mais remâchée et définitivement désublimentée tel l'aphorisme nietzschéen : « Dans un être humain, le degré et la nature de la sexualité se répercutent jusque dans les plus hautes régions de l'esprit » (Nietzsche, [1886] 1971 : [§ 75] 81).

À cet égard, la forme du portrait, avec entre autres celui de Denis Diderot, de Jean de La Fontaine, de Pierre Bayle ou de Jean Racine, apparaît hautement propice à la convergence vie/œuvre où, par un mystérieux enchantement, la puissance analytique de la méthode beuviennne parvient à ce que la physiologie de l'auteur – et il faut entendre par là la mise au jour d'un inconscient explicitement sexuel – confirme à ce point la lettre qu'elle la rend superflue. C'est ainsi que l'on peut voir Sainte-Beuve trancher avec autorité sur la salubrité des conceptions diderotiennes :

L'athéisme de Diderot, bien qu'il l'affichât par moments avec une déplorable jactance, et que ses adversaires l'aient trop cruellement pris au mot, se réduit le plus souvent à la négation d'un Dieu méchant et vengeur, d'un Dieu à l'image des bourreaux de Calas et de La Barre. Diderot est revenu fréquemment sur cette idée, et l'a présentée sous les formes bienveillantes du scepticisme le moins arrogant. [...]

Il nous suffira de dire que son matérialisme n'est pas un mécanisme géométrique et aride, mais un vitalisme confus, fécond et puissant, une fermentation spontanée, incessante, évolutive, où, jusque dans le moindre atome, la sensibilité latente ou dégagée subsiste toujours présente. [...]

Toutes ces idées excellentes sur la vertu, la morale et la nature lui revinrent sans doute plus fortes que jamais dans le recueillement et l'espèce de solitude qu'il tâcha de se procurer durant les années souffrantes de sa vieillesse. [...] Sa vie bienfaisante, pleine de bons conseils

et de bonnes œuvres, dut lui être d'un grand apaisement intérieur ; et toutefois peut-être, à de certains moments, il lui arrivait de se redire cette parole de son vieux père : « Mon fils, mon fils, c'est un bon oreiller que celui de la raison ; mais je trouve que ma tête repose plus doucement sur celui de la religion et des lois » (Sainte-Beuve, [1831] 1956 : 881, 883 et 884-885).

Le système de Diderot ne rejoint-il point en cela les sages préceptes ayant guidé sa conduite ? Pour Sainte-Beuve, le constat d'un sens moral inné du philosophe malgré son système athée rejoint, parce qu'il s'y conforme, celui d'une sexualité *in fine* réglée en dépit de préceptes lâches :

Ses mœurs, au milieu de cette vie incertaine, n'étaient pas ce qu'on pourrait imaginer ; on voit, par un aveu qu'il fait à Mlle Voland (t. II, p. 108), l'aversion qu'il conçut de bonne heure pour les faciles et dangereux plaisirs. Ce jeune homme, abandonné, nécessiteux, ardent, dont la plume acquit par la suite un renom d'impureté ; qui, selon son propre témoignage, possédait assez bien son Pétrone, et des petits madrigaux infâmes de Catulle pouvait réciter les trois quarts sans honte ; ce jeune homme échappa à la corruption du vice, et, dans l'âge le plus furieux, parvint à sauver les trésors de ses sens et les illusions de son cœur ([1831] 1956 : 875-876).

De même, la réponse critique à l'inconstance du génie « instinctif, insouciant, volage et toujours livré au courant des circonstances » ([1829] 1956 : 711) de La Fontaine se nourrit d'un examen détaillé de ses mœurs :

Son goût déclaré pour le beau sexe ne rendait son commerce dangereux aux femmes que lorsqu'elles le voulaient bien. La Fontaine, en effet, comme Regnier son prédécesseur, aimait avant tout les amours faciles

et de peu de défense. *Tandis qu'il adressait à genoux, aux Iris, aux Climènes et aux déesses, de respectueux soupirs, et qu'il pratiquait de son mieux ce qu'il avait cru lire dans Platon, il cherchait ailleurs et plus bas des plaisirs moins mystiques qui l'aidaient à prendre son martyre en patience* ([1829] 1956 : 711).

Ces accortes manières n'expliquent-elles pas l'éclosion tardive des talents littéraires de La Fontaine qui, ainsi que sur l'article des femmes, ne se vouait pas de lui-même à si pénible effort :

La Fontaine dépensait son génie, comme son temps, comme sa fortune, sans savoir comment, et au service de tous. Si jusqu'à l'âge de quarante ans il en parut moins prodigue que plus tard, c'est que les occasions lui manquaient en province, et que sa paresse avait besoin d'être surmontée par une douce violence ([1829] 1956 : 712).

Le portrait « Du génie critique et de Bayle » ([1835] 1956 : 978-999) qui semble – comme tant d'autres chez Sainte-Beuve, mais avec ici la conscience affichée d'une communauté de destin qui trouble jusque dans la similitude de ses égarements² – celui,

2. Sainte-Beuve écrit de Bayle : « [N]ous ne pouvons nous empêcher de sourire des mélanges et associations bizarres que fait Bayle, bizarres pour nous à cause de la perspective, mais prompts et naïfs reflets de son impression contemporaine : le ballet de *Psyché* au niveau des *Femmes savantes* ; l'*Hippolyte* de M. Racine et celui de M. Pradon, qui sont deux tragédies très-achevées ; Bossuet côte à côte avec le *Comte de Gabalis*, l'*Iphigénie* et sa préface qu'il aime presque autant que la pièce, à côté de *Circé*, opéra à machines » ([1835] 1956 : 994) C'est en substance, quoiqu'en plus amène, ce que Proust écrira sur Sainte-Beuve : « Je ne dis pas que tout ce qu'il dit de Stendhal soit faux. Mais, quand on se rappelle sur quel ton d'enthousiasme il parle des nouvelles de Mme Gasparin ou Töppfer, il est bien clair que, si tous les ouvrages du XIX^e siècle avaient brûlé sauf les *Lundis*, et que ce soit dans les *Lundis* que nous dussions nous faire une idée des rangs des écrivains du XIX^e siècle, Stendhal nous apparaîtrait inférieur à Charles de Bernard,

en creux, du peintre lui-même assume avec une constance par endroit douloureuse (du moins peut-on l'imaginer pour l'hypospade Sainte-Beuve, plus éloigné, à force de résignation, que véritablement guéri de ses passions) l'indifférence nécessaire au jugement critique, ou du moins l'assurance d'une attention égale :

Cette indifférence du fond, il faut bien le dire, cette tolérance prompte, facile, aiguisée de plaisir, est une des conditions essentielles du génie critique [...]. Bayle ne put s'empêcher de faire ainsi ; il s'en plaint, il s'en blâme, et retombe toujours : « Le dernier livre que je vois, écrit-il de Genève à son frère, est celui que je préfère à tous les autres. » Langues, philosophie, histoire, antiquité, géographie, livres galants, il se jette à tout, selon que ces diverses matières lui sont offertes : « D'où que cela procède, il est certain que jamais amant volage n'a plus souvent changé de maîtresse, que moi de livres » ([1835] 1956 : 983).

L'attention universelle du critique, et donc son absence de prédilection pour un sujet en particulier, se fait ainsi la garantie

à Vinet, à Molé, à Mme de Verdelin, à Ramond, à Sénac de Meilhan, à Vicq d'Azyr, à combien d'autres, et assez indistincts, à vrai dire, entre d'Alton Shée et Jacquemont » (1954 : 129-130). Dans sa lettre à Sainte-Beuve du 15 octobre 1846, Allart lui écrivait déjà : « Il faut pour votre gloire de deux choses l'une : – ou qu'une catastrophe épouvantable anéantisse tous les monuments du XIX^e siècle, excepté votre livre. Alors on dira : quel dommage d'avoir perdu ces grands hommes de ce grand critique ! Lamartine ! Hugo ! Vigny !... Ces grands poètes ! Que c'était beau ! Que ce critique a été spirituel, juste et sévère ! – Ou bien il faut que vous intituliez ce livre : *Portraits contemporains et fabuleux*. Alors tout va bien... » (cité dans Sainte-Beuve, 1973 : 304). S'il fallait donner le dernier mot à l'un d'eux, ce pourrait cependant bien être Sainte-Beuve : « Les critiques contemporains les plus fins et les plus habiles se donnent bien de la peine pour envelopper et développer en fait de jugements littéraires ce que le premier venu dans la postérité trouvera en deux mots » (1973 : 187).

d'un traitement équitable des œuvres soumises à l'examen. Or, le principe d'une telle impartialité littéraire est immédiatement envisagé, pour ce qui est de la conduite du juge, comme l'antithèse de l'exclusivité accordée sous l'empire d'une passion amoureuse. Au nom de quoi la vertu de Bayle est pour Sainte-Beuve au fondement de sa disponibilité critique : « Si nous osions nous égayer tant soit peu à quelqu'un de ces badinages chez lui si fréquents, nous pourrions soutenir que la faculté critique de Bayle a été merveilleusement servie par son manque de désir amoureux et de passion galante » ([1835] 1956 : 994).

Quand il s'agit de Racine encore, avant toute considération de style, Sainte-Beuve se propose tout d'abord d'exposer, par le menu, son caractère réservé :

Mais ses habitudes naturellement chastes et réservées prévalurent, quand il ne fut plus entraîné par des compagnons de plaisir ; et quelques mois après il répondait fort sérieusement à une insinuation railleuse de l'abbé Le Vasseur que, Dieu merci, sa liberté était sauve encore, et que, s'il quittait le pays, il remporterait son cœur aussi sain et aussi entier qu'il l'avait apporté ; et là-dessus il raconte un danger récent auquel sa faiblesse a heureusement échappé ([1829-1830] 1956 : 728).

Dans ce patient exercice de reconstitution de son *caractère*, Sainte-Beuve va même jusqu'à faire reproche à Racine de sa modération :

Il trouve les passions du Midi violentes et portées à l'excès ; pour lui, sensible et tempéré, il vit de réflexion et de silence ; il garde la chambre et lit beaucoup, sans même éprouver le besoin de composer. Ses lettres à l'abbé Le Vasseur sont froides, fines, correctes, fleuries, mythologiques et légèrement railleuses ; [...] ce ne sont que citations italiennes et qu'allusions galantes ; pas une crudité comme il en échappe entre jeunes gens,

pas un détail ignoble, et l'élégance la plus exquise jusque dans la plus étroite familiarité ([1829-1830] 1956 : 727).

À ce degré d'appréhension de l'homme, le constat stylistique ne saurait donc surprendre : « L'examen un peu approfondi du style de Racine nous ramènera involontairement aux mêmes conclusions sur la nature et la vocation de son talent » ([1829-1830] 1956 : 752). Et tout comme Sainte-Beuve reprochait à Racine la tiédeur de ses passions, il va lui faire grief d'un talent trop tempéré, marque en creux d'une excessive pondération : « En général, tous les défauts de style de Racine proviennent de cette pudeur de goût qu'on a trop exaltée en lui, et qui parfois le laisse en deçà du bien, en deçà du mieux » ([1829-1830] 1956 : 736). La contention racinienne n'est débordée que par ses larmes. Et de la même manière dont Racine muselait les timides expressions d'une sensualité mise au pas de sa sévère morale, ses larmes témoignent, en tant qu'excipient d'une sensibilité profuse que son extrême retenue ne lui permet pas d'exprimer, de son penchant lyrique contrarié par une infaillible maîtrise de soi. Ainsi sa poétique :

Prière confuse et muette,
Effusion de saints désirs,
Quel luth se fera l'interprète
De ces sanglots, de ces soupirs ?
Qui démêlera le mystère
De ce cœur qui ne peut se taire,
Et qui pourtant n'a point de voix [...]
Oh ! si les yeux mouillés encore,
Ressaisissant son luth dormant
Il n'a pas dit, à voix sonore,
Ce qu'il sentait en ce moment ;
S'il n'a pas raconté, poète,
Son âme pudique et discrète,

Son holocauste et ses combats,
Le Maître qui tient la balance
N'a que mieux compris son silence :
Ô mortels, ne le blâmez pas ! (Sainte-Beuve, [1829-1830]
1956 : 750-751).

C'est à propos de cet article qu'Alfred de Vigny, loin de méconnaître et surtout de blâmer ses « instincts d'anatomie littéraire » (de Mirecourt), écrira à Sainte-Beuve : « [V]otre manière de passer de l'homme à l'œuvre et de chercher dans ses entrailles le germe de ses productions est une source intarissable d'aperçus nouveaux et de vues profondes » (cité dans Sainte-Beuve, 1956 : 758).

Ce principe général de son herméneutique posé, on peut se demander si la critique littéraire beuvienne ne rejoint pas en quelque manière la recherche psychanalytique du sens latent des œuvres de l'esprit. Sigmund Freud, quand il investit la production littéraire avec la prétention d'« apprendre à connaître avec quel fond d'impression et de souvenirs personnels l'auteur a construit son œuvre, et par quelles voies, par quels processus ce fond a été introduit dans l'œuvre » ([1912] 1949 : 245) et plus encore quand il tente la compréhension de pans entiers de son travail artistique à partir d'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, est-il si éloigné de l'entreprise beuvienne de compréhension de l'œuvre, et donc de l'auteur, à partir de l'investigation systématique de son comportement sexuel ? Incidemment, on surprend ainsi dans Freud des notes sur de Vinci sensiblement équivalentes aux propos que Sainte-Beuve pouvait tenir sur Racine :

À une époque qui vit s'opposer une sensualité débridée et un sombre ascétisme, Léonard donna l'exemple d'un froid refus de la sexualité, qu'on n'attendrait pas d'un artiste et d'un peintre de la beauté féminine. [...]
Les écrits qu'il a laissés, qui, bien sûr, ne traitent pas seulement des problèmes scientifiques les plus élevés, mais renferment également des bagatelles qui nous

paraissent à peine dignes d'un si grand esprit [...], sont chastes – on serait tenté de dire : abstinentes – à un degré qui aujourd'hui encore surprendrait dans une œuvre de littérature ([1910] 1987 : 66 et 67-68).

Si les points de départ et d'aboutissement de l'analyse, les objectifs et les résultats de Sainte-Beuve et de Freud ne sont nullement assimilables, il faut tout de même marquer la parenté des démarches et poser que parfois Sainte-Beuve anticipe sur les intuitions freudiennes³ pour saisir en quoi la compréhension du « moi » de l'écrivain – pour reprendre les mots de Proust – peut aussi passer par la recherche des facteurs exogènes qui le déterminent.

* *
* *

On pourrait achever notre étude sur ce questionnement, en concluant de notre bref parcours des écrits beuviens que la « méthode Sainte-Beuve » répond tout simplement à d'autres critères de légitimation que la perception voulue par Proust. Poursuivant notre dénonciation marginale de sa polémique un

3. À ce titre, on note avec curiosité cette remarque faite sur le compte de E.T.A. Hoffmann, auteur de prédilection de Freud (et particulièrement quand il s'agira pour lui d'approcher « *l'inquiétante étrangeté* ») : « Il semble avoir découvert dans l'art quelque chose d'analogue à ce que Frédéric-Antoine Mesmer a trouvé en médecine ; il a, sinon le premier, du moins avec plus d'évidence qu'aucun autre, dégagé et mis à nu le magnétisme en poésie » (Sainte-Beuve, [1830] 1956 : 384). La voie très indirecte menant des pratiques de Mesmer à la théorie freudienne a été plaisamment, quoique avec rigueur, explorée par Stefan Zweig : « [L]e guérisseur magique n'est donc pas l'aimant, mais le magnétiseur. Cette constatation faite, le problème a pris soudain une autre tournure : une poussée de plus, et la causalité réelle pourrait être reconnue. Mais l'énergie spirituelle de Mesmer si grande soit-elle ne lui permet pas de franchir tout un siècle » ([1931] 1982 : 49) ; ni non plus celle de Sainte-Beuve, pourrions-nous ajouter.

peu biaisée⁴, nous chercherions surtout à faire valoir que la critique radicale de Proust, si elle invalide à raison l'approche beuvienne en tant que jugement esthétique de l'œuvre, ne la rend pas pour autant définitivement caduque – du point de vue de l'histoire des idées, et particulièrement en ce qui concerne ces « anticipations » de la théorie freudienne notamment.

On peut aussi se proposer d'étudier la fascinante convergence que, paradoxalement, ces paradigmes antagonistes peuvent enregistrer lors de l'examen critique d'une œuvre en particulier.

À cet égard, l'instruction du « cas Balzac » peut revêtir une valeur exemplaire. Si Proust ouvre son chapitre « Sainte-Beuve et Balzac » par cette affirmation : « Un des contemporains que Sainte-Beuve a méconnu est Balzac » (Proust, 1954 : 187), il ne fait pourtant en maint endroit que confirmer ce que Sainte-Beuve avait indiqué par de toutes autres voies. Et si, selon les moyens

4. Ainsi, après avoir montré combien Sainte-Beuve s'était mépris sur le compte de Stendhal, Proust déclare : « Je montrerai d'ailleurs, qu'il en a été de même à l'égard de presque tous ses contemporains vraiment originaux ; beau succès pour un homme qui assignait pour tout rôle à la critique de désigner ses grands contemporains » (Proust, 1954 : 130). Jugement qui gagnerait à être nuancé ; Sainte-Beuve n'écrivait-il pas : « Mais la sagacité du juge, la perspicacité du critique, se prouve surtout sur des écrits neufs, non encore essayés du public. Juger à première vue, dessiner, devancer, voilà le don critique. Combien peu le possèdent ! Moi, qui parle, je ne m'en flatte certes pas » (1973 : 339) ? Par ailleurs, l'amer examen des relations de Sainte-Beuve et de Baudelaire aurait peut-être gagné en pondération si Proust avait pris davantage en compte les marques sincères d'affection et d'estime dispensées çà et là par un Sainte-Beuve paternaliste : « Ce qui manque à tous ces nouveaux venus, c'est la tradition, une tradition relative, un corps d'armée, auquel ils se rejoignent, même en faisant leurs caravanes de jeunesse et leurs aventures. Si vous étiez ici, vous deviendriez, bon gré mal gré, une autorité, un oracle, un poète consultant » (Sainte-Beuve, [1866] 1878 : 49). Sainte-Beuve, il est vrai, conseilla ceci peu de temps après à Verlaine, qui venait de lui envoyer ses *Poèmes saturniens* : « Ne prenons point ce brave et pauvre Baudelaire comme point de départ pour aller encore au delà » ([1866] 1878 : 112) !

propres de préhension qu'il s'est autorisés, c'est par la lettre balzacienne que Proust caractérise ses manières d'écrivain, par l'investigation de son style il n'a de cesse de dénoncer la « *vulgarité* » de l'auteur :

Ne concevant pas la phrase comme faite d'une substance spéciale où doit s'éliminer et ne plus être reconnaissable tout ce qui fit l'objet de la conversation, du savoir, etc., il ajoute à chaque mot la notion qu'il en a, la réflexion qu'elle lui inspire. [...] Et il met ainsi toutes les réflexions qui, à cause de cette vulgarité de nature, sont souvent médiocres et qui prennent de cette espèce de naïveté avec laquelle elles sont au milieu d'une phrase quelque chose d'assez comique (1954 : 203).

Dans les étroites limites que Proust s'est assignées, ce jugement est-il bien différent de celui que Sainte-Beuve consignait en son *Cahier vert* : « Balzac, jusqu'en ses meilleurs romans, a toujours gardé quelque chose de la bassesse et, pour ainsi dire, de la crapule de ses débuts » (1973 : 302) ? Proust, quand bien même il borne sa recherche à l'œuvre balzacien, vise tout autant que Sainte-Beuve à qualifier à travers lui l'homme-Balzac et à caractériser ses travers :

Je ne parle pas de la vulgarité de son langage. Elle était si profonde qu'elle va jusqu'à corrompre son vocabulaire, à lui faire employer de ces expressions qui feraient tache dans la conversation la plus négligée. [...] Et chaque fois qu'il veut dissimuler cette vulgarité, il a cette distinction des gens vulgaires, qui est comme ces poses sentimentales, ces doigts précieusement appuyés sur le front qu'ont d'affreux gros boursiers dans leur voiture au Bois. Alors il dit « chère », ou mieux « cara », « addio » pour dire adieu, etc. (1954 : 189).

Dans l'acérbe parallèle entre les manières de langage balzacziennes et ces « gros boursiers » dont Proust semble peu priser la société affleure une condamnation autant morale qu'économique – d'où le fait que la leçon de discrétion donnée à Balzac au nom de la pureté de goût semble *in fine* fondée sur des critères sociaux :

Balzac est comme ces gens qui, entendant un Monsieur dire : « le Prince » en parlant du duc d'Aumale, « Madame la duchesse » en parlant à une duchesse, et le voyant poser son chapeau par terre dans un salon, avant d'apprendre qu'on dit d'un prince : le Prince, qu'il s'appelle le comte de Paris, le prince de Joinville, ou le duc de Chartres, et d'autres usages, ont dit : « Pourquoi dites-vous : le Prince, puisqu'il est duc ? Pourquoi dites-vous Mme la duchesse, comme un domestique, etc. » Mais, depuis qu'ils savent que c'est l'usage, ils croient l'avoir toujours su, ou s'ils se rappellent avoir fait ces objections, n'en font pas moins la leçon aux autres, et prennent plaisir à leur expliquer les usages du grand monde, usages qu'ils connaissent depuis peu de temps. Leur ton péremptoire de savants de la veille est précisément celui de Balzac quand il dit ce qui se fait et ce qui ne se fait pas (1954 : 204-205).

Çà et là, chez Balzac, c'est donc bien la soudaineté de sa condition, sociale et artistique de « parvenu⁵ » au sein de l'aristocratie littéraire, qui motive les critiques de Proust et de Sainte-Beuve :

5. « La vie de ses personnages est un effet de l'art de Balzac, mais cause à l'auteur une satisfaction qui n'est pas du domaine de l'art. Il parle d'eux comme de personnages réels, voire illustres [...], tantôt avec la complaisance d'un parvenu qui ne se contente pas d'avoir de beaux tableaux, mais fait sonner perpétuellement le nom du peintre et le prix qu'on lui a offert de la toile, tantôt avec la naïveté d'un enfant qui, ayant baptisé ses poupées, leur prête une existence véritable » (Proust, 1954 : 196-197).

J'ai peut-être des préventions, mais je l'ai connu autrefois jeune, imprimeur, ou plutôt brocanteur, à demi fou, faisant des romans bas et nuls. On ne fait pas impunément de ces choses durant ses dix plus belles années. [...] Je ne nie pas ses observations fines, ses qualités d'invention : il a mis le doigt sur une veine nouvelle, mais pour la perdre aussitôt. Il est ivre de sa célébrité et de son génie, comme un parvenu qui n'était pas fait pour cela (Sainte-Beuve, 1973 : 304-305).

Ainsi, par-delà la notable antinomie des principes qui ordonnent les conceptions beuvienne et proustienne de la critique littéraire, il est heureux que leurs conclusions puissent s'accorder – fût-ce sur le dos de l'infortuné Balzac ! C'est en effet le même acte qu'il s'agit pour chacune de ces deux approches d'appréhender, quoique postées de part et d'autre d'une ligne de fracture insurmontable, distance infime et irréductible, l'épaisseur, presque, d'une feuille de papier. De sorte que l'on se prend à imaginer tour à tour Sainte-Beuve, penché par-dessus l'épaule de l'écrivain, et Proust au revers de ce papier diaphane où se forme docilement la lettre, essayant l'un de deviner les contours du texte au su des travers de son auteur, l'autre de décrire l'artiste dérobé qu'il perçoit en filigrane ; l'un comme l'autre empêché dans leur perception impossible d'un génie littéraire qui ne se dévoile pas.

Cette image reconstruite, il ne nous appartenait pas d'affirmer que des conceptions de Sainte-Beuve et de Proust, l'une seulement est la bonne ou que l'une au moins l'est. S'il s'agissait d'avancer que leur incompatibilité est liée à un choix préalable de méthode, de théorie donc, en somme d'appréhension de l'objet, l'affinité découverte au final interpelle. Par là, il ne s'agit pas de réintroduire la perspective de l'histoire littéraire qui détecte, en deçà des apparences polémiques, le motif secret d'une rencontre, un entrecroisement inédit, voire une influence discrète qui permet subrepticement de rallier l'une à l'autre. L'approche réflexive prend en effet d'abord acte d'une différence essentielle

ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON ŒUVRE

entre les approches de Sainte-Beuve et de Proust aux yeux de laquelle leur tonitruante opposition figure moins le mot final d'une scène théorique bipolarisée que le *prétexte* à son réexamen – laissant peut-être se découvrir d'autres filiations, de nouvelles genèses, des enchevêtrements inexplorés telle la proximité effective de la méthode beuvienne à l'égard de la théorie freudienne.

Plus fondamentalement, ce qui apparaît avec la convergence des opinions de Sainte-Beuve et de Proust appréciant Balzac, c'est une entente possible sur l'objet au-delà des modes d'appréhension antagonistes impliqués par leurs paradigmes respectifs. En ceci l'étude systématique de leur désaccord recèle peut-être un enseignement dont la philosophie contemporaine en tant que telle aurait à tenir compte. De fait, il se pourrait qu'une intelligence accrue de la philosophie passe par une meilleure compréhension de l'activité critique.

BIBLIOGRAPHIE

- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas ([1674] 1903), *Art poétique*, Paris, Hachette.
- FREUD, Sigmund ([1912] 1949), *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, traduit de l'allemand par M. Bonaparte, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- FREUD, Sigmund ([1910] 1987), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, traduit de l'allemand par J. Altounian et al., Paris, Gallimard. (Coll. « Connaissance de l'inconscient ».)
- KANT, Emmanuel ([1787] 1987), *Critique de la raison pure*, traduction de J. Barni revue par P. Archambault, Paris, GF-Flammarion.
- MIRECOURT, Eugène de (1869), *Sainte-Beuve*, Paris, Librairie des contemporains. (Coll. « Histoire contemporaine ; Portraits et silhouettes au XIX^e siècle ».)
- NIETZSCHE, Friedrich ([1886] 1971), *Par-delà bien et mal*, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, traduit de l'allemand par C. Heim, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- PROUST, Marcel (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin ([1829] 1956), *Œuvres*, t. I : *Pre-miers lundis. Portraits littéraires*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1835), *Volupté*, t. I, Bruxelles, Louis Hauman et Comp. (Édition accessible en ligne via le portail « Gallica » de la Bibliothèque nationale de France par l'url : <http://gallica.bnf.fr/Catalogue/noticesInd/FRBNF37745895.htm>).
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin ([1866] 1878), *Correspondance II, 1822-1869*, Paris, Calmann-Lévy.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1973), *Le cahier vert (1834-1847)*, édité par R. Molho, Paris, Gallimard.
- ZWEIG, Stefan ([1931] 1982), *La guérison par l'esprit ; Mesmer Mary Baker-Eddy Freud*, traduit de l'allemand par A. Hella et J. Pary, Paris, Belfond-Le Livre de poche. (Coll. « Biblio essais ».)

MIDHAT BEGIĆ :
CRITIQUE DE LA CONTINUITÉ¹

Sunita Subašić-Thomas

Par un concours extraordinaire de circonstances historiques, nous pouvons suivre l'évolution et les apories de plus d'un siècle de réflexions critiques et théoriques sur la question de la vie et de l'œuvre à partir du cas d'un seul critique et historien littéraire. Il s'agit de Midhat Begić, l'un des personnages clés de la vie littéraire en Bosnie-Herzégovine après la Deuxième Guerre mondiale. En fondant la revue *Izraz* (*Expression*) en 1956, après son retour de France où il a soutenu une thèse de doctorat d'État sur un critique serbe, il devient l'un des principaux artisans du dégel qui se produit dans la culture et la littérature yougoslaves après

1. L'idée de suivre l'évolution accélérée de la démarche critique de « l'homme et l'œuvre » dans le cas de Begić me paraissait séduisante, mais je dois avouer que je me suis rendu compte qu'elle était difficilement réalisable dans le cadre d'une simple contribution. J'ai beaucoup synthétisé et de nombreuses questions intéressantes ne sont que mentionnées. Je regrette surtout de ne pas avoir assez de place pour exposer le contexte particulier de la Bosnie dont le retard sur la modernité est tel qu'un premier journal – en langue turque – y voit seulement le jour au moment où ce genre d'ouvrages critiques commence à proliférer en France et en Allemagne (l'occupation turque s'achève en 1878). Mais, le rattrapage qu'a dû effectuer le critique bosniaque ne peut à lui seul expliquer l'étonnante persistance de ce type de critiques qui sont encore bien présentes dans beaucoup d'universités dans les années 1950.

la rupture avec Staline en 1948. À l'époque, sa poétique expressive veut dépasser les problèmes sectaires qui opposent les réalistes et les modernistes. Il élabore un projet ambitieux de critique littéraire qui souhaite embrasser « l'ensemble des relations entre le phénomène littéraire et la réalité » (1987b, 4 : 179) en évitant deux pièges : le « normativisme » du réalisme socialiste et « l'absence d'historicité et la vacuité formaliste » (1987b, 4 : 179). Ce projet représente une tentative originale de réunir les acquis du structuralisme, de la psychanalyse et de la phénoménologie avec ceux de la critique marxiste.

Il épouse donc deux projets émancipateurs, porteurs de valeurs universelles : le projet moderniste littéraire et le socialisme libérateur yougoslave. Cela lui permet aussi de résoudre son malaise identitaire² dans un universalisme humaniste qui a joué dans la Yougoslavie de Tito un rôle éminemment émancipateur avant de se transformer en contrainte à la pensée théorique. Les premières fissures dans cet édifice théorique apparaissent déjà à la sortie de la version remaniée de sa thèse en 1966. C'est un livre entièrement nouveau, très beau, mais auquel réagissent certains cercles belgradois qui iront jusqu'à contester à Begić le droit d'écrire sur les écrivains serbes. Pourtant, le conflit le plus grave, d'où il sortira meurtri, se produit dans les années 1970, à la suite d'un colloque sur la production littéraire en Bosnie-Herzégovine après la Deuxième Guerre mondiale dont il a fait l'inventaire. Comme il esquisse une histoire commune de la littérature bosniaque (qui n'est pas encore réalisée à ce jour), il est attaqué par les nationalistes serbes qui nient le droit même à l'existence d'une littérature musulmane³. Blessé au point d'envi-

2. « La seule appartenance à la Bosnie n'apportait pas à l'intellectuel musulman une investiture nationale. Il restait classifié par sa religion aux yeux des autres comme aux siens propres. C'est pourquoi la question de son identité demeure au cœur de son malaise un problème que ni son adhésion à d'autres appartenances nationales, ni même son intégration au style de civilisation et de vie européenne n'ont jamais pu résoudre » (Begić, 1994 : 20).

3. Les Musulmans de Bosnie écrivaient leur nom avec un M majuscule pour distinguer la nation de la religion. Après la guerre de 1992-

sager de ne plus écrire qu'en français, il opposera vainement à la folie nationaliste les arguments tirés de son bagage intellectuel moderniste, qui montrera là toute son impuissance.

L'AUTEUR – ÉLÉMENT PRIVILÉGIÉ DU SYNTAGME « L'HOMME ET L'ŒUVRE »

Au moment où Begić commence sa thèse sur Skerlić ([1958] 1963) il y a déjà plus d'un siècle⁴ que les critiques de type « l'homme et l'œuvre » ont envahi le discours critique. Bien que l'auteur moderne soit né au XVIII^e siècle, c'est au XIX^e siècle qu'il atteint sa maturité et c'est de cette conception de la critique, qui fait de l'auteur une notion non seulement juridique ou morale mais littéraire, car il devient le principe de l'explication esthétique des œuvres dont Begić hérite au moment où il entreprend le travail sur sa thèse. L'évolution de la notion clé de sa poétique – l'expression – montre bien le chemin parcouru. L'auteur dont il s'occupe est un critique, mais il le traite comme un véritable *écrivain-créateur* qui est en même temps l'expression de la société serbe de son temps, conformément à une conception émanatiste de l'histoire où les manifestations humaines ne peuvent se comprendre qu'en tant qu'expressions d'une réalité plus profonde et supra-individuelle. La figure de l'écrivain-père de la nation, encore vivante dans les Balkans d'aujourd'hui, garde les

1996, ils reprendront le nom de Bosniaques, laissant celui de Bosniens aux autres ressortissants de Bosnie.

4. « En France, dès l'Empire, avec la restauration des études classiques se multiplient les biographies littéraires sur les auteurs et leurs ouvrages [...]. La science germanique produit des études synthétiques (le temps, l'homme, l'œuvre) destinées aux cercles universitaires plutôt qu'au public cultivé » (Madelénat, 1984 : 59). Le type de démarche critique « l'homme et l'œuvre » doit son essor au développement de l'université après 1870. Sur l'évolution du genre biographique, son historisation, sa littérisation, la transformation de l'ancienne bipartition « vie et temps » en « vie et œuvre », voir Madelénat (1984), sur le caractère transitoire du paradigme romantique et le rapport aux écrits intimes, voir Diaz (1991) et Lejeune (1975).

traces de cette idée que l'écrivain n'est que l'esprit le plus éveillé de la nation et le souvenir de son « sacre » (Bénichou, [1973] 1996 : *passim*).

QUÊTE DU « VRAI » AUTEUR

Le premier travail de Begić sur Skerlić est la préface à ses *Œuvres critiques choisies* en 1950. Voilà ce qu'il en dira à posteriori : « L'auteur [y] a tâché de donner l'image la plus fidèle possible de J. Skerlić en s'opposant au rejet dogmatique de son œuvre. Cependant, ce texte polémique portait les traces du temps et du manque de documentation » (1987b, 1 : 24⁵). Les *traces du temps* devaient le rendre attentif à la dimension historique de l'interprétation, mais nous sommes encore dans un paradigme où l'historien littéraire est persuadé, à l'instar de son collègue historien, qu'il existe une vérité au bout de son travail. Cependant, la véhémence avec laquelle Begić refuse l'idée que l'histoire littéraire puisse recourir aux outils rhétoriques est assez étrange. Dans ses recherches sur Skerlić, il a l'occasion de voir combien la figure de son auteur dépend de la façon dont les faits littéraires sont organisés, mais il s'emporte contre toute idée que le critique ait eu recours aux « outils littéraires ». Voilà ce qu'il dit du compte rendu d'un « adversaire idéologique » de Skerlić qui a apprécié ses qualités littéraires :

Ce jugement est déséquilibré et il nous impose d'autant plus le besoin de définir le procédé de Skerlić, mais le critique ne conteste nulle part qu'il connaissait son sujet, ni l'exactitude des documents et son travail d'écriture. [...] Le jugement est juste en tant qu'impression qu'on tire de l'ensemble du texte en ce qui concerne la façon de voir la personne, sa grandeur et son tragique. Mais, cette impression profonde que le livre laisse sur le lecteur ne provient pas des déformations des faits au sens où ils seraient adaptés aux besoins

5. Toutes les traductions des citations de Begić, 1987b sont de moi

stylistiques ou idéologiques. *On ne peut trouver nulle part dans le livre tout entier une quelconque disproportion entre le texte et les documents donnés. Un tel procédé serait contraire à la vision de Skerlić de la vie de Marković. La vérité de la beauté humaine de Marković et de son destin pathétique reposait dans les documents mêmes, sources, faits matériels, citations et notes que Skerlić a réussi à mettre en ordre, à leur place, à rendre éloquentes* (1987b, 1 : 177. Je souligne).

En défendant l'idée qu'il n'y a pas un seul endroit où il y aurait une « disproportion » entre la vérité des archives et la vérité de l'historien littéraire, Begić oublie que ces faits ne sont pas et ne peuvent pas être lus de la même façon dans le contexte des archives et dans celui d'une étude d'histoire littéraire. Nous sommes ici au cœur même du problème, car une

lecture du passé, toute contrôlée qu'elle soit par l'analyse des documents, est conduite par une lecture du présent. L'une et l'autre, en effet, s'organisent en fonction de problématique imposée par une situation. Elles sont hantées par des préalables, c'est-à-dire par les « modèles » d'interprétation liés à une situation présente...
(de Certeau, 1975 : 32-33).

Begić révèle inconsciemment que la vérité de l'historien littéraire est littéraire et qu'elle fait partie de la littérature au même titre que la fiction, toute fidèle aux archives qu'elle soit : Skerlić est « le premier grand portraitiste d'écrivains serbes » qui « brosait aussi bien les portraits des époques que des écrivains », « doué pour les grandes fresques des masses, des cercles et des mouvements littéraires ». Il remarque que ce sont les « éléments qui plaisaient aux *hommes du métier*, Sima Matavulj, Vatroslav Jagić » (1987b, 1 : 232. Je souligne), des écrivains qui ont, donc, reconnu en lui leur collègue et apprécié un bon artisan littéraire.

Aujourd'hui, nous pouvons dire que *l'adversaire idéologique* de Skerlić avait raison. Il ne s'agit pas de la *déformation*

de faits dont Begić désire disculper son auteur (et en cela il dit juste puisqu'il ne les avait pas manipulés), mais d'une manière différente d'interpréter et d'organiser les faits. Si la vérité repose cachée dans les documents, comment se fait-il que leur interprétation soit différente ? Quels sont les intérêts qui gouvernent la recherche de la vérité ? Begić et ses prédécesseurs croyaient que le Skerlić qu'ils ont rendu était le *vrai*, mais il n'est et ne peut pas être le même pour chacun d'eux, car le lieu social, économique, politique et culturel d'où ils ont effectué leur recherche littéraire avait changé. De plus, ce lieu et sa *topographie d'intérêts* agissent non seulement sur le choix de la méthode, mais aussi sur le *matériel* qui est pris en compte dans la construction de l'écriture. Begić parle lui-même de la « vision de Skerlić de la vie de Marković » (1987b, 1 : 177), ce qui signifie que Skerlić a interprété le matériel provenant des archives conformément à un projet, à une idée initiale synthétique de ce que son sujet représente. Begić a ainsi implicitement accepté qu'il existait une différence entre les données *nues* d'archives et leur *éloquence* postérieure dans le texte d'étude de Skerlić. Ce sont justement ces *déformations* qui se produisent au moment de la production de l'écriture de l'histoire littéraire, son articulation rhétorique et ses effets littéraires que nous essayerons de voir ici de plus près.

Le type de procédure analytique « l'homme et l'œuvre » que Begić applique au début de son travail établit l'unité idéologique entre la vie de Skerlić, son œuvre et ses idées. Cela signifie que la figure de Skerlić devient le lieu de rassemblement de *matériel manuscrit ou imprimé* d'origines les plus diverses. L'auteur garantit l'unité de textes très hétéroclites venant de Skerlić, par exemple, ses carnets d'étudiant, sa correspondance, mais aussi des écrits de sa femme, Clara, dont le journal est introduit dans le récit en tant que nouvelle voix narrative. Toute cette stratégie interprétative complexe est basée sur une hypothèse qu'il croit naturelle, à savoir que ces trois instances sont harmonieusement liées entre elles et qu'une pensée et une œuvre correspondent à une vie. Cette hypothèse lui semble si naturelle que, dans sa thèse, il ne nous offre aucune réflexion théorique à ce sujet alors

que, dans la préface du livre sur Skerlić issu de la thèse, il avoue que la question du « procédé d'exposition » a été soulevée pendant sa soutenance en 1958. Voilà comment il y répondra après coup :

Le procédé [de la thèse] était déterminé par le sentiment que l'œuvre d'un critique est l'essence même de sa vie. Œuvre comme accomplissement de la vie – cette pensée entre dans sa méthode de travail, mais elle détermine aussi son parcours dans la vie. Les étapes biographiques ainsi comprises s'agencent aux chapitres de formation, de préparatifs et de création, ainsi qu'à une fresque de fond des époques respectives. Cette exposition complexe de la vie, des activités et des idées avec le point central mis sur la genèse, contenu, exégèse et style de textes devait permettre d'embrasser toutes les questions délicates et les lieux sensibles et controversés de l'évolution de Skerlić (1987b, 1 : 25).

Au début, donc, la question de l'organisation des faits littéraires ne lui posait pas de problèmes particuliers, parce qu'il était déterminé à les établir *une fois pour toutes*. La disposition chronologique lui paraissait tout à fait naturelle, mais, en réalité, elle est très conventionnelle et se présente comme pur produit d'une tradition universitaire positiviste. Les deux travaux sur Skerlić sont marqués aussi par l'influence souterraine du modèle de l'hagiographie. Le héros ascétique de Begić ressemble aux martyrs chrétiens – comme eux, il vivra les années de tentations et de souffrance, tout en restant fidèle à ses valeurs et à sa mission historico-littéraire et nationale. Begić croit sincèrement qu'il parle la langue de la vérité et de la science, mais le texte de la thèse prend la forme du récit sur un personnage exceptionnel où l'on reconnaît les schémas des biographies des gens célèbres et leurs topoï⁶ : légende familiale (on remonte jusqu'à la première

6. Les topoï fondamentaux communs à la biographie et à l'auto-biographie sont répertoriés dans Groupe μ (1970).

insurrection serbe contre les Turcs en 1804) ; récit de vocation (enfance du grand homme) ; exemples (un vrai héros tragique dévoué à sa mission, plein de vertus, prêt aux sacrifices, inébranlable et intelligent) ; apologie (à l'encontre de ses ennemis politiques et critiques contestataires, Begić tente systématiquement de montrer la cohérence de son projet socialiste) ; la petite histoire plutôt que la grande perspective historique (sacralisation des événements quotidiens les plus banals dans le but d'humaniser et de concrétiser le personnage, comme ses soucis familiaux et ses soucis d'argent, les frustrations de sa femme, d'origine suisse, dans une Serbie primitive et rurale, mort de sa mère, maladie de sa sœur, etc. ; la mort même de Skerlić sur une table d'opération en 1914 se transforme en symbole de sa vie tragique et de la fin d'une époque).

En effectuant ce travail sur Skerlić, la critique remonte profondément dans le XIX^e siècle. Sa thèse et l'étude sur Skerlić permettent ainsi de suivre l'enchevêtrement de nombreuses traces de l'évolution de la littérature critique au XIX^e siècle, de Sainte-Beuve jusqu'à Lanson, étroitement liée à l'évolution de l'historiographie, de Michelet à Seignebos et Langlois, fondateurs de l'histoire positiviste. Michelet historien et Sainte-Beuve critique littéraire montrent la même passion envers l'individu et ses aspects intimes que Begić reprend, renforcé dans cette idée par « la *Reconquista* historique de "l'Homme", figure souveraine au centre de l'univers » (de Certeau, 1975 : 77). Le procédé pourrait être décrit d'une manière simplifiée : sur la base de matériaux d'origines diverses (écrits, oraux, publiés ou non), Begić crée une certaine idée de l'auteur qui garantit l'unité de tous ces matériaux disparates, bien qu'il soit en même temps produit par eux. Il leur donne sens, mais le sens de sa vie est construit par eux. Son projet littéraire en est tiré, mais ils sont maintenant lus dans ce sens, comme s'ils ne pouvaient pas dire autre chose.

Dans le domaine de la critique littéraire où l'implication de valeurs est encore plus directe que dans les actualisations des œuvres littéraires de fiction, la seule façon d'établir un consensus autour d'un critique qui a provoqué de véritables conflits idéo-

logiques est en conséquence de le purger d'idéologie ; son *essence humaine* peut alors se montrer dans sa pureté absolue. Toutes les contradictions dans la personne même du critique et autour de lui s'effacent alors dans un discours de conciliation et de continuité et cette « cohérence dans la contradiction exprime comme toujours la force d'un désir » (Derrida, 1967 : 409). Begić lui-même dit avoir lu Skerlić « par rapport au monde futur, à notre monde, qui naissait dans les convulsions de l'Histoire » (1987b, 1 : 19). Toute lecture du passé, malgré le contrôle qu'exercent les documents, est déterminée par la lecture du présent et les opérations que fait subir l'histoire littéraire au passé sont comparables à celles des historiographes :

Les sociétés stables donnent lieu à une histoire qui privilégie les continuités et tendent à donner valeur d'essence humaine à un ordre solidement établi. Dans les époques de mouvement ou de révolution, les ruptures de l'action collective ou individuelle deviennent le principe de l'intelligibilité historique (de Certeau, 1975 : 61).

Begić tend à souligner les éléments d'histoire littéraire qui contribuent à renforcer *la fraternité et l'unité* (slogan du Parti communiste) de la société yougoslave qui désire se stabiliser après la Deuxième Guerre mondiale, doublée d'une guerre civile et d'une révolution communiste. La concentration sur les questions d'essence humaine est aussi l'effet d'un mouvement d'intériorisation provoqué par un tournant intimiste que vit la littérature yougoslave dans les années 1950 comme une réponse à l'esprit collectif de l'esthétique du socialisme réaliste.

Le principal reproche qu'adresse Begić aux travaux de ses prédécesseurs est l'absence d'aspect « littéraire » (1987b, 1 : 20-21). Son étude souhaite dépasser leurs méthodes traditionnelles dominées par les données biographiques et la critique des idées. Il organise d'une manière différente les faits littéraires établis par la recherche dans le but de créer une *synthèse dialectique* du sujet et de l'objet-texte. Toutefois, l'auteur garde son statut privilégié,

car un dépassement synthétique des contradictions de la vie et de l'œuvre s'effectue en réalité dans la personne de l'auteur. L'opposition idéaliste biographie/œuvre est annulée dans une biographie scientifique/roman dont Skerlić devient le héros romanesque avec son projet monumental. Afin de dépasser le réductionnisme des approches positivistes, trop concentrées sur le moi biographique de l'écrivain, il a confondu l'auteur avec son œuvre, persuadé qu'ils ne font qu'un, alors qu'une telle synthèse est possible dans le même texte grâce à son aspect narratif. C'est la temporalisation qui crée la possibilité de les rendre compatibles. Ainsi, l'homme et l'œuvre donnent par leur cohérence le sens au passé confus, morcelé et arbitraire auquel ils appartiennent, mais aussi au présent dans lequel Begić voudrait les faire revivre ; ce qu'il réussit grâce aux « effets de fiction » qui donnent à son étude la beauté et la force d'une véritable œuvre littéraire.

La thèse sur Skerlić et sa version profondément remaniée, qui s'offre comme un livre à part dans une édition des œuvres complètes de Skerlić, représentent donc une entreprise de reconstitution du contexte dans toute sa complexité, tout en essayant d'atteindre une sorte d'essence, d'étymon spirituel de l'homme même. Sa tentative d'universaliser Skerlić s'inspire de celle qu'a faite Lanson avec les écrivains idéologiquement opposés, tels que le penseur et prédicateur catholique Bossuet et Voltaire « l'impie » :

Nous voudrions qu'avant de juger Bossuet et Voltaire au nom d'une doctrine ou d'une religion, on s'appliquât à les connaître sans songer à rien qu'à former la plus grande masse possible de connaissance authentique, et à passer le plus grand nombre possible de rapports vérifiés. Notre idéal est d'arriver à construire le Bossuet et le Voltaire que ni le catholique ni l'anticlérical ne pourront nier, de leur en fournir des figures qu'ils reconnaîtront pour vraies, et qu'ils décoreront ensuite comme ils voudront de qualificatifs sentimentaux (Lanson, 1965 : 32-33).

Le parallélisme ne s'arrête pas là. Lanson considérait comme primordiale la nécessité de tenir compte des besoins de la société scolarisée de son temps et pensait pouvoir renforcer l'identité nationale par la connaissance de l'histoire littéraire. En conflit avec les partisans de la culture antique, il tentait de prouver l'utilité de connaître la littérature française. Il a fortement influencé Skerlić, qui défendait également l'idée d'une littérature nationale serbe. Lui aussi était en conflit avec les critiques qui avaient adopté « l'hypothèse arrogante et non fondée » (1987b, 1 : 40) que les Serbes n'avaient pas de littérature et que ce qu'ils écrivaient n'était qu'une « filiale de la littérature allemande » (1987b, 1 : 40). On voit bien que cette conception positiviste et empirique de l'histoire littéraire s'est imposée pour des raisons politiques, pédagogiques et idéologiques.

Le procédé de son étude sur Skerlić pourrait être qualifié de total, car il tente d'unir à sa manière les projets de l'*histoire de la littérature* essayant de sauver de l'oubli les écrivains du passé, d'évoquer les raisons pour lesquelles cela vaut la peine que l'on s'en occupe, et, de l'autre côté, l'*histoire littéraire* voulant expliquer la vie littéraire, entrer dans la genèse des œuvres et de leur réception en les inscrivant dans une série de causes historiques, sociales, politiques et culturelles. Le personnage de Skerlić s'élargit dans des sphères concentriques de plus en plus grandes (famille, amis, maîtres) pour se fondre dans son époque. Comme on pourrait dire que ce Skerlić-là métamorphose et symbolise l'esprit du peuple au tournant du XX^e siècle, tout comme une certaine continuité de lieu et de temps. Ce rapport est en même temps métonymique et symptomatique ; il fait partie du milieu qui l'explique, mais en tant qu'individu il en est le symptôme visible. Mais, en tant que marxiste, il pense cette relation d'une manière dialectique. Au défi de l'extériorité, il offre alors une réponse novatrice – une synthèse hégélienne du subjectif et de l'objectif. Au-delà de la connaissance de Skerlić et de son œuvre, la recherche de Begić apporte des renseignements sur la vie littéraire et politique de son époque. Les conflits et les polémiques rapportés donnent au texte de l'étude une vivacité extraordinaire.

Mais, le travail de l'écriture produit un autre sens, modifie et transforme le sens initial du discours scientifique. Le résultat de cette entreprise de Begić est sans doute une grande œuvre littéraire complexe. Cependant, elle doit avant tout son efficacité à l'articulation rhétorique de *matériaux*, c'est-à-dire aux *outils littéraires* dont il refusait non seulement l'efficacité mais l'existence même. Une telle entreprise sera la première et la dernière de ce genre. Les nouveaux défis théoriques le conduiront vers une autre direction, celle de la « structure *structurée* » dans laquelle l'auteur biographique ne représentera qu'un « sujet *structurant* » (Starobinski, 1970 : 23).

À ses débuts, il s'est évertué à défendre la vérité des archives pour glisser seulement quelques années après vers une critique comme création littéraire qui cherchera une vérité subjective qui se fait forme. La peur de l'abstraction et les doutes de la scientificité de la critique le pousseront définitivement vers l'essai. Ce choix est motivé aussi par l'échec de son entreprise de conciliation des contradictions. La société yougoslave était loin d'être une société stable qui cultivait un idéal de littérature classique dont le mode mimétique subsistait encore dans quelques traits de sa poétique expressiviste. Pour quelqu'un de si sensible à la *vulgarité*, la seule issue est le retrait aristocratique, mais pas le désengagement politique. L'essai sera la solution littéraire idéale contre les idéologies partiales et dictatoriales de la société, mais aussi la seule issue à un scientisme abstrait qui commence à dominer la pensée théorique et qui l'angoisse par le risque de la perte du monde qu'il représente à ses yeux. Contrairement au discours scientifique où le sujet s'efface, l'essai garde les traces de sa présence, la fraîcheur de l'inscription dans le réel et l'authenticité des connaissances d'un individu capable de nous faire entrevoir les vérités inaccessibles à la connaissance académique.

L'ŒUVRE AU PREMIER PLAN

Tout en continuant à écrire des essais sur les littératures française et yougoslave, Begić entreprend de travailler sur une

nouvelle version de son étude sur Skerlić, mais la question de l'auteur se pose pour lui d'une manière différente, dans une conception phénoménologique du sujet renouvelée. Il se tourne vers la « nouvelle critique », non pas celle qui évolue sous le signe de la linguistique, mais plutôt celle qui est tournée vers un courant ayant toujours gardé un statut autonome et appelé communément École de Genève ; il s'agit d'une critique thématique ne s'articulant toutefois pas autour d'une doctrine commune. Ce qui relie ses partisans, c'est le fait qu'ils conçoivent la recherche de la littérature à partir des notions centrales d'intuition et d'identification. On a dit à son propos qu'elle est la fille idéologique du romantisme et de Marcel Proust et il n'y a pas de meilleure preuve de cela que leur métaphore la plus fréquente, celle de la cathédrale. On tombe sur elle partout, depuis le romantisme jusqu'aux années 1950-1960. La plus célèbre, celle de Victor Hugo, a marqué le passage d'un art mimétique vers une esthétique expressiviste (Rancière, 2000 : 33). On retrouvera ce « livre de pierre » dans l'exigence du New Criticism dont les poèmes doivent avoir la dureté des objets solides. Begić considère aussi que « l'œuvre doit sortir du monde des abstractions et de la théorie, obtenir la solidité, la sonorité et la patine des objets » (1987b, 6 : 482).

Tout cela rejoint la pensée de Proust selon qui les cathédrales « exerçaient un prestige bien moins grand sur un dévot du XVII^e siècle que sur un athée du XX^e » (Proust, 1971 : 747). Dorénavant, Begić entre aussi dans un livre comme dans une cathédrale : « D'après Marcel Proust, le livre est une œuvre d'architecture avec ses piliers, chapiteaux, voûtes. L'œuvre seule a le droit à l'immobilité architecturale » (1987b, 3 : 44). Il partage l'horreur de Proust pour les abstractions et les théories. Toutefois, malgré tous ses vœux de vitalisme et d'unité organique, nous nous trouvons maintenant devant une œuvre immobilisée et figée. Cette métaphore spatiale est indispensable à Begić pour délimiter un « espace clos, séparé et sacré qui est l'espace littéraire » dont parle, entre autres, Maurice Blanchot (1959 : 280). « La révélation d'un espace sacré permet d'obtenir un "point

fixe”, de s’orienter dans l’homogénéité chaotique, de “fonder le monde” et de vivre *réellement* », explique Mircea Eliade ([1957] 1965 : 23). C’est grâce à cette séparation d’avec l’expérience profane qui maintient l’homogénéité et, donc, la relativité de l’espace, que la littérature a pu devenir le lieu d’une vie réelle, beaucoup plus intense que la vie ordinaire. Les années 1960 seront le point culminant de la littérature devenue religion.

Après avoir ainsi figé l’œuvre littéraire, Begić peut maintenant y ancrer son interprétation. Il n’est plus tenu d’en sortir, car la *vérité imaginaire* devient plus importante que la vérité des faits réels. L’idée que l’interprétation soit possible uniquement si l’on accepte l’hypothèse de la totalité cohérente de l’œuvre, imprégnée d’un sens organisé par une intention subjective, s’est peu à peu articulée dans le climat polémique de ces années autour de la méthode immanente. L’autonomie de la critique et de la science littéraire se fonde sur l’interprétation comme identification à l’œuvre et à rien d’autre qui lui serait extérieur, ce qui a permis à ces disciplines de se protéger de la pénétration des *approches extérieures* dans leur domaine. Cela représente une avancée considérable dans un pays où les pressions politiques ne sont pas une donnée négligeable. L’offensive de nouvelles disciplines dans le domaine de la recherche littéraire dans les années 1960 bouleverse les bases mêmes de l’histoire littéraire traditionnelle et les notions clé autour desquelles elle rassemblait les faits littéraires : l’auteur et l’œuvre. Begić répondra au défi structuraliste par ses essais les plus ambitieux : sur Stanković, Kočić et Šimunović, écrivains du début du XX^e siècle appartenant à sa période préférée, que l’on appelait en Yougoslavie *moderna*, qui est, d’après ses propres dires, le lieu de sa naissance en tant que lecteur.

Par contre, sa position sur les idées structuralistes est ambiguë et hésitante. Dans l’essai sur Stanković, analyser son roman comme structure marque pour lui un certain progrès par rapport à la critique de l’entre-deux-guerres qui ne s’occupait que de sa *composition*. Il comprend la structure comme le rapport entre ce premier roman de Stanković et les récits qui le précèdent, comme

une question de la métamorphose du récit en roman qu'il juge très réussie, surtout par rapport à l'échec d'un autre écrivain. Cette vision romanocentrique est conforme à son idée de progrès dans la littérature :

La structure comme méthode ne vaut pour nous que comme moyen de découvrir les liens infiniment complexes entre les parties thématico-stylistiques et expressives du texte ou des textes. Toute méthode structuraliste définie d'une manière trop rigide, qui signifie habituellement la même chose que système et rapport entre les parties, tourne facilement aux schémas et à l'exhibition verbale. La structure, comme toute idée importante, n'est importante que si elle ne simplifie pas le procédé, si elle pousse [le critique] à la création, à la recréation chaque fois à chaque nouvelle lecture pour s'identifier au maximum à l'œuvre. C'est une vision de l'œuvre dans sa forme achevée, qui ne tient pas compte des conditions de sa naissance. En tant que lecteur, on est confronté immédiatement au texte, en cherchant son noyau, rythme, couleur, symbolique, idée créatrice. L'œuvre ne peut être vue dans ces moments qu'en tant qu'une matière indépendante, ne tenant compte ni de l'écrivain, ni du lecteur, ni de la distance qui les sépare. On obtient ainsi le maximum d'objectivité de l'approche aux mots fixés pour toujours et à leurs liens, valeurs picturales et sonores et contenus psycho-sociaux, humains. Mais, dès qu'on appelle cela système, c'est un échec. Car, comme certains adversaires des systèmes l'avaient déjà remarqué, les phénomènes humains, ainsi que ceux présents dans l'œuvre littéraire, n'ont pas l'immobilité des fossiles. L'intentionnalité déchire chaque mot dans une création organique faite de mots par ses mouvements intérieurs et chaque image, forme, ou métaphore crée une ouverture vers l'espace et le temps, vers l'infini, vers le gouffre... (1987b, 6 : 98-99)

Ce passage est suivi d'une défense de l'intentionnalité de l'œuvre littéraire dans un discours assez embrouillé et pathétique, plein de « gouffres qui s'ouvrent dans les mots », mais on arrive à comprendre que la structure est pour lui une « correction » de la dialectique en ce sens qu'elle dynamise et complexifie les phénomènes en forçant le critique à être précis ou, comme il le dit, « concret », ne prenant pas le mot seulement au sens rationnel. La structure ainsi comprise nous permettrait de voir plus que « les conditions de la naissance de l'œuvre et ses liens sociaux et psychologiques avec la réalité et la société » (1987b, 6 : 100), parce que l'œuvre est capable de s'en arracher pour devenir « autonome, pour ainsi dire, une unité cosmique » (1987b, 6 : 100). Les allusions au réalisme socialiste sont masquées par un discours plein de pathos moderniste : vide et silence menaçant, qui sont avec « l'indicible et les limites de la parole dans la seconde moitié du XX^e siècle une sorte de pont aux ânes de la théorie littéraire » (Marx, 2005 : 147) :

L'impossibilité de la création est devenue le problème suprême et le sujet de l'œuvre littéraire, le sens de la survie du créateur, pareil à un dialogue avec le vide. Chercher la communication pour obtenir la communion, cela veut dire passer par deux stades du rapport de l'homme au monde. [...] Dans la commercialisation de valeurs dans le monde où l'idéal de l'homme réussi est un commis de commerce, toujours disponible, entreprenant, dialecticien particulier de l'être comme bien-être [bitka (être) kao probitka (profit)], il ne reste à l'artiste que de manipuler le vide et dialoguer avec l'indicible, ce qui n'existe pas (Begić, 1987b, 5 : 422).

Laissons de côté les idées mallarméennes sur la langue poétique pour nous concentrer sur son exigence de *comm-unication* en tant que *comm-union*. Elle ne coïncide chez Begić avec l'idéologie du *comm-unisme* qu'à un très haut niveau d'abstraction où ce mot « emblématise le désir d'un lieu de la communauté trouvée ou retrouvée aussi bien par-delà les divisions sociales

que par-delà l'asservissement à une domination techno-politique, et du coup par-delà les étiolements de la liberté de la parole ou du simple bonheur » (Nancy, 1986 : 11-12). C'est à cause de cette immanence absolue de l'homme, du rapport de l'homme à l'homme qui exclut tout lien social, que Begić tendra de plus en plus vers les universels anthropologiques dans une espèce de *communion universelle* dont parle, entre autres, Marcel Raymond, l'auteur d'un livre très apprécié à l'époque, *De Baudelaire au surréalisme* ([1933] 1952). C'est grâce à cette communication de l'homme à l'univers, ne voulant pas s'encombrer des problèmes vulgaires de la réalité sociale, que cette critique a pu évoluer dans un espace de faible tolérance par rapport aux discours faisant concurrence à l'idéologie officielle. Le fait que tout se passe sur le plan de la conscience écarte de nombreux éléments de l'analyse littéraire et rend inutile toute exigence de « rapporter l'œuvre au reflet social ou psychologique de la réalité sociale » (Begić, 1987b, 6 : 100). Encore au début des années 1970, Begić polémique avec le réalisme socialiste et ne voit pas que sa conception émancipatrice et humaniste de la littérature n'a pas de réponse à la question de la littérature-productrice du mal, qui travaillait en silence sur la mobilisation pour une nouvelle guerre dans les Balkans.

En s'appuyant sur les résultats du structuralisme, de la psychanalyse de Gaston Bachelard et de la phénoménologie (1987b, 6 : 469), Begić part maintenant du texte même pour essayer d'en trouver le centre où, suppose-t-il, se cache le foyer de son sens. Dans son projet moderniste, il y a un certain parallélisme du critique face au livre avec l'écrivain face au monde. Ils ont le même rôle, soit celui d'en dévoiler le secret : l'écrivain, celui du monde et le critique, celui des livres, qui « représentent son monde » (1987b, 1 : 13). Begić suppose que l'identification se produit d'abord chez l'écrivain dont le travail sur la forme représente une mise en œuvre d'une structure linguistique qui devrait correspondre le plus possible à l'expérience initiale qui est de l'ordre prélinguistique : « Stanković a construit son roman en incarnant les premières impressions de la vie » (1987b, 6 : 98). Il

croit qu'il existe une continuité entre cette expérience et son expression et que, si l'écrivain réussit cette identification, elle deviendra possible pour le lecteur aussi. La communication est en fait le corrélat de cette identification. Mais, contrairement à son maître, Georges Poulet, dont la *conscience critique* passe à travers la langue comme à travers un *milieu optiquement neutre*, Begić est très préoccupé par les *questions de style*. De l'autre côté, bien qu'il croie que l'écrivain et le critique doivent s'identifier au point de ne faire qu'un, il existe chez lui une espèce de pressentiment de l'altérité de son objet. Déjà, à ses débuts de critique littéraire, il parlait de cette identification comme de quelque chose de temporaire.

La position centrale que Begić accorde à l'œuvre ne signifie pas qu'il a renoncé à l'auteur, mais celui-ci est maintenant suivi dans l'œuvre en tant que conscience subjective, celle qui la structure et à laquelle le critique désire s'identifier. Il a fait sien l'idée de Proust que l'homme en devenant l'auteur n'est plus le même, que l'homme et l'écrivain sont « deux aspects différents, parfois deux visages très différents d'un même être qui s'émanicipent de plus en plus au cours des années et dominant l'un l'autre » (1987b, 6 : 600). Proust, le vrai père de l'École de Genève, avec son « moi social » et son « moi profond » lui permet de rejeter complètement les méthodes biographiques positivistes. Tout lien avec l'auteur réel est rompu et l'auteur implicite – non plus l'auteur axiologique, éthique ou stylistique – devient le point focal organisateur de l'œuvre d'où se développent toutes les instances. Begić disait déjà dans son deuxième ouvrage sur Skerlić qu'il cherchait l'auteur dans ses œuvres, mais, en réalité, il organisait encore les faits littéraires autour d'un sujet biographique. L'auteur est maintenant retracé dans sa « biographie créatrice, dissous dans la forme » (1987b, 4 : 354). En étudiant l'œuvre, il essaie d'atteindre une intériorité-source et le mystérieux moment d'une création.

Begić s'inscrit maintenant dans un courant de pensée héritier de Bachelard. En le présentant dans un long essai (1987b, 4 : 102), il contribuera à son immense succès en Yougoslavie. Il

s'approprie l'idée de Poulet, cité abondamment dans cet essai, que la méthode de Bachelard présente « une merveilleuse application de la phénoménologie sur la littérature » (Poulet, 1971 : 208). Dorénavant, Begić s'identifie à l'auteur comme conscience productrice d'images poétiques dans un mouvement de *communion* sans aucune réserve et l'outil principal de cet enthousiasme noble devient l'intuition. Bien qu'il ne considère l'intuition que comme un *éclair*, cela ne l'empêche pas d'avoir une confiance totale en cet outil, oubliant que l'intuition éclaire certains aspects de l'œuvre littéraire tout en laissant les autres dans l'ombre. Ainsi comprise (plus proche du sens que lui donne Henri Bergson que de celui des phénoménologues), cette méthodologie lui permet surtout d'argumenter sans entraves sur le sens de l'œuvre :

Seulement une « psychologie des profondeurs », une saisie de l'inconscient peut entrevoir la morphologie du reflet imagé de rêves de Stanković, c'est-à-dire, la projection d'un paysage intérieur sur le monde extérieur. Aucun moyen rationnel ne peut nous aider dans l'aventure de ce regard profond et on ne peut atteindre autrement que par l'intuition la cause pour laquelle Stanković parle des objets « insignifiants »... (1987b, 6 : 89)

Mais, ce que Bergson prévoyait comme résultat de l'intuition et de la « sympathie » – qui permet le transfert à l'intérieur d'autrui pour coïncider avec ce qu'il y a en lui d'unique et d'indicible – se perd de plus en plus chez Begić dans une quête des essences universelles. Prisonnier d'une conception dualiste opposant la réalité vulgaire et la poésie pure, il considère qu'une grande œuvre littéraire est celle qui transforme la réalité et la cristallise jusqu'à ce qu'elle acquiert la transparence des essences pures d'une « humanité unique » (1987b, 6 : 141). L'écriture de Stanković réussit dans ce roman à créer une illusion de la « présence accrue et épaisse » (1987b, 6 : 77) d'un monde oriental et exotique dans une bourgade du sud de la Serbie à la frontière de

l'Empire ottoman⁷. Begić est littéralement envoûté par le rythme saccadé de cette prose écrite dans un patois pittoresque. Le conflit entre un monde citadin raffiné avec ses passions étouffées et le monde sauvage des parvenus avec leur musique syncopée et leurs meurtres est un peu étouffé par le conventionnalisme du sujet littéraire, courant dans la littérature européenne à l'époque, du *sang impur* menant à la décadence. Ce conventionnalisme échappe toutefois à Begić, trop concentré sur l'œuvre même, mais encore plus sur une question qu'il croit importante puisqu'elle concerne toute la production littéraire des petites littératures marginales. Il apprécie la véracité du monde recréé dans le roman, mais il sait qu'elle ne suffit pas pour en faire une œuvre d'art, d'autant plus que dans les littératures balkaniques, il y a beaucoup de romans qui ne sont qu'un témoignage folklorique. Ce qu'il voulait surtout savoir, c'est dans quelle mesure la marginalité de ce monde à la périphérie de l'Europe civilisée, avec ses particularités et son exotisme, peut « nuire » à l'œuvre et « lui dénier son droit à l'universalité » (1987b, 6 : 137), le laisser, donc, seul dans son altérité.

La réponse lui viendra d'un lecteur très éloigné de ce monde, le préfacier de la traduction de ce roman en français (Stankovitch, 1949). Bien que lui aussi soit entraîné par l'écrivain dans le monde intérieur et secret de l'héroïne, il remarque que c'est justement l'exotisme du roman qui fait que le lecteur se sent moins concerné, qu'il s'identifie moins à elle et qu'il supporte mieux son destin tragique. Il conclut que ce *sang impur* coule dans les veines de tous, qu'à une certaine profondeur de l'humanité, tout nous devient proche, tout nous concerne et se fond dans ce que nous avons déjà découvert dans notre propre existence. Il

7. Il s'agit du destin tragique d'une fille d'une beauté et d'un érotisme exceptionnels que son père marie avec un garçon, presque un enfant (dont le père compte, en réalité, sur son droit de cuissage). Le père a pratiquement vendu sa fille à une famille de nouveaux riches pour sauver sa propre famille déchue et surtout lui-même, victime d'un nouveau contexte politique où les frontières de l'Empire turc reculent de plus en plus vers le sud.

débarrasse le roman de tout ce qui est particulier pour en faire le symbole du mal qui est en nous tous. Nous n'apprenons sur autrui que ce que nous savions déjà. À cette *profondeur d'humanité* il devient possible à Begić de rapprocher l'héroïne de celle des tragédies antiques et de faire du roman un drame de fatalité. Il ne la croit capable de passer les frontières nationales, régionales et temporelles qu'ainsi désincarnée. Il projette sur l'écrivain sa quête des essences comme noyaux cachés derrière les apparences. Obsédé par la *poésie pure*, il refuse l'idée du mal et de la violence comme quelque chose qui appartient au « reportage universel » de Stéphane Mallarmé. En nettoyant ainsi l'héroïne de toutes les « impuretés de la vie » (1987b, 6 : 136), il la transforme en symbole éthéré du sentiment tragique de « l'impossibilité de tout épanouissement sauf dans les rêves et dans la souffrance » (1987b, 6 : 142). Mais, même sans être un *fondamentaliste particulariste*, on peut lire ce roman comme le drame *particulier* d'une femme.

En tant que critique, Begić s'est trop identifié à l'œuvre. La dynamique de sa critique suit la dynamique de l'œuvre en devenant sa *traduction rythmique*, mais le critique ne dispose pas d'une distance suffisante pour développer une réflexion indépendante, dans une langue qui soulignerait sa propre différence. Cet oubli de soi, qui est par ailleurs fluctuant chez Begić, est ici total. Cependant, cet essai représente une expérience unique de l'identification qui montre avec brio quelques bons côtés de ce type de critique : entre autres, elle permet au lecteur d'assister en direct à la description de l'œuvre.

Mais, puisque Begić est de plus en plus persuadé que l'analyse immanente « prive l'homme de son aspiration principale à s'initier à la création sur l'exemple de l'écrivain » (1987b, 4 : 185), il se tournera à nouveau vers l'auteur. La particularité d'un écrivain sera obtenue en croisant plusieurs types d'approches. Ainsi, la vie de l'écrivain et sa *biographie active* redeviendront la voie royale qui mène à la connaissance :

La vie de l'écrivain, qui comprend tout son effort créateur, son rapport à son temps et à l'espace, est la seule médiation entre l'œuvre et ses racines, la seule plateforme d'un rapport créatif avec les textes des autres, ainsi qu'avec la société dans laquelle l'écrivain choisit son destin de créateur littéraire (1987b, 4 : 185).

Il est inutile de discuter ici plus longuement de son illusion qu'on peut pénétrer jusqu'au *sujet créateur* et de cette confusion entre deux régimes de vérité ; d'un côté, entre le réel réel, c'est-à-dire la réalité de l'auteur et du lecteur et, de l'autre, le réel fictif où nous avons affaire à l'énonciateur fictionnalisé ou au narrateur face au lecteur fictionnalisé ou au narrataire.

À l'époque de la plus grande domination de la vulgate anti-biographique, Begić tente de sauver l'auteur, au moins ce moment où l'inconscient *fait une percée dans l'expression*. Comme la *trionphante autonomie* de l'œuvre impose les méthodes immanentes, il est obligé d'élargir ses recherches à l'ensemble de textes d'un écrivain qui comprend maintenant les « textes non publiés, les esquisses, tout ce qui témoigne sur la genèse et la naissance de l'œuvre dans cette double identification littéraire » (1987b, 5 : 285-286). Tout cela doit lui permettre de parcourir en sens inverse le chemin qu'a parcouru le *créateur*. Mais, quand il parle dans son essai sur Šimunović de « feuillets de mémoire » comme de la « vie qui précède la création » (1987b, 6 : 32), il ne se rend même pas compte que cette vie de l'écrivain, qu'il considère comme une « préface imaginaire de son expression et son style » (1987b, 3 : 13), est, en fait, une vie de papier et non une vie réelle.

Le *sujet fragile* de la littérature est ainsi sauvé, mais le travail du texte est définitivement arrêté et son sens réduit à *origo*. Dans l'impossibilité de résoudre ces contradictions, il renoncera à toute prétention à la scientificité et sa recherche littéraire deviendra l'invention de l'écriture. Écrivain-critique-créateur, il essaiera alors de dire l'indicible avec la conscience que toute recherche est un succès partiel. Mais il continuera tout de même

MIDHAT BEGIĆ : CRITIQUE DE LA CONTINUITÉ

de tisser les fils autour de ce vide dont il a vainement cherché le centre absent et caché. Au lieu d'enlever le voile épais et sensible des apparences pour l'atteindre, il les double par l'écriture, augmentant ainsi ses chances.

BIBLIOGRAPHIE

- BEGIĆ, Midhat (1957), *Raskršća I* [« Carrefours I »], Sarajevo, Svjetlost.
- BEGIĆ, Midhat ([1958] 1963), *Jovan Skerlić et la critique littéraire en Serbie*, Paris, Institut d'études slaves de l'Université de Paris.
- BEGIĆ, Midhat (1966), *Jovan Skerlić, čovek i delo* [« Jovan Skerlić, l'homme et l'œuvre »], Beograd, Prosveta.
- BEGIĆ, Midhat (1969), *Raskršća II* [« Carrefours II »], Sarajevo, Svjetlost.
- BEGIĆ, Midhat (1976), *Raskršća III* [« Carrefours III »], Sarajevo, Svjetlost.
- BEGIĆ, Midhat (1984), *Umjetnost pripovijedanja – Miscellanea* [« L'art de la narration – Miscellanea »], édition posthume conçue par l'auteur, Sarajevo, Veselin Masleša.
- BEGIĆ, Midhat (1987a), *Raskršća IV- Bosansko-hercegovačke književne teme*, [Carrefours IV – Thèmes littéraires de Bosnie-Herzégovine », essais choisis par le rédacteur des *Œuvres*], Sarajevo, Veselin-Masleša.
- BEGIĆ, Midhat (1987b), *Djela 1-6* [Œuvres], édition et postface de Hanifa Kapidžić-Osmanagić, Sarajevo, Veselin Masleša-Svjetlost.
- BEGIĆ, Midhat (1994), *La Bosnie, carrefour d'identités culturelles*, traduit du serbo-croate par Mauricette BEGIĆ, avant-propos de Predrag Matvejevič, Paris, L'Esprit des Péninsules.
- BÉNICHOU, Paul ([1973] 1996), *Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard.
- BÉNICHOU, Paul (1977), *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger (1950), *L'homme et le sacré*, Paris, NRF, Gallimard.

- COMPAGNON, Antoine (1983), *La troisième république des lettres*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- DE CERTEAU, Michel (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, NRF, Gallimard.
- DERRIDA, Jacques (1967), « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, p. 409-428. (Coll. « Points Essais ».)
- DIAZ, José-Luis (1991), « Écrire la vie du poète ? La biographie d'écrivain entre Lumière et Romantisme », *Revue des sciences humaines*, n° 224, p. 215-233.
- DIAZ, José-Luis (1996), « L'auteur vu d'en face », dans Gabrielle CHAMARAT et Alain GOULET (dir.), *L'auteur*, actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Caen, Presses universitaires de Caen, p. 109-129.
- DUBEL, Sandrine, et Sophie RABAU (dir.) (2001), *Fictions d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, H. Champion.
- ELIADE, Mircea ([1957] 1965), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- GROUPE μ (1970), « Les biographies de *Paris-Match* », *Communications*, n° 16, p. 110-127.
- JACQUES-LEFÈVRE, Nicole (dir.) (2001), *Une histoire de la fonction-auteur est-elle possible ?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- LANSON, Gustave (1965), *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par H. Peyre, Paris, Hachette.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LOUICHON, Brigitte, et Jérôme ROGER (dir.) (2002), *L'auteur entre biographie et mythographie*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux. (Coll. « Modernités ».)
- MADELÉNAT, Daniel (1984), *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France.

ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON ŒUVRE

- MARX, William (2005), *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions de Minuit.
- NANCY, Jean-Luc (1986), *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois.
- POIRIER, Jean (1993), *Les récits de vie : théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France.
- POULET, Georges (dir.) (1968), *Les chemins actuels de la critique*, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Union générale d'éditions.
- POULET, Georges (1971), *La conscience critique*, Paris, Librairie José Corti.
- PROUST, Marcel (1971), *Correspondance*, tome II, Paris, Plon.
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Édition La Fabrique.
- RAYMOND, Marcel ([1933] 1952), *De Baudelaire au surréalisme*, nouvelle édition revue et remaniée, Paris, Librairie José Corti.
- STANKOVITCH, Borisav (1949), *Le sang impur*, traduit du serbo-croate par Marcelle Cheymol-Voukassovitsh, préfaces d'André Chamson et de Yves Chataigneau, Paris, Éditions du Pavois.
- STAROBINSKI, Jean (1970), *La relation critique (L'œil vivant II)*, Paris, Gallimard.
- TADIÉ, Jean-Yves (1994), *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond.

DEUXIÈME PARTIE

L'INTERVENTION DU TÉMOIN

L'ÉCRIVAIN DEVANT LES TÉMOINS DE SA VIE :
REPROGRAMMATION LITTÉRAIRE
DU PLAN DE VIE ET ANTICIPATION
DE RÉCEPTION DE L'ŒUVRE

Martine Boyer-Weinmann

Université Lumière-Lyon 2

« Qui écrit entre en scène », selon la juste formule de Paul Valéry. De ce petit théâtre de la création, l'écrivain se donne volontiers comme le dramaturge et l'acteur souverain : que sa vie nourrisse ou déserte ce théâtre, que le monde s'y engouffre ou s'en retire, ce serait à lui seul de tirer les fils, dans le splendide isolement de l'écriture. Mais n'y aurait-il pas là une vision par trop intransitive, voire mystique, de la fabrique de la littérature ? Le creuset de l'œuvre ne suppose-t-il pas au contraire des passeurs essentiels, un premier cercle électif de lecteurs et confidents – une épistolière (Louise Colet pour Gustave Flaubert), une épouse-impresario (Clara pour André Malraux), une amante (Alice Toklas pour Gertrude Stein), une libraire éclairée (Adrienne Monnier pour Henri Michaux) dont la présence en coulisse participe, à des degrés divers d'intensité, de la fabrique littéraire ?

Entre toutes les formes que peut revêtir cette interlocution, je m'intéresserai ici à ce que j'appelle la « fonction Eckermann », caractérisée par la publication, du vivant de l'auteur ou en léger

différé, d'un témoignage plus ou moins révérencieux sur la figure de l'écrivain au travail. « Ma vie a rencontré la sienne », « En compagnie d'Antonin Artaud », « Balzac en pantoufles », « ça s'est passé comme ça » : malgré l'intérêt inégal de cette production, il me semble qu'il existe là une fenêtre sur cour, capable d'éclairer l'antichambre de la création, et pas seulement en termes documentaires ou sociologiques. Car l'émergence d'un premier relais dans le champ de réception des œuvres (le tiers médiateur, sous ses innombrables espèces – familiales, obligées, conjugales, filiales, épigonales, professionnelles...) n'est pas sans retombées sur le pôle de la création lui-même.

Loin de s'en tenir à un rôle de faire-valoir, le témoin peut en effet susciter parfois une dynamique de relance concertante, de rupture ou de déviation du plan bio-littéraire. L'écrivain devant témoins est appelé à anticiper, doubler ou perturber le processus de gain de visibilité où l'engage le concours (ou la concurrence) du tiers médiateur. Cette stratégie réorganisatrice de son image publique et de son personnage concerne à l'évidence d'abord le hors-texte, la périphérie et l'enjeu promotionnel de l'œuvre. Mais plus fondamentalement, la maîtrise assumée d'une interlocution coopérative laisse aussi des traces, repentirs, ajouts à l'intérieur même de l'espace littéraire. Ce sont quelques modalités possibles de cette économie pré-posthume de l'œuvre par l'intercession d'un tiers que j'esquisserai à présent.

Je le ferai en m'appuyant sur quelques cas emblématiques d'une récupération ingénieuse par l'écrivain de cette figure plastique de l'Eckermann moderne. Mon palmarès, forcément limité, a retenu quatre types d'interlocution « anthumes » particulièrement féconds : celui d'un grand écrivain mondain (Marcel Proust) et de sa jeune gouvernante (Céleste Albaret) ; celui d'un classique féminin en pleine gloire (Colette) et de ses petites secrétaires ; celui d'un autobiographe (André Gide) et de son amie dévouée (la Petite Dame) ; celui d'un affabulateur (Romain Gary) et de son cousin vrai-faux témoin (Paul Pavlowitch).

ENJEUX DU TÉMOIGNAGE

Pour qu'existe une « fonction Eckermann », quelques conditions objectives doivent être réunies. Le « cercle enchanté » (Céleste Albaret à propos de Proust), l'*aura* de notoriété et d'admiration naissent tout d'abord de l'activisme des réseaux de sociabilité (revues, sociétés des amis de l'auteur, université, académies...). Il faut aussi compter sur l'existence attestée d'un processus de reconnaissance de l'œuvre. Les années de maturité ou d'accomplissement (c'est le cas de l'Eckermann historique, 25 ans, recueillant les dits et faits d'un Goethe octogénaire) rendent séduisante autant que menaçante pour l'écrivain l'intervention du témoin-interlocuteur.

Plusieurs enjeux de réception à plus ou moins long terme et à destinataires variables sont susceptibles d'être activés grâce à la coopération d'un ou de plusieurs médiateurs : des *enjeux conservatoires*, visant à fixer pour la postérité une vulgate autorisée, au risque de verrouiller le sens et de jeter de la suspicion critique. Eckermann devra avoir de la répartie, une capacité au contrepoint, et ne pas donner le sentiment d'être une simple chambre d'enregistrement, en créant l'illusion d'une égalité de position.

D'autres enjeux peuvent être privilégiés : un *enjeu de sélection et de réouverture* du sens orienté vers l'avenir du texte pour lequel un mode d'interlocution plus insolent, moins inféodé, peut être envisagé, au risque, cette fois pour l'auteur, de se sentir trahi, gauchi, dépossédé. C'est par exemple la mésaventure de l'historien Paul Veyne avec le poète René Char racontée dans *René Char en ses poèmes* (Veyne, 1990)¹. Dans tous les cas, il se

1. Une rivalité pour la maîtrise de l'interprétation mit fin aux rencontres hebdomadaires deux ans durant entre le témoin et le poète. Veyne confie après coup son sentiment d'asphyxie : « Néanmoins, échaudé par la double contrainte, le *double bind*, je remis à plus tard, sans le dire, d'écrire un livre qui nous faisait souffrir. Je ne pouvais oublier l'échange d'un regard-poignard qui nous avait échappé. L'équivoque de ce livre dont je cessai de parler devait obérer les dernières années,

joue une forme de co-gestion de l'œuvre entre les partenaires, dont les modalités reposent sur un gain mutuel d'avantages symboliques et dont l'initiative, unilatérale ou conjointe, relève de la préméditation.

LA COOPÉRATION À EFFET DIFFÉRÉ

Examinons pour commencer le cas où le solliciteur est l'écrivain lui-même et où la coopération se réalise en deux temps : du vivant de l'auteur et à titre posthume. C'est le cas Proust dont je rappelle brièvement le micro-contexte. La notoriété subite acquise par l'attribution du prix Goncourt, le poids de la maladie et l'assignation volontaire à la claustration poussent l'auteur à désigner sa gouvernante Céleste comme figure élective du dernier témoin. L'instrumentalisation créatrice de Céleste par Proust va agir sur trois plans. Tout d'abord, et nous le savons par le témoignage tardif de Céleste Albaret, publié en 1973, il lui suggère un jour de tenir son journal, pour prévenir les attaques posthumes... journal que Proust se propose de commenter et d'arranger lui-même². Il utilise ensuite la docilité de son employée de maison pour faire disparaître certains brouillons³, mais aussi pour confectionner matériellement le livre en cours à partir de ses paperoles. Mais surtout, il l'emploie comme une pâte à modeler de l'écriture, comme le brouillon humain et le tissu

jusqu'à une rupture, deux mois avant sa mort. Car j'étouffais » (1990 : 34). Le livre suspendu ne pourra voir le jour qu'à la mort de Char, avec le consentement de son épouse et exécuteur testamentaire.

2. « Ma chère Céleste, je me demande ce que vous attendez pour écrire votre journal. [...] Je suis sérieux, Céleste. Personne ne me connaît mieux que vous. Personne ne sait comme vous tout ce que je fais, ni ne peut savoir tout ce que je vous dis. Après ma mort, votre journal se vendrait plus que mes livres. Si, si, vous le vendriez comme le boulanger vend ses petits pains le matin, et vous gagneriez une fortune. D'ailleurs, j'irai encore plus loin : vous l'écrieriez, et moi, je vous le commenterai » (Albaret, 1973 : 162-163).

3. L'épisode de l'autodafé raconté par délégation (Albaret, 1973 : 325).

réactif de la *Recherche in progress*. Céleste raconte de façon passionnante comment Proust teste ses réactions à la lecture de l'œuvre en cours, rature, modifie, ajoute. À de nombreuses reprises, elle mentionne l'intérêt de Proust pour ses anecdotes et commentaires : « Je le mettrai dans mon œuvre », ce à quoi elle ajoute avec fierté : « Et de fait, il l'y a mis. » Céleste, témoin-assistant d'abord réticent puis apprivoisé par son Pygmalion, entre dans la fiction sous les traits et les mots de Françoise, et se pique visiblement au jeu de la co-responsabilité et d'une forme, même mineure, d'écriture déléguée. L'écrivain ne se contente pas de cannibaliser son inspiratrice : il fait entrer le témoin dans la mythologie de l'œuvre, préfigure dans la *Recherche* une silhouette qui ne s'incarnera réellement que cinquante ans plus tard, pour donner corps à son tour au désir biographique de son maître.

LA COOPÉRATION COMPLAISANTE

Voyons à présent un cas de coopération à parité d'intérêts plus manifeste, sous le signe d'une conjonction entre le témoin et l'auteur. C'est l'exemple de Colette pour qui la gestion du personnage de l'écrivain au féminin s'est amorcée très tôt, a nourri toute sa maturité littéraire, dans une conscience suraiguë du capital symbolique à faire fructifier. Il faut immédiatement signaler quelques particularités de Colette (qu'elle partage avec Gide) : son « plan de carrière » l'occupe pendant trente ans, emprunte tous les canaux et supports (radio, télévision, entretiens avec ses petites secrétaires, des journalistes, des universitaires, des pairs écrivains...). L'intégration de l'image renvoyée est immédiatement reprise en écho par le discours autobiographique. Ainsi, les entretiens un peu rugueux avec le journaliste André Parinaud, tout comme les confidences sororales de la vieille dame à Jean Cocteau, sont consignés en partie double, sous forme de témoignage extérieur, mais aussi sous forme autobiographique⁴. Mais

4. Comparer *Mes vérités. Entretiens avec André Parinaud*, 1949-1951 (Colette, 1996) et *Le passé défini*, journal de Cocteau (1983), aux

surtout, Colette sait utiliser magistralement la pente hagiographique de ses petites secrétaires, Claude Chauvière (1931) et Germaine Beaumont (1951) principalement, ordonnatrices d'un véritable culte et stylistes des biographèmes majeurs attachés à son personnage (Colette et la nature, Colette et la vitalité, Colette et les animaux, Colette et la maternité, Colette au travail...). Chauvière comme Beaumont étant par ailleurs des postulantes à un devenir de romancières, leur adhésion au culte de Sainte Colette et leur collaboration complaisante au mythe servaient de fait leur propre cause. Dans cette constellation satellitaire en empathie qui gravite autour du grand écrivain, je signalerai néanmoins l'autre point commun avec Gide : l'existence d'un témoin tiers non envisagé, Renée Hamon, auteure d'un journal secret contenant une Colette au jour le jour nettement moins flatteuse, publié à la mort des deux femmes par le dernier mari de Colette (1963). Le témoin en caméra cachée, à l'opposé du témoin sous contrôle : telle est la ligne de risque de l'écrivain adulé, qui, du fait de son imprévisibilité, semble sortir du cadre de l'anticipation et de la reprogrammation par l'auteur que je me suis fixé. Mais la réalité est parfois plus complexe, la marge de manœuvre plus brouillée, comme on va le voir avec le cas suivant, celui de Gide.

L'ÉMULATION CONCERTANTE ET LES VIES PARALLÈLES

Le cas de Gide, le « contemporain capital » du premier xx^e siècle littéraire français, ouvre un champ d'interrogations encore plus passionnant. C'est d'abord celui d'un cas limite d'obsession égotiste de l'image produite et transmise, telle que le *Journal* la dramatise, telle que les témoignages extérieurs la confortent. C'est surtout celle que réfléchit en un fascinant miroir le récit exceptionnel de Maria Van Rysselberghe, dite la Petite

textes autobiographiques contemporains de Colette, *Le fanal bleu* (1979) et *L'étoile Vesper* (1986).

Dame, dans son compagnonnage de vie et d'écriture collatérale secrète de trente-trois ans, de 1918 à 1951, que représentent ses « Notes pour l'histoire authentique d'André Gide »⁵. Gide, c'est peut-être le classique contemporain qui a mené le plus loin un processus autocorrectif et autorégulateur sur son œuvre, sur le sens de ses paroles, sur la publication contrôlée de ses traces⁶.

Le *Journal*, épicentre de son œuvre et foyer de sa vie, inscrit le projet gidien sous le signe du paradoxe : il s'agit d'exhiber avec une impudeur revendiquée le protocole d'une mise au secret, un secret qui a pour nom Madeleine, l'épouse de Gide, qui disparaît par élision systématique du texte du diariste. Les composantes du secret sont en revanche ostensiblement livrées aux yeux de tous les lecteurs proches et éloignés : homosexualité, paternité cachée. Le cercle des témoins de Gide, parmi lesquels on compte Roger Martin du Gard et la Petite Dame, est parfaitement tenu informé des grandes et menues aventures de son intimité physique et psychique sur le mode de « l'archi-confiance » (Marty, 1985). Faire disparaître du *Journal* jusqu'au nom de Madeleine, c'est exhiber son absence en lui écrivant une lettre impossible à expédier tout en respectant le vœu de discrétion et de silence de l'épouse. Mais c'est aussi, pour le diariste, rester fidèle à ses choix de présence à soi-même et soumettre ses familiers à une injonction tyrannique de transparence.

La mise à l'épreuve que Gide inflige à ses proches atteint donc un paroxysme quand il les consulte obsessionnellement, dans les années 1930, sur l'opportunité d'une publication partielle de son journal de son vivant, car, comme il ne cesse de le

5. *Les cahiers de la Petite Dame* de Maria Van Rysselberghe ont été publiés en quatre volumes dans les *Cahiers André Gide* (n^{os} 4-7), sous la direction de Claude Martin.

6. Sur le *Journal* de Gide et le pouvoir d'aimantation du personnage, on lira les analyses très pénétrantes de Marty : « N'y avait-il pas quelque chose d'énigmatique dans le fait que non seulement Gide s'était épuisé et multiplié en journaux intimes, mais qu'en sus on avait sur lui des journaux dont il était l'unique sujet, et que le journal avait donc bordé, longé, de l'intérieur comme de l'extérieur, sa vie ? » (1985 : 19).

répéter : « Je me méfie du posthume »⁷. Ce dilemme collectif autour de la publicité à accorder ou non à son intimité est restitué de façon saisissante par le témoin capital, la Petite Dame, qui, selon ses propres dires, n'aurait avoué son entreprise de petit Eckermann à Gide que sur le lit de mort de celui-ci, en 1951. Légende consolatrice ou parole authentique, Gide mourant serait alors sorti de son inconscience pour prononcer cette absolution rétroactive : « Excellent, excellent »⁸.

Ce qui rend ce témoignage absolument unique, c'est non seulement le souffle quasi ininterrompu de l'entreprise au long cours, mais c'est aussi la différence d'avec la position plus solitairement clandestine de Hamon auprès de Colette. La Petite Dame se sent intérieurement autorisée à cette entreprise, mandatée même par la communauté des intimes (Jean Schlumberger⁹, RMG, madame Émile Mayrisch), et sans doute approuvée par-dessus son épaule amicale par Gide lui-même. Son témoignage constitue un formidable pendant au *Journal* et aux *Mémoires* de l'écrivain, dont elle donne patiemment à entendre la voix-pour-

7. Voir les notes de l'année 1934 notamment : « Reste la question de la partie sentimentale, dit-il. Vous comprenez, si on fait abstraction de cela, ma figure est toute faussée... il y aurait bien la solution de laisser ces carnets pour après ma mort... mais vous savez comme je me défie de ce qui arrive après la mort !... ou bien en faire un cahier spécial, qu'on imprimerait sans le publier, mais alors il faudrait y mettre beaucoup plus et ce ne serait plus le journal comme il m'est venu... » (Rysselberghe, 1974 : 393).

8. Dans les *Cahiers de la Petite Dame*, la scène de la révélation du 17 février 1951 est racontée (1977 : 242).

9. Voir le conseil de Schlumberger relaté dans les *Cahiers de la Petite Dame* : « Au sujet de l'avenir, j'ai [...] une requête très sérieuse. Je trouve que vous devriez absolument écrire tout ce que vous savez sur Gide, vous êtes admirablement bien placée pour ça, vous avez la mémoire précise, scrupuleuse, du jugement. Ce serait tellement précieux pour éclairer sa figure ! Songez à tout ce qu'on pourra dire pour la déformer ! Et ce que vous direz, justement, personne ne le dira. [...] Je vous assure, cela serait précieux pour nous tous » (1977 : XI).

autrui¹⁰, le *Journal* de Gide demeurant un double espace d'énonciation et de réception, de parole et de retour de la parole sur elle-même¹¹.

Les *Cahiers de la Petite Dame*, qui se donnent pour seuls objectifs le portrait du Gide historique et le rendu de la coulisse, s'avèrent aussi un texte à double fond : une autoréflexion sur la déontologie du témoin et un discours de la méthode en constant procès de révision. C'est par ailleurs le résultat d'une émulation littéraire réussie entre le témoin et l'écrivain qui prend quelquefois une tournure interactive. Si Gide donne à lire à son amie des années entières de son *Journal*, la consulte sur l'opportunité de coupes, d'une publication immédiate, confidentielle ou grand public, il lui sert à son tour de mentor quand elle manifeste elle-même une ambition littéraire. Mais c'est aussi par la lecture du *Journal* de Gide que la Petite Dame constate, avec un mélange de trouble et de réconfort, que le livre de chevet du *Grand Homme*, Bypeed comme elle le nomme affectueusement, restera des années durant... *Conversations de Goethe avec Eckermann* :

Il me donne à lire les épreuves du journal des années 26-27, que je ne connaissais pas et qui sont pour le tome XIV, je crois. Un instant de grande satisfaction en y lisant : « La grande chance de Goethe, ce fut peut-être bien Eckermann... » que ternit un peu la suite « mais

10. En mai 1927, mise au point de Rysselberghe : « J'ai entrepris ces notations avec l'idée qu'elles serviraient de source, d'éléments, de témoignage, à ceux qui voudront un jour écrire l'histoire véritable d'André Gide. Ce point de vue s'est petit à petit modifié. Prises sur le vif, ainsi enchâssées dans le quotidien, ces relations me semblèrent présenter en elles-mêmes, par leur seule vérité, un intérêt suffisant... » (1973 : 3).

11. Voir la réflexion de Gide dans son *Journal*, en 1929 : « On ne tracera pas aisément la trajectoire de mon esprit ; sa courbe ne se révélera que de mon style et échappera à plus d'un. Si quelqu'un, dans mon dernier écrit, pense saisir enfin ma ressemblance, qu'il se détrompe : c'est toujours de mon dernier-né que je suis le plus différent », commenté par Marty (1985 : 77).

sans doute ne serait-il pas de cet avis, et ne verrait-il dans ces conversations qu'une trahison constante de sa pensée ». Puisse cette réflexion me préserver de toute déformation ! (1975 : 41)

La pertinence des réponses et des objections du petit Eckermann à la précipitation gidienne dans la mise à nu du secret, le souci d'écrire un document brut exploitable par la postérité, l'inquiétude qui la taraude sur les risques de consonance ou de dissonance trop fortes¹² entre son témoignage et le *Journal* en font un modèle de scrupule testimonial. La leçon à tirer pour nous, c'est combien Gide, qu'il ait ignoré l'existence de son Eckermann ou qu'il ait feint de méconnaître avec bienveillance une entreprise utile à la construction de son mythe littéraire, a su tirer le meilleur parti, dans ses décisions d'anticipation du posthume, de cette voix de régie rapprochée, concertante et critique à la fois.

TÉMOIN À GAGES ET AUTEUR SOUS MASQUES

Le témoin caché du type de la Petite Dame fait office de chef opérateur bénévole de la visibilité « authentique » de l'écrivain « historique » Gide. Dans le cas de figure autrement plus tortueux

12. Voir la progression de ses scrupules. En janvier 1930, elle écrit : « Cet après-midi, il m'apporte les années 1904, 1905 de son journal, cela m'amuse et me remet en mémoire tant de choses faites et vues ensemble. Je lis avec un mélange d'activité et d'appréhension. De ces confidences intimes, ne va-t-il pas sortir un Gide qui semblera tout à fait incompatible avec celui que j'essaie de révéler ? Mais non, il ne me semble pas, nous ne pouvons noter que des choses d'un ordre différent. Ce qu'il écrit renseigne surtout sur ses préoccupations, sur le fonctionnement de son esprit et ne donne rien de ce qui fait son contact, ses modes, son caractère. Je serais surtout curieuse de voir les années dont je parle aussi ! Que faire s'il présentait des faits d'une manière toute différente de la mienne ? Il ne me resterait qu'à le signaler ici. Mais je ne crois pas, d'après ce que j'ai déjà lu. Il me semble que nos versions doivent être différentes mais compatibles » (1974 : 81).

connu sous le nom de l'« affaire Gary-Ajar », se met en place, en 1974, un scénario diamétralement inverse de médiatisation par un écrivain reconnu « réel » sous son hétéronyme Romain Gary d'une invisibilité masquée, par invention d'un double fictif, Émile Ajar, et engagement d'un tiers, son petit-cousin Paul Pavlowitch, pour incarner publiquement cette fiction d'auteur. Pavlowitch peut donc être considéré comme le « témoin à gages » du donneur d'ordres Gary et son exécutant dans l'accomplissement d'un contrat équivoque auquel, au moment d'être démasqué par des journalistes, il donnera lui-même le nom en usage dans le *milieu* de l'affairisme criminel : un « deal »¹³. C'est le prototype du témoin indocile, l'anti-Céleste Albaret.

Je me bornerai ici à condenser ce que cette fable-gigogne de reprogrammation du plan bio-littéraire contient d'inouï et de quasiment allégorique. C'est d'abord un exemple limite du fantasme d'auto-engendrement littéraire. Pour Gary, renaître à soi et dans le regard des autres (la critique professionnelle, la presse, les intellectuels) passe à ce moment de crise de sa vie personnelle par la « vérification » renouvelée de son pouvoir de mystification littéraire. Et donnons au verbe « vérifier » sa double et pleine acception : « vérifier » au sens de la mise à l'épreuve, de la prise à témoin de sa valeur littéraire ; mais aussi « vérifier » au sens d'« authentifier », de rendre la mystification paradoxalement garante de vérité. Ce projet est très lucidement analysé par le romancier quelques mois avant son suicide, dans son testament littéraire au titre programmatique, *Vie et mort d'Émile Ajar* :

J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de l'image de Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans [...]. On m'avait fait une gueule [...]. Recommencer, revivre, être un autre fut la grande tentation de mon existence. [...] La

13. Voir le témoignage du journaliste Jacques Bouzerand recueilli dans la biographie de Myriam Anissimov (2004 : 553), où le terme de *deal* est mis dans la bouche de Pavlowitch, qu'il venait de découvrir au terme d'une longue filature dans le sud-ouest de la France.

vérité est que j'ai été profondément atteint par la plus ancienne tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité. [...] Je me suis toujours été un autre [...]. Dans un tel contexte psychologique, la venue au monde, la courte vie et la mort d'Emile Ajar sont peut-être plus faciles à expliquer que je ne l'ai d'abord pensé moi-même.

C'était une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m'était donné une nouvelle fois. J'avais l'illusion parfaite d'une nouvelle création de moi-même par moi-même (1979 : 28-30).

Cet auto-engendrement par scissiparité suppose pourtant une altérité complice pour parvenir à ses fins, pour fournir aussi comme une prime de jouissance à l'expérimentateur démiurgique. Il faut une omerta qui lie des témoins à un silence assermenté. Quitte à consigner sous scellés, dans le plus grand secret des cabinets d'avocats suisses et américains, compulsivement et à chaque phase de développement du stratagème, l'acceptation de pouvoir fictif des témoins et la reconnaissance de paternité réelle des manuscrits signés Ajar¹⁴.

14. Voir les traces de cette obsession dans la biographie de Gary par Anissimov (2004). Par exemple, voici le texte que Gary fait signer à Pavlowitch le 3 juin 1975, après avoir écrit *La vie devant soi* (primitivement intitulé *La tendresse des pierres*) : « Aujourd'hui, le 3 juin, j'ai reçu de Romain Gary le manuscrit du roman dont il est l'auteur, intitulé *La Tendresse des Pierres*. Je m'engage par la présente à assumer devant l'éditeur, le public et la presse le personnage de l'"auteur" Émile Ajar, pseudonyme que Romain Gary a adopté afin d'échapper à l'image de l'"auteur" et pour mettre en pratique sa théorie du "roman total", telle qu'il l'a exposée dans son essai sur le roman *Pour Sganarelle*. Je m'engage sur l'honneur à ne divulguer la véritable identité de l'auteur qu'avec l'accord de Romain Gary ou de ses exécuteurs testamentaires. [...] Les seules personnes au courant sont Pierre Michaut qui a présenté *Gros-Câlin* alors que je n'étais pas encore entré en scène, Martine Carré, secrétaire, qui a tapé les manuscrits, Diego Gary, Jean Seberg, l'exécuteur testamentaire de Gary qui est Robert Gallimard et les avocats Davis et Remer à New York et Junod à Genève » (Anissimov, 2004 : 532).

Toutefois, ce que Gary ne parvient pas à contrôler jusqu'au bout, c'est le conflit symbolico-juridique sur le droit d'auteur entre lui et Pavlowitch qui va accompagner le succès même de son plan. L'attribution du prix Goncourt couronne ses espoirs de reconnaissance littéraire mais introduit une brèche dans « la défense Ajar¹⁵ ». Car même si le rôle de Pavlowitch en truchement physique à l'énigmatique Émile Ajar a été maintes fois répété sur un scénario écrit par Gary, il arrive à deux reprises que la créature Pavlowitch déroge et se livre à des improvisations devant la presse qui exaspèrent Gary : en donnant une photo de lui et, dans un entretien au *Monde*, en émaillant la vie fictive d'Ajar d'éléments biographiques avérés sur l'individu Pavlowitch, celui-ci donne des signes de rébellion et d'allégation de paternité insupportables¹⁶.

La riposte, le contre-feu sont magistraux et fatalement auto-destructeurs. Magistraux d'abord parce qu'il s'agit d'une reprise de pouvoir sur la situation ainsi créée par une nouvelle perturbation due à une intervention de l'auteur Gary : la revanche passera encore par les mots et l'autofabulation. En écrivant *Pseudo*, puis en faisant exploser en vol le missile Ajar, Gary reprend littérairement et biographiquement la main sur sa créature et son témoin à gages Pavlowitch. Son suicide littéraire puis son suicide réel tiennent tous les deux du chef-d'œuvre.

Le dernier sujet d'étonnement dans cette affaire n'est pas de moindre importance pour notre questionnement initial, puisque quelques mois après la mort et la divulgation programmée de la

15. Voir l'incipit de *Pseudo* ([1976] 2004 : 11) : « La défense Émile Ajar » fournit aussi le titre de toute la huitième partie de la biographie de Anissimov relative à cette mystification.

16. Voir aussi les piques cryptées de Pavlowitch à Gary dans l'interview du *Monde* du 10 octobre 1975 : « Je pense qu'un écrivain ça bouffe tout et que seuls les lecteurs croient qu'ils sont généreux. Les écrivains sont égoïstes comme dirait Momo... » et la réponse différée de Gary : « Il lui appartient, si un jour l'envie l'en prend, d'expliquer pourquoi, dans l'interview qu'il avait accordée au *Monde*, à Copenhague, il avait donné sa propre biographie, et pourquoi, malgré mon opposition, il avait fourni sa photo à la presse » (1979 : 32).

machination, Pavlowitch, faux Ajar, devient le véritable auteur sous son nom réel de sa propre version de l'affaire, connue sous le titre de *L'homme que l'on croyait* (1981)¹⁷. Un peu comme s'il restait malgré tout, tout en devenant à son tour visible et assumant désormais son nom propre, le témoin « dégage » mais encore débiteur de son cousin.

L'accès au statut d'écrivain d'un nouvel auteur, ancien témoin-homme lige devenu maître chanteur de son inventeur : tel n'est pas le moindre des paradoxes de cette « dette » étrange, et sur laquelle il y aurait matière à s'interroger philosophiquement, qui lie mystérieusement le témoin à la figure du « témoigné ».

Ainsi, de l'abnégation inspirante de Céleste au conflit mortifère avec un père symbolique, on mesure le spectre des figures potentielles du témoin de la vie, et des usages littéraires que l'écrivain peut en faire. À un point même qu'on pourrait contester la validité du terme générique de *témoin* pour désigner un rôle aussi plein, co-actif en tout cas, dans le creuset de la littérature. Pour le lecteur à venir, « la fonction Eckermann » entrouvre la porte de la fabrique, cette arrière-cuisine de la création que Charles Baudelaire assimilait à une loge de concierge, avec ses relents et caquets : on aurait tort toutefois de la refermer trop vite. Au-delà du recueil d'anecdotes, le témoignage porte trace des germinations collectives, des échanges, des tentatives avortées, en bref de tout un tissu conjonctif latent dont l'œuvre de l'écrivain constituerait le corps glorieux.

17. Le déclencheur semble avoir été l'écriture de *Pseudo*, à lire ces remarques de dépit, dans lesquelles le témoin « matériau », réduit au rôle humiliant de secrétaire-dactylographe, décide de contre-attaquer : « Je me sentais défaillir à cette cruelle exposition de mes petits secrets. Ces piteuses révélations étaient d'autant plus atroces qu'elles témoignaient de son indifférence. C'était encore moins que ça. J'étais simplement un matériau. » et « Il fallait taper son évacuation quotidienne... Chaque matin, je m'installais dans ce salon trop élégant et je tapais les preuves de mon inanité » (Pavlowitch, 1981 : 193-196).

BIBLIOGRAPHIE

- ALBARET, Céleste (1973), *Monsieur Proust* (souvenirs recueillis par Georges Belmont), Paris, Robert Laffont.
- ANISSIMOV, Myriam (2004), *Romain Gary le caméléon*, Paris, Denoël.
- BEAUMONT, Germaine (avec André PARINAUD) (1951), *Colette*, Paris, Seuil. (Coll. « Écrivains de toujours ».)
- CHAUVIÈRE, Claude (1931), *Colette*, Paris, Firmin Didot.
- COLETTE (1996), *Mes vérités. Entretiens avec André Parinaud, 1949-1951*, Paris, Écriture.
- COLETTE, et Renée HAMON (1963), *Lettres au petit corsaire*, éd. par Claude Pichois et Roberte Forbin, préface de Maurice Goudekot, Paris, Flammarion.
- GARY, Romain ([1976] 2004), *Pseudo*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- GARY, Romain (1979), *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Mercure de France.
- MARTY, Éric (1985), *L'écriture du jour*, Paris, Le Seuil.
- PAVLOWITCH, Paul (1981), *L'homme que l'on croyait*, Paris, Fayard.
- RYSSELBERGHE, Maria Van (1973), « *Les cahiers de la Petite Dame 1 (1918-1929)* », dans Claude MARTIN (dir.), *Cahiers André Gide*, n° 4, Paris, Gallimard.
- RYSSELBERGHE, Maria Van (1974), « *Les cahiers de la Petite Dame 2 (1929-1937)* », dans Claude MARTIN (dir.), *Cahiers André Gide*, n° 5, Paris, Gallimard.
- RYSSELBERGHE, Maria Van (1975), « *Les cahiers de la Petite Dame 3 (1937-1945)* », dans Claude MARTIN (dir.), *Cahiers André Gide*, n° 6, Paris, Gallimard.
- RYSSELBERGHE, Maria Van (1977), « *Les cahiers de la Petite Dame 4 (1945-1951)* », dans Claude MARTIN (dir.), *Cahiers André Gide*, n° 7, Paris, Gallimard.
- VEYNE, Paul (1990), *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard.

LE BAROMÈTRE DE L'ŒUVRE :
LA DOUBLE COMPOSITION
DE *A WRITER'S DIARY* DE(S) WOOLF

Manon Auger

Université du Québec à Montréal

I put forward this opinion, not as of any value, but as an explanation of my publishing the book.

Leonard WOOLF,
« Preface », dans *A Writer's Diary, being extracts from the Diary of Virginia Woolf*.

Elle est comme une pianiste qui joue de sa main droite les notes les plus gaies (ses lettres) et de sa main gauche les notes les plus graves (son journal).

Nigel NICOLSON,
Virginia Woolf.

Les cahiers, les carnets et les journaux d'écrivains s'inscrivent presque toujours en marge de leurs œuvres. Il est vrai que, théoriquement confiné à une quotidienneté qui le vide de tout intérêt, le journal intime (pour ne prendre ici que cet objet) ne devrait pouvoir rien faire d'autre que de rendre compte de sa propre étymologie : *diurnaleme* – *intimus*, écriture du jour et de

l'intérieur, donc, qui obéit uniquement à la règle de la datation, mais qui restitue la vie en autant de façons qu'il y a de diaristes et jette le lecteur du manuscrit devant un matériau brut et rudimentaire. Dans ces conditions, publier un journal sous sa forme intégrale comporte toujours sa part de risques éditoriaux qui poussent bien souvent les éditeurs¹ à opter pour une lecture qui prend la forme d'une réécriture, guidée dans bien des cas par des contraintes économiques et légales. Inscrivant explicitement leur présence dans le cadre paratextuel, mais dissimulant par ailleurs les indices de leur intervention dans le cadre textuel, ces éditeurs créent un nouveau texte dont la lecture est certes bien plus confortable, mais qui n'en est pas moins construite et marquée du sceau de leur subjectivité. La vérité du sujet diaristique, qui se déploie et se construit au fil de chacune des entrées, n'est dès lors plus appréciable à sa juste valeur, ce qui, plus souvent qu'autrement, attire la foudre des commentateurs sur la tête des éditeurs en question².

Toutefois, ces textes tronqués, amputés et déformés ne doivent pas être mis au rancart pour autant ; seulement, leur intérêt se trouve ailleurs que dans l'esthétique du sujet diaristique. Car si le phénomène de la réécriture peut être entendu comme « toute

1. Le mot *éditeur* est entendu ici dans son sens double et historiquement variable de personne qui fait paraître le texte d'un tiers ou en assure la publication.

2. Non seulement reproche-t-on aux éditeurs de publier des versions partielles, mais on leur reproche aussi, bien souvent, d'avoir publié tout court, car on considère que le journal intime, destiné selon les « lois du genre » à n'être lu que par son auteur, n'a pas sa place dans la littérature. Si elle est prédominante dans les diverses études consacrées au journal intime, cette frustration par rapport aux éditeurs est en général plus souvent latente que consciente, mais l'exemple qui m'occupera au long de cet article – soit celui de l'intervention de Leonard Woolf sur le journal de Virginia Woolf – en est une figure type, puisque Jacqueline Jondot (1997), qui traite directement de la question, se montre très critique par rapport au travail fait par Leonard Woolf. Pour ma part, ne souhaitant pas porter de jugement de valeur, j'opte plutôt pour une démarche qui tend non pas à remettre en question la légitimité du travail fait par Leonard Woolf, mais plutôt à en interroger les modalités.

reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imite, la transforme, s'y réfère, explicitement ou implicitement », il apparaît possible d'étudier ces journaux selon une logique de l'hypertextualité où un hypertexte (le journal publié dans sa version fragmentaire) se grefferait « d'une manière qui n'est pas un simple commentaire ou une copie, mais une appropriation ou un détournement » (Bordas, 2002 : 501) sur un hypotexte (le manuscrit du journal)³. Car il y a bien sûr appropriation ou détournement lorsqu'un journal est publié sous une forme fragmentaire : ces éditions nous donnent une version partielle et construite des diaristes, tout comme elles nous donnent une vision partielle et construite du journal en question, vision qui doit légitimement éveiller une certaine méfiance, mais qui n'en est pas moins influente puisqu'elle est souvent la première offerte au public. Par conséquent, une publication fragmentaire peut parfois finir par faire autorité, si ce n'est dans l'œuvre de l'écrivain lui-même, du moins dans l'histoire du journal intime. Plus encore, ces éditions, à travers la fiction construite par la sélection des extraits, nous en révèlent davantage sur l'éditeur et sur son désir de *programmation* de l'auteur et de son œuvre que sur le diariste lui-même, ce qui n'est pas négligeable pour l'histoire littéraire. Car, en orientant la réécriture du journal de manière à répondre à une esthétique particulière, l'éditeur en fait, peut-être malgré lui, *son* œuvre, tout en demeurant sobrement à l'abri derrière le diariste dont le nom apparaît en couverture et qui assure, par le fait même, la notoriété du journal, genre dévalorisé s'il en est un.

C'est un de ces cas de réécriture que je me propose d'étudier ici, soit celui du travail fait par Leonard Woolf sur le journal intime de son épouse, Virginia Woolf. Bien que ce soit souvent ces témoins privilégiés des écrivains – le conjoint, les frères, les amis, etc. – qui préparent le terrain pour la réception des œuvres intimes⁴, leur rôle dans le travail éditorial est trop souvent

3. Cette notion de l'hypertextualité est empruntée à Genette (1982).

4. Ce fut le cas, par exemple, du journal d'Eugénie de Guérin, publié par le meilleur ami de son frère Maurice de Guérin, Barbey

négligé ou critiqué, alors qu'il mériterait d'être étudié pour ce qu'il nous révèle de l'écrivain et de son réseau social. Si les ententes établies – si ententes il y a – entre les diaristes et leur futur éditeur laissent souvent bien peu de traces écrites sur les intentions des premiers, il n'est toutefois pas exclu que la rédaction de leurs œuvres intimes participe, au même titre que l'intervention du témoin, d'un travail de programmation de la réception de leur figure d'écrivain qui assure, du même coup, celle de toute l'œuvre. Le cas des Woolf, pour autant qu'il est un exemple célèbre, fournira donc quelques pistes qui ne sont pour l'instant qu'exploratoires, mais qui montrent sans nul doute à la fois la complexité génétique du chantier qui préside à « l'œuvre » dès lors que plus d'un écrivain travaille sur le même matériau et le caractère ambigu de l'inscription de la pratique diaristique au sein de toute pratique littéraire, qu'elle soit privée ou publique. Partant de l'hypothèse qu'une scission entre la vie et l'œuvre a présidé à ce travail de composition menant à l'édition du *Journal* de(s) Woolf, il s'agira plus précisément de présenter parallèlement l'édition complète du *Journal* de Virginia Woolf et l'édition partielle que constitue *A Writer's Diary*, organisée par Leonard, afin de dégager à la fois les choix qui ont orienté la composition de cette dernière, mais aussi les « effets » produits par ces choix éditoriaux. Sous les auspices de ce que nous pouvons nommer une *génétique éditoriale*, *A Writer's Diary* se révélera être un habile texte « à quatre mains » où le couple Woolf semble préparer l'œuvre de Virginia à la postérité.

LEONARD ET VIRGINIA

Bien qu'ayant occupé une place importante sur la scène politique et littéraire de son époque, Leonard Woolf était probable-

d'Aureville (1862), et celui de Katherine Mansfield, dont le journal fut publié par son mari, John Middleton Murray (1927). À propos de ce dernier, Simon note que Murray a créé « a sentimentalised portrait of his wife as pure, childlike and romantic » (1990 : 150).

ment un écrivain médiocre⁵. Ses quelques romans, ainsi que les cinq volumes de son autobiographie⁶ ont tôt fait de s'effacer derrière la notoriété des œuvres de sa femme, Virginia Stephen, qui a porté, ironiquement, le nom de Woolf à la célébrité qu'on lui connaît aujourd'hui. Par contre, cela semble incontestable, Leonard Woolf était un lecteur extraordinaire. Non seulement son travail d'éditeur pour la Hogarth Press, imprimerie artisanale que le couple Woolf a fondée en 1917, lui a-t-il permis de développer cette aptitude, mais en tant que premier lecteur des manuscrits de Virginia Woolf, un lien particulier l'unissait à sa femme et à son écriture. Ainsi, celle-ci, qui douta toute sa vie de son talent et redoutait sa propre réaction face aux critiques⁷, ne pouvait se résigner à la publication qu'une fois l'approbation de son mari donnée, approbation chaque fois enthousiaste à l'égard de son travail⁸.

5. Après des études à Cambridge, il a travaillé pour le Ceylan Civil Service en Inde. Il a milité fermement, tout au long de sa vie, aux côtés des grands idéologues de la gauche britannique et a publié plusieurs livres sur le sujet : *Socialism and Co-operation* (1921), *After the Deluge* (1931) et *Principia Politica* (1953). Membre de la Fabian Society (société de la pensée socialiste britannique de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle), il était également un intellectuel reconnu du célèbre groupe de Bloomsbury.

6. Sa production romanesque comprend *The Village and the Jungle* (1913) et *The Wise Virgins* (1914), tandis que les volumes qui composent son autobiographie sont *Sowing* (1960), *Growing* (1961), *Beginning Again* (1964), *Downhill all the Way* (1966) et *The Journey Not the Arrival Matters* (1969).

7. Ce « doute » est un des plus importants leitmotiv du *Journal*, mais surtout, on l'anticipe, de *A Writer's Diary*.

8. Virginia Woolf avait une confiance sans borne dans son jugement, bien qu'il semble que Leonard n'ait pas toujours été honnête avec elle. Lors de la rédaction de *The Years*, par exemple, la santé de Virginia est chancelante et elle attend nerveusement le verdict de Leonard sur ce roman qu'elle juge mauvais. Dans son journal, elle écrit qu'il a déclaré qu'« il trouvait cela extrêmement bon – aussi bon que les livres précédents ». Nicolson précise, dans sa biographie : « En réalité, Leonard exagère. Dans ses mémoires, *Downhill all the way*, il avoue :

Leonard Woolf se profile en fait comme une ombre derrière la figure de Virginia Woolf ; une ombre à la fois réconfortante et menaçante. Couple apparemment mal assorti, lié par une union qui les cache et les dévoile au reste du monde, une relation, dirait-on, vécue de façon neutre et amicale, mais pas d'égal à égal ; Virginia a le talent et Leonard veille sur sa santé et sur son génie, ce qui, dans les deux cas, exige qu'il veille sur ses écrits. Ainsi, après avoir, sur l'ordre des médecins, interdit à Virginia d'écrire pendant près de deux ans (soit de 1915 à 1917), il lui permet tranquillement de revenir à l'écriture lors de sa convalescence et l'encourage fortement à rédiger un journal. Par conséquent, le *Journal* qu'elle tient de façon soutenue de 1917 à 1941 est ouvert à son mari, et ce, dès le début⁹. En effet, en octobre 1917, Virginia réoriente sa pratique diaristique¹⁰ sur ces mots : « This therefore will follow that plan – written after tea, written indiscreetly, & by the way I note here that L. has promised to add his page when he has something to say. His modesty is to be overcome » (1977 : 55). Cette proposition, où « written indiscreetly »

“Je savais que si mon verdict n'était pas absolument favorable, elle serait désespérée et ferait une grave dépression... Je ne lui ai donc pas dit tout à fait franchement ce que je pensais. Mon éloge n'aurait pas été si chaleureux si elle avait été en bonne santé” » (Nicolson, 2002 : 175).

9. Et il semble que le journal soit ouvert d'assez bonne grâce. Martison avance l'hypothèse suivante : « Because the concept of audience is a literary given and because she wrote her adolescent diaries under the gaze of her father, she readily accepts Leonard's role of diary reader, even when it limits her writing about him there » (2003 : 23).

10. Virginia Woolf avait déjà tenu un journal que l'on désigne comme son « journal d'adolescence » (1897-1909), du moins dans sa traduction française. Parler d'un journal d'adolescence peut paraître incongru, puisqu'elle a tenu celui-ci de l'âge de 15 à 27 ans, mais, étant donné que son œuvre est postérieure à cette période, on peut parler « d'adolescence » de l'écrivain ou d'un « passionnée apprentice », pour reprendre le titre de la version originale. Toutefois, cette réorientation de la pratique à laquelle il est fait référence ici se pose par rapport au journal qu'elle a tenu de janvier à février 1915 et qu'elle vient de retrouver et de relire. Ce cahier, relatant les diverses anecdotes qui composent les journées des Woolf, est très factuel.

et « L has promised to add his page » se juxtaposent, semble se doter d'une double charge programmatique qui lui donne figure d'oxymore. Si Leonard écrit effectivement deux entrées la même année afin d'honorer la promesse qu'il a faite, sa présence fantomatique mais désirée comme destinataire potentiel du journal représente également, de façon synecdotique, le public lui-même devant lequel Virginia ne voudra jamais se révéler dans toute sa vulnérabilité. D'entrée de jeu, « written indiscreetly » ne veut donc pas dire s'autoriser à discourir sur soi-même, mais bien exploiter la liberté formelle qu'offre la pratique diaristique.

Virginia sait d'ailleurs que tous ses papiers, y compris son journal, seront un jour ou l'autre entre les mains de son mari et qu'il devra en disposer selon leurs souhaits respectifs. Elle note à ce propos, le 20 mars 1926 :

But what is to become of all theses diaries, I asked myself yesterday. If I died, what would Leo make of them ? He would be disinclined to burn them ; he could not publish them. Well, he should make up a book from them, I think ; and then burn the body. I daresay there is a little book in them ; if the scraps and scratching were straightened out a little. God knows (1980 : 67).

En mari empressé et conciliant, mais aussi en éditeur et en lecteur avisé, c'est ce qu'il fait : « a little book » intitulé significativement *A Writer's Diary* paraît sous ses soins en 1953 à la Hogarth Press, soit douze ans après la mort de sa femme¹¹. Ce livre, en dépit de l'édition intégrale parue vingt-cinq ans plus tard sous les soins, cette fois, de la femme du neveu de Virginia Woolf, Anne Olivier Bell¹², circule toujours aujourd'hui, alors que, pourtant, Leonard Woolf affirme dans sa préface que seule la nécessité de préserver la réputation de gens dont il est question

11. Soulignons que le passage précédemment cité a été introduit dans *A Writer's Diary*, ce qui vient légitimer l'entreprise de Leonard Woolf.

12. Avec une introduction biographique dudit neveu, Quentin Bell.

dans le journal l'empêche de publier ce texte en version intégrale ([1953] 1965 : vii). Ainsi, tout en se prétendant au départ être un texte temporaire qui se substitue à un autre, *A Writer's Diary* – et c'est là une de ses grandes forces – se révèle aujourd'hui être une œuvre qui non seulement perdure mais, désormais, évolue en parallèle avec son texte source sans en souffrir réellement. Et cette postérité, il est sans doute juste de l'attribuer en partie au travail ardu, complexe, voire mystificateur de son éditeur.

En effet, parcourant la masse des 26 volumes manuscrits du journal, Leonard Woolf procède à une importante opération de sélection, de coupure et de censure pour établir une version qui ménage la susceptibilité des personnes encore vivantes, mais, surtout, qui est apte à intéresser le public au travail d'écriture de Virginia. Il en extrait ainsi « practically everything which referred to her own writing » ([1953] 1965 : viii), se posant *ipso facto* en compositeur d'une œuvre qu'il rend uniforme (il n'indique pas les omissions) afin d'éviter d'agacer le lecteur (« worry the reader »). D'emblée, Leonard Woolf justifie donc son travail sur deux postulats qui ne pourraient être que très curieusement complémentaires : en effet, comment parvenir à recréer sans l'altérer l'univers créatif de l'écrivain, en s'assurant du même coup que rien n'y personne n'est compromis ?

LE JOURNAL OU ÉCRIRE À « MAUX » COUVERTS

Le journal de Virginia Woolf, colossal par sa taille (environ 2 500 pages), peut faire figure d'intrus au cœur de son œuvre d'écrivain puisqu'il décentre l'appréhension de celle-ci en intégrant aux romans, essais, biographies et textes critiques un texte relevant de la littérature personnelle. Maurice Blanchot, un peu dédaigneux de la pratique diaristique, note à ce propos

qu'un écrivain aussi pur que Virginia Woolf, qu'une artiste aussi acharnée à créer une œuvre qui retienne seulement la transparence, l'auréole lumineuse et les contours légers des choses, se soit sentie comme obligée de revenir auprès d'elle-même dans un journal de

bavardage où le Je s'épanche et se console, cela est significatif et troublant ([1959] 1986 : 225).

Pourtant, affirmer que le « Je » de Virginia Woolf s'épanche et se console dans ce « journal de bavardage », c'est négliger le fait que, dans celui-ci aussi bien que dans son œuvre, l'écrivain demeure fidèle à elle-même : le *Journal* cache bien plus qu'il ne révèle sur la diariste et sur son monde, tentant de saisir là aussi les « contours légers des choses », laissant le récit se développer dans les marges et n'autorisant sa rédaction qu'une fois les moments de crises graves passés. Car le journal de Virginia Woolf est subordonné à sa santé ; dès que celle-ci décline, il se tait, laissant les blancs témoigner de cette absence d'écriture liée à la dépression et à la folie, lorsque la parole ne peut plus s'écrire¹³. Et il se tait d'autant plus que Leonard veille et surveille et que Virginia, anticipant son regard, ne peut se compromettre sur le sujet, de crainte de se voir de nouveau rationnée en écriture, mais, aussi, dans l'espoir de rassurer cet homme dont la présence tranquille fait office de contrepoids :

Woke up perhaps at 3. Oh its beginning its coming – the horror – physically like a painful wave swelling about the heart – tossing me up. I'm unhappy unhappy ! Down – God, I wish I were dead. Pause. But why am I feeling this ? Let me watch the wave rise. [...] Take a pull of yourself. No more of this. I reason. [...] I could hear L. in the passage & simulate, for myself as well as for him, great cheerfulness ; & generally am cheerful, by the time breakfast is over (15 septembre 1926 – 1980 : 113. Je souligne).

13. Virginia Stephen commence son journal d'adolescence après sa première dépression (qui a lieu en 1895, à la suite du décès de sa mère, alors qu'elle n'a que 13 ans), soit en 1897, et son journal d'adulte après sa deuxième dépression (qui a lieu en 1913, un an après son mariage, à l'âge de 31 ans), soit en 1915.

Les inhibitions d'ordre personnel, familial et social qui régissent le comportement de cette femme¹⁴ ne sont sans doute pas étrangères non plus à ces silences et à cette écriture à mots couverts, pour ne pas dire à « maux » couverts, où la diariste se fait observatrice du monde qu'elle raconte, juge et commente dans un esprit parfois acerbe, quoique souvent plein d'humour. Mais, plus encore, ces contraintes orientent singulièrement sa pratique diaristique qui doit, pour se légitimer et justifier cette véritable « addiction » (Blodgett, 1989 : 67) de l'écrivain, prendre appui sur tout un réseau de facteurs extérieurs qui viendront codifier tant la pratique que l'écrit qui en découle. Se situant sur la mince ligne de partage entre l'utile et le superflu, la pratique du journal trouve ses assises dans une fonction thérapeutique qui allie la vertu anxiolytique de l'écriture de soi et le plaisir coupable de bavarder indûment. Mais, mieux encore, un projet « sérieux » tient un rôle de médiateur entre Virginia et son journal, soit celui d'écrire ses mémoires. Si ce projet ne se concrétisera jamais, il sert toutefois de régulateur à la pratique (il fait du journal un aide-mémoire, un lieu de la chronique quotidienne) et tend à évacuer encore plus la part d'intimité que peut receler ce journal en y plaçant, bien en vue, un lecteur comme destinataire potentiel.

Le temps limité que la diariste s'octroie pour rédiger (une demi-heure après le thé) témoigne tout autant de sa rigueur que de l'orientation que doit prendre l'écriture diaristique ; une écri-

14. On peut compter parmi les facteurs contraignants, outre l'atmosphère intransigeante de l'époque victorienne ayant laissé sa marque sur la jeune femme, l'autorité du père de Virginia (Leslie Stephen), les abus sexuels du demi-frère Gerald Duckworth alors que Virginia était encore enfant, le silence familial autour de la mort de sa mère et de sa sœur Stella, ainsi que la surveillance par Leonard de son état de santé. Virginia Woolf note d'ailleurs, le 17 octobre 1924 : « But enough, enough – yet of what should I write here except my writing ? Odd how conventional morality always encroaches, one must not talk of oneself etc. ; one must not be vain etc. Even in complete privacy these ghosts slip between me and the page » (1978 : 317).

ture libre, qui va au gré de la plume et des idées pour lui permettre d'élaborer son esthétique d'écrivain, mais paradoxalement emprisonnée dans un rituel quotidien. Cette technique que l'on peut nommer, à l'instar de Barbara Lounsberry, « free-writing » (1995 : 88)¹⁵ soustrait l'écrivain au rigoureux travail de réécriture que tout texte destiné à la publication exige. De plus, cette technique lui permet de saisir et de consigner ce qui ne trouverait pas place ailleurs, évitant toute forme de gaspillage d'une matière qu'elle engrange soigneusement pour l'œuvre à venir :

Still if it were not written rather faster than the fastest typewriting, if I stopped and took thought, it would never be written at all ; and the advantage of the method is that it sweeps up accidentally several stray matters which are the diamonds of the dustheap (20 janvier 1919/1977 : 233-234).

En tant qu'écrivain, Virginia Woolf voit donc dans le journal intime, forme littéraire parmi les moins codifiées, une façon d'exercer son art. Le journal sert ainsi de laboratoire à l'œuvre, car il lui permet, comme elle le dit elle-même, « to do [her] scales [and to] work at certain effects » : « I daresay I practised Jacob here – And Mrs D. And shall invent my next book here » (17 octobre 1924/1978 : 319). Elle y écoule, en somme, le trop-plein d'une écriture qui se nourrit de la *vie*, ce qui la conduit à son style de romancière. Utilisant le journal comme forme extensionnelle de son travail, Virginia Woolf lui confère donc un statut utilitaire qui vient aussi en légitimer la pratique. Pour cette femme qui « suspect pleasure slightly » (1978 : 115), faire du journal « a

15. Blodgett décrit cette technique de la façon suivante : « She has found an approach for her diary that will prevail until the later thirties. In crisp, clear phrases, and sometimes in concise set pieces, she will record mainly her professional and social encounters and achievements, with such perceptions, descriptions, scenarios and portraits as they stimulate » (1989 : 61).

task » ou « a duty » relève donc de la stratégie subversive (Podnieks, 2000 : 115).

Ainsi, non seulement une œuvre particulière semble se préparer à l'intérieur du *Journal* (soit celle des mémoires qui permettra d'utiliser comme matériau cette *vie* que consigne Virginia si minutieusement), mais le travail de l'écrivain s'y inscrit également de deux façons : d'abord en filigrane, par la stylistique particulière qui s'y déploie et les thèmes chers à Virginia Woolf ; ensuite, dans le corps même du texte, par l'intermédiaire des commentaires de l'écrivain sur son travail en cours. Ces derniers, en effet, abondent parce que Virginia ne peut simplement rédiger roman par-dessus roman ; elle doit aussi s'octroyer des pauses dans l'espace du journal où elle réfléchit sur sa pratique littéraire et sur l'œuvre en train de se faire.

À priori, le contenu du *Journal* peut donc se diviser en deux perspectives complémentaires : d'un côté, la vie des Woolf dans son aspect factuel et prosaïque, avec tout ce que cela contient de soucis ménagers et mondains. De l'autre, ce que l'on peut associer de près ou de loin à l'œuvre publiée de Virginia Woolf, soit beaucoup de commentaires touchant l'écriture en général, celle des romans et des essais en particulier, des « programmes » de travail et de rédaction, mais aussi des comptes rendus de l'évolution de chaque livre, ce qui fait que le journal fait parfois office de livre de bord, permettant de suivre la progression des œuvres, de la germination à la réception par la critique. Dans cette optique, il semble juste d'observer, comme le fait Leonard Woolf, une scission entre la vie et l'œuvre à l'intérieur même du *Journal*. En effet, celui-ci affirme que Virginia « used her diary partly, in the normal way of diarists, to record what she did and what she thought about people, life, and the universe. But she also used it in a very individual way as a writer and artist » ([1953] 1965 : viii). Si ce raisonnement, parce qu'il fait de l'écrivain un être capable de séparer de façon étanche sa vie et son œuvre, peut paraître spécieux, il n'en met pas moins en relief le fait que, pour Leonard, l'œuvre n'est que dans ce qu'en dit explicitement Virginia. Par son travail de composition pour créer

A Writer's Diary, il sépare donc soigneusement le « bon grain de l'ivraie », ce qui veut dire l'œuvre de la vie, comme si la frontière était étanche entre les deux. Si Leonard ne retravaille pas les extraits qu'il choisit¹⁶, son travail de sélection se trouve cependant facilité par le fait que Virginia commence souvent ses entrées en parlant de son travail pour ensuite enchaîner sur autre chose. On ne peut voir là que la simple conséquence du fait qu'il s'agit de sphères différentes de son activité quotidienne, mais cette configuration particulière de l'espace diaristique en deux champs distincts permet à Leonard d'extraire des blocs homogènes à l'intérieur d'une entrée et de les juxtaposer les uns après les autres afin de façonner la figure d'écrivain de Virginia, figure qui supplante évidemment celle de la femme, de l'épouse, de l'amie, de la sœur, de la patronne, de l'éditrice ; figures qui restent sagement à leur place dans la sphère privée du *Journal*.

EFFETS DE COMPOSITION

La préface de Leonard Woolf, en tant que donnée paratextuelle, sert à renforcer la valeur pragmatique du titre (journal d'un écrivain) et à justifier l'intérêt d'une publication de cette œuvre de la marge. L'éditeur décrit ainsi son travail de composition :

I have been carefully through the 26 volumes of diary and have extracted [...] practically everything which referred to her own writing. I have included also three other kinds of extract. The first consists of a certain number of passages in which she is obviously using the diary as a method of practicing or trying out the art of writing. The second consists of a few passages which [...] give the reader an idea of the direct impact upon her mind of scenes and person, i.e. of the raw material

16. Les quelques coquilles sont davantage imputables à des erreurs de lecture du manuscrit ; signalons, entre autres, la datation parfois fautive de Virginia Woolf que Leonard reproduit dans *A Writer's Diary*.

of her art. Thirdly I have included a certain number of passages in which she comments upon the books she was reading ([1953] 1965 : viii-ix).

Pour précis et objectif qu'il se donne, ce projet éditorial n'en met pas moins de l'avant le rôle de témoin que Leonard Woolf a joué auprès de sa femme, mais surtout auprès de son œuvre. En effet, comment détacher de l'ensemble ces scènes qui exerçaient « [a] direct impact upon her mind » si ce n'est en ayant vécu auprès de l'écrivain ? C'est bien ce rôle de témoin qui confère à Leonard Woolf l'autorité nécessaire pour réécrire le journal dans l'optique particulière qu'il définit et qui vient légitimer son intervention sur le texte. Convoquant l'approbation critique d'un certain professeur Bernard Blackstone, le préfacier convient malgré tout que la place qui revient à Virginia Woolf en tant qu'artiste et les mérites de ses livres donnent matière à discussion. Toutefois, on devine – sous sa rhétorique, sa modestie et son enthousiasme cette fois très modéré à l'égard des œuvres de sa femme – un désir de doter sa figure d'une auréole d'écrivain entièrement voué à son art, cela afin d'intéresser le public à l'œuvre de Virginia Woolf par l'intermédiaire du commentaire sur l'œuvre (et non pas, finalement, par l'intérêt du public pour la « vie » de l'écrivain comme le veut le préjugé populaire). Il affirme par ailleurs que son recueil « gives an unusual psychological picture of artistic production from within » et insiste sur le fait que Virginia Woolf « was a serious artist » et que « all her books are serious works of art » : « The diary at least shows the extraordinary energy, persistence, and concentration with which she devoted herself to the art of writing and the undeviating conscientiousness with which she wrote and rewrote and again rewrote her books » ([1953] 1965 : ix). On peut difficilement imaginer plaider plus rationnel, d'autant plus qu'il contraste singulièrement avec le personnage Leonard qui apparaît dans *A Writer's Diary* sous le jour d'un admirateur chaleureux et d'un critique hors pair qui, tel un devin, anticipe avec justesse le succès de l'œuvre woolfienne.

Leonard Woolf nuance cependant en affirmant que la valeur et l'intérêt du journal « naturally depend to a great extent upon the value and interest of the product of Virginia Woolf's art » ([1953] 1965 : ix). Pour cet éditeur, le journal n'est donc pas une œuvre en soi, mais plutôt une sorte de méta-œuvre où la création se trouve mise en abyme dans un cadre pratique – un recueil qui ne demande pas à être apprécié pour lui-même, mais pour ce qu'il laisse entrevoir de l'écrivain et de son œuvre. Lieu de consignation et de récréation du vécu, le journal se voit donc, par la publication, *expurgé* de ce vécu même dans le but de constituer un nouveau texte où l'Œuvre devient la figure dominante et le noyau à partir duquel s'oriente la pensée de l'écrivain, devenant, quant à lui, une figure quelque peu désincarnée. En d'autres termes, l'Œuvre, mesurée à l'aune du travail ardu de Virginia Woolf, se trouve à rythmer le pas de *A Writer's Diary* qui devient comme une sorte de *baromètre de l'œuvre*, sensible à ses variations, permettant d'en mesurer les fluctuations tant sur la table de travail de l'écrivain qu'une fois sortie de la Hogarth Press et mise sous la dent des critiques.

Le *Journal* manuscrit commence en 1915, *A Writer's Diary* en 1918, mais ce dernier ne peut prendre son véritable souffle qu'en 1919, alors que Virginia travaille à *Night and Day*, son deuxième roman¹⁷. Quant à l'année 1918, qui constitue une sorte de préambule à *A Writer's Diary*, elle est composée de ces extraits où Virginia commente les livres qu'elle est en train de lire. Loin d'être innocent, ce choix vient cautionner la valeur intellectuelle de l'écrivain Virginia Woolf qui s'adonne à des activités « sérieuses ». Suivant une cadence qui va d'une dizaine à une vingtaine d'entrées dans chaque cahier, Leonard « pique » de façon assez régulière des morceaux dans la version manuscrite pour créer un rythme particulier dans le recueil qu'il compose,

17. La rédaction de son premier roman (*The Voyage Out*, 1915) n'a laissé à peu près aucune trace dans le *Journal*. D'abord parce que Virginia Woolf l'a écrit avant d'entreprendre sa pratique diaristique et, ensuite, parce qu'elle a cessé d'écrire pendant presque deux ans, de 1915 à 1917.

voire pour recréer le rythme du *Journal*, porté cette fois uniquement par la réflexion sur l'œuvre proprement dite. Ainsi, en dépit des omissions qui ne sont pas soulignées, une unité de style et de ton s'affirme, unité portée sans nul doute par l'unité thématique privilégiée par Leonard Woolf. Les divers écrits de Virginia constituent dès lors autant de jalons, voire de personnages, qui poussent le récit vers sa constante progression, tout en le faisant se rétrécir dans une sorte de mouvement circulaire, marqué celui-là par une œuvre en perpétuel recommencement. Car une fois un texte achevé, « Virginia se sent comme le funambule qui vient de perdre le balancier avec l'aide duquel il avançait au-dessus du vide » (Roy, 1982 : 69) et doit entreprendre un nouveau travail si elle veut garder l'illusion d'un équilibre. Du vivant de l'auteur, l'œuvre ne peut donc atteindre à la perfection et ne peut être achevée, ce qui fait que *A Writer's Diary* n'a ni début, ni milieu, ni fin.

Laissant ainsi de côté tout ce qui a trait au contexte social, historique et politique – que la diariste commente pourtant abondamment –, ainsi que tout ce qui touche aux fréquentations de Virginia – que la diariste aime à recréer à l'aide de portraits, de scènes et de dialogues –, Leonard fait également le tri entre le périssable et le durable et procède à une *dé-temporalisation* du contenu des entrées, procédé qui conduit à et est désormais porté par l'intemporalité d'une écriture réflexive ; écriture réflexive qui est à la fois mouvement de retour de la pensée sur elle-même et relation de ces éléments qui constituent l'ensemble (les œuvres) avec cet ensemble lui-même (*A Writer's Diary* comme réflexion sur l'œuvre). Ce double mouvement réflexif ajoute à la notoriété de l'écrivain, à sa pensée qui se détache du corps, à son œuvre qui suscite son propre commentaire et vient en valider l'intérêt. Dans une certaine mesure, la date – lieu d'ancrage de la *vie* dans le journal – ne sert plus ici qu'à découper le recueil, à l'aérer, et devient presque une donnée arbitraire une fois soumise au travail du compositeur. Ainsi, il arrive que Leonard fusionne différentes parties d'une même entrée ou de plusieurs entrées successives, créant une sorte de montage où la pensée ne s'or-

donne plus selon la contrainte du jour, mais selon celle de son nouveau contexte d'énonciation. Outre que cela montre la mouvançe particulière de l'écriture diaristique et son extraordinaire adaptabilité (peu de genres littéraires ne pourraient souffrir un tel découpage et montage sans devenir incohérents), le fait de détacher des morceaux non seulement de leur contexte de rédaction mais aussi de leur contexte textuel oblige l'écriture à s'éloigner progressivement du quotidien pour se charger d'une valeur purement esthétique.

La vulnérabilité physique et psychologique de Virginia se trouve aussi occultée dans *A Writer's Diary* et l'image qui s'en dégage, en conséquence, est celle d'une Virginia Woolf pour qui le travail occupe tout l'espace de ses pensées ou, du moins, supplante en importance les autres activités de sa vie. Toutefois, même si le travail représentait sa planche de salut et son lieu de refuge pour échapper aux travers du monde qui se présentaient à elle, Virginia Woolf ne pouvait bien sûr pas compartimenter sa vie de la sorte et une visite à l'heure du thé revêtait parfois pour elle, dans le creusement du jour, la même importance que la progression d'un chapitre. En fait, Virginia Woolf était constamment déchirée entre son désir d'être seule pour écrire et son besoin d'appartenir à une communauté ; son *Journal* reflète très concrètement cette nécessité puisque les noms amis y foisonnent au point de s'y perdre. En contrepartie, *A Writer's Diary*, dépouillé de cette partie *vie* qui est le moteur de la première œuvre, donne l'impression d'un écrivain qui vit uniquement avec ses personnages et cela à un tel point que leurs noms et ceux, plutôt rares, des personnes finissent par se confondre.

UN « RACOMMODAGE » NÉCESSAIRE

Jouant de prudence, Leonard Woolf affirme dans sa préface que le portrait d'un auteur se trouve toujours déformé dès lors qu'il est consigné dans un journal. Cependant, par son travail d'édition, il établit à son tour un nouvel écran entre Virginia et le lecteur à qui il rappelle tout de même à deux reprises que *A*

Writer's Diary n'est qu'une vision partielle, liée uniquement à l'activité littéraire de Virginia Woolf. Dès lors, il crée toutefois un personnage encore plus étrange que celui qui se trouve dans le *Journal* :

La Virginia Woolf de Leonard Woolf est un personnage lisse : un écrivain apprenant son métier d'écrivain, avec ses difficultés, ses joies, ses angoisses, ses échecs, ses réussites... ; un personnage quelque peu froid d'intellectuelle en partie coupée de la réalité humaine quotidienne qui accrédite l'image d'une Virginia Woolf malade, en proie aux démons et aux angoisses qui la conduiront à se suicider ; une image austère, assez négative, somme toute (Jondot, 1997 : 142).

Toutefois, c'est un étrange paradoxe que souligne Jondot ; à force d'avoir voulu auréoler Virginia pour légitimer à la fois son œuvre romanesque et la sienne (*A Writer's Diary*), Leonard n'aurait réussi finalement qu'à la déshumaniser.

Pourtant, il nous est permis de spéculer sur le fait que les choix de Leonard auraient peut-être été en accord avec la propre vision qu'avait Virginia, sinon du *Journal* – avec ce que cela implique de secret et de public, de spontané et de construit – et d'elle-même, du moins de ce qu'il convenait d'en faire. D'une part, parce que ce texte n'a pas été guidé par le sérieux qui présidait à l'élaboration de chacune de ses œuvres, elle n'aurait guère été enthousiaste à ce qu'on le publie dans sa version intégrale¹⁸. Qui plus est, nous avons vu à quel point Virginia entretenait une vision ambiguë de son journal : à la fois nécessaire à sa santé psychologique chancelante et source d'un plaisir qu'elle concevait comme coupable, elle souhaitait pourtant voir cette œuvre

18. Lorsqu'elle relisait ses cahiers, entre autres, elle se montrait très sévère envers ceux-ci. Sellers note à ce propos : « This would seem to suggest that Woolf's resistance to full publication derived from a belief that the diaries needed the same thorough condensation and revision as her fiction and criticism » (2000 : 115).

prosperer et perdurer au-delà de cette finalité anxiolytique et ludique en lui attribuant diverses fonctions utilitaires justifiables aux yeux d'un public peu enclin à encourager le narcissisme. Dans cette optique particulière du champ littéraire, la seule façon pour Leonard de faire valoir cette œuvre appartenant au genre mineur et souvent décrié qu'est le journal intime était de s'appuyer sur la notoriété encore relative de Virginia. Refusant de faire de celle-ci un objet de curiosité biographique, il recourt à une sorte de passage obligé du *Journal* en l'épurant de sa matière biographique, justement, pour focaliser l'attention sur la somme de travail nécessaire à la réussite de l'écrivain. Si ses choix ne sont pas toujours heureux ou au goût du jour, il n'en demeure pas moins que *A Writer's Diary* a participé au mouvement de légitimation de l'œuvre de Woolf, mais, plus encore, à celui du genre du journal intime.

D'autre part, il appert que Virginia, consciemment ou inconsciemment, a laissé suffisamment de bons *morceaux* pour servir les stratégies éditoriales de Leonard, pour lui permettre, somme toute, de *composer* sans trop de difficulté cette image d'écrivain « sérieux » qui se dégage du recueil. Car, écrivant sous le spectre de ce que Martison nomme les « nombreuses auditoires¹⁹ », Virginia Woolf ne peut qu'avoir conscience du rôle qu'elle joue dans les sphères intellectuelles de son époque ; sa participation à la fondation du groupe de Bloomsbury, son rôle de critique pour le *Times*, sa position d'éditrice, mais peut-être encore plus la nécessité d'affronter la « Britain's arrogant male literary establishment » (Martison, 2003 : 30) la poussent à tenir un certain rang, à préserver une certaine image d'elle-même, dans son journal comme ailleurs, même si cette image a pu, à l'occasion, échapper à son contrôle. En ce sens, le regard paternaliste de Leonard sur son journal participe du même désir protecteur qu'il manifestait du vivant de sa femme. Tentant, lui aussi, d'en

19. « A critical audience ; a loving but controlling domestic audience, Leonard ; and an internalized, highly critical audience of her own intellect » (Martison, 2003 : 50).

dire le plus en dévoilant le moins, il lâche à son tour les amarres d'une œuvre et livre une Virginia *composée* au public. Et, on doit l'admettre, son travail de « raccommodage » est en effet si bien fait « qu'on ne voit pas les coutures » (Jondot, 1997 : 142).

« WRITING "LIFE" DOWN »

Virginia Woolf n'était certainement pas dupe et savait que la force de l'écrivain ne peut résider que dans cette volonté de ne pas vouloir échapper au fait que l'œuvre est inextricablement liée à la vie et ne peut se concevoir sans elle. À cet égard, la remarque qui clôt *A Writer's Diary*, écrite de surcroît quelques semaines avant le suicide de Virginia Woolf, est révélatrice : « And now with some pleasure I find that it's seven ; and must cook dinner. Haddock and sausage meat. I think it is true that one gains a certain hold on sausage and haddock by writing them down » ([1953] 1965 : 365). Si le marqueur « the end » qui suit cette phrase a quelque chose de morbidement prophétique, il n'en demeure pas moins que Leonard livre là un indice de la force créatrice de Virginia (« Virginia Woolf's art »). Pour cet écrivain, c'est « by writing down » ces menus détails de la vie qu'elle finit par se les approprier ; c'est en s'exerçant à peindre la société qui l'entoure, à capter l'essence des gens autour d'elle et la complexité du quotidien qu'elle parvient à élaborer l'œuvre. Comme le remarque Claude Roy, les chefs-d'œuvre de Virginia Woolf « sont tissés avec ces brindilles de la vie que le journal collectionne, avant que l'œuvre d'art les organise » (1983 : 49). Pour créer une œuvre qui retienne seulement la transparence, l'auréole lumineuse et les contours légers des choses, pour reprendre les termes de Blanchot, l'écrivain doit d'abord les investir dans ce qu'elles ont de plus prosaïques ; il doit se heurter à leur surface dure et le journal, permettant le mariage de ce que Virginia Woolf nomme ailleurs le granit et l'arc-en-ciel ([1927] 1939 : 229), est la première forme littéraire à maîtriser pour cet écrivain.

Jusqu'à la fin, toutefois, Virginia ne se sera jamais vraiment révélée à son *Journal*, cet objet à la fois aimé et décrié, alliant toujours discours sur la vie et discours sur l'œuvre sans jamais vouloir y plonger pour de bon. Ainsi, le fait de demeurer toujours à la surface des choses pour les décrire est symptomatique ; la figure de Virginia Woolf, que Leonard tente ultimement de saisir, se dérobe sans cesse sous ses portraits et ses descriptions. Parce que l'on retrouve d'une façon condensée l'expression de ses angoisses dans *A Writer's Diary*, on finit par croire que Virginia Woolf a un rapport intime avec ce qu'elle met en scène, mais sa figure se dérobe encore et toujours sous des aspects techniques, comme le sommaire des ventes, les dates d'écriture, le nombre de pages écrites, etc.

Quoi qu'il en soit, si *A Writer's Diary* est un « monstre sacré », pour reprendre les termes des éditeurs de la version intégrale du journal, il n'en demeure pas moins un témoin privilégié du témoin privilégié que fut Leonard Woolf auprès de l'écrivain Virginia Woolf. Leur double travail de composition (Virginia qui élabore sa *figure textuelle* et Leonard qui procède au *montage* de cette figure) offre une œuvre qui n'a certes peu à voir avec son manuscrit, mais qui n'en est pas moins intéressante par ce travail à quatre mains, par ce jeu d'appropriation et de réappropriation que l'on pourrait traduire par l'idée que Virginia propose et que Leonard dispose...

Mais ce qu'il importe de (se) rappeler, en somme, c'est que Leonard a créé un nouveau mode de lecture pour le *Journal* et que c'est celui-ci que sa préface tente maladroitement d'instaurer. C'est en préconisant une vision « séparatiste » entre la vie et l'œuvre qu'il a tenté d'établir une version du *Journal* qui soit conforme non seulement aux vœux de sa femme mais aussi au goût du public et qu'il a assuré la postérité de *A Writer's Diary*. Même si « le travail d'un très proche est encore plus délicat que celui d'un érudit extérieur, parce qu'il entre une donnée affective qu'il est difficile (voire impossible) de quantifier » (Jondot, 1997 : 138), je ne crois pas qu'on puisse dire que Leonard Woolf a perverti l'œuvre comme telle ; il l'a plutôt réécrite pour en

faciliter l'intégration au champ littéraire de l'époque et en est devenu, du même coup, le véritable auteur. Toute analyse de *A Writer's Diary* ne peut donc renvoyer qu'à son travail à lui.

Voilà pourquoi je me permettrai à mon tour d'emprunter sans gêne les mots de Leonard Woolf et de les ajuster à mon propos, afin de résumer la portée critique à laquelle prétend cet article : « I put forward this opinion, not as of any value, but as an explanation of my *reading of the book* » ([1953] 1965 : ix)...

BIBLIOGRAPHIE

- BELL, Quentin (1977), « Introduction », dans Virginia WOOLF, *Journal, tome 1 (1915-1918)*, traduit de l'anglais par Colette-Marie Huet, Paris, Stock, p. 11-34. (Coll. « Nouveau cabinet cosmopolite ».)
- BLANCHOT, Maurice ([1959] 1986), « Le journal intime et le récit », dans *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, p. 252-259.
- BLODGETT, Harriet (1989), « A woman writer's diary : Virginia Woolf revisited », *Prose Studies : History, Theory, Criticism*, n° 12, vol. 1 (May), p. 57-71.
- BORDAS, Éric (2002), « Réécriture, réécriture », dans Paul ARON, Alain VIALA et Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 501.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- HORNE, Alyson Dee (1990), « The Role of the Journal in the Creative Writing Process of Virginia Woolf, Elizabeth Smart and Sylvia Plath ». Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto.
- JONDOT, Jacqueline (1997), « La femme, son mari et son journal : A *Writer's Diary* : mythification et/ou mystification », dans Sylvie CRINQUAND (dir.), *Des mots pour s'écrire*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 135-143. (Coll. « Kaléidoscopes ».)
- LOUNSBERRY, Barbara (1994), « The art of Virginia Woolf's diaries », dans Mark HUSSEY et Vara NEVEROW (éd.), *Virginia Woolf : Emerging Perspectives*, New York, Pace University Press, p. 266-271.
- LOUNSBERRY, Barbara (1995), « What the diary can tell us », dans Eileen BARRETT et Patricia CRAMER, *Re : Reading, Re : Writing, Re : Teaching Virginia Woolf*, New York, Pace University Press, p. 87-91.
- LOUNSBERRY, Barbara (1996), « The diary vs. the letters : continuities & contradictions », dans Beth RIGEL DAUGHERTY et Eileen BARRETT (dir.), *Virginia Woolf ; Textes and Contexts*, New York, Pace University Press, p. 93-98.

- MARTISON, Deborah (2003), « Virginia Woolf's diary : "Whom do I tell when I tell a blank page ?" », dans *In the Presence of the Audience : the Self in Diaries and Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, p. 21-53.
- NICOLSON, Nigel (2002), *Virginia Woolf*, traduit de l'anglais par Geneviève Bigant-Boddaert, Montréal, Fides.
- PODNIKS, Elizabeth (2000), « Virginia Woolf's diary », dans *Daily Modernism ; the Literary Diaries of Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart, and Anais Nin*, Montreal/Kingston, McGill/Queen's University Press, p. 97-164.
- ROY, Claude (1982), « Les vertiges de Virginia Woolf », *Le Nouvel Observateur*, n° 896 (9 janvier), p. 168-169.
- ROY, Claude (1983), « Les pantoufles de Virginia », *Le Nouvel Observateur*, n° 991 (4 novembre), p. 48-49.
- SELLERS, Susan (2000), « Virginia Woolf's diaries and letters », dans Sue ROE et Susan SELLERS (dir.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge (England), Cambridge University Press, p. 109-126.
- SIMON, Judy (1990), « The safety curtain : the diary of Virginia Woolf », dans *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*, Iowa city, University of Iowa Press, p. 169-188.
- WOOLF, Leonard ([1953] 1965), « Preface », dans Virginia WOOLF, *A Writer's Diary, being extracts from the Diary of Virginia Woolf*, London, Hogarth Press, p. vii-x.
- WOOLF, Virginia ([1927] 1939), « The new biography », dans *Collected Essays*, vol. 4, p. 221-228.
- WOOLF, Virginia ([1953] 1965), *A Writer's Diary, being extracts from the Diary of Virginia Woolf*, London, Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1977), *The Diary of Virginia Woolf. Vol. 1 (1915-1919)*, edited by Anne Oliver Bell, London, Hogarth Press.

LE BAROMÈTRE DE L'ŒUVRE

- WOOLF, Virginia (1978), *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 2 (1920-1924)*, edited by Anne Oliver Bell, London, Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1980), *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 3 (1925-1930)*, edited by Anne Oliver Bell, London, Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1982), *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 4 (1931-1935)*, edited by Anne Oliver Bell, London, Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1984), *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 5 (1936-1941)*, edited by Anne Oliver Bell, London, Hogarth Press.
- WOOLF, Virginia (1993), *Journal d'adolescence, 1897-1909*, Paris, Stock. (Coll. « Nouveau cabinet cosmopolite ».)

TROISIÈME PARTIE

L'ÉCRITURE BIOGRAPHIQUE
COMME MISE EN FORME
D'UNE TRAJECTOIRE

L'INDIVIDU MALLARMÉ
DANS L'ÉCRITURE BIOGRAPHIQUE
DE DANIEL OSTER¹

Frances Fortier

Université du Québec à Rimouski

Daniel Oster dans son ouvrage critique intitulé *L'individu littéraire* (1997a) propose différentes manières « d'innover » en biographie, toutes fondées sur des esthétiques reconnues, que ce soit par le recours aux modèles actantiels de Vladimir Propp, aux formes romanesques balzacienne ou proustienne ou encore aux méthodes oulipiennes. Sous la boutade, on aura compris que le biographique ostérien, avant que d'être proposition documentaire, est affaire d'écriture. Comme le critique est aussi biographe, il signe, la même année, une biographie de Stéphane Mallarmé, sa seconde, intitulée *La gloire* (1997b)², texte hybride et relativement énigmatique qui prend la forme d'un journal intime

1. Cette réflexion s'inscrit dans le cadre d'une recherche sur la biographie imaginaire d'écrivain subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et menée avec Robert Dion de l'Université du Québec à Montréal. Anne-Marie Clément, Caroline Dupont et Francis Langevin ont participé à la pré-recherche : qu'ils en soient ici remerciés.

2. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention LG suivie du numéro de la page.

aux entrées désordonnées, qui convoque une pléthore de citations sur le mode du collage et où s'affirme constamment l'intention de déconstruire le portrait mallarméen.

Dans le cadre d'une réflexion sur la problématique vie/œuvre dans les discours sur la littérature, il me semblait approprié de prêter attention à ce texte, précisément dans la mesure où le biographe fait état du rapport singulier du vécu et de l'écrit chez son biographé :

[...] *Mallarmé peut apparaître comme le premier écrivain qui ait fabriqué d'une manière aussi systématique et fourni avec autant de profusion un corpus (textes et gestes) qu'il nous contraint à lire dans sa totalité, dans le moindre détail, sans privilégier quoi que ce soit, sans hiérarchiser, sans nous soumettre à la séparation du vécu et de l'écrit, puisque précisément il a vécu avec le sentiment constant qu'aucune chose, aucun fait, quoi que ce soit de réel, n'est perceptible ou concevable hors du langage, hors de la fiction* (LG : 161).

Dans cette perspective, j'ai l'intention d'examiner comment cette « vision » de Mallarmé se traduit dans le texte d'Oster, et d'ainsi mettre au jour les rapports entre la forme de la biographie et la trajectoire existentielle de l'écrivain biographé. Pour ce faire, je m'attarderai d'abord à la *singularité du propos* d'Oster, en déterminant les lieux majeurs d'inflexion du portrait et en montrant comment il contrevient aux lectures qui ont statufié à jamais Mallarmé en poète obscur. L'examen de la *singularité formelle* viendra jouer en contrepoint et laisser entrevoir comment elle correspond à la nécessité, chez Oster, de faire œuvre. Quelques notions empruntées à Dominique Maingueneau (1993 et 2004), tels la scénographie et l'embrayage paratopique, pourraient s'avérer ici fort utiles, dans la mesure où il s'agit de faire de Mallarmé à la fois le prétexte et l'objet d'une quête de légitimation institutionnelle, nullement dissimulée mais tout au contraire partagée par le biographe et son biographé. De fait, « La gloire », avant que d'être l'intitulé de la biographie de Mallarmé, est

d'abord le titre d'un de ses poèmes³. Peut-elle être, cette gloire, le lieu, comme dirait Oster, « où il installe son modèle, où ils s'installent ensemble » (1997a : 50) ?

UN PORTRAIT NON CONVENU

Rejetant délibérément les « petits scénarios critiques du type “Mallarmé tend vers l'absolu” » (LG : 35), Oster va montrer que, tout au contraire, Mallarmé n'a pas échappé à la question de son siècle, celle posée par Charles Baudelaire certes, mais aussi par tous les autres, la question « de la relation du poète, individu poète, individu et poète, à la nature du régime social » (LG : 14) dans lequel il évolue. À preuve, il va citer un extrait de « Sauvegarde⁴ » – texte où Mallarmé montre que « le rapport social est une fiction, [un] effet de langage » – et en faire le pivot de sa démonstration :

La phrase centrale de Mallarmé, la seule qu'il faudrait retenir (je l'ai déjà reproduite plus haut mais je ne m'en lasse pas), celle que Valéry semble avoir prise pour unique pense-bête, celle qui dépasse toutes les futilités sur la poésie :

À savoir que le rapport social et sa mesure momentanée qu'on la serre ou l'allonge, en vue de gouverner, étant une fiction, laquelle relève des belles-lettres – à cause de leur principe mystérieux ou poétique – le devoir de maintenir le livre s'impose dans l'intégrité (Sauvegarde, dans Grands faits divers).

Toute la critique du discours, du social en tant que discours, du pouvoir, de la représentation du pouvoir se trouve là (LG : 69).

3. « La gloire » est un poème de Mallarmé, le dernier de la série « Poèmes en prose », qu'on trouve à la page 288 de ses *Œuvres complètes* publiées par la Bibliothèque de la Pléiade en 1945.

4. Le texte « Sauvegarde » est le dernier texte de « Variations sur un sujet » paru dans les *Œuvres complètes* (1945 : 416-420).

Le rapport au monde, réputé évanescant, du Maître va s'incarner encore davantage lorsqu'Oster va révéler son fantasme de « poète officiel⁵ », montrer un Mallarmé « bohème refoulé », sensible à « l'esthétique de l'exhibition » et adepte de la « monstrature » fin de siècle⁶, ou en faire un « poète protocolaire »⁷. Le portrait se charge encore de quelques traits inattendus alors que Mallarmé apparaît comme le créateur de sa propre légende (LG : 75), minutieusement élaborée de 1865 à 1868 par l'écriture épistolaire, qui « exhibe le papa, l'homme de lettres, l'amant, le confrère. Il a toujours tous ses rôles en tête », dira Oster (LG : 135). Dandysme, hystérie du retranchement, gendeletrisme – il « était certainement l'homme le mieux documenté sur le caractère et la vie privée des écrivains de sa génération » (LG : 90) –, Mallarmé, comme le Baudelaire de Walter Benjamin (LG : 32), apparaît ici comme le mime de lui-même, qui joue le sacerdoce et se veut prophète, un « [p]rophète qui ne professe que la pro-

5. À l'entrée « Poète officiel » de son texte, Oster écrit ceci : « Dans sa parfaite édition des interviews de Mallarmé (*Ides et Calendes*, 1995), Dieter Schwarz cite des paroles du Maître, notées par Louÿs le même mois : "Dans un pays qui serait organisé de façon normale, c.-à-d. où les poètes seraient le couronnement de la nation, et auraient le pas sur le reste des hommes, l'existence d'un poète acclamé comme le premier serait parfaitement légitime, mais à la condition qu'il ne fût pas nommé à vie. Périodiquement on donnerait ce titre à l'auteur d'une œuvre maîtresse écrite dans l'intervalle et l'institution du poète lauréat ainsi comprise n'aurait rien que de très honorable et de très haut." » (LG : 142).

6. Le texte dit : « S'il n'était pas lui-même resté un bohème, un bohème refoulé, il n'aurait pas été à ce point attentif à l'esthétique du comportement, du *geste*. Il a conservé en commun avec Villiers, mais à bien moindre degré, l'esthétique de l'exhibition. Toute sa correspondance en témoigne. Ce qui d'ailleurs est la grande vérité de l'époque : la monstrature. D'où l'exténuation fin de siècle de la monstrature. Il faut toujours montrer mais on est las. Même cacher est montrer. Même se retirer est se faire voir. Ne sait-on pas ce que c'est qu'écrire ? » (LG : 124).

7. « *Mallarmé est un poète protocolaire*. Il a le sens de l'étiquette, des cérémonies. La Nature est pour lui régie comme une cérémonie et l'écriture doit se régler sur cette cérémonie » (LG : 129).

phétie » (LG : 99). Car il n'y a pas de secret, « pas d'œuvre manquante, de *fantôme*. Tout ce qu'il y avait à écrire, il l'a écrit » (LG : 33). Il ne faut pas croire pour autant à une charge aveugle. Tout au contraire, le texte opère en finesse et réussit à faire voir, « dans le tissage serré et lacunaire de la totalité des événements » (LG : 94) de sa vie et au-delà des « énigmes de surface », que « s'il est quelqu'un pour qui la littérature existe, avec tout son attirail et son imaginaire, [...] c'est bien Mallarmé » (LG : 92). Incarnation radicale de son célèbre propos – « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (1945 : 378)⁸ –, Mallarmé n'est pas ici sanctifié pour autant. La lecture se fait plus subtile, montrant que « [c]e qu'il y a de touchant, de séduisant, d'admirable chez Mallarmé, c'est l'absurdité et même l'inanité de cette entreprise Monde/Livre (si on la prend à la lettre) » (LG : 53). La distance est constamment maintenue, car, dira Oster, « prendre un écrivain à la lettre, c'est être pris par lui et ne rien prendre du tout » (LG : 83). S'instaure ainsi, par l'intermédiaire d'une ironie savamment entretenue, une posture qui dissimule tant son admiration que ses humeurs, à l'image même de celle de Mallarmé (du moins celle construite par le texte). Il ne s'agit pas « de chercher à le disculper tout à fait de l'imposture ou du charlatanisme » (LG : 75), mais de proposer qu'il y a peut-être là... ironie. « Ironie, dira le texte, signifie en grec *dissimulation*. L'"obscurité" de Mallarmé est la forme de son ironie » (LG : 20).

Une autre proposition en marge de la vulgate mallarméenne est celle qui fait du poète un « diariste, un autobiographe, un autoportraitiste », qui ne « cesse d'épier, d'espionner sa vie, de la rapporter "mot à mot", selon le sens qu'il donne à cette locution, c'est-à-dire avec reflet, réflexivement » (LG : 30). Oster joue d'audace : il s'agit ici ni plus ni moins de lier la vie et l'œuvre, et qui plus est, de dissoudre l'opposition entre l'œuvre circonstancielle et le livre absolu. « Il n'y a pas "la poésie d'un côté", la correspondance de l'autre, l'homme d'un côté, le poète

8. Dorénavant, les renvois aux *Œuvres complètes* seront signalés par la seule mention OC suivie du numéro de la page.

de l'autre » (LG : 30), et ce, d'autant plus que la posture idéale d'écriture de Mallarmé, comme Oster va le montrer, est la correspondance :

[II] *s'adresse toujours à quelqu'un. Il est l'interlocuteur même. Il s'entoure d'interlocuteurs qui dessinent sa place en creux, comme dans une ronde. [...] La correspondance est un journal intime dont on démultiplie les effets, en l'écrivant pour soi et, par surcroît, pour un autre, pour tous les autres. Après quoi, on joue* (LG : 33-34).

Poète et épistolier, homme de circonstances friand de cérémonies, mari distrait et amant chenu – « On prétend écrire le Livre et on vit une comédie de Labiche » (LG : 148), dira le texte –, le Mallarmé qui apparaît ici est pour le moins dépoussiéré. S'il « fut un temps où on pouvait parler de Mallarmé comme en veston d'intérieur, foulard autour du cou, au coin du feu, sous le quinquet, [...] un peu en usant du même langage que lui, des mêmes manières » (LG : 7), ce temps, décidément, est bien loin. Le discours d'Oster reconstruit une image moins univoque, en plusieurs dimensions, *a contrario* certes de toute mythographie compassée mais portée par un enjeu étrangement similaire, dans la mesure où la désacralisation procède ici d'une intention très nette de re-sacralisation.

Une telle entreprise pourrait se lire à la lumière de la notion pragmatique de paratopie, notion élaborée par Maingueneau dans son ouvrage intitulé *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004). Cette notion, qui apparie en quelque sorte l'homme et l'œuvre par l'intermédiaire de l'énonciation, repose sur le postulat que « faire œuvre, c'est d'un seul mouvement produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire » (2004 : 86). Pour Maingueneau, toute œuvre littéraire, du fait qu'elle relève du *discours constituant*⁹

9. Selon Maingueneau, « l'expression de "discours constituant" désigne fondamentalement ces discours qui se donnent comme discours

qu'est la littérature, inscrit le lieu qu'occupe l'écrivain dans l'institution littéraire. Ce lieu, nommé paratopie, signale à la fois « l'appartenance et la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une "topie" » (2004 : 86) :

La paratopie, dira Maingueneau, écarte d'un groupe (paratopie d'identité [familiale, sexuelle ou sociale], d'un lieu (paratopie spatiale) ou d'un moment (paratopie temporelle). [...] On y ajoutera les paratopies linguistiques, cruciales en matière de création littéraire (2004 : 86).

De mon point de vue, l'élaboration paratopique est particulièrement prégnante dans le cas de la biographie, où il s'agit, pour un écrivain, d'instaurer son propre positionnement dans l'institution littéraire en rendant hommage à un autre écrivain, le plus souvent canonisé. Que se passe-t-il ici ? Une lecture attentive du discours biographique de *La gloire* d'Oster montrerait qu'il procède à un déplacement significatif de chacun des axes paratopiques de l'œuvre de Mallarmé, tels qu'ils se sont sédimentés au fil des reprises critiques, mais tels aussi qu'on peut les lire dans sa lettre à Paul Verlaine, reprise dans ses *Œuvres complètes* sous le titre « Autobiographie » (OC : 461-465). On verrait comment « les

d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même. [...] Quand on travaille ainsi sur des discours de prime abord aussi différents que les discours religieux, scientifique, philosophique, littéraire..., et qu'il apparaît que bien des catégories d'analyse sont aisément transférables de l'un à l'autre, on en vient de manière très naturelle à l'hypothèse qu'il existe un domaine spécifique au sein de la production verbale d'une société, *des types de discours qui partagent un certain nombre de propriétés quant à leurs conditions d'émergence, de fonctionnement et de circulation.* [Je souligne.] Le regroupement de discours comme le littéraire, le religieux, le scientifique, le philosophique implique une certaine fonction (fonder et n'être pas fondé par un autre discours), un certain découpage des situations de communication d'une société (il y a des lieux, des genres attachés à ces discours constituants) et un certain nombre d'invariants énonciatifs. C'est donc une catégorie proprement *discursive* » (2004 : 47).

mardis rue de Rome » ont été déclassés au profit des séjours à Valvins, comment cette « vie dénuée d'anecdotes » a pourtant été ressaisie par tout un réseau de correspondants, comment cette « solitude » était encombrée, et comment, enfin, ce langage que l'on dit ésotérique était, de fait, figuratif :

Il y a chez lui une théorie de la représentation. Le signe est représentation au pur sens classique [...]. La pompe solaire est, dans sa poésie, la représentation de cette pensée de la représentation. La Nuit et le Soleil sont identiques. Son héros, c'est le soleil. En lui, il exhibe les signes de sa vie propre, intime, mais aussi ceux de sa poéticité, qui se communique. En même temps, il montre qu'il a compris : le soleil se couche, il y aura cendre, évaporation, il ne restera rien. La nuit de l'encrier. Sa poésie aboutit nécessairement à la cendre. Il a démonté la fiction (LG : 103-104).

Le geste paratopique d'Oster consiste à faire de « Mallarmé, un homme d'habitudes. [...] Ni épouvantail à bourgeois ni martyr. Seulement un poète habitant rue de Rome et recevant le mardi » (LG : 152-153). Toute l'entreprise réside dans ce « seulement ». Le geste se double toutefois, biographie oblige, de la construction de soi en biographe. La démarche se fait ici aussi fort singulière, préférant le commentaire – de sa méthode comme de sa documentation – au récit biographique. Voyons voir.

UNE BIOGRAPHIE CRITIQUE

Lettrée, érudite, papillonnant de l'homme à l'œuvre, s'abreuvant tant à Monsieur Teste qu'à Jacques Réda, *La gloire* instaure un « je » biographe qui a tout lu de et sur Mallarmé, et qui sait objectiver sa pratique :

ne considérer que les gestes, et comme gestes, les paroles, écritures, adresses, mouvements, déplacements, dispositions sur la page, dans la ville, dans l'esprit,

ouvertures, retraits, relations, blancs, échos, ellipses, rythmes, emplois du temps, du corps, regards, et finalement la multiplicité des faits, verbaux ou non, des interventions diverses qui se rassemblent sous le nom de « Stéphane Mallarmé ». Une virgule, un tiret, comme un regard sur la nuque d'Anatole, une ellipse comme un tête-à-tête, un écho comme une fin d'après-midi chez Méry (LG : 30-31).

Tout est là, dans cette affirmation d'une saisie différente, qui saura prendre Mallarmé à la lettre, sans être pris. Tout est là, comme tous sont là¹⁰, tous ceux qui de Albert Thibaudet à Henri

10. Les voici, les commentateurs de la vie ou de l'œuvre, tels qu'ils apparaissent au fil des pages : Thibaudet (LG : 7), Jacques Réda (LG : 9, 14) dont sera retenue « la lampe tabagique et rose », Sartre de *L'engagement de Mallarmé* (LG : 14), le *Journal des Goncourt* (LG : 16), Georges Perros (LG : 16, 17), Thibaudet encore (LG : 17), Henri de Régnier dans son journal de 1888 (LG : 17), Léon-Paul Fargue (LG : 17), Clément Rosset le nietzschéen, fervent adversaire de Mallarmé (LG : 18), Perros encore (LG : 19, 20), Claudel qui dira de lui qu'il était « ce professeur qui nous a gardés tous pendant de longues années à son cours du soir » (LG : 25, 26), Louis-Martin Chauffier, qui rapportera dans son journal encore inédit à la date du 3 octobre 1945, ces propos de Claudel : « Grave retour sur Mallarmé : "Le livre de Mondor a achevé ma désaffection. Je le respecte toujours autant, mais je ne suis plus dupe." Il évoque la rue de Rome, Mallarmé, éblouissant causeur, et suscitant la réplique, homme de dialogue, éteint quand arrivait Villiers de l'Isle-Adam, monologuiste prodigieux qui, pendant quatre heures, ne laissait placer un mot à personne. A l'air de croire que cette source naturelle est plus créatrice que de peiner sur des bouquins. Parle de la rue Gay-Lussac, où il croisait Pasteur traînant la jambe et, derrière, Verlaine, bafouillant, l'œil malin. Son admiration pour Verlaine croît dans le temps que diminue celle pour Mallarmé » (LG : 26). Et encore, Henri de Régnier et son journal de 1889 cette fois (LG : 29, 35, 42, 55), Emmanuel Hocquard (LG : 32), Michaux (LG : 34), Louis Jourdain dans *Tel quel* (LG : 41), Rosset encore (LG : 49, 50, 55), Valéry (LG : 51), Cioran (LG : 51), Du Bos, citant Valéry (LG : 53), Renaud Camus (LG : 58), André Suarès (LG : 63), Huret (LG : 72), Louÿs (LG : 72, 73), Bertrand Marchal (LG : 75), Cocteau (LG : 76), Rémy de Gourmont (LG : 78), Céline (LG : 79), Michel Deguy (LG : 99, 100),

Mondor, de Jean Cocteau à Paul Bénichou, de Raymond Queneau à Céline, de Clément Rosset à Pierre Louÿs – qui dira de Mallarmé qu'il est de ceux « qui pontifient d'une façon à la fois insupportable et pionnesque » (LG : 74) – ont évoqué le Maître. Transcrits, cités, recopiés, les commentaires, études, critiques, journaux intimes de l'un ou l'autre, entrevues sont ici orchestrés en un assourdissant babil, faisant de la figure de Mallarmé « le centre absent » d'un réseau de relations (LG : 104). Parfois cinglant, Oster distribue les gifles à droite comme à gauche, faisant de Philippe Sollers le grand prêtre de la révolution mallarméenne (LG : 115), accusant Jean-Paul Sartre d'avoir pillé Thibaudet et Albert Cassagne (LG : 114), contredisant Yves Bonnefoy sur le désespoir de Mallarmé (LG : 101). Il n'est pas tendre non plus envers les *croissants*, Maurice Blanchot au premier chef, qui n'ont pas su lire « une forme d'ironie dans un programme aussi fou » (LG : 17) :

Blanchot efface tout, voudrait tout effacer, à commencer par ce qu'il y a de plus visible : Mallarmé n'est pas un écrivain, Cézanne n'est pas un peintre. Blanchot n'est pas Blanchot. Nulle part je ne vois chez Mallarmé « cette parole anonyme, sans auteur » (Le Livre à venir), même si je vois une parole déclarée anonyme, si je relève les marques d'une rhétorique de l'anonymat. Je lis : « Sait-on ce qu'est écrire ? » – mais cette question est posée, déposée, exhibée, elle est construite, à effets. Nul n'est plus éloigné que Mallarmé de cette réponse

Yves Bonnefoy (LG : 101), Paul Bénichou (LG : 102), Thibaudet encore (LG : 103, 115), Queneau (LG : 103), Sartre, Cassagne, Sollers (LG : 115), Badiou et sa lecture maoïste (LG : 115), Camille Mauclair et son *Soleil des morts* de 1897, qui fait de Calixte Armel un composé de Mallarmé et de Villiers (LG : 117), Pierre Citti et son récent *Contre la décadence* (LG : 121), Simone Verdun (LG : 126), Leiris (LG : 127, 128), Denis Hollier (LG : 128), Mondor et *La vie de Mallarmé* (LG : 134), Vincent Kauffman (LG : 134), Kolja Micévic et *L'homme alarmé* (LG : 129), Didier Schwarz, éditeur en 1995 des interviews de Mallarmé (LG : 142). Et j'en oublie sûrement.

selon laquelle « l'essence de la littérature, c'est d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise. » La littérature – il faut l'admettre – est réalisée au contraire tout entière dans ce qui est écrit, son irréalisation même est un effet de l'écriture, tout comme son ailleurs (LG : 93).

La question est d'importance, car Oster cherche précisément à comprendre « non pas ce qu'une œuvre veut dire mais ce qu'elle dit », à se dégager de « la domination des effets qu'elle produit ». À défaut, dira-t-il, « on demeure dans la glose de la sympathie » (LG : 111). Dans cette perspective, ne passeront pas la rampe toute « la critique du type Jean-Pierre Richard » (LG : 80) – qualifiée d'hallucinatoire – pas plus que la lecture de Julia Kristeva ou celle de Jacques Derrida. Il se fera nettement plus nuancé à l'endroit de Pierre Bourdieu et d'Alain Viala (LG : 144-147), précisément dans la mesure où lui-même reconnaît chez Mallarmé la présence du vieux fantasme de la république des lettres.

Il préfère nettement le témoignage direct, jamais complaisant, d'un Henri de Régnier, qui truffe son journal intime d'anecdotes intimes rapportées par Mallarmé lui-même, ou encore la lecture d'un Paul Valéry qui « en dit infiniment plus, et plus ouvertement sur Mallarmé dans ses *Cahiers* que dans les textes pour le public » (LG : 88). Mais, de tous les scoliastes, c'est cependant André Gide qui remporte la palme, Gide dont le *Paludes* est qualifié de meilleur commentaire de Mallarmé, « [c]ommentaire critique, ironique, satirique même, plus mallarméen que nul autre. Une sorte de *Contre Mallarmé* » (LG : 126). Doit-on comprendre que la fiction serait au principe même de l'authenticité critique ?

UNE SCÉNOGRAPHIE BIEN SINGULIÈRE¹¹

En se présentant sous la forme d'un journal intime, *La gloire* indexe d'entrée de jeu la singularité de sa posture : une biographie critique va s'énoncer ici sur le mode autobiographique, et donner à lire, en même temps, la biographie et son élaboration. La vie du « je » biographe apparaît tissée à même celle de Mallarmé, alors qu'il visite sa maison de Valvins, erre dans le cimetière de Samoreau où il est enterré, commente une exposition du peintre belge Marcel Boodthaers (LG : 22), qui fait de Mallarmé la source de l'art contemporain, lit et relit les textes consacrés au Maître, participe à des tables rondes à Jussieu, décrit deux affiches du métro pour les expositions de Caillebotte et de Poussin, discute, de vive voix et par lettres, de son propre travail avec ses amis Thomas et Hermann. Cette scénographie particulière prend le relais d'un autre texte d'Oster consacré à Mallarmé, un roman expérimental intitulé *Stéphane*, paru en 1991, hermétique à souhait, qui relate deux jours de la vie de Mallarmé alors qu'il est à Bruxelles pour prononcer une conférence-tombeau sur son grand ami Mathias, comte de Villiers de l'Isle-Adam. L'enjeu est repris ici, il s'agit toujours d'interroger « la totalité des événements d'une vie. *Y compris ce qui ne laisse pas de traces* » (LG : 94), mais doublé d'une ambition toute mallarméenne qui, sophistication oblige, se verra toutefois énoncée indirectement, de biais : « Un journal intime total (i.e. utopie) serait l'équivalent du Livre de Mallarmé » (LG : 73), dira Oster en commentant les écrits de Valéry.

Ce journal intime sera, on s'en doute, à mille lieues de la totalité. Fragmenté en une quarantaine d'entrées, il court sur six

11. Le terme de *scénographie* renvoie à la situation d'énonciation de l'œuvre. Dans le système de Maingueneau (1993 et 2004), la scène d'énonciation comprend trois aspects interreliés : la scène englobante (ici la littérature), la scène générique (ici la biographie) qui peut s'investir dans des scénographies variées. Un inventaire partiel de ces scénographies montre que la biographie imaginaire d'écrivain use de plusieurs formes, de la lettre au fragment, du discours de réception au journal intime.

années, de juin 1990 (LG : 133) à juin 1996 (LG : 171), mais sans respecter la chronologie¹², ni présenter une dénomination stable : par exemple, un 9 décembre 1995 (LG : 143) peut succéder à une entrée désignée par 1992, EXALTATION D'UN CORPS (LG : 136), ou un 1996 (LG : 40) peut s'immiscer entre un 13 septembre 1994 (LG : 37) et un octobre 1994 (LG : 44). La présentation en désordre des entrées n'est pas le fruit du hasard, ou alors il s'agit d'un hasard tout mallarméen. De fait, ce désordre apparent, outre qu'il désigne avec force la dimension reconstruite – sinon fictionnelle – du parcours de la biographie, vient reconduire, en l'illustrant, la posture fondamentale de *La gloire* : « Si j'étais biographe, j'aimerais mieux écrire une chose tout à fait désordonnée, aléatoire. Plus de chances de tomber juste » (LG : 159), dira encore Oster en écho au vers final du célèbre poème mallarméen : « Toute Pensée émet un Coup de Dés » (OC : 477).

Au principe même de la réflexion biographique menée en parallèle au récit dans *La gloire*, la conception du hasard mallarméen chez Oster s'exprime sans équivoque : « Mais le hasard est aussi un blanc, un espacement, une absence, un vide. Ce qui se montre à la faille dès qu'on rompt avec la référence. Autrement

12. Les entrées se présentent ainsi : Juin 1992 (LG : 7), Juin 1993 (LG : 15), Janvier 1992 (LG : 22), 1992 (LG : 28), 21 avril 1996 (LG : 32), 13 septembre 1994 (LG : 37), 1996 (LG : 40), Octobre 1994 (LG : 44), Novembre 1994 (LG : 44), 17 septembre 1994 (LG : 54), 18 septembre 1993 (LG : 55), 24 septembre 1992 (LG : 62), 19 septembre 1994 (LG : 66), 26 septembre 1994 (LG : 67), Dimanche 4 octobre 1992 (LG : 68), 20 janvier 1993 (LG : 68), 29 septembre 1994 (LG : 69), 30 septembre 1994 (LG : 73), 6 octobre 1994 (LG : 79), 25 septembre 1992 (LG : 82), octobre 1994 (LG : 83), 24 août 1994 (LG : 86), 28 août 1994 (LG : 87), 31 août 1994 (LG : 87), Novembre 1990 (LG : 106), Octobre 1991 (LG : 107), Mars 1995 (LG : 109), 29 mars 1995 (LG : 112), Dimanche de Pâques, 16 avril 1995 (LG : 117), Lundi 17 avril 1995 (LG : 117), Juin 1990 (LG : 133), Décembre 1995 (LG : 136), 1992, EXALTATION D'UN CORPS (LG : 136), 9 décembre 1995 (LG : 143), Mercredi 10 janvier 1996 (LG : 143), 13 janvier (LG : 145), 18 janvier (LG : 147), 13 janvier 1996 (LG : 153), 6 février 1996 (LG : 156) et la signature finale, « Larchant, juin 1996 » (LG : 171).

dit, dès qu'il y a langage. Hasard est le langage lui-même. On ne saurait donc que l'*émettre* » (LG : 24). Les datations aléatoires du journal permettent ainsi de contourner un obstacle épistémologique majeur, à savoir la linéarité du récit de vie, et d'affirmer qu'il s'agit ici strictement de langage. Pareillement déchronologisés, le biographe et son biographé se découvrent en quelque sorte inscrits dans les *blancs* du journal, dans cette narration discontinuë qui épingle certains *gestes* de la vie, que ces gestes soient, comme on l'a vu, paroles, écritures, adresses, dispositions sur la page, échos, ellipses, emploi du temps, etc. Là réside, semble-t-il, « l'authenticité comme effet textuel » (LG : 110) recherché :

La seule position possible pour écrire une biographie, c'est l'ignorance, le sentiment poignant et méticuleux de l'ignorance. Il faut donc un narrateur, et qui ne sache rien, qui ne sache que ce que le peu qu'il sait de lui-même, et que cette ignorance inspire (LG : 158-159).

Une biographie qui s'écrit sur le mode du fragment autobiographique fait certes jouer une tension générique entre l'écriture du journal, qui consigne l'intériorité du soi, et l'entreprise biographique, condamnée en somme à l'extériorité de l'autre. Cette tension s'inscrit ici à titre de moteur paradoxal de l'écriture, en un dispositif intégralement visible, qui ne dissimule jamais : « Tout ce que je peux connaître de Mallarmé, c'est son langage et l'usage particulier qu'il fait du nôtre. De son "intimité" je ne saurai jamais rien » (LG : 110). Ce sera donc dans le lien qui s'instaure entre leurs langages respectifs qu'on saisira mieux l'enjeu de *La gloire*, dans les écritures de ces langages. On vient de voir comment le dispositif du journal fragmentait à la fois le « je » du biographe et celui du biographé, de même que le récit linéaire de leur vie ; il faudrait ajouter que sous chacune de ces entrées temporelles se retrouve toute une série de vocables en majuscules, qui font figure d'intertitres. Au-delà d'une centaine de mots viennent ainsi fragmenter le réel en proposant non pas une lecture thématique – cela serait trop simple – mais une

conception de l'esthétique mallarméenne en prise directe sur celle de ses *Mots anglais*, envisagés ici comme « un agenda esthétique, un petit programme de vie » (LG : 21)¹³. Entre le premier, RIEN (LG : 9) et le dernier, LE CACHÉ (LG : 157), défilent ainsi, dans le désordre, BROCANTE, ABSOLU, LES AUTRES, FONTAINEBLEAU, OBSCUR, VALVINS FICTION, LE CAS D'UN POÈTE, FAMILLE, APHASIE, etc., comme autant de bibelots, ironiques il va sans dire. Point là de satire pour autant, car pour Oster seule la présomption d'ironie – « Ironie absolue de Mallarmé : la fin du monde dans un bibelot » (LG : 18) – permet de retenir autre chose de Mallarmé que la vision mille fois rabâchée du prophète symboliste confit dans sa préciosité.

Ici, dans cette *Gloire* d'Oster, tout est geste et calque de la manière mallarméenne, telle qu'elle est construite par le texte. L'écriture virtuose s'installe au cœur d'une société de discours, sorte de république des lettres mallarméennes, et fait circuler les énoncés, les conteste, les reprend, les endosse, les récuse au gré d'une conversation entretenue avec Thomas et Hermann, reproduite et continuée sur le mode épistolaire, cercle imaginaire de « mardistes » sceptiques en quête d'une nouvelle rue de Rome. Même la quête du Livre est transposée, de manière mi-sérieuse mi-ludique, au gré des citations de *Moby Dick* qui faufilent le texte du début à la fin et font de la quête biographique une fabuleuse et dramatique chasse à la baleine mythique¹⁴. Un dialogue

13. Plus précisément, le texte dira : « Pour changer un peu, je propose de considérer *Les Mots anglais* comme un petit log-book d'usage privé, une sorte de pense-bête éthique, un agenda esthétique, un petit programme de vie, voire un journal tout intime, un examen de conscience. Le secret, le fond ou l'aveu des *Mots anglais* est là, dans l'impertinent discours qui mêle le culturel (lieux communs, adages, proverbes) à l'intime et à la confidence. Infiniment plus que dans la glose d'une poétique qui, quoi qu'on en dise, est antique et, en gros, toute médiévale. Lisez-le, vous verrez que ça marche » (LG : 21).

14. Les extraits tirés de *Moby Dick* figurent aux pages 21, 23, 26, 27, 157, 159. Retenons le dernier : « LE DRAME EST JOUÉ. POURQUOI, DÈS LORS, QUELQU'UN S'AVANCERA-T-IL ? PARCE QUE QUELQU'UN SURVÉCUT AU DÉSASTRE (*Moby Dick*) » (LG : 161).

en fin d'ouvrage – dialogue entre Thomas, nommé Lui, et Moi – reprend l'argumentaire déployé tout au long du texte, sans jamais rédimmer la tension entre l'authenticité et le simulacre, justifiant plutôt l'entreprise par la fascination suscitée par la méticulosité de la pompe : « C'est un art unique dans l'histoire des Lettres que cette pompe du bibelot » (LG : 162). L'ironie l'emportera encore, tout à la fin du texte, alors que Lui et Moi interrompent leur conversation au moment où une « péniche passe sous le pont de Valvins » ; Lui reprend en citant les premières lignes de *Paludes* – qualifié, on s'en souvient, de *Contre Mallarmé* –, celles où « [d]es fenêtres de sa tour, Tityre peut pêcher à la ligne... » et Moi répond : « Accrochez toujours l'asticot en travers, près de la tête, qu'il reste libre de ses mouvements » (LG : 171).

*
* * *

Sophistiquée, savante, critique, ironique, *La gloire* relève en outre d'une proposition ambitieuse : prendre la vulgate mallarméenne à rebours, en montrer les facilités comme les impostures, tout en adhérant à cette liturgie de la parole selon laquelle tout le réel est dans le langage. Entre le récit et le tombeau, aux frontières de l'essai et de la fiction, le texte d'Oster se fait biographie non pas tant par la mise en scène d'événements attestés que par leur traitement. En filigrane, sous un mode allusif, toute la vie est bien là : rue de Rome, Anatole, Marie, Geneviève, la yole d'acajou, Varvins, les après-midi chez Méry, la fin dans un spasme¹⁵. En même temps, rien n'y est, car l'enjeu est déporté : il s'agit

15. À titre d'exemple du registre allusif : « APHASIE. Le problème qui se pose à Mallarmé est celui-ci : comment "gérer" au mieux dans le texte *l'aphasie* de Baudelaire ? Il y a chez lui comme un devoir d'aphasie, qui indique la trace indélébile laissée par Baudelaire. En même temps, nul n'est moins aphasique. Il est comme empêché par son oralité. Fût-elle minimale et gouvernée, il y a un excès de la parole dans les Mardis, une futilité de la parole qui excède la parole. Spasme de la glotte, tout de même, à la fin. Manque un *crénom* ! » (LG : 75)

moins de raconter la vie que de « parvenir à s'imaginer ce qu'un Stéphane Mallarmé pouvait entendre par "la vie" » (LG : 11).

Dans ce double procès de singularisation¹⁶, l'écriture et tous ses registres demeurent premiers, comme le rapport, constant, à la littérature. Histrien authentique, le Mallarmé d'Oster, de l'écriture de mode au *Coup de dés*, dans sa correspondance comme dans ses *Mots d'anglais* ou ses sonnets de circonstance, ne pense sa vie que dans le geste écrit et met la littérature au fondement du lien social. Son biographe, par l'intermédiaire d'une scénographie inédite et fondée sur une maîtrise absolue tant des codes herméneutiques que de l'inventivité formelle, fait littéralement advenir la vie de Mallarmé, en dehors de toute saisie linéaire, dans le strict univers du langage.

L'un comme l'autre devenus individus littéraires par l'écriture, l'un et l'autre personnages de *La gloire*, les voilà ensemble dans cet espace paratopique où l'un peut dire, au sortir d'une table ronde à la Sorbonne, « [j]e commence à être un peu fatigué de ce Stéphane Mallarmé » (LG : 143).

16. L'expression est de Oster, pour qui la biographie doit rendre compte du procès de singularisation opéré par l'écriture de l'écrivain biographé. Voir à ce sujet *L'individu littéraire* (1997a : 57).

BIBLIOGRAPHIE

- AMOSSY, Ruth, et Dominique MAINGUENEAU (2003), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod (épuisé). On le trouve en version électronique à cette adresse : <http://perso.wanadoo.fr/dominique.maignueneau/overview.html>
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- MICHAUD, Guy (1958), *Mallarmé*, Paris, Hatier.
- MONDOR, Henri (1961), *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Paris, Gallimard.
- OSTER, Daniel (1991), *Stéphane*, Paris, P.O.L. éditeur.
- OSTER, Daniel (1997a), *L'individu littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.
- OSTER, Daniel (1997b), *La gloire*, Paris, P.O.L. éditeur.
- RAIMBAULT, Ginette ([1996] 1999), *Lorsque l'enfant disparaît*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- RICHARD, Jean-Pierre (1961), *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil.
- SARTRE, Jean-Paul (1986), *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard. (Coll. « Arcades ».)
- THIBAUDET, Albert (1926), *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard.

COURS, HÖLDERLIN ! :
PERTURBATIONS ÉNONCIATIVES
ET CONTAMINATION
DANS LA MISE EN SCÈNE DE L'ÉCRIVAIN FOU

Marina Girardin

Université du Québec à Montréal

En ouverture à un texte désormais classique, « La mort de l'auteur », Roland Barthes définit la littérature comme un espace « neutre », c'est-à-dire un « noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » (Barthes, [1968] 1993 : 63). Selon Frédéric Regard, cet « espace neutre » ne saurait en aucun cas rendre compte de la biographie littéraire, « sauf [...] à dénier les qualités littéraires et poétiques des biographies laissées par John Aubrey, James Boswell, Lytton Strachey, Virginia Woolf ou Anthony Burgess » (1999 : 16). L'analyse de la biographie littéraire, toujours selon Regard, doit se préoccuper d'un certain nombre de paramètres « externes » – notamment la vie du biographe, celles du biographé et du lecteur –, qui entrent dans sa composition et fondent une part importante de sa dynamique signifiante. « Si espace il doit y avoir dans la biographie littéraire, soutient Regard, il ne sera pas “neutre”, mais verra s'engager cet échange dialectique entre au moins deux vies et deux “autorités” [...] » (1999 : 16).

Certes, la biographie littéraire se constitue à partir de ces deux instances « extratextuelles » que sont le biographé et le

biographe – lecteur et interprète¹ – et ce serait faire l'économie d'enjeux importants que de s'acharner à ne considérer son écriture qu'en tant que « destruction de toute voix, de toute origine » (Barthes, [1968] 1993 : 63). Ne faudrait-il pas toutefois revoir de manière plus approfondie la nature des échanges qui, sur le plan de l'énonciation, marquent la relation entre le biographe et le biographé ? Peut-on encore parler d'« échange dialectique » dès lors qu'il s'agit d'entreprendre la biographie d'un écrivain qui a renoncé à l'écriture, soit à cause de la maladie, soit à cause de la folie, comme l'ont fait, par exemple, Georg Büchner avec Jakob Lenz ([1835] 1995), Peter Härtling avec Hölderlin ([1976] 1980) et, au Québec, André Vanasse avec Émile Nelligan (1996) ? Autrement dit, qu'advient-il de ce « dialogue mutuellement enrichissant » (Regard, 1999 : 26) au fondement de la biographie littéraire lorsqu'il s'agit de relater une dégénérescence – physique et mentale –, de mettre en scène un *lieu* désormais vacant, une *absence d'œuvre*, pour reprendre l'expression qu'emploie Michel Foucault au sujet de la folie² ?

La particularité de ces biographies consiste justement à élucider un silence qui obsède, à jeter la lumière sur une voix qui s'est tue. « Comment [...] ne pas méditer sur la courbe tragique de cette vie d'un Hölderlin [...] ? » demande Jacques-Pierre Amette en ouverture à *L'adieu à la raison* (1991 : 9). « M'en tenir à cet enferment, tel a été mon projet », annonce Jacques Teboul dans la préface à *Cours, Hölderlin !* (1979 : 7). Il ne

1. Comme le rappelle Regard, « [e]n ce qui concerne l'auteur-sujet, celui qui écrit la vie de l'auteur, 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 [...] » (1999 : 15).

2. « Qu'est-ce donc que la folie, dans sa forme la plus générale, mais la plus concrète, pour qui récuse d'entrée de jeu toutes les prises sur elle du savoir ? Rien d'autre, sans doute, que *l'absence d'œuvre* » (Foucault, [1961] 1994a : 162). Il s'agit bien entendu de la première préface à l'ouvrage *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*.

s'agit donc plus ici de dresser le parcours du « devenir-auteur du biographé » qui, avec le « devenir-biographe du biographe », ferait de la biographie « une pratique éminemment intersubjective » (Regard, 1999 : 26). C'est d'un détachement qu'il s'agit désormais. Détachement par rapport à la vie – maladie mentale, solitude, internement – et détachement par rapport à l'œuvre – perte de la parole, silence, qui vient y mettre un terme.

Partant de cet horizon théorique et en prenant appui sur le roman *Cours, Hölderlin !* de Teboul, cette étude examinera dans ses implications discursives la mise en scène d'une figure auctoriale au parcours atypique : celle de l'écrivain devenu « fou ». Après avoir montré de quelle manière *Cours, Hölderlin !* engage un dialogue avec les discours sur la folie (psychiatrie, psychanalyse, antipsychiatrie, etc.), il s'agira de voir comment l'énonciation *informe* la folie du biographé, puis de quelle manière elle est travaillée par cette folie – celle-là même qui a consommé la rupture définitive de l'écrivain avec la littérature et par laquelle, pourrait-on dire, le biographe³, lui, y a accédé.

DE LA FOLIE (DE L'UN) À L'ŒUVRE (DE L'AUTRE) : LE PROJET

Cours, Hölderlin ! met le lecteur en présence d'une double voix : celle du narrateur-biographe et celle du poète, dans un journal – évidemment fictif⁴ – qu'aurait tenu Hölderlin pendant ses trente-six années de réclusion dans une tour de Tübingen.

3. Le texte de Teboul porte la désignation générique de roman. Nous recourons à la notion de biographie littéraire au sens où l'entend Regard, c'est-à-dire « la biographie d'un écrivain par un autre écrivain » (Regard, 1999 : 11). Comme notre réflexion s'inscrit dans le cadre d'une recherche sur le biographique, nous envisagerons ce texte moins dans son rapport à la production romanesque que dans ses filiations à la production biographique, d'où l'emploi fréquent des termes de *biographie*, de *biographe* et de *biographé*.

4. Peu après la mort de Hölderlin, la maison du menuisier Zimmer aurait été incendiée. À peu près tout ce qu'aurait écrit Hölderlin pendant ses trente-six années de réclusion aurait ainsi été perdu.

Dans l'« Avertissement » qui ouvre *Cours, Hölderlin !*, Teboul formule ainsi le projet de son roman :

[...] *ce livre est une fiction. Il était hors de question de donner une nouvelle « explication » littéraire, philosophique, politique, sociologique, historique, etc., de sa folie. Il ne s'agissait pas non plus de démontrer que Hölderlin n'était pas malade. Dans les deux cas, ç'aurait été vouloir obstruer ou nier l'espace sans bord de cette folie (1979 : 7)*⁵.

Se plaçant d'emblée en marge de tout savoir « positif », Teboul ne s'interdit pas pour autant d'approcher la folie de Hölderlin, d'en exposer une certaine vérité. Cette fiction, annonce-t-il encore, « met en jeu la vérité du poète et la mienne, sans précaution. Une fiction peut-être plus vraie que n'importe quels discours, explications et théories » (CH : 7). Reprenant une idée fort répandue, pour ne pas dire un cliché sur la création littéraire, à savoir que la fiction atteindrait mieux la vérité – vérité historique, vérité du sujet, etc. – que toute autre forme de discours, Teboul se garde toutefois de préciser en quoi consiste ce fameux gain épistémologique de la fiction. Et si cette vérité était à chercher sur le plan même de l'énonciation ? C'est là, sur le théâtre d'un *dire*, entre un travail de mise en forme interprétative et ce qui est antérieur à ce travail et le motive – à savoir la posture du biographe, dans son geste même d'appropriation de l'autre – qu'il faut en rechercher l'expression.

LA FOLIE COMME PAROLE INTERDITE

C'est d'abord par le rapport qu'entretient Hölderlin avec le langage que la fiction s'ouvre aux autres savoirs sur la folie. « J'ai la langue tranchée » (CH : 141), « j'ai perdu le langage » (CH : 40), confie Hölderlin tout au long de ce journal fictif,

5. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention CH suivie du numéro de la page.

comme si ce qu'il avait à dire ne pouvait plus être reçu comme parole, par lui-même et par les autres – parole interdite, à la fois cause et conséquence de la réclusion. C'est qu'à vouloir maîtriser parfaitement le langage, Hölderlin aurait perdu l'usage *singulier* des mots : « Et les mots se défont. [...] À trop vouloir posséder la langue des dieux, quand l'air se raréfie, l'ivresse des hauteurs t'emporte. Tu manques d'air, tu t'écroules et tu hurles, enfin dans l'enfermement longtemps attendu » (CH : 44). Un peu plus loin dans le roman, Hölderlin renchérit : « Moi, je suis dans l'instant des mots, dans le vertige, dans les séries imprévisibles et dans les séries répétitives des mots, [...]. Et c'est pour cela qu'on m'enferme, moi, l'irrécupérable menace, signe nul et de sens nul [...] » (CH : 127)⁶.

Dans ces phrases avortées, ces blancs où un discours à peine amorcé est laissé en suspens, dans cette syntaxe bigarrée, ce qui se donne à lire, c'est justement cette interdiction de la parole qui vient à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Un exemple parmi tant d'autres : « C'est très souvent la nuit en été que je — Que je, dans la nuit étoilée de l'été, que je... quand les oiseaux là-bas et sous mes fenêtres, ici, ne chantent plus, [...] Merde ! Non, les mots ne me font pas défaut, mais je suis dans l'impossibilité de trouver un verbe dont je serais le sujet, [...] » (CH : 132). Impossibilité pour Hölderlin de « donner à ce qui est visé dans la phrase une incarnation verbale » (Lacan, 1984 : 249) ; impossibilité de *signifier*⁷ également, puisque Hölderlin, comme il le

6. L'allusion à Foucault est ici manifeste. Dans l'*Histoire de la folie*, Foucault évoque ainsi le parler du fou : « La plénitude de l'histoire n'est possible que dans l'espace, vide et peuplé en même temps, de tous ces mots sans langage qui font *entendre à qui prête l'oreille un bruit sourd d'en dessous de l'histoire, le murmure obstiné d'un langage qui parlerait tout seul – sans sujet parlant et sans interlocuteur, tassé sur lui-même, noué à la gorge, s'effondrant avant d'avoir atteint toute formulation et retournant sans éclat au silence dont il ne s'est jamais défait. Racine calcinée du sens* » ([1961] 1994a : 163).

7. Selon Lacan, « l'usage de la langue n'est susceptible de signification qu'à partir du moment où [...] la signification arrache le signifiant à ses connexions lexicales » (1984 : 248).

dit lui-même, est *resté saisi* (CH : 57) dans l'espace du langage. « [L]es mots viennent, soutient Hölderlin. Ils ne me manquent que pour parler. Quand je suis fou » (CH : 121).

Il y aurait beaucoup à dire sur cette impossible parole qu'évoque le poète au détour de chaque phrase, et dont rend compte le dispositif énonciatif. Ce que problématise d'abord ce leitmotiv, c'est bien le projet poétique de Hölderlin qui concerne tout autant l'écriture que le quotidien : « Comment le déterminé peut-il soutenir un rapport vrai avec l'indéterminé ? » (Laplanche, 1984 : 10). Selon Norbert von Hellingrath – et c'est aussi l'avis de Maurice Blanchot –, ce projet, qui pose la possibilité pour la parole de coïncider avec le réel, ne pouvait déboucher que sur une parole vide, réalisation du destin poétique « que Blanchot relie à l'essence même de la parole comme “rapport à l'absence” » (Laplanche, 1984 : 10)⁸. C'est en ce sens qu'on a pu dire que la folie de Hölderlin fut le relais de son œuvre, l'aboutissement ultime de son entreprise poétique⁹, en somme, que, par sa folie, Hölderlin est devenu son œuvre¹⁰. C'est d'ailleurs ce que suggère, de manière détournée, *Cours, Hölderlin !*, faisant de l'expérience de la folie une œuvre à part entière.

Par ce leitmotiv – celui de la parole interdite –, le roman engage également une polémique avec la psychiatrie et la psychanalyse. Puisqu'il s'agit d'observer comment se déploie dans

8. L'expression entre guillemets est de Maurice Blanchot.

9. Selon Hellingrath, « la folie du poète devait être comprise comme la dernière manifestation de son développement spirituel » (Laplanche, 1984 : 11).

10. Dénonçant les idées de la critique littéraire sur les rapports entre schizophrénie et poésie, Laplanche résume ainsi les propos Blanchot : « Blanchot montre qu'il existe une certaine exigence, une certaine question de la poésie, dont Hölderlin n'est d'ailleurs pas le seul à avoir éprouvé le péril. Poussée à ses conséquences finales, cette exigence aboutit à un certain mode d'existence (qui, d'ailleurs, est plutôt un mode de non-être). [...] C'est dire qu'il n'existerait pas d'exigence, de question proprement schizophrénique » (1984 : 12). On comprend aisément que les thèses de Blanchot n'aient pas été accueillies favorablement par la psychanalyse !

l'énonciation un savoir sur la folie, cette polémique mérite qu'on s'y arrête un peu plus longuement.

Cette idée d'une parole désarrimée, d'une parole qui se retourne sur elle-même, n'est-elle pas devenue, depuis Sigmund Freud, le symptôme le plus patent de l'aliénation du sujet ? Et, à ne plus être reçu comme parole, le *dire* du fou ne l'a-t-il pas contraint davantage au silence ? On n'*écoute* pas celui qui ne *parle* pas ! Comme le rappelle Foucault, « [d]epuis Freud, la folie occidentale est devenue un non-langage, parce qu'elle est devenue un langage double (langue qui n'existe que dans cette parole, parole qui ne dit que sa langue) –, c'est-à-dire une matrice du langage qui, au sens strict, ne dit rien » ([1964] 1994c : 418)¹¹. C'est justement ce que dénonce *Cours, Hölderlin !* à l'intérieur d'une énonciation qui cherche à faire entendre et à faire reconnaître comme parole le *dire* de l'écrivain devenu fou.

L'internement de Hölderlin a lieu en 1806, année où les troupes de Napoléon marchent sur Iéna. Selon le narrateur, Hölderlin, au moment de son internement, aurait été rejeté hors du grand œuvre de l'Histoire :

[...] en Allemagne, on ne tient peut-être pas à glorifier ni à entretenir cet exemple et cette mémoire. On se contente de l'ensevelir encore, à force de thèses, de communications, d'exégèses qui s'attachent à la poésie et à des écrits prétendus théoriques, qui s'attachent à tout sauf au solitaire désespéré, signe nul, reclus dans la folie pendant 37 années, quand il contredisait chaque effort politique, chaque tentative philosophique des hommes de son pays seulement occupés à conjurer la solitude et la peur (CH : 17-18).

11. Toujours selon Foucault, « [i]l faudra bien un jour rendre cette justice à Freud qu'il n'a pas fait *parler* une folie qui, depuis des siècles, était précisément un langage (langage exclu, inanité bavarde, parole courant indéfiniment hors du silence réfléchi de la raison) ; [...] il en a fait remonter les mots jusqu'à leur source – jusqu'à cette région blanche de l'auto-implication où rien n'est dit » ([1964] 1994c : 418).

Témoignent de ce refus de la parole du fou les traitements – les masques, les muselières et les médications – appliqués sur Hölderlin au Klinikum de Tübingen, traitements dont le roman signale la violence d'une manière particulièrement suggestive : « Je vais le faire taire le pauvre génie. [...] Misérable empoté, malade, raté que l'ambition a rendu fou, je te materai et ferai sortir tout le mal qui est en toi » (CH : 75), fulmine le chancelier Authenrieth tout en essayant d'enfiler à Hölderlin ligoté une muselière de cuir. La disparition de tout ce qu'a pu écrire le poète pendant ses trente-six années de réclusion témoigne encore du rejet de la parole du fou. À cet égard, le dernier paragraphe de *Cours, Hölderlin !* est éloquent :

La maison de Zimmer a complètement brûlé quelques années plus tard. Dans cet incendie auraient disparu les manuscrits accumulés chaque jour pendant 36 ans, à moins qu'on eût considéré, entre-temps, qu'ils ne voulaient rien dire et qu'on les eût détruits (CH : 216).

Ce fait, rapporté en clôture du roman, vient cautionner le projet romanesque, tout entier consacré à l'élaboration d'une mémoire à moitié oubliée.

En instaurant un dialogue entre le personnage de Hölderlin et ses poèmes – transposés dans la fiction en italique –, en faisant de son œuvre (*Hypérion, poèmes de la folie*) le moyen privilégié pour extérioriser sa folie, le texte désigne bien l'arbitraire d'un partage entre langage et non-langage, tout en soulignant le développement unitaire, continu, d'une *pensée à l'œuvre* dont on a longtemps cherché à pointer le moment de fractionnement. Par exemple, chez le pathographe Lange-Eichbaum (1928), dont les thèses sur Hölderlin ont longtemps fait autorité, le retour de Bordeaux a consacré l'entrée véritable de l'écrivain dans la psychose, laquelle aurait complètement « dévast[é] les facultés créatrices du poète » (Laplanche, 1984 : 8). De ce point de vue, Hölderlin n'aurait pu être écrivain et fou à la fois. C'est ce qui est refusé ici, et dont témoigne la forme même de *Cours, Hölderlin !*, roman qui investit, bien que de manière subversive, la

structure du journal intime. Tenant son journal, Hölderlin ne se trouve-t-il pas à nouveau maître de son discours et, partant, de son œuvre ?

LA FOLIE COMME HÔTE INDÉTERMINÉ

Si l'on se rappelle, l'« Avertissement » dénonçait une conception objectivante de la folie et définissait plutôt celle-ci comme « un espace sans bords » (CH : 7). Cette façon d'envisager la folie trouve dans le texte des échos fort nombreux, à commencer par une des épigraphes, citation de Schlegel tirée de ses *Fragments* : « Je ne puis donner de ma personnalité nul autre échantillon qu'un système de fragments, parce que je suis moi-même quelque chose de ce genre » (CH : 9). Cette épigraphe suggère de nouveau l'idée que la folie ne saurait être appréhendée comme *objet*, comme forme opaque aux frontières délimitées, insistant sur le fait que l'identité de l'homme est en elle-même morcelée. Il ne s'agit pas ici de saisir rationnellement et objectivement la folie, nous dit cet exergue. C'est bien plutôt de rendre perceptible de l'intérieur ce qu'elle opère dont il est question dans ce livre.

Ce qu'opère la folie, et que traduit le dispositif énonciatif, le personnage de Hölderlin le résume ainsi : « C'est quelque chose, la folie ! Quelque chose qui bouge et qui me sépare, une autre vie dans le corps [...] » (CH : 38).

La cohabitation de divers genres littéraires – notamment le roman, le journal et la biographie – et la manière dont *Cours, Hölderlin !* investit ces genres, rendent compte, pour une bonne part, de cet *autre indéterminé* évoqué par le personnage. En faisant éclater, d'abord, les repères temporels, en brisant à la fois la continuité et la chronologie – structure minimale de la forme diaristique –, le texte restitue le déroulement syncopé de cette expérience vertigineuse que fait Hölderlin : celle de l'étrangeté. Construit sous forme de journal, *Cours, Hölderlin !* se divise en sept chapitres. Le premier chapitre (« Tübingen, janvier 1978 ») renvoie à l'année 1978, année qui précède la publication du

roman. Les autres chapitres, quant à eux, situent l'action au XIX^e siècle. Ils font alterner temps court et temps long. Le deuxième chapitre en effet (« Retours en arrière, avant l'internement de 1806 ») est consacré à la période qui précède l'internement de Hölderlin au Klinikum de Tübingen. Ce retour en arrière couvre quatre années, soit de 1802 à 1806. Le chapitre suivant (« Tübingen, août 1806 – juin 1843 ») couvre la durée du séjour chez le menuisier Zimmer, soit une période de trente-six années. Le quatrième chapitre (« Zimmer à un visiteur ») est constitué du témoignage de Zimmer sur Hölderlin. Il ne porte pas de date. Les cinquième et sixième chapitres (« Un jour de l'été 1821 » ; « 7 juin 1843 ») ne couvrent qu'une seule journée. Le dernier chapitre (« Inventaires »), enfin, ne porte pas de date. Il relate entre autres choses les autopsies pratiquées sur le corps de Hölderlin. À l'intérieur de ces chapitres, des sous-parties procèdent à leur tour au découpage temporel, qui devient de plus en plus discontinu. Ainsi passe-t-on, dans le chapitre 3 par exemple, de l'automne 1808 à l'été 1824, à l'hiver 1807, à l'été 1810, etc. C'est que Hölderlin, projeté hors de lui-même, a perdu la notion du temps, pour ne pas dire qu'il n'en fait plus partie :

Il y a des jours, comme ça, où je m'installe plus loin que l'indifférence, dans un monde blanc et neutre, et ça dure, peut-être plus que des jours, des semaines, et peut-être encore plus, des mois, quand je ne veux plus sortir de ma chambre [...] quand j'ai l'impression que rien n'existe, pas même moi, ne sentant plus rien qu'un abrutissement gris, quand le temps passe sans moi, quand il n'y a plus de temps [...] (CH : 144).

Rend également compte de cette expérience de l'étrangeté une certaine confusion des instances narratives. Que l'action se situe en 1978 ou encore dans la première moitié du XIX^e siècle, deux voix s'entremêlent constamment : celle du narrateur, qui s'exprime à la première et à la troisième personne – il parle de lui-même et de Hölderlin –, et celle de Hölderlin, qui s'exprime, lui, à la première, à la deuxième et à la troisième personne. Par

la syntaxe, le lexique, le rythme, le ton, les temps verbaux et les répétitions de mots et de formules, par le propos également, les voix du narrateur et de Hölderlin tendent à s'embrouiller au point de rendre impossible, à certains moments, la distinction de leur territoire respectif. Dès le premier paragraphe, la confusion s'installe, occasionnée par l'emploi de l'indirect libre :

Ici, on l'a gavé de mots, de phrases religieuses. [...] Ici, il s'est entendu dire qu'il ferait un grand prédicateur et qu'il devait entièrement se consacrer, sous l'œil de sa mère et de ses maîtres, à l'étude et à l'adoration de Dieu. Ah ! le beau, le saint pasteur il serait, lui qui s'entendait si bien à manier les langues mortes. La théologie est une perte blanche de Mutter (CH : 15).

L'interjection *Ah !*, le mot *Mutter* – qui reviendra constamment dans le discours de Hölderlin – et la formule imprécatoire sur la théologie indiquent que nous sommes passés subtilement du discours du narrateur à celui de Hölderlin. Le même phénomène se produit dans les passages où Hölderlin est le premier énonciateur : « L'inestimable moment, quand je m'apprête, tôt certains matins, à sortir et à courir au lever du jour [...] quand, dans ma chambre, je noue les lacets de mes baskets, déjà tout entier dans la course » (CH : 146). Qui parle de la sorte ? Le vocable *baskets* ne paraît pas anachronique à première vue et porte à croire que cette séquence se rapporte au discours du narrateur, en voyage à Tübingen. Le reste du paragraphe indique qu'il s'agit toutefois du discours de Hölderlin. En brouillant les niveaux narratifs, le texte fait entendre une double voix, aussi insidieuse pour le lecteur que cette autre vie qui prend forme dans le corps de Hölderlin.

La multiplication des désignateurs onomastique joue un rôle important dans cette tentative d'exprimer ce qu'opère de l'intérieur la folie de Hölderlin. Pour le monde extérieur, le poète continue de s'appeler Hölderlin. Chez le menuisier Zimmer, toutefois, il demande à être appelé Scardanelli, Buonarrotti ou encore le Bibliothécaire. C'est qu'il ne se reconnaît plus dans ce nom porteur

d'une autre histoire que la sienne : « Je ne connais plus mon nom. Je l'ai perdu dans les langues mortes. Je suis l'archiviste démoli des textes intransmissibles. Appelez-moi Monsieur le Bibliothécaire » (CH : 17). Le nom *Hölderlin* désigne précisément une cohérence que le poète devenu fou n'arrive plus à percevoir : « Hölderlin, tu t'éloignes ! Je ne sais plus qui tu étais, j'ai tout perdu d'une ancienne cohérence [...] » (CH : 20). En s'octroyant une variété de noms propres, parfois alignés les uns à côté des autres, Hölderlin donne à voir cette étrangeté qui l'habite, mais joue avec cette étrangeté également. Comme quoi, même projeté de l'autre côté de la raison, Hölderlin demeure toujours maître de lui-même. Est-ce pour cela que certains, à le voir ainsi jouer avec sa folie, aient pu croire qu'il faisait semblant d'être fou ?

LA FOLIE COMME EMBRAYEUR PARATOPIQUE

Dans la première préface à *l'Histoire de la folie*, Foucault avance que « la perception que l'homme occidental a de son temps et de son espace laisse apparaître une structure de refus, à partir de laquelle on dénonce une parole comme n'étant pas langage, un geste comme n'étant pas œuvre, une figure comme n'ayant pas droit à prendre place dans l'histoire » ([1961] 1994a : 163). Dès le titre de son roman, Teboul s'inscrit dans le prolongement de la pensée foucauldienne. Courir, pour Hölderlin, c'est sortir de l'immobilité ; c'est rattraper la marche de l'Histoire ; c'est regagner sa place dans le temps et l'espace. Refusant d'approcher la folie par l'explication, Teboul a préféré imaginer de l'intérieur ce qu'ont pu être les dernières années de la vie de l'écrivain. « Pour parler de la folie, il faudrait avoir le talent d'un poète » (Foucault, cité dans Eribon, 1989 : 133), considère Foucault, pour qui explication et folie sont radicalement inconciliables. Le propre de la littérature étant justement d'échapper aux exigences de la positivité¹², la folie ne saurait y être mieux

12. Au sens où la littérature est une parole qui « ne se laisse pas soumettre à l'épreuve de vérité ; elle n'est ni vraie ni fausse [...] » (Todorov, [1968] 1973 : 35).

abordée selon Foucault. Sans cesse d'ailleurs, *Cours, Hölderlin !* revendique le droit d'énoncer la folie du poète ; sans cesse le roman cherche à établir sa légitimité, fondant celle-ci sur la condamnation des autres discours : la psychiatrie, la psychanalyse, voire la neurologie, héritière de la physiognomonie. Les « Singes de la science », convaincus que la folie est matière, n'ont pas compris, affirme le personnage de Hölderlin, que « la folie est sa propre raison [...] [.] que la raison de la folie ne peut pas tomber sous le coup des explications, qu'elle se dérobe et qu'elle est libre » (CH : 209).

Mais si la littérature est mieux à même d'énoncer l'expérience singulière de la folie, cela ne tient pas seulement au fait que la folie et la littérature ont chacune leur raison, qu'elles tiennent un langage similaire – langage dont la parole « inscri[t] en elle son principe de déchiffrement [...] » (Foucault, [1964] 1994c : 418). Il y a aussi que le créateur, comme le fou, occupe dans la société une position problématique. « La folie ne peut se trouver à l'état sauvage. La folie n'existe que dans une société [...] », rappelle Foucault ([1961] 1994b : 169). Même dans l'exclusion la plus radicale, le fou ne se reconnaît que dans et par le regard d'une société qui le désigne. Entre lieu et non-lieu, il occupe une zone d'ombre qui, suivant un certain courant d'analyse du discours littéraire, serait aussi celle qu'occupe l'écrivain. Selon Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta, en effet, l'œuvre littéraire s'inscrit dans ce vaste domaine discursif que sont les discours constitutants, c'est-à-dire ces discours qui « au sein de la production énonciative d'une société [...] prétendent à un rôle que, pour faire vite, on peut dire fondateur » (Maingueneau et Cossutta, 1995 : 112)¹³. Les discours constitutants – essentiellement les discours religieux, scientifique, philosophique, littéraire et juridique – se poseraient comme discours

13. Dans *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Maingueneau donne cette autre définition du discours constituant : « L'expression de "discours constituant" désigne fondamentalement ces discours qui se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même » (2004 : 47).

sans amont, tout en prétendant soumettre les autres types d'énonciation – le discours journalistique, la conversation, les documents administratifs, etc. – à une série de principes. Leur statut serait donc éminemment problématique : paroles parmi d'autres, les discours constituants seraient en même temps paroles en surplomb de toute autre. La position de l'énonciateur ne serait pas moins paradoxale :

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable « place » (Maingueneau, 2004 : 53).

Maingueneau propose d'appeler « paratopie » cette localisation paradoxale. En ce qui a trait au discours littéraire, il soutient que

[1]a situation paratopique de l'écrivain l'amène à s'identifier à tous ceux qui semblent échapper aux lignes de partage de la société : bohémien, juifs, femmes, clowns, aventuriers, Indiens d'Amérique..., selon les circonstances. Il suffit que dans la société se crée une zone perçue comme potentiellement paratopique pour que la création littéraire puisse l'exploiter (2004 : 77).

La réflexion que développe Maingueneau autour de l'énonciation littéraire présente un certain intérêt en ce qui a trait à l'étude de la biographie littéraire, discours « paratopique » en soi puisque ni inscrit dans la sphère des discours factuels ou savants, ni purement intransitif. Cette réflexion s'avère susceptible d'éclairer ce qu'accomplit l'énonciation biographique, tout entière portée et déterminée par une figure paratopique : l'écrivain biographé. À l'instar de ce qu'accomplit la représentation de la

femme fatale¹⁴ ou encore du bohémien, la mise en scène de l'écrivain permettrait à l'œuvre de « réfléchir dans l'univers qu'elle construit les conditions de sa propre énonciation » (Maingueneau, 2004 : 95).

La figure de l'écrivain fou, puissant vecteur paratopique puisque doublement en marge de la société, paraît renforcer cette réflexion. Chez Teboul, du moins, elle se fait l'écho d'un tel processus. Ce que dit d'abord cette voix du narrateur se dissolvant dans celle du poète fou, ce que dit ce silence du biographe, c'est que la folie est une voie d'accès privilégiée vers l'expérience poétique. En donnant la parole au biographé, Teboul – faisant d'abord par là un pied de nez à la biographie traditionnelle¹⁵ – révèle tout le potentiel créateur que recèlent la vision du fou et son langage. Il arrive d'ailleurs fréquemment que le personnage de Hölderlin commente ce que cette folie apporte comme nouveauté. « Je n'ai plus besoin de la poésie pour m'imaginer archiver ce réel » (CH : 120), dit-il en songeant à la période où il pouvait encore se dire écrivain. Comme si la vision et le langage de la folie, assurant le relais de la poésie, étaient davantage susceptibles de saisir et de traduire la complexité de l'expérience vécue...

La figure de Hölderlin donne forme à une conception du travail créateur qui inscrit le roman en continuité avec le projet romantique d'un langage singulier, d'une forme intransitive « repliée sur l'énigme de sa naissance et tout entière référée à l'acte pur d'écrire » (Foucault, 1966 : 313). Par sa folie, Hölderlin est enfin arrivé à *toucher* l'essence de la parole : « Dans notre silence et notre folie, nous Bibliothécaire affirmatif, archiviste du silence des livres, disons que c'est dans l'ouvert où nous avons basculé et où nous courons, que germent les grandes folies à venir, les folies écrivantes » (CH : 87). Se plaçant du point de

14. Voir Maingueneau (1999).

15. En effet, qu'est-ce que nous dit le choix formel de Teboul, sinon que la prétendue objectivité de la biographie savante est un leurre et qu'il n'y a pas moins de vérité dans une représentation empathique, à la première personne ?

vue de Hölderlin, tâchant de correspondre à cette idée d'une « écriture folle, totalitaire, exclusive » (CH : 87), le texte ne vient-il pas de se mettre *en règle* avec le discours littéraire ? L'exemple suivant illustre bien l'appui que vient prendre *Cours, Hölderlin !* sur l'œuvre du poète, mais aussi sur la conception de la littérature défendue par le personnage dans le roman :

Chaque jour, il faut que j'évoque à nouveau le dieu disparu.

Pour l'instant les nuages et les oiseaux dans le ciel vide, vide comme la question qui revient avec le soir. L'Homme éprouve le doute chaque soir, entre jour et nuit, l'espace blanc du doute, l'espace sacré du pays inconnu, le doute noir, quand la voix n'a plus de mots pour elle (CH : 190)¹⁶.

En employant tout son génie et sa puissance intellectuelle à illustrer la dégénérescence et la déchéance de Hölderlin, en dénonçant le silence dans lequel l'enfermement l'a conduit, en rejetant les autres discours sur la folie puis en faisant tenir au poète un langage « pur » et hautement valorisé, le roman construit dans le monde qu'il déploie « la nécessité de ce déploiement » (Maingueneau, 2004 : 34). Rendue indispensable, la démarche du romancier participe à l'élaboration et à la gestion de sa propre légende en devenir. Bien plus qu'un prétexte à la création, la folie de Hölderlin sert ici de moteur, de garant et, bien sûr, de modèle à l'entreprise littéraire.

*
* * *

Les biographies littéraires consacrées à Hölderlin¹⁷ insistent, chacune à leur manière, sur la position paratopique occupée par

16. Le passage en italique est tiré de l'œuvre de Hölderlin, ainsi que l'indique l'auteur dans l'« Avertissement ».

17. Voir notamment l'impressionnante biographie que lui a consacrée Härtling ([1976] 1980) de même que celle de Amette (1991).

l'écrivain tout au long de sa vie : rapport problématique de Hölderlin à la communauté de pensée qui s'était constituée au Stift, relation conflictuelle avec les autres membres de sa famille, fascination pour la Révolution française, errance, etc. Partout où il est représenté, Hölderlin est à côté. Peut-être objectera-t-on que cette insistance ne procède en rien de la situation paratopique du biographe écrivain et que c'est la vie de Hölderlin qui fut ainsi – ce qui viendrait contredire la thèse défendue par Maingueneau. Le fait que ces biographies littéraires s'attachent le plus souvent au voyage à Bordeaux et à l'épisode de l'internement indique que la folie du poète a exercé une fascination plus importante que les périodes où Hölderlin était écrivain, et donc actif au sein de l'institution littéraire. Que signifie cette fascination de la biographie littéraire pour la folie de Hölderlin ? C'est ce que cette étude a voulu en partie vérifier, en portant attention à ce qu'une telle posture problématique détermine sur le plan de l'énonciation. Mettant en question le principe selon lequel la biographie littéraire se fonderait sur un « échange dialectique » (Regard, 1999 : 16) entre les instances engagées dans l'écriture biographique – le sujet de l'énoncé (le biographé) et le sujet de l'énonciation (le biographe) –, il s'est agi de voir comment l'énonciation de *Cours, Hölderlin !* donne forme à la folie du poète – exposant une vérité non plus *sur* la folie, mais *de* la folie – puis, par un retour du balancier, de quelle manière l'énonciation se réfléchit dans cette folie. De la même manière que le Proust d'avant la *Recherche* « parcourt l'archive littéraire pour y sélectionner les signes qui doivent légitimer sa propre démarche » (Maingueneau, 2004 : 136), l'auteur de *Cours, Hölderlin !* puise dans le parcours de l'écrivain les épisodes les plus féconds et propose à partir de ceux-ci une autre vision – la sienne – susceptible de lui ménager au sein des discours littéraires un espace où son œuvre pourra prendre place. Revendiquant son droit à énoncer la folie du poète, justifiant son entreprise en y formulant sa nécessité, la narration est portée dès l'ouverture par cette urgence de travailler à l'élaboration et à l'entretien d'une mémoire à moitié oubliée, celle de l'écrivain fou que l'internement a

ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON ŒUVRE

contraint au silence. C'est en ce sens qu'il convient, suivant Regard, de considérer l'opération biographique non pas comme un « échange dialectique » – expression qui, parce que conceptuellement trop marquée, rend imprécis le phénomène qu'elle cherche pourtant à expliciter –, mais plutôt en tant que « pratique éminemment intersubjective » (Regard, 1999 : 26) et mutuellement enrichissante. En portant davantage attention aux champs lexicaux et aux différentes thématiques développées par l'écriture, il aurait été possible de mieux mesurer l'apport de l'œuvre de Hölderlin au roman, et donc de dégager de manière plus efficace la façon dont le texte, prenant appui sur une légende fameuse de l'archive littéraire, s'institue comme parole singulière. Ce que vise ce programme, c'est cet espace singulier qu'occupe la biographie littéraire entre la vérité des faits et celle de la fiction et, surtout, entre la révélation de soi et l'appropriation problématique de l'autre.

BIBLIOGRAPHIE

- AMETTE, Jacques-Pierre (1991), *L'adieu à la raison. Le voyage de Hölderlin en France*, Paris, Grasset.
- BARTHES, Roland ([1968] 1993), « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, p. 63-69. (Coll. « Points ».)
- BÜCHNER, Georg ([1835] 1995), *Lenz, suivi d'un extrait du journal d'Oberlin*, traduit de l'allemand par B. Kreiss, Paris, Éditions Jacqueline Chambon.
- ERIBON, Didier (1989), *Michel Foucault*, Paris, Flammarion.
- FOUCAULT, Michel ([1961] 1994a), « Préface », dans *Dits et écrits*, t. I : 1954-1969, Paris, Gallimard, p. 159-167.
- FOUCAULT, Michel ([1961] 1994b), « La folie n'existe que dans une société », dans *Dits et écrits*, t. I : 1954-1969, Paris, Gallimard, p. 167-169.
- FOUCAULT, Michel ([1964] 1994c), « La folie, l'absence d'œuvre », dans *Dits et écrits*, t. I : 1954-1969, Paris, Gallimard, p. 412-420.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- HÄRTLING, Peter ([1976] 1980), *Hölderlin*, traduit de l'allemand par P. Jaccottet, Paris, Seuil.
- LACAN, Jacques (1984), *Les psychoses*, Paris, Seuil. (Coll. « Champ freudien ».)
- LANGE-EICHBAUM, Wilhelm (1928), *Genie, irrsinn und ruhm*, Ernst Reinhardt, Munich.
- LAPLANCHE, Jean (1984), *Hölderlin et la question du père*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».)
- MAINGUENEAU, Dominique (1984), *Genèses du discours*, Liège, Mardaga.
- MAINGUENEAU, Dominique (1999), *Féminin fatal*, Paris, Descartes.

ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON ŒUVRE

- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU, Dominique, et Patrick CHARAUDEAU (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- MAINGUENEAU, Dominique, et Frédéric COSSUTTA (1995), « L'analyse des discours constituants », *Langages*, n° 117 (mars), p. 112-125.
- 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.
- TEBOUL, Jacques (1979), *Cours, Hölderlin !*, Paris, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan ([1968] 1973), *Poétique*, Paris, Seuil.
- VANASSE, André (1996), *Émile Nelligan. Le spasme de vivre*, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Les grandes figures ».)

DEUX VIES, UNE ŒUVRE ? :
RIMBAUD EN ABYSSINIE D'ALAIN BORER¹

Robert Dion

Université du Québec à Montréal

Un seul Rimbaud, mais deux fois grand :
grand par la poésie et grand par le silence.

Alain BORER,
Rimbaud en Abyssinie.

On a coutume, tant chez les critiques que chez les écrivains, de scinder la trajectoire rimbaldienne en deux, de prêter à « l'homme aux semelles de vent » deux vies irréconciliables absolument, celle du poète et celle du négociant. C'est à quoi s'adonnent par exemple Jean-Marie Carré dans *Les deux Rimbaud* (1928) et Victor Segalen ([1906] 1979) dans *Le double Rimbaud*². Tout aussi répandue est la tendance à dévaluer les

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 (Université du Québec à Rimouski), cette recherche bénéficie de l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

2. Cette vision « binoculaire » de la trajectoire rimbaldienne remonterait à aussi loin que l'édition séparée des *Œuvres* et de la *Correspondance* par Paterné Berrichon, le « beau-frère posthume » de Rimbaud : « En deux livres, l'un les "*Œuvres*", l'autre la "*Correspondance*", Berrichon assurait tout distrait, préparé à le croire, qu'il y avait

aventures éthiopiennes à l'aune des fulgurances du jeune écrivain surdoué : André Breton³ et Étiemble⁴, pour ne donner que ces deux exemples, ont ainsi frayé la voie aux condamnations péremptoires de Rimbaud l'Africain. Or ces lectures reposent sur un antibiographisme qui est la conséquence d'une conception restrictive de la biographie, conception qu'un Dominique Noguez, dans le canular intitulé *Les trois Rimbaud* (1986), n'a pas manqué de parodier en inventant un *troisième* Rimbaud qui serait revenu d'Abyssinie, se serait fait romancier, aurait épousé la sœur cadette de Paul Claudel (et non Camille !) avant de finalement entrer à l'Académie⁵. Sans aller aussi loin dans l'humour et dans la réhabilitation paradoxale de la critique biographique ou de la biographie d'écrivain, Pierre Michon, dans *Rimbaud le fils*, a approché sur un mode éminemment subtil, et pas du tout positiviste, « ce petit mélange d'œuvre et de vie qu'on appelle Rimbaud » (1991 : 51)⁶, faisant ainsi la preuve que l'écriture d'une vie d'écrivain n'est pas inéluctablement vouée à manquer l'œuvre et à multiplier les platitudes anecdotiques.

De manière peut-être un peu plus appuyée, quoique parfois ambiguë, on le verra, Alain Borer, dans *Rimbaud en Abyssinie* (1984)⁷, mais également dans d'autres travaux consacrés au poète de Charleville (particulièrement [1983 et 1984] 1989 et

bien "deux Rimbaud", le "Poète" puis "l'homme d'action", matérialisés par deux livres, côte à côte » (Borer, 1991 : XL).

3. Dans la préface à l'*Anthologie de l'humour noir* ([1937] 1966), notamment.

4. Entre autres dans Étiemble (1984).

5. Noguez note qu'il a cherché à 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).

6. Assimilant la légion de critiques attachés à la figure de Rimbaud au personnage du Gilles de Watteau, Michon constate que celui-ci « regarde passer dans le vide l'œuvre et la vie d'un autre. Il appelle cela Arthur Rimbaud » (1991 : 54).

7. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention RA suivie du numéro de la page.

1991a)⁸, a tenté de recoudre l'existence et l'œuvre de son modèle, d'envisager la trajectoire rimbaldienne d'un seul tenant, de montrer que poésie et négoce sont les moyens d'une seule et unique quête. Une telle position – « holiste » selon Jean-Luc Steinmetz ([1991] 1999) – pourrait certes apparaître comme le simple renversement de l'hypothèse ségrégationniste, ou encore comme une réaction épidermique au terrorisme du texte, au textualisme intégral de quelques décennies de strict structuralisme. Mais cela va beaucoup plus loin, à ce qu'il me semble. Dans ce qui suit, je voudrais m'arrêter aux modalités concrètes de la restauration du lien entre la vie et l'œuvre dans *Rimbaud en Abyssinie* ; j'entends surtout me pencher sur les stratégies *continuistes* de Borer, ce qui revient à envisager les procédés par lesquels la biographie et la production littéraire sont rendues indissociables.

L'HOMME ET L'ŒUVRE

Une telle entreprise de rénovation du discours sur Rimbaud ne pouvait pas ne pas buter, par une sorte d'ironie théorique, sur la très vieille question, rebattue et en principe liquidée depuis au moins Marcel Proust et Paul Valéry, du rapport entre « l'homme et l'œuvre ». Je ne referai pas ici l'histoire de cette liquidation : on se rapportera pour ce faire aux analyses classiques de Michel Foucault ([1969] 1994) et de Roland Barthes ([1968] 1994)⁹. Qu'il me suffise de noter que, parmi les moyens de désamorcer l'épineux problème de la relation de l'auteur à son texte, on a pu conclure, à la façon de Valéry et par certains côtés de Foucault, au caractère conventionnel, simulé, de la présence auctoriale dans l'œuvre¹⁰ ; ou alors, suivant l'exemple de Barthes et des

8. Borer s'est consacré à l'œuvre de Rimbaud de multiples façons : par le film, à la radio, par l'édition (il est notamment le responsable de l'édition du centenaire des œuvres complètes de Rimbaud, édition qui porte le titre programmatique d'*Œuvre-vie* – Rimbaud, 1991).

9. Voir aussi l'introduction de Brunn (2001).

10. « L'œuvre ne permet jamais de remonter au vrai auteur. Mais à un auteur fictif » (Valéry, 1973 : 1194).

structuralistes, certains ont pu choisir d'évacuer complètement l'auteur pour y substituer le texte¹¹ ou le lecteur. En plus de dévaluer les « légendes de l'auteur considéré comme personnage de son "œuvre" » (Roger, 2002 : 25)¹², ces deux types de remises en question de l'auctorialité se trouvent à interroger le dogme de la prévalence de l'intention d'auteur, comme l'a bien montré Antoine Compagnon (1998). Ainsi les menées contre l'« écrivain en personne » observées depuis la fin du XIX^e siècle dépassent de beaucoup le seul enjeu du biographisme ou de la critique biographique ; elles cherchent à garantir, *contre* la dictature du sens unique, prémédité et secret de l'auteur empirique, le libre jeu de l'interprétation, des sens multiples et des divers projets de lecture possibles¹³.

Discréditée comme simulacre, construction idéologique, borne herméneutique inacceptable, la personne de l'écrivain et spécialement le récit de son existence ont encore perdu en consistance lorsque les « nouveaux critiques » se sont avisés, peut-être inspirés par Oscar Wilde, que la vie imite l'art bien plus que l'art n'imité la vie. L'inévitable figure de Barthes est convoquée par Jean-Benoît Puech pour rappeler cette idée :

Souvenons-nous de Barthes à propos de Proust, dans son article sur la très dénigrée mais très intéressante biographie de Painter et dans « La mort de l'auteur » [...] : « Il fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme le modèle ». Puis à propos de Sade dans Sade, Fourier, Loyola : « Il suffit de lire la biographie du marquis après avoir lu son œuvre pour être persuadé

11. Voire l'intention du texte : voir Eco ([1979] 1989).

12. Sur ces questions, se référer au collectif dirigé par Lavalie et Puech (2000). Le sous-titre de cet ouvrage est éloquent : *L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*.

13. On voit ressurgir ici les enjeux de la querelle fameuse entre Roland Barthes et Raymond Picard au sujet de Racine et, plus largement, des libertés prises par la nouvelle critique.

que c'est un peu de son œuvre qu'il a mis dans sa vie, et non le contraire » [...] (Puech, 2002 : 50).

Le rapport inversé entre l'œuvre et la vie a pour conséquence de confirmer le prestige de celle-là, en sorte qu'il paraît possible de parler d'un « auteur comme œuvre »¹⁴. Dans ce retournement, il faut cependant déceler une autre victoire, sans doute coûteuse, du textualisme sur la prétendue « illusion biographique »¹⁵. Car de quoi s'autorise-t-on au juste pour décréter la prévalence *biographique* de l'œuvre sur la vie, sinon de la beauté du paradoxe ? Pour Borer en tout cas, qui significativement intitule *Œuvre-vie* son édition des œuvres de Rimbaud, l'unité de ces deux composantes « se perçoit *sur le plan ontologique*, hors du plan strictement littéraire, qu'elle englobe » (1991 : LXXVI) ; toutefois, en raison de « l'étrange connexité » des deux instances, « la seule perspective biographique échoue aussi sûrement que la seule analyse textuelle » (1991 : LXXVI)¹⁶. Noguez est également de cet avis, qui insiste sur le fait « qu'en Rimbaud – mais en d'autres aussi – la vie n'est pas séparable de l'œuvre, que l'œuvre – *Une saison en enfer*, par exemple – est certes faite avec la vie [...], mais aussi que la vie devient, à un moment, l'œuvre même » (1993 : 116)¹⁷. Une autre configuration se fait jour ici : non plus la vie comme imitation de l'œuvre, ni l'œuvre-vie, mais la vie comme œuvre, triomphe de la biographie sur la production littéraire ou artistique – triomphe toutefois probablement mieux

14. C'est le titre du collectif édité par Lavialle et Puech (2000) ; dans ce même ouvrage, voir aussi la contribution de José-Luis Diaz intitulée « Le poète comme roman » (2000).

15. Voir à ce sujet Bourdieu (1986).

16. « Dans l'*Œuvre-vie*, ajoute Borer, tout élément est en relation signifiante. La prétendue "sécheresse des lettres d'Arabie et d'Abyssinie" ne se perçoit-elle pas dès la toute première lettre de Rimbaud en 1870 ? » (1991 : LXXVII).

17. À l'appui de cette unification de Rimbaud, Noguez fait appel à Verlaine, « qui parle toujours de l'œuvre et de la vie de son ami *ensemble* : "œuvre et vie superbes telles quelles dans leur fier *pendet interrupta*" » (1993 : 116).

justifié dans telle *vie sans œuvre* que chez Rimbaud, dont la production, pour réduite qu'elle ait été, est loin d'être négligeable, on en conviendra.

BORER – RIMBAUD

Il est clair que, pour Borer, l'enjeu de l'œuvre de Rimbaud – poèmes *et* correspondance d'Arabie et d'Éthiopie – se situe dans l'articulation de la vie et des pratiques d'écriture : « [p]as de "poésie du vécu" », écrivait-il encore récemment dans le numéro spécial d'un magazine consacré au cent cinquantième anniversaire de la naissance du poète,

[...] *pas non plus de vécu qui succéderait à la poésie (thèse de la sœur Isabelle, ralliée à celle des dadaïstes !)* ; *pas une « œuvre » d'un côté et une vie par ailleurs, mais l'une et l'autre en chantier et indissolublement liées – une œuvre-vie* (Borer, 2004 : 47).

On pourrait ajouter : pas de travail valable sur Rimbaud sans passer par l'épreuve physique de sa bohème. Borer constate à ce sujet dans *Un sieur Rimbaud* :

Présumé : nul ne conçoit d'analyser un texte sans l'avoir lu, mais on peut parler d'une expérience sans l'avoir vécue ; c'est alors séparer le texte, médiation singulière, de la vie (conçue comme immédiate, générale) dont il procède. Pourtant personne n'a le même corps : c'est sans doute que personne n'a la même vie. En somme, il n'y a pas d'impensé : il n'y a que de l'invécu (Borer, [1983 et 1984] 1989 : 15)¹⁸.

Le projet du biographe, pleinement déployé dans *Rimbaud en Abyssinie*, sera dès lors, à l'occasion du tournage d'un film ayant pour titre *Le voleur de feu*, de partir sur les traces de Rimbaud

18. Ce passage figure, formulé de manière moins percutante, dans *Rimbaud en Abyssinie* (RA : 35-36).

dans le Harar, de rejoindre enfin « l'homme-qui-fuit ». Sur un plan plus personnel, Borer se propose de surmonter « la contradiction de la bibliothèque et du voyage » (RA : 18), ce qui revient à trouver une écriture qui puisse réconcilier le voyage dans le monde et le voyage dans les livres.

Au moment de s'envoler pour l'Éthiopie, Borer a 27 ans, l'âge de son modèle lorsque celui-ci y aboutit enfin (RA : 22). En 2004, après plus de trente-sept années consacrées au « passant considérable », il lui apparaît que « [p]our comprendre une vie, il en faut une autre ; en quelque manière donner la sienne » (2004 : 40). À l'époque de *Rimbaud en Abyssinie* cependant, l'auteur vise tout autant à se construire en tant qu'homme, biographe et écrivain qu'à partir en quête de son biographé. Deux voyages se déroulent ainsi en parallèle dans le livre, qui font certes place à l'écriture – d'un côté, Borer se met en scène avec son carnet, de l'autre, il imagine Rimbaud écrivant aux siens, rédigeant ses rapports géographiques –, mais plus encore à l'action : aléas du tournage et circonstances des déplacements de l'équipe, au présent de l'écriture ; errances du négociant Rimbaud entre Harar, Tadjourah, Ankobar, Entotto, le Caire, etc., dans le passé de la diégèse. Le récit est clair sur ses intentions : on ne répète pas Rimbaud, mais on peut toujours essayer de voir ce qu'il a vu (« Ce que je vois, Rimbaud l'a vu » – RA : 31), de sentir ce qu'il a senti, bref, de s'imprégner de ce monde vivant du Harar pour « vérifier, comparer, s'informer, flâner, vivre » (RA : 35)¹⁹, quitte à verser, *nolens volens*, dans « la fiction qu'entraîne la recherche des traces » (RA : 12).

Composite, *Rimbaud en Abyssinie* se donne à la fois pour le carnet de bord d'un tournage et d'un pèlerinage, pour une rêverie sur la figure fuyante du Rimbaud d'*après* la poésie, pour un essai, souvent poétique, sur l'œuvre et spécialement sur les écrits africains, pour une critique de la critique – il faut voir Borer

19. Selon Steinmetz, il s'agit pour Rimbaud lui-même, à Aden et en Afrique, de « vérifier l'écriture qui naguère ahanait déjà dans un univers épuisant » ([1991] 1999 : 285).

pourfendre Étiemble au sujet du prétendu ratage de l'épisode éthiopien ! – et pour une esquisse biographique. Sur le socle d'une connaissance exhaustive de l'œuvre et de la biographie avérée du poète de Charleville, l'auteur se penche avec sympathie sur son modèle, convoquant les témoignages favorables, le mettant même en garde parfois, tel un Dieu veillant sur sa créature qu'il est pourtant impuissant à protéger :

Il faudrait pouvoir lui dire que Ménélik ne sera pas à Ankober, où il se rend ; qu'il devra le chercher à Entotto, où Ménélik n'a pas l'intention de le payer ; qu'il devra retourner précipitamment à Harar dévastée par la guerre ; que cette expédition est désastreuse, mais il n'entendrait pas (RA : 32).

Ces passages où Borer se pose en observateur olympien des pérégrinations rimbaldiennes, où il reconstitue au présent les allées et venues de son modèle, où il conjecture sur ses sentiments²⁰, où il imagine, au conditionnel, Rimbaud réalisant son destin aux États-Unis d'Amérique, allant même jusqu'à le pasticher dans une prétendue lettre à Bill Cody (RA : 125)²¹ – ces passages, dis-je, autorisent à ajouter encore la fiction à la panoplie des genres littéraires dont use l'auteur de *Rimbaud en Abyssinie*.

Par-delà les hypothèses et les suppositions, courantes dans la biographie, Borer a souvent recours, pour injecter dans son récit des éléments fictionnels, à un procédé qui s'apparente au fondu enchaîné et qui consiste à substituer insensiblement le passé au présent, ou vice-versa. Un bon exemple d'un tel procédé se

20. Par exemple, avec Verlaine en Belgique, suppose Borer, « Rimbaud vécut certainement le seul moment de bonheur de sa vie » (RA : 107).

21. On trouve plus loin une autre lettre forgée par Borer, qui est introduite comme suit : « Les composantes syntaxiques et thématiques de la correspondance africaine de Rimbaud se répètent au point qu'il serait aisé de fabriquer une lettre inédite » (RA : 243). Vient ensuite le texte de cette missive inventée.

trouve à la fin du troisième chapitre de *Rimbaud en Abyssinie* (RA : 65) ; je cite toutefois la version légèrement différente, et à mon sens mieux écrite, d'*Un sieur Rimbaud*, ouvrage qui recoupe largement celui qui m'occupe ici :

À la porte sud-est d'où partaient les caravanes, j'ai une sorte de vision fugitive, et la garde comme une carte postale qu'on ne sait pas à qui envoyer. Elle m'est suggérée par ce passage des souvenirs de Bardey : en mai 1881, Rimbaud demande à partir pour Boubassa, dans le Sud. Bardey, renseigné par Hadj Afî, leur « principal abbane », et Hadj Youssef Berkatleh, shérif des marchands de Harar, encourage Rimbaud à partir. Au moment de s'en aller à la tête d'un convoi de quelques chameaux chargés de cotonnades, il entoure sa tête d'une serviette blanche en guise de turban, et se drape d'une couverture rouge²².

Il rit lui-même de son accoutrement et, tirant la bride de son cheval, piquant des deux talons, s'en va trafiquer dans l'inconnu (Borer, [1983 et 1984] 1989 : 37).

Dans les dernières pages de *Rimbaud en Abyssinie*, le procédé devient plus voyant, puisque cette fois la fiction aménage la rencontre impossible, au Caire, de trois instances – Borer, Pierre Petitfils, un autre spécialiste de l'œuvre de Rimbaud²³, et le poète lui-même – et de deux époques :

Il [Rimbaud] vient de tourner au coin de la ruelle. Je me précipite : personne ; le souk est celui que je viens de quitter à l'instant. Je rencontre M. Petitfils, qui le filait discrètement à distance, et qui l'a perdu aussi. [...] Rimbaud ou l'art de semer ses biographes (RA : 303).

22. C'est parce qu'il craint de susciter l'hostilité des indigènes à moitié nus, nous est-il dit dans *Rimbaud en Abyssinie*, que Rimbaud s'affublerait ainsi d'un costume de riche marchand mahométan (RA : 65).

23. Voir notamment Petitfils (1982).

« Rimbaud imaginé » : la chose n'est pas nouvelle, elle remonte selon Steinmetz au fidèle trio des compagnons immédiats. « Le Rimbaud des années 1875-1879 (jusqu'à l'entrée dans l'aventure africaine), écrit ce dernier, [...] [s]es amis, ceux qui furent liés à lui par l'érotisme, la littérature – Verlaine au premier chef, donc, mais aussi Nouveau et Delahaye –, l'ont édifié, imaginé, cependant que lui-même se retirait dans le silence de ses actes » (Steinmetz, [1991] 1999 : 229).

UNE CONTINUITÉ ARGUMENTÉE

Si donc, en vertu notamment de l'aspect fictionnel, une continuité – une contiguïté même – est instaurée entre l'expérience de Rimbaud en Abyssinie et celle de Borer, ce qui contribue à définir l'éthos du narrateur et, ce faisant, à asseoir son autorité (car c'est un sujet autorisé, et qui ne doute pas de cette autorité, qui s'énonce dans *Rimbaud en Abyssinie*), la continuité entre les deux Rimbaud, elle, se voit davantage assurée par une *argumentation* qui trouve son fondement dans la connaissance peu ou prou *intériorisée* de la biographie, d'une part, et dans la lecture attentive, et bienveillante, de la correspondance africaine, d'autre part.

En effet, dans le plaidoyer en faveur d'une réédition de *tout* Rimbaud, poèmes et correspondance dans leur intrication originelle, qui figure en tête de son édition de *l'Œuvre-vie* (1991), Borer procède à une réhabilitation des lettres d'Afrique, dont il montre qu'elles prolongent, par certains aspects, l'œuvre poétique : même hâte, même désir pressant de *trouver le lieu et la formule*²⁴, même sécheresse parfois. L'auteur de *Rimbaud en Abyssinie* est parmi les premiers à enjoindre, à qui veut

24. Ce passage se lit comme suit dans « Vagabonds » : « – et nous errions, nourris du vin des cavernes et du biscuit de la route, moi pressé de trouver le lieu et la formule » (Rimbaud, 1991 : 349). Ce syntagme, « moi pressé de trouver le lieu et la formule », Borer le déploie à plusieurs reprises, montrant comment il permet de lire les lettres africaines ; voir spécialement (1991) et (2004).

appréhender la figure du poète-négociant dans sa totalité, de véritablement lire la correspondance africaine²⁵. C'est, du reste, à partir de ce que la correspondance permet de savoir du vécu de Rimbaud *après* l'abandon de la poésie que se construit le livre de Borer²⁶. Cette vie africaine, l'auteur la réhabilite également, cherchant à montrer, à l'opposé d'un Étienne, par exemple, qu'elle est loin de faire tort à l'œuvre (RA : 35).

Je me propose maintenant de reprendre les principaux arguments qu'invoque l'essayiste pour restaurer une cohérence rimbaldivienne. Signalons d'abord une espèce de principe général qui invite à considérer Rimbaud selon une perspective inspirée de sa poétique même : si Rimbaud, dans son œuvre, ne distinguait pas l'écriture du « vécu »²⁷, il n'est pas légitime de les distinguer à notre tour. Cela est en fait si évident, semble dire le biographe, qu'un écrivain de *Tel Quel* comme Marcelin Pleynet le reconnaît sans ambages (RA : 37). Plus radicalement encore, « le Harar serait même la “recherche fondamentale” en littérature, l'*épistémè* » (RA : 38), en quelque sorte le prolongement « concret et symbolique » de l'œuvre (RA : 38). L'argument est ici celui de *l'unité* de l'œuvre et de la vie – de « l'intégrité de la personne et du destin » (RA : 41). À la fin de son livre, Borer revient sur cet argument, montrant que le sentiment de l'unité du destin de Rimbaud « s'imposait, à travers tant de constantes, par glissements

25. Il est d'autres stratégies pour fonder une unité de Rimbaud ; Steinmetz, par exemple, élève une œuvre particulière à la dignité de mise en abyme d'une existence totalisée : « “Le bateau ivre” à lui seul suffit pour signifier Rimbaud » ([1991] 1999 : 97) ; « Si Rimbaud se confond avec “Le bateau ivre”, il est aussi ce portrait [de Carjat], pour toujours ainsi figé, rêve et lucidité, sur fond gris comme un ciel » ([1991] 1999 : 126).

26. « “Les deux tiers de ce que l'on peut savoir sur Rimbaud en Abyssinie viennent de la correspondance”, observait justement Pierre Petitfils – bien qu'elle ne dise qu'un trentième de la réalité... » (RA : 244).

27. « Rimbaud, écrit Borer, ne séparait pas la poésie du vécu, le langage, de l'existence et du monde ; ou plutôt, le “vécu” n'était pas pour lui une catégorie, mais partie intégrante de la poésie, et que la poésie, qui “sera en avant”, allait transformer » (RA : 36).

progressifs : toujours en marche, jamais vraiment au réel, dans le mouvement de l'impossible » (RA : 318). Concrètement, par exemple, Rimbaud ne chercherait pas le repos seulement à partir de 1880, mais déjà « à seize ans, en 1870, dans sa troisième lettre connue, digne d'une lettre d'Afrique » (RA : 318). On notera au passage le singulier renversement par lequel la prose africaine, habituellement dévaluée, devient la mesure d'appréciation d'une lettre écrite en pleine période de création poétique.

En raison de la séquence temporelle, on est généralement tenté d'envisager le séjour africain comme un prolongement, au moins chronologique, de la bohème européenne. Or, à plusieurs reprises, Borer paraît inverser le point de vue et voir, dans *Une saison en enfer* tout particulièrement, recueil interprété d'ordinaire comme l'adieu à la poésie, la lecture à posteriori, quoique préfigurée, de l'épisode africain. Je ne donne que ces deux exemples :

« J'aurai de l'or ! » L'exclamation symbolique d'Une saison en enfer prend toute sa mesure dans la réalité immanente des huit kilos d'or que Rimbaud porte dans sa ceinture, au Caire, en 1887, et qui, dit-il, lui « flanquent la dysenterie » (RA : 56).

Plus que la Comédie de la soif, ainsi, ce sont les Fêtes de la faim que célèbre Rimbaud profondément. « Mes faims, c'est les bouts d'air noir ;/ L'azur sonneur ;/[...] C'est le malheur. » Cette fête intérieure et sonore de 1872, elle s'accomplit en Abyssinie, où Rimbaud manifeste à travers le seul goût qui lui restait, « pour la terre et les pierres »²⁸, son refus et plus encore son dégoût des idées universelles ; où il parvient à la sécheresse en lui-même, la sécheresse mentale et somatique, dans l'être-au-monde physique confondu à l'être-là géologique (RA : 159).

28. Ce vers des « Fêtes de la faim », je le rappelle, constitue le sous-titre d'*Un sieur Rimbaud*.

On le constate, ce ne sont pas uniquement les années africaines qui donnent à comprendre la poésie, mais la poésie qui semble anticiper sur l'adieu à l'Europe, fournissant des clés pour l'interprétation de cet adieu, de même que pour la compréhension de la vie du négociant. En se rendant dans les *abysses* de l'Abyssinie pour y vivre sa « saison en enfer », Rimbaud *motive* d'ailleurs pleinement le nom de ce pays, avance Borer (RA : 286)²⁹.

Étroitement lié au précédent, le deuxième argument invoqué par Borer consiste à insister sur le rapport de *succession* – réversible – entre les deux « phases » de l'existence de Rimbaud. La période africaine serait en somme la continuation de l'entreprise poétique esquissée dans *Une saison en enfer* : « l'échec de la transformation du réel par le poète qui s'était reconnu l' élu de cette mission » (RA : 40) donnerait lieu à une plongée dans le réel le plus infernal, le plus brutal, celui d'une région hostile et méconnue³⁰. Pour Borer, il ne fait pas de doute que « c'est *le même* Rimbaud qui poursuit son destin, tel qu'il l'a décidé à la fin d'*Une saison en enfer*, celui qui, s'étant cru doué un moment de pouvoirs surnaturels, se disait "rendu au sol, avec [...] la rugueuse réalité à étreindre" »³¹ (RA : 82). Cela ne veut pas dire pourtant que Rimbaud reste poète, ni qu'il désire le rester. Selon Borer, c'est bien plutôt le poète en lui qu'il fuit jusqu'en Afrique (RA : 92) ; mais cet Autre ne sait pas qu'il se succède à lui-même, qu'en Afrique il demeure plus que jamais l'« horrible travailleur » qui se donnait la mission de changer la vie³².

29. Ajoutons qu'en « Arabie Heureuse », il a connu « les délices de la damnation énoncés dans *Une saison en enfer* » (RA : 287).

30. À juste titre, Forestier, dans sa préface à une édition des œuvres complètes, insiste sur le fait qu'*Une saison en enfer* « est un livre grave : il met en jeu la suite d'une œuvre et d'une existence » (1992 : XXVII).

31. La suppression indiquée par les crochets est de Borer.

32. À Aden : « Poète, tu te reconnais toi-même ! Et tu te flattais d'avoir des muscles et des os. Le poète que tu méprisais te conduisait encore, et par vengeance que tu le méconnusses, à ta perte » (RA : 113-114).

Le discours de Borer sur l'unité ou sur la succession des deux périodes de la vie du poète des *Illuminations* demeure toutefois ambigu. C'est que ce discours s'autocorrige constamment, se reformule sans cesse, se référant ou non à la question de l'œuvre, pris entre la nécessité de déconstruire le mythe des deux Rimbaud et la volonté de ne pas tout lisser, de maintenir la fracture, l'élément de drame et de mystère³³. Tantôt l'entreprise poétique de Rimbaud est envisagée comme « un projet parmi d'autres », « le plus sublime, le seul qui nous soit adressé » (RA : 192) : dans ce cas, l'œuvre est considérée comme achevée, complète, le poète étant *arrivé* au silence ainsi qu'au bout de sa démarche (RA : 194). Tantôt au contraire, l'hypothèse est que Rimbaud, en Abyssinie, aurait « *réalis[é]* la poésie dans la "puissance du divers" » (RA : 207) ; Borer ajoute à ce sujet qu'« il est séduisant, alors, de considérer les activités de Rimbaud après 1875 ou 1880 comme une forme de poésie immédiate » (RA : 207). La poésie, ce serait alors ce qui dure. Plus spécifiquement, Borer est amené à envisager les « traces » de poésie qui persistent malgré tout dans les lettres d'Afrique et d'Arabie, allant jusqu'à voir dans ces dernières « [u]ne prose négativante, des *Illuminations* noires » (RA : 247). Bref, différence radicale ou continuité entre les deux Rimbaud ? Il arrive que le texte réponde à cette question : *ni l'un ni l'autre*. Du coup, le livre se maintient, tout au moins pour un moment, dans la plus périlleuse aporie, puisque, pour reprendre les mots de Borer, ne sont alors distinguées, dans le destin de Rimbaud, ni « asymétrie diptyque » ni « solution de continuité » (RA : 119).

33. Favorable à l'entreprise de Borer, Steinmetz, dans l'avant-propos à sa propre biographie de Rimbaud, estime néanmoins que le biographe échoue à maintenir la tension entre les périodes de la vie du poète : « Tout, subtilement pris dans un réseau de rapprochements, entre dans le cadre d'un univers trop judicieusement équilibré. Pour couper court à la thèse des deux Rimbaud, celui de l'écriture et celui du silence, une continuité, une logique sont établies depuis l'enfance ; le poète devient si fidèle à lui-même que ses contradictions, ses hésitations, ses repentirs s'en trouvent supprimés » ([1991] 1999 : 12).

Le troisième et dernier argument que j'aimerais mettre en évidence est celui de la *répétition*. On le trouve clairement formulé dans le passage suivant : « La question rimbaldienne pure, liée à l'entreprise poétique, n'est pas celle, illusoire, d'une cassure dans sa vie, mais de la permanence du renoncement, de l'abandon, de la passion de l'échec » (RA : 85). Il y aurait par conséquent chez Rimbaud une sorte de réflexe, de compulsion de la répétition qui assurerait la cohérence d'une trajectoire de la vie et des œuvres : car il n'y a pas que les projets de publication qui soient abandonnés, les manuscrits qui soient laissés orphelins et dispersés, il y a également les entreprises africaines, les aventures commerciales, les tentatives d'établissement, et ainsi de suite. La cohérence de cette vie, ce serait, au total, son incohérence, le caractère erratique de ses visées – la « quête infinie du provisoire » (RA : 84) et l'échec annoncé, obligé, d'une pareille quête. Il faut voir que l'« échec » supposé de l'œuvre n'est pas ici garant d'une réussite de la vie, beaucoup s'en faut³⁴ : « En abandonnant la littérature, note Borer, Rimbaud n'accède pas à "la vraie vie" qui en était l'enjeu, il coupe la communication, abandonne tout espoir de partage et d'accès à l'autre, quel qu'il soit » (RA : 142-143) ; autrement dit, il redouble l'échec initial. Ainsi, affirme plus loin l'auteur, « après avoir manqué la transformation du Réel par la poésie, Rimbaud a *manqué le Réel*. S'il avait échoué à changer le monde par le verbe, on pourrait croire que Rimbaud allait le transformer de ses mains. Mais il ne fut jamais au monde » (RA : 231-232). En vertu de cet argument, la vie et l'œuvre de Rimbaud se révèlent de magnifiques ratages, toujours réitérés.

En plus des arguments, ou plutôt des catégories d'arguments que je viens de produire : *unité, succession, répétition*, on pourrait dégager les raisons plus particulières auxquelles a recours Borer pour assurer la continuité de l'œuvre-vie rimbaldienne ou encore des deux périodes de la vie du biographé ; on trouverait

34. À l'inverse, l'échec de la vie ne rémunère pas la réussite de l'œuvre, comme c'est le cas chez Baudelaire selon Blanchot (1949).

par exemple l'argument de la « liberté libre », liberté poétique et liberté de mouvement incarnée entre autres par la fugue et le voyage à pied³⁵. Rimbaud, c'est, selon le biographe, celui qui ne se fixe pas, qui parcourt toutes les esthétiques poétiques de son époque en un temps record jusqu'à les dépasser irrémédiablement, qui bat les routes de France et d'ailleurs jusqu'aux atroces souffrances des marches et des chevauchées éthiopiennes. Rimbaud, c'est encore celui qui quitte les sentes toutes tracées et dont on ne peut ensuite que suivre, loin derrière, la trace aléatoire.

*
* * *

Écrire sur un écrivain qui s'est tu : tel est le paradoxe auquel se soumet le biographe de Rimbaud. Il s'agit toujours, en effet, de faire parler ce qui se refuse à la parole. Et la solution n'est certainement pas, suivant Borer, de sortir du mutisme de cette existence en se réfugiant dans une pure démarche textualiste : la réalité du texte n'invalide pas celle de la trajectoire biographique, tant ces deux aspects, chez le poète de Charleville, ont tendance à se renverser l'un dans l'autre, le renoncement à la poésie n'étant jamais que la suite logique de l'entreprise poétique. Borer a beau donner une « amplification » peut-être induite à sa réhabilitation du deuxième Rimbaud (Noguez, 1993 : 115), il n'en demeure pas moins qu'il a raison de rapporter l'œuvre à l'en-

35. Certains critiques ont pu voir là une filiation avec le père déserteur de la famille (RA : 118-119) : continuité des destins ici, comme souvent. Par ailleurs, Borer n'est pas le seul à souligner dans cet amour de la liberté une constante de l'existence de Rimbaud ; ainsi Forestier, à propos de l'Afrique : « Une autre vie commence dont il n'est pas sûr qu'elle soit tellement en contradiction avec la précédente. Nous avons déjà observé qu'il y trouve cet amour de la liberté qui parcourt tous ses poèmes. [...] Ce qui lui plaît, en effet, au Harar, c'est de construire lui-même des réseaux commerciaux, de prospecter, d'ouvrir des pistes (au sens propre du terme) nouvelles : il continue, dans un ordre différent, à exercer son métier de créateur et de découvreur. [...] Rimbaud n'a pas cessé d'être lyrique » (1992 : XXXII-XXXIII).

tièreté de l'expérience, de la lui *rendre* en quelque sorte. Le biographique, Noguez le rappelle, « c'est ce qui fait qu'un texte, si distant d'elle qu'il se soit voulu, est lié à une vie, à une vie complexe et unique, et c'est ce qui met ce texte à l'abri de toute tentative d'assimilation, de captation et de détournement paranoïde, ce qui le rend *irréductible* » (1993 : 124). Il s'agit donc de jouer la vie de Rimbaud contre l'expropriation de Rimbaud, de montrer que Rimbaud est dans *tout* Rimbaud (et là seulement ?) ; et de reconnaître que l'originalité du poète des *Illuminations* est caractérisée « par une utilisation sans ambages et sans tergiversation, sans souci des conventions, sans pudeur, parfois, des données de la vie, par une impatience qui ne permet pas les délices d'une reconstruction subtile, longtemps après, mais qui impose, au contraire, la confusion volontaire et immédiate de l'œuvre et de la vie » (Noguez, 1993 : 129). *Œuvre-vie*, chez Borer, ou *viaœuvre*, chez Noguez : deux termes, et deux façons tout de même apparentées – *grosso modo* : l'essai poétique chez le premier, la critique-fiction chez le second – « de chercher non la vie dans l'œuvre ou de situer l'œuvre dans la vie mais de chercher l'histoire qui arrive à une voix et d'écouter la voix qui arrive à une histoire » (Martin, 2002 : 274). C'est dans cette prise en charge simultanée d'une trajectoire – on serait tenté de dire : d'un *trajet* – biographique et poétique que résident l'essentiel du projet théorique de Borer, de même que sa visée à proprement parler littéraire.

En définitive, *Rimbaud en Abyssinie* témoigne d'une volonté de totalisation : dans un texte qui convoque presque tous les genres et qui veut restaurer une vie jusque-là mutilée, scindée, il s'agit autant de retracer la filiation entre le biographé et son œuvre, de déployer un discours critique qui dépasse l'opposition traditionnelle vie-œuvre que d'instaurer une herméneutique qui permette de prendre en considération le poids de vécu de l'œuvre et la part de poésie de la vie.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland ([1968] 1994), « La mort de l'auteur », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, p. 491-495.
- BLANCHOT, Maurice (1949), « L'échec de Baudelaire », dans *La part du feu*, Paris, Gallimard, p. 133-151.
- BORER, Alain ([1983 et 1984] 1989), *Un sieur Rimbaud. La terre et les pierres*, Paris, Le livre de poche. (Coll. « Biblio Essais ».)
- BORER, Alain (1984), *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- BORER, Alain (1991), « Sauf oublié », dans Arthur RIMBAUD, *Œuvre-vie*, édition du centenaire établie par Alain Borer avec la collaboration d'Andrée Montègre, Paris, Arléa, p. XIII-LXXXIII.
- BORER, Alain (1991a), *Rimbaud d'Arabie. Supplément au voyage*, Paris, Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- BORER, Alain (2004), « Lignes de fuite », *Il y a 150 ans, naissait Rimbaud trafiquant d'âmes, Télérama hors série* (novembre), p. 38-47.
- BOURDIEU, Pierre (1986), « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 62-63 (juin), p. 69-72.
- BRETON, André ([1937] 1966), « Préface », dans *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, p. 11-22.
- BRUNN, Alain (2001), *L'auteur*, Paris, GF-Flammarion. (Coll. « Corpus ».)
- CARRÉ, Jean-Marie (1928), *Les deux Rimbaud*, Paris, Éditions des Cahiers libres.
- COMPAGNON, Antoine (1998), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil. (Coll. « La couleur des idées ».)
- DIAZ, José-Luis (2000), « Le poète comme roman », dans Nathalie LAVIALLE et Jean-Benoît PUECH (dir.), *L'auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, Orléans, Presses universitaires d'Orléans, p. 55-68.

- ECO, Umberto ([1979] 1989), *Lector in fabula*, Paris, Le livre de poche. (Coll. « Biblio Essais ».)
- ÉTIEMBLE (1984), *Rimbaud, système solaire ou trou noir ?*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Écrivains ».)
- FORESTIER, Louis (1992), « Fragments en guise de préface », dans Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes. Correspondance*, Paris, Robert Laffont, p. I-XXXV. (Coll. « Bouquins ».)
- FOUCAULT, Michel ([1969] 1994), « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, p. 789-821. (Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».)
- LAVIALLE, Nathalie, et Jean-Benoît PUECH (dir.) (2000), *L'auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, Orléans, Presses universitaires d'Orléans.
- MARTIN, Serge (2002), « Auteur, lecteur : la relation dans et par le langage », *Modernités*, n° 18, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 271-283.
- MICHON, Pierre (1991), *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- NOGUEZ, Dominique (1986), *Les trois Rimbaud*, Paris, 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 ».)
- PETITFILS, Pierre (1982), *Rimbaud*, Paris, Julliard.
- PUECH, Jean-Benoît (2002), « La création biographique », *Modernités*, n° 18, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 45-74.
- RIMBAUD, Arthur (1991), *Œuvre-vie*, édition du centenaire établie par Alain Borer avec la collaboration d'Andrée Montègre, Paris, Arléa.
- ROGER, Jérôme (2002), « L'équation de l'auteur », *Modernités*, n° 18, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 15-27.
- SEGALIN, Victor ([1906] 1979), *Le double Rimbaud*, Paris, Fata Morgana.

ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON ŒUVRE

STEINMETZ, Jean-Luc ([1991] 1999), *Arthur Rimbaud, une question de présence*, deuxième édition revue, Paris, Tallandier. (Coll. « Figures de proue ».)

VALÉRY, Paul (1973), « Littérature », dans *Cahiers*, t. 2, Paris, Gallimard, p. 1143-1242. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

QUATRIÈME PARTIE

LE BIOGRAPHE ET SON MODÈLE : PROJECTION DE SOI, CONSTRUCTION DE L'AUTRE

ASPECTS DU RAPPORT ENTRE VIE ET ŒUVRE
DANS LES *VIES* D'ÉCRIVAIN :
AUTOUR DE QUELQUES BIOGRAPHIES DE BYRON

Julie Aucagne

Université Stendhal – Grenoble 3

« L'homme est à la source de l'œuvre ; mais ce qu'est cet homme ne peut être saisi que par son œuvre. » Ainsi Dominique Fernandez (1972 : 38), dans *L'arbre jusqu'aux racines*, résume-t-il à la fois l'intention qui préside à l'écriture d'une vie d'écrivain – intention ambiguë, qui se donne un double objet de connaissance, l'un éclairant l'autre dans un jeu de miroirs sans issue – et l'aporie méthodologique et intellectuelle à laquelle le genre semble condamné. On objectera peut-être que la biographie d'écrivain partage cette caractéristique avec la vie d'artiste en général, mais ce qui fait sa spécificité, c'est que la circularité méthodique et herméneutique se double ici d'une ambiguïté d'ordre esthétique, le biographe et son sujet partageant un langage : l'écriture. Aussi, qu'on envisage la biographie d'écrivain comme forme englobante, capable de subsumer ces deux instances que sont la vie de l'auteur biographé et son œuvre, ou comme forme frontalière, louvoyant entre les deux dans cet espace ténu, interlope, où leur différenciation devient problématique, voire impossible, il faut s'interroger sur les modalités et les enjeux des liens complexes qui se tissent entre la vie et l'œuvre dans un espace où chacune est désignée à la fois comme objectif et

comme source de cette autre œuvre littéraire potentielle qu'est la biographie.

Il serait illusoire de prétendre ici épuiser le sujet. Aussi voudrions-nous simplement mettre l'accent, de manière nécessairement incomplète, sur quelques-uns des types de rapports vie-œuvre qui se créent au sein des textes biographiques. Nous avons choisi pour cela de partir d'un cas concret, celui de quelques biographies anglaises, françaises et américaines de lord Byron. La grande variété – et souvent, la grande qualité – des ouvrages consacrés au poète anglais nous permettra de parcourir, en rayonnant à partir de cette figure unique, le spectre varié des formes biographiques, de la « vie » officielle à la fiction, en passant par les entretiens. Quant à Byron lui-même, il occupe dans le champ biographique une position à la fois singulière et emblématique : poète encensé et maudit, il est un de ces hommes dont on peut dire à bon droit que, selon l'expression consacrée, sa vie est un roman – une vie de gloire et d'exil, de malédiction et de génie, pour paraphraser le titre de l'ouvrage que Gilbert Martineau (1987) lui a consacré voici quelques années – une vie qui s'achève par une mort de héros, de martyr de la liberté –, une destinée, en somme, qui fait de lui le héros romantique dont il avait lui-même décliné le portrait en plusieurs avatars : Childe Harold, Le Corsaire, Manfred et, enfin, Don Juan. Au-delà du lieu commun, la figure de Byron pointe donc de façon cruciale une tendance bien ancrée de la biographie littéraire, où la vie est réinterprétée à la lumière de l'œuvre, où, pour le dire autrement, la trajectoire existentielle est infléchie, orientée par une lecture de l'œuvre.

LECTURE DE L'ŒUVRE, ÉCRITURE DE LA VIE : UN MOUVEMENT PENDULAIRE

Prenons un premier exemple : lorsque André Maurois publie, en 1930, la biographie française la plus réussie à ce jour – à notre connaissance – du poète anglais, celle-ci s'intitule tout simplement : *Byron*. Mais lors de sa réédition de 1956, elle porte

désormais le titre de *Don Juan ou la vie de Byron*. Cette modification réoriente la lecture de l'ouvrage à double titre : d'abord, elle l'inscrit dans la continuité des œuvres de Maurois lui-même, qui a pris l'habitude, au cours de sa carrière, de placer systématiquement ses héros sous le patronage de quelque figure littéraire ou mythologique, d'*Ariel ou la vie de Shelley* (1923) à *Prométhée ou la vie de Balzac* (1965). Ainsi, la figure de Byron fait l'objet d'une réappropriation par le biographe et est placée, du même coup, au sein de l'œuvre d'un autre sur l'axe paradigmatique des grandes figures de la littérature du XIX^e siècle chères à Maurois, détachées des contingences de l'histoire et du quotidien pour rejoindre, par la sérialisation, les rangs des figures mythiques. Mais il faut observer aussi que, chez Maurois, Byron est un des seuls personnages identifiés à un mythe littéraire qu'il a lui-même contribué à réécrire¹. Le mouvement d'appropriation, sans s'effacer, subit de ce fait une distorsion : Byron est bien l'auteur de sa propre vie comme il est celui du *Don Juan* – une vie où le biographe n'interviendrait donc qu'à titre de lecteur critique, chargé de mettre au jour ce poème, cette « symphonie » qu'est l'existence. Le même Maurois affirmait, dans *Aspects de la biographie* : « une vie humaine est toujours faite d'un certain nombre de tels thèmes [poétiques ou musicaux] », avant d'expliquer que chez Disraeli, par exemple, l'existence était structurée par les deux thèmes antagonistes de l'orient et de la pluie, « cette terrible pluie anglaise qui s'efforce de noyer cette trop vive lumière orientale » ([1928] 1956 : 37). Le biographe n'aurait donc rien à inventer ; sa tâche serait seulement de déchiffrer, de se faire l'interprète éclairé de cette œuvre en soi qu'est la vie du poète. Ici, l'œuvre adhère d'autant plus à la vie qu'elle est notoirement autobiographique, en vertu de quoi l'écriture de la biographie se déploie dans un mimétisme discret, adoptant la structure épisodique et le ton du poème byronien, tantôt lyrique, tantôt sarcastique, et se coule comme lui dans une

1. Les autres étant Victor Hugo, surnommé Olympio, et George Sand, surnommée Lélia.

familiarité volontiers distanciée et ironique, dans cette alternance de complaisance et d'autocritique qui caractérise l'écriture « autofictionnelle », si l'on veut, de Byron. Les voix du biographe et de son sujet en viennent ainsi à se confondre : les citations dissimulées abondent dans la biographie, comme avec ces titres de chapitre discrètement empruntés au discours byronien – « Crâne d'ivoire poli », « La lune de mélasse ».... La confusion auctoriale, comme la confusion générique qui invitait à associer la vie écrite au poème, place donc la biographie à la limite de la vie et de l'œuvre ; et cette position limitrophe, frontalière, se retrouve dans la pratique éditoriale ancienne qui consiste à placer la biographie de l'auteur en tête de ses œuvres complètes². La biographie, dans cette position, figure comme un préambule destiné à guider la lecture – la vie étant donc désignée comme l'origine d'où procéderait l'œuvre – mais aussi comme le point de convergence auquel toute l'œuvre ramène inévitablement, ou mieux encore, comme la superstructure subsumant l'ensemble. Mais elle y apparaît aussi, comme l'a souligné Jean-Benoît Puech (2000 : 12), comme l'un des tomes de cette œuvre : la vie écrite, formalisée, fixée par une écriture à l'origine douteuse (puisque deux noms figurent sur la couverture), rejoint alors la séquelle des écrits de l'auteur, qu'elle semble précéder mais dont elle découle largement, l'auteur étant le fils de ses œuvres comme Byron est pour Maurois celui de son *Don Juan*...

LA VIE ÉRIGÉE EN ŒUVRE AU DÉTRIMENT DE L'ŒUVRE

Un autre exemple d'auctorialité floue, qui nous guidera vers d'autres perspectives, nous est fourni par la première biographie complète de Byron, curieusement intitulée *Letters and Journals*

2. On peut mentionner, par exemple, la courte « vie » du poète rédigée par Nodier, qui figure en tête de la première édition française complète de ses œuvres (1822), ou celle, bien connue, de Moore, qui ouvrait à l'origine la première édition des œuvres complètes du poète (1833).

of Lord Byron with Notices of His Life by Thomas Moore (1830), un ouvrage traduit en français sous le titre *Mémoires de Lord Byron, publiés par Thomas Moore*. Le passage du journal intime aux mémoires, de la chronique personnelle au récit de vie rétrospectif, peut laisser perplexe ; mais on s'attend dans l'un et l'autre cas à un récit rédigé à la première personne, peut-être entrecoupé de copies de la correspondance de l'auteur et accompagné de « remarques » du biographe désigné, qui n'interviendrait qu'à titre secondaire. Or il s'avère que ce texte, intégralement rédigé à la troisième personne, forme un ensemble chronologique et continu : le titre n'est que la trace d'un texte absent mais quasi mythique – ce qui explique le choix effectué par l'éditeur de la traduction française –, la scorie visible des véritables *Memoirs* rédigées par Byron lors de son dernier séjour en Italie. Celui-ci, du reste fort conscient de sa postérité et désireux de la maîtriser – quand son image lui échappait fréquemment de son vivant –, les avait offertes à son ami désargenté comme une sorte d'héritage anticipé – héritage pécuniaire autant que spirituel, puisqu'il aurait alors dit à Moore : « [C]ela aura de la valeur après ma mort », à quoi Moore aurait répondu poliment qu'il espérait en effet en tirer un capital – mais pour son fils, comme la bienséance l'exigeait. Cependant, une fois rentré en Angleterre, Moore se laissa convaincre par l'entourage du poète – notamment, semble-t-il, par John Cam Hobhouse, l'ami dévoué dont Leslie Marchand dit souvent qu'il représentait la conscience de Byron, et par John Murray, l'éditeur inquiet dont Byron dénonçait sans cesse, depuis l'Italie, la frilosité – de brûler les papiers en sa possession : compromettants pour les vivants, paradoxalement infidèles à la mémoire du grand homme, ils devaient disparaître. Certains des contemporains, qui n'étaient pas directement concernés par le scandale possible, élevèrent la voix pour s'indigner de ce qui n'était pas encore ressenti comme un sacrilège – mais tout simplement comme la ruine de la dernière chance, pour Byron, de se justifier aux yeux de l'Angleterre de la débauche de sa vie et de ses écrits. Il faut croire que les *Mémoires* n'étaient pas propres à améliorer cette image, puisque

c'est au nom de cette dernière chance qu'elles furent brûlées, en un temps où la voix du poète, son regard et son autographe avaient moins de valeur que son image posthume.

Moore se vit offrir, pour compenser sa perte, de devenir le biographe officiel de Byron. Que reste-t-il du texte original dans cette production volumineuse et assez atone, où les crises principales de la vie du poète – sa liaison incestueuse avec sa sœur Augusta, la fin de son mariage – sont niées ou estompées ? Ici, la vie se donne pour tâche de corriger l'œuvre, de remplacer par une figure statufiée et moralement acceptable la fonction-auteur inquiétante qui se profilait derrière les *Childe Harold* et les *Don Juan*, mais aussi derrière une légende byronienne construite conjointement par les œuvres et par une existence constamment épiée et relayée par la rumeur. La voix prévenue de Moore évacue doucement celle de Byron, se substituant à l'œuvre de scandale au nom d'une conception moralisante de la vie d'écrivain selon laquelle une vie littéraire se doit d'être une œuvre exemplaire.

Revenons à ce vide autour duquel se construit l'ouvrage de Moore, un vide appelé à une étrange postérité : il est fait de la destruction d'une part de l'œuvre – et la plus intime, ou, du moins, se plaît-on à le croire. Les *Mémoires* procédaient d'une volonté d'auto-justification : il est assez peu probable que Byron ait souhaité ajouter au scandale de son existence déjà chargée de passifs aussi accablants que *Don Juan* ou *Heaven and Earth*, sans parler d'une correspondance explosive que Murray prenait parfois sur lui de publier... Mais la biographie de Moore, tournant autour de cette béance désignée par son titre, la pointe comme secret fondamental de l'existence byronienne, désirable en raison même de son mystère et de l'inconnu à jamais inviolable qu'elle représente : la part manquante de l'œuvre est aussi celle de la vie, et, dans cette brèche, d'autres que lui n'ont pas manqué de s'engouffrer. Tout se passe en effet comme si elle se situait imaginativement à ce point crucial de convergence entre la vie et l'œuvre, objet du désir de toute biographie littéraire ; elle semble symboliser le secret même de la création, cet horizon idéal et inaccessible de la vie d'écrivain. Ce vide fascinant est

souvent le territoire des spéculateurs et, préférentiellement, de la fiction biographique qui, délestée des précautions et des tyrannies de la preuve qui font la valeur – tout en étant le fardeau – des biographies dites sérieuses, peut se laisser aller au fantasme en toute quiétude, avec plus ou moins de bonheur, il est vrai. Sous la double contrainte du matériau biographique et du mimétisme stylistique, certains s'essayent au pastiche : Christopher Nicole (1978) tente une réécriture des fameux papiers brûlés, rendant au corpus byronien son œuvre absente ; Frederick Prokosch, avec *The Missolonghi Manuscript* (1968), invente et restitue d'un même mouvement une autre œuvre perdue ; d'autres encore, de manière plus subtile, se plaisent à composer avec l'angoisse de cette absence, avec le mystère pour toujours opaque de l'œuvre perdue : c'est le cas d'Henry James qui s'inspira à la fois de cette disparition et de la liaison que Byron entretenait avec Claire Clairmont, la cousine de Mary Shelley, pour écrire *The Aspern Papers* (1936), ou l'histoire très morale et décevante d'un biographe qui, croyant s'emparer des reliques détenues par une ancienne maîtresse, s'aperçoit, au moment où il va s'en emparer, qu'elles ont été détruites par sa propre faute... L'écrivain anglo-américain Paul West, dans *Lord Byron Doctor's : a Novel* (1989), reconstitue l'histoire du médecin personnel de Byron, John W. Polidori : par la biographie supposée de ce personnage réel – auteur d'un journal de voyage écrit alors qu'il accompagnait son employeur en Suisse et qui fut lui aussi censuré et partiellement détruit –, West imagine un historiographe malheureux, un Boswell fasciné et aigri, qui tente en vain de faire de la vie de l'auteur qu'il admire son œuvre. Ainsi, la fiction, dans sa diversité et sa liberté, n'est pas dénuée à nos yeux de légitimité critique. Son caractère souvent réflexif, comme dans cette dernière œuvre, lui permet de mettre l'accent sur la tendance de la biographie à se constituer comme l'horizon final de l'œuvre – qu'elle pallie ses déficiences matérielles effectives ou ses non-dits : cela nous renvoie à l'hypothèse de Guy Rosa qui, dans un article sur *Claudiel ou l'enfer du génie* du Recteur Antoine intitulé « Pourquoi des biographies ? », écrit :

Une biographie est donc [...] l'interprétation et la concrétisation provisoire d'un texte polysémique et multfiguratif. Elle arrête, le temps de sa validité, la dérive des sens et des valeurs en ajustant ceux qui ont cours à une image de l'auteur qui semble les valider (1988 : 19).

La biographie traditionnelle, référentielle, serait donc écrite pour fixer une figure de référence, une figure auctoriale débarrassée des masques, des dérobades et des silences de l'œuvre, qui serait à la fois son origine – on l'a dit – mais aussi sa fin, sa vérité provisoire mais tangible, au moins dans le temps de la lecture. L'écriture de la vie se fait acte de lecture de l'œuvre, une œuvre qu'elle en vient parfois à concurrencer.

LA BIOGRAPHIE COMME EXTENSION DU DOMAINE DE L'ŒUVRE

Dans cette perspective, nous voudrions à présent nous arrêter sur le sous-genre biographique qu'est l'entretien et sur l'éclairage singulier qu'il peut apporter à l'étude du genre dans son ensemble. Deux ouvrages se dégagent du corpus byronien : d'abord, les *Conversations de Medwin avec Lord Byron*, de Thomas Medwin ([1824] 1966), un parent de Shelley qui avait fait la connaissance de Byron à Pise et qui, pendant les quelques mois que dura leur relation, prit note de ses entretiens avec le poète, avec son accord tacite³ ; ensuite, les *Conversations de Lady Blessington avec Lord Byron* (1969), qui fréquenta la comtesse durant l'année 1823, à Gênes. Contrairement à la biographie, la « conversation », parfois décousue, confère au modèle une vivacité et une impression de spontanéité certaines : « My sketch will be an imperfect and a rough one, it is true, but it will be from

3. « They were communicated [...] without any injunctions to secrecy ». (« Elles m'ont été communiquées [...] sans aucune injonction de les garder secrètes ») (Medwin, 1966 : XVI. Je traduis).

the life ; and slight as it is, may prove more valuable, perhaps, than a finished drawing from memory⁴ ».

Car c'est bien ce que vise le genre : donner l'illusion de la présence du sujet, « in his very self and voice » (Medwin, 1966 : XV), en privilégiant le croquis sur le vif au portrait, en faisant le choix de l'immédiateté, avec la discontinuité que cela suppose, au détriment d'une recherche de l'essence du modèle, de la peinture d'un « caractère » dans sa permanence. Loin de former système, cet « enregistrement » (*recording*) au jour le jour est donc une forme ouverte, comme le montre la très étonnante édition de Medwin par Ernest J. Lovell, « annotated by Lady Byron, John Cam Hobhouse, Sir Walter Scott, sir Charles Napier », etc. : l'impressionnante liste des contributeurs involontaires de l'ouvrage se poursuit sur une page entière ; cette option éditoriale ouvre la voix à une auctorialité multiple – impression renforcée par le fait que les « annotations » – ou réflexions marginales des lecteurs de Medwin, ou récits parallèles des mêmes événements – ne sont pas placées en bas de page, mais dans le corps du texte lui-même. La « conversation de Medwin avec lord Byron » accueille en fait une multitude d'autres interlocuteurs et devient une véritable « conversation interrompue » par une multitude de voix discordantes qui se poursuivraient outre-tombe, conservant vivante la parole byronienne par cette possibilité qu'elle garde, au sein de cette forme littéraire spécifique, d'admettre des voix étrangères ; témoin cet étonnant passage, parmi beaucoup d'autres, où Byron raconte une anecdote assez indifférente survenue en Suisse :

[Byron] *I knew very few of the Genevese. Hentsh was very civil to me ; and I have a great respect for Sismondi. I was forced to return the civilities of one of their Professors by asking him, and an old gentleman, a*

4. « Mon esquisse sera imparfaite et fruste, c'est vrai, mais elle est tirée de la vie même ; et, aussi mince soit-elle, elle s'avérera peut-être de plus de valeur qu'un portrait bien léché, peint de mémoire ». (Medwin, 1966 : XV. Je traduis).

friend of Gray's, to dine with me. I had gone out to sail in the morning, and the wind prevented me from returning in time for the dinner. I understand that I offended them mortally. Polidori did the honours ;

Hobhouse : The invitation of the Genevese professor did not come from Lord Byron ; it was the imprudent liberty taken by his domestic physician [Polidori], and Lord Byron was not detained from the dinner-table by the wind. He staid away on purpose, saying to the doctor, « as you asked the guests yourself, you may entertain them yourself. » [...]

Polidori : M. Pictet took him to the house of a lady to spend the evening.[...] Amongst other things they relate that, having invited M. Pictet and Bonstetten to dinner, he went on the lake to Chillon, leaving a gentleman who travelled with him to receive them and make apologies. [...]

Byron to Murray, May 15, 1819 : He [Polidori] asked Pictet, etc... to dinner, and of course was left to entertained them.

[Byron] Among our countrymen I made no new acquaintances ; Shelley, Monk Lewis and Hobhouse were almost the only English people I saw. No wonder I shewed a distaste for society at the time, and went little among the Genevese ; besides, I could not speak French. What is become of my boatman and boat ? I suppose she is rotten ; she was never worth much.

Hobhouse : Lord Byron had no boatman.

Medwin : Did he make the tour of the Lake without one ? The name of the man was Maurice⁵.

5. « [Byron] : J'ai connu très peu de Genevois. Hentsh était très aimable avec moi, et j'avais un grand respect pour Sismondi. Je fus obligé de rendre ses civilités à l'un de leurs professeurs en l'invitant, ainsi qu'un vieux gentleman, un ami de Grey, à dîner avec moi. [Mais] j'étais parti naviguer le matin, et le vent m'a empêché de revenir à temps pour dîner. Polidori a fait les honneurs.

La double auctorialité présente dans le titre de l'ouvrage – Medwin/Byron – éclate encore et s'enrichit de cette plurivocité : la discontinuité de la figure byronienne, induite par la transcription fidèle qu'exige l'entretien, s'aggrave encore du fait de ces discordances qui composent du poète une image polymorphe, insaisissable, déroutante. L'homme, saisi dans les aléas et les trivialités du quotidien, semble entrer en conflit avec son identité littéraire – cette fonction-auteur déduite de la lecture et qui fournit ses lignes de force à la vie écrite par Maurois ; c'est ce que souligne lady Blessington lorsqu'elle écrit, au début de sa relation :

Saw Lord Byron for the first time. The impression of the first few minutes disappointed me, as I had, both for the portraits and the description given, conceived a different idea of him. I had fancied him taller, with a more dignified and commanding air ; and I look in vain for

Hobhouse : L'invitation du professeur genevois n'est pas venue de lord Byron ; c'était le fait d'une liberté indiscrète prise par son médecin personnel, et Byron n'a pas été retenu loin de la table du dîner par le vent. Il s'est tenu à l'écart à dessein, disant au docteur : « Étant donné que vous les avez invités vous-même, vous les recevrez vous-même. »

Polidori : [...] on raconte, entre autres choses, que [Byron] ayant invité messieurs Pictet et Bonstetten à dîner, il s'en alla sur le lac jusqu'à Chillon, laissant un monsieur qui voyageait avec lui les recevoir et faire des excuses.

Byron, lettre à Murray du 15 mai 1819 : C'est lui qui avait invité Pictet à dîner, et bien sûr il fut laissé à lui-même pour s'en occuper.

[Byron] Parmi nos compatriotes, je ne me suis pas fait de nouvelles relations ; Shelley, Monk Lewis et Hobhouse étaient les seuls Anglais que je voyais. Il n'est pas étonnant que je montrasse quelque dégoût de la société en ce temps-là, et que je ne fréquente pas beaucoup les Genevois ; d'abord, je ne parlais pas français. Qu'est-il advenu de mon batelier et de mon bateau ? Je suppose qu'il est pourri ; il n'a jamais valu mieux.

Hobhouse : Lord Byron n'avait pas de batelier.

Medwin : Comment aurait-il fait le tour du lac sans cela ? L'homme s'appelait Maurice... » (Medwin, 1966 : 12-14. Je traduis).

*the hero-looking sort of person whom I had so long identified him in imagination [...] I had expected to find a dignified, cold, reserved, and haughty person, resembling those mysterious personages he so loves to paint in his works, and with whom he has been so often identified by the good-natured world : but nothing can be more different ; for were I to point out the prominent defect of Lord Byron, I should say it was flippancy, and a total want of that natural self-possession and dignity which ought to characterise a man of birth and education*⁶.

Voilà détruit le mythe byronien... l'intimité avec le grand homme, rêvée longtemps à l'avance dans le cas de lady Blessington, doit se payer de la perte des illusions de la lectrice admirative, comme si n'existait, à l'épreuve du quotidien, aucune continuité entre l'homme et l'œuvre. Et, là où d'autres s'ingénient à produire de la cohérence, lady Blessington, comme Medwin, renonce à ce geste biographique, fondamental aux dires de beaucoup, qui consiste à choisir et à interpréter. Il serait exagéré en revanche de prétendre que l'entretien familial se détourne de la compréhension de l'œuvre pour se tourner exclusivement vers l'homme – ne serait-ce que parce que, prenant acte de la scission, il en fait un lieu commun rhétorique, le « vrai » Byron s'oppo-

6. « Vu Byron pour la première fois. L'impression des quelques premières minutes m'a déçue, car d'après les portraits et les descriptions qui m'ont été faits, je m'étais formé de lui une idée différente. Je l'avais imaginé plus grand, avec un air plus digne et plus autoritaire ; et je cherchais en vain le personnage héroïque auquel je l'avais si longtemps identifié en imagination. [...] je m'étais attendu à trouver quelqu'un de digne, froid, réservé et hautain, ressemblant aux personnages mystérieux qu'il se plaît à peindre dans ses œuvres, et à qui il a si souvent été identifié par le monde : mais rien ne saurait en être plus éloigné ; en effet, si j'avais à désigner le principal défaut de lord Byron, je dirais que c'est la légèreté, et un manque total de cette dignité et de cette maîtrise de soi qui caractérisent ordinairement l'homme de haute naissance et de bonne éducation » (Blessington, 1969 : 16. Je traduis).

sant alors comme ici à ses avatars fictionnels et à la « fonction-auteur⁷ » qui porte son nom. Nous voudrions ici avancer une autre hypothèse : il semble en effet que l'entretien, à sa manière, génère de l'œuvre ; il constitue une forme d'autobiographie dirigée, guidée par l'interlocuteur : une œuvre frontalière encore, dont la voix principale est mal identifiée, dont l'appartenance générique est douteuse. Dans quelle mesure Medwin, par exemple, infléchit-il les propos de son interlocuteur, non seulement en sa qualité de transcripteur, mais aussi en sa qualité d'interlocuteur ? On le voit en effet se positionner, dans l'ouvrage, comme celui qui oriente la conversation, questionnant, poussant son sujet, comme avant lui Boswell avec le docteur Johnson, à faire une épigramme ou un bon mot... Tel le metteur en scène occulte d'un moment de la vie de Byron, il devient aussi l'initiateur d'une œuvre qui, condamnée sans lui à disparaître de par son oralité, accède, par lui, à la dignité de l'écrit : « Perhaps Lord Byron would have made the finest actor in the world. His voice had a flexibility in its tones, a power and pathos beyond any I ever heard⁸ ».

Car c'est bien la trace vive d'une voix, au sens physique, que Medwin entend aussi sauvegarder par son ouvrage : l'œuvre byronienne déborde alors les limites de l'écrit pour s'épancher en paroles, en gestes, en lieux. Selon l'hypothèse à présent bien connue de Puech (2000 : 9-12), l'auteur est fait de ces signes biographiques multiples ; il construit, avec la complicité du médiateur qu'est le biographe – manipulateur manipulé à son tour –, ce que José-Luis Diaz appelle quant à lui un « scénario auctorial » (1997). Cet ensemble de signes, ajoute Puech, « finit par s'intégrer à l'espace littéraire », par « faire œuvre à son tour » (2000 : 11). Or, la biographie est l'espace privilégié où se construit cette figure, étant à même de transformer tout ce qui est

7. Selon l'expression de Foucault, reprise par Couturier (1995).

8. « Lord Byron aurait peut-être pu faire le meilleur acteur qu'il y eût au monde. Sa voix avait dans ses intonations une flexibilité, une puissance, un pathétique supérieurs à tout ce que j'ai pu entendre » (Medwin, 1966 : 132. Je traduis).

touché par la grâce du nom d'auteur en une part de son œuvre : non seulement la voix de Byron, non seulement ses épigrammes les plus douteuses, non seulement les plus anodines de ses lettres – et pourquoi pas, jusqu'à la fameuse note de blanchisserie que Michel Foucault, dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », excluait d'emblée du champ de l'œuvre ([1969] 1994 : 814-815) – restent des signes langagiers, mais aussi ses actions (la traversée de l'Hellespont à la nage), ses costumes (son habit albanais), ses objets (les pistolets qu'il portait constamment avec lui)... toutes les traces de la vie seraient ainsi partie prenante d'une œuvre « complète » qui remettrait ainsi en cause les bornes traditionnellement dévolues à celle-ci ; car, en fait, est œuvre ce qui contribue à la constitution de cette figure en tension entre vie et écriture qu'est l'auteur : l'œuvre totale, ce pourrait donc être celle qui produit cette figure de l'entre-deux, à la fois marginale et globalisante. La biographie, genre passéiste et guindé en apparence, pourrait ainsi bien être la forme privilégiée de la remise en question des catégories traditionnelles et le point de départ pour de nouvelles perspectives critiques.

BIBLIOGRAPHIE

- BLESSINGTON, Margaret Power (1969), *Lady Blessington's Conversations of Lord Byron*, ed. E.J. Lovell, Princeton, Princeton University Press.
- BOSWELL, James ([1793] 1980), *Life of Johnson*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- COUTURIER, Maurice (1995), *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil.
- DIAZ, José-Luis (1997), « L'écrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique (1770-1850) ». Thèse de doctorat, Paris, Université Paris VIII.
- FERNANDEZ, Dominique (1972), *L'arbre jusqu'aux racines, Psychanalyse et création*, Paris, Grasset.
- FOUCAULT, Michel ([1969] 1994), « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits*, vol. I, Paris, Gallimard, p. 789-829.
- JAMES, Henry (1936), *The Aspern Papers*, New York, C. Scribner.
- MARCHAND, Leslie A. (1957), *Byron, A Biography*, Londres, A.A. Knopf, Murray.
- MARTINEAU, Gilbert (1987), *Lord Byron : la malédiction du génie*, Paris, Tallandier.
- MAUROIS, André ([1928] 1956), *Aspects de la biographie, Œuvres complètes*, vol. VI, Paris, Grasset.
- MAUROIS, André ([1930] 1956), [*Byron*] *Don Juan ou la vie de Byron*, Paris, Grasset.
- MEDWIN, Thomas ([1824] 1966), *Medwin's Conversations of Lord Byron*, Princeton (N.J.), Princeton University press.
- MOORE, Thomas, « Life of Byron », publiée en tête de la première édition posthume de ses œuvres [Murray, 1928], réimp. sous le titre *The Life, Letters and Journals of Lord Byron*, London, J. Murray, 1901.

ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON ŒUVRE

- MOORE, Thomas (1833), « The Life of Lord Byron », dans Georges Gordon BYRON, *Works of Lord Byron, with His Letters and Journals, and His Life by Thomas Moore*, vol. 1, Londres.
- MOORE, Thomas (1830), *Letters and Journals of Lord Byron, with Notices of His Life by Thomas Moore*, Londres, Murray, 1830, 2 vol. Traduit en français par Louise Swanton-Belloc sous le titre *Mémoires de Lord Byron*, publiés par Thomas Moore, Bruxelles, Louis Hauman, 5 vol.
- NICOLE, Christopher (1978), *Secret Memoirs of Lord Byron*, Londres, M. Joseph.
- NODIER, Charles (1822-1825), « Notice », dans Georges Gordon BYRON, *Œuvres de Lord Byron*, 4^e édition, vol. 1, trad. A. Pichot, Paris, Ladvocat, p. i-xvi.
- PROKOSCH, Frederick (1968), *The Missolonghi Manuscript*, Londres, W.H. Allen.
- PUECH, Jean-Benoît, et Nathalie LAVIALLE (dir.) (2000), *L'auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, Orléans, Presses universitaires d'Orléans.
- ROSA, Guy (1988), « Pourquoi des biographies ? », *Bulletin de la société Paul Claudel*, n° 112, p. 6-21
- WEST, Paul (1989), *Lord Byron's Doctor*, New York, Doubleday.

FICTION DES SOURCES
CHEZ JEAN-BENOÎT PUECH
OU QUAND L'ŒUVRE PREND VIE

Catherine Dalpé
Université du Québec à Montréal

Le recours aux documents, dans la mesure où il vient cautionner la conformité des faits au réel, constitue la principale raison pour laquelle on accorde habituellement tant de crédit historique aux écrits biographiques. C'est dans ce sens que le travail du biographe se rapproche de celui de l'historien. Dans les deux cas, en effet, le rapport au réel est toujours tributaire des possibilités de faire croire à la réalité des faits exposés :

Ce sont [les] documents qui fondent la prétention de l'histoire à la vérité. Un texte historique, même s'il se présente comme un simple récit, doit être lu en partie double : en lisant le texte, il faut en même temps avoir l'œil fixé sur les notes, dans les marges ou en bas de page ; ce sont elles qui indiquent les sources et références dont s'est servi l'historien et garantissent le rapport au réel (Molino et Lafhail-Molino, 2003 : 63-64).

L'archive a toujours été à la base des récits biographiques, mais les biographes contemporains – et c'est ce que j'aimerais parvenir à montrer en m'appuyant sur l'œuvre de Jean-Benoît Puech – se permettent de jouer des apparences d'authenticité pour amener

les lecteurs ailleurs, bien au-delà de la biographie conventionnelle. Effectivement, celle-ci ne cherche jamais qu'à rendre compte de faits qui, cela est bien connu, sont nécessairement dénaturés en cours d'écriture, soit par « la subjectivité du biographe » (Hildesheimer, 1990), soit par les archives bien souvent lacunaires, soit par l'entremise du biographé lui-même qui a soigneusement – et, bien sûr, insidieusement – choisi l'image qu'il voulait transmettre de lui. À partir de cet état de fait, bien que la biographie contemporaine ne puisse plus se cantonner au domaine de l'histoire puisqu'elle a acquis les traits caractéristiques de nombreuses fictions, le récit qu'elle présente n'en montre pas moins une vérité certaine, l'œuvre prenant littéralement – et littérairement – vie.

Ce qu'on trouve chez l'enseignant, chercheur, écrivain et biographe Puech – il se refuse à ne porter qu'un seul de ces titres ou à privilégier une seule de ces postures –, c'est un véritable travail de transformation des sources, qui elles pourtant certifient le caractère autobiographique de ses textes : ses archives personnelles. Reconnaisant que le biographé mis en scène dans nombre de ses récits – Benjamin Jordane – est un personnage inventé par l'auteur, on doit constater que les documents utilisés pour faire croire à son existence sont trafiqués. L'écrivain se sert de ses archives personnelles, principalement de son journal intime, archive véritable¹, afin de rendre plausible la fiction qu'il élabore

1. « *L'apprentissage du roman*, paru en 1993 sous la signature de Benjamin Jordane, transpose le journal tenu par Puech lui-même durant les vingt ans de fréquentation de l'écrivain Louis-René des Forêts, publié à tirage limité sous le titre *Journal d'apprentissage, conversations avec Louis-René des Forêts*. Suite à l'interdiction de publication par des Forêts, Puech devient Jordane (double ironie lui-même de l'écrivain antibiographe Benjamin Fondane) et des Forêts devient [Pierre-Alain] Delancourt » (Boyer-Weinmann, 2005 : 126). Baetens mentionne également ce journal original, dont la « version non transposée [est] parfaitement disponible dans le circuit universitaire, au Centre de recherches sur le langage de l'É.H.É.S.S. » (1999 : 198). Puech s'est ainsi servi du nom *Benjamin Jordane* qu'il avait déjà utilisé dans des nouvelles à tendances autobiographiques pour transposer son propre vécu.

à propos de l'existence de Jordane. En retravaillant les sources qui lui servent de références – soit par des transpositions, des extrapolations, soit plus librement par des inventions –, Puech parle de sa vie en des termes tels que celle-ci n'a plus grand-chose à voir avec *sa propre réalité* : elle est devenue celle d'un autre.

Le questionnement des sources est intrinsèque à l'œuvre de Puech, où la suspicion contre tout document capable d'établir une certaine vérité est envahissante, qu'il s'agisse des noms de personnes, œuvres, biographies antérieures, témoignages, journaux intimes, photographies, autobiographies, études, essais, etc. *Jordane revisité* (2004) – qui se veut une biographie de l'hypothétique écrivain Benjamin Jordane – trouve justement son prétexte dans cette remise en question des sources de la biographie : d'abord parce que le récit s'amorce avec la lettre anonyme d'un lecteur qui fait remarquer à Puech une erreur dans la narration de son précédent récit, *Présence de Jordane* (2002) ; ensuite parce que c'est à partir du faux témoignage de Jordane sur lui-même que cette erreur se serait produite. L'archive réelle, qui devient davantage archive « supposée » lorsqu'elle est attribuée à Jordane, permet à la fois de faire croire à la réalité des faits exposés et de mettre en scène la problématique des archives dans l'écriture biographique. Ce sont de véritables documents qui servent de point de départ à l'écrivain, mais il importe d'interroger le travail de composition que ceux-ci subiront avant d'être transposés dans le récit biographique. Bien que l'archive semble être en mesure d'attester les faits présentés dans les récits biographiques, son *utilisation* par le biographe ne va pas nécessairement dans le sens de la vérité historique.

Il s'agira ici d'explorer la manière dont se traduit le travail qu'effectue Puech sur ses propres archives et du résultat qui s'ensuit. La fabulation faisant manifestement partie de toutes les sphères de la vie – et de l'œuvre – de l'auteur, l'étude de la mise en scène autour du document montrera comment la fiction de Puech *s'inspire* de la vérité, tant et si bien que sa « vérifiction » (Puech, 2004 : 143) devient elle-même *réalité*. Afin de bien concevoir comment ce phénomène est possible, j'examinerai le

travail global effectué sur l'archive originale, plus particulièrement à partir de deux œuvres de Puech qui renferment l'essentiel de son travail sur les documents, à savoir *L'apprentissage du roman* (1993) – signé Benjamin Jordane – et *Jordane revisité*, sans négliger par ailleurs ses autres écrits, l'ensemble de ses textes formant un tout inextricable.

DES DOCUMENTS TRAFIQUÉS

Il importe tout d'abord de voir comment Puech s'y prend pour insérer ses archives trafiquées, de nature biographique et littéraire, dans la biographie de Jordane, ainsi que l'effet que celles-ci ont sur le lecteur. Tous les faits transposés ne peuvent d'abord être traités comme étant le fruit de l'invention de Puech ; si on en croit son explication dans *Louis-René des Forêts, roman* (2000), la plupart des événements relatés dans *L'apprentissage du roman* possèdent un fond de vérité et, par conséquent, ceux de *Présence de Jordane* (2002) et de *Jordane revisité* également. Il n'en demeure pas moins que Puech ne se contente pas de transposer son nom, ceux de ses connaissances et les noms de lieux : il forge littéralement une vie et une production littéraire à Jordane, lui faisant ainsi acquérir une autonomie biographique, une existence vraisemblable. À partir du moment où Puech attribue à Jordane des relations humaines autant que des œuvres littéraires qui sont absolument étrangères à sa propre vie, il ne transpose plus : il donne vie à un personnage inventé. Avec *L'apprentissage du roman*, qui prend la forme d'un journal intime, il est très difficile de vérifier l'authenticité des faits, surtout lorsque le préfacier – Puech – a annoncé au tout début que la publication avait été rendue possible grâce à de véritables archives écrites de la main du diariste². *Présence de Jordane* et encore davantage *Jordane revisité* prennent appui sur plusieurs des affirmations

2. La quantité de ces fameux écrits laissés par Jordane passe curieusement de « près de 20 000 pages » (Puech, 1991 : 171) à « près de 10 000 pages » (Jordane, 1993 : 5).

présentes dans *L'apprentissage du roman* et qui ne servent vraisemblablement qu'à faire croire à l'existence de Jordane. La vie de Puech transposée en celle de Jordane devient littéralement celle d'un autre, une vie à part entière, une existence représentée qui semble porter en elle autant de valeur que n'importe quelle vie réelle.

L'archive littéraire occupe une très grande place dans l'œuvre de Puech/Jordane ; puisque Jordane est un littéraire, d'abord étudiant puis plus tard écrivain, mais toujours créateur³, Puech doit relier sa vie à une production littéraire qui justifie l'attention portée à ce biographé. Jordane aurait confié ses archives personnelles à Maître Marcilly⁴, qui s'occupe de sa succession –

3. « [Jordane] est écrivain et je [Puech] suis “enseignant-chercheur”. Il incarne l'impénétrable création comme je représente la critique ouverte » (2004 : 157).

4. Ce « Maître Marcilly » est un prétexte très utile dans la véridiction des écrits de Jordane. Qu'on me permette de citer longuement une note de Puech – vraisemblablement l'éditeur ! – dans un article signé par Jordane : « Benjamin a confié l'intégralité de ses papiers à Maître Marcilly, anciennement commissaire-priseur et expert à Fontainebleau. Stefan Prager et moi nous consacrons à leur dépouillement depuis des années, mais devons parfois nous interrompre pour répondre à d'autres engagements. Depuis notre édition de quelques inédits de l'écrivain dans *Toute ressemblance...* en 1995, nous n'avons pas pu reprendre notre tâche. Le meilleur ami de Jordane nous a de nouveau accueillis un beau jour de juin dernier, toujours avec la même bienveillance, dans sa retraite d'Île-de-France. Quelle joie de la revoir, et les quatre tourelles du manoir de Milly, toujours au garde-à-vous ! Que de soirées passées dans la bibliothèque du cher vieil amateur ! C'est là que nous avons trouvé le manuscrit inachevé d'un roman de l'“écrivain repentini” (comme dit Maître Marcilly), intitulé *Province profonde*. Nous avons dû sortir quand nos yeux brûlaient. Les cressonniers tremblaient dans la fraîcheur de l'aube.

En l'état actuel de nos recherches, il nous semble que Jordane avait entrepris ce livre au milieu des années 1980, mais qu'il avait finalement préféré en réaliser une sorte de résumé, auquel il avait donné le titre d'“Ami du prévenu”. Jordane a toujours préféré la réduction au développement. Si le temps ne lui avait pas manqué, sans doute aurait-il parachevé son œuvre en la condensant en quelques titres, voire en un

ça a l'air si vrai ! Ce Marcilly fournit à Puech une impressionnante collection de textes littéraires, plus souvent inédits que publiés, ainsi qu'une grande quantité de correspondances écrites par Jordane. En donnant une production littéraire substantielle à son personnage, Puech ajoute de la vraisemblance à son intérêt pour cet écrivain. Ces activités littéraires, attestées grâce à l'archive, contribuent à faire croire à la vérité biographique de Jordane. L'invention d'événements biographiques peut produire cet effet mais demeure suspecte, alors que les traces écrites, comme c'est le cas dans les biographies historiques classiques, constituent une preuve tangible et courante de la réalité et du contenu d'une vie.

Puech attribue à Jordane plusieurs récits, dont principalement des nouvelles. Dans *L'apprentissage du roman* sont mentionnés⁵ le premier roman de Jordane, *La galerie des glaces*

seul, peut-être un patronyme (peut-être un pseudonyme). Il nous semble aussi que l'abandon du *roman* pour le *résumé* annonce l'abandon par l'écrivain, quelques années plus tard, de toute écriture de fiction, puis de toute autre forme d'écriture, à l'exception du journal intime (tenu depuis l'enfance ; mais il est possible que ce journal, presque entièrement recopié, soit en réalité *le* roman de Jordane). Après avoir longtemps opposé le silence au langage, notre auteur a opposé l'écriture intime à la littérature. "Écriture intime" excluant la publication, mais non la qualité qui manque à bien des textes conçus pour le public – et qui manque peut-être à l'extrait que voici. Nous en sommes trop proches pour juger par nous-mêmes. Jean-Benoît Puech » (1999 : 43). Ce passage, surprenant à bien des égards, retrace en grande partie le parcours de véridiction de Puech dans sa publication de l'œuvre de Jordane. La description de la demeure de Maître Marcilly est déjà un indice de fictionnalité, mais aussi le fait que Puech ne parle pas en son seul nom, mais aussi pour Prager ! Ils doivent se mettre à deux pour faire de l'ordre dans les papiers de Jordane, et même ensemble, ils n'ont pas le recul nécessaire pour juger de son œuvre : c'est évident, puisque Jean-Benoît Puech, Stefan Prager – qui apparaît dans *Toute ressemblance...* (Jordane, 1995) – et Benjamin Jordane ne font qu'un !

5. Je n'ai relevé que les apparitions des titres d'œuvres de Jordane qui se trouvaient en notes de bas de page et il en sera de même pour les autres titres nommés dans la suite de ce texte. Un relevé exhaustif de ces occurrences aurait été beaucoup trop long et à vrai dire inutile. Je tiens

(1993 : 14, 24, 31, 36, 37, 93, 101, 106, 201) ; *Fumées sans feux* (1993 : 36, 65) ; *Par quatre chemins* (1993 : 30, 73) ; *Déviations sentimentales* (1993 : 30, 73 – dont le titre rappelle le *Voyage sentimental* (1986) de Puech) ; *Ma tasse de thé* (1993 : 29, 33, 182) ; *Hollande bel envoi* (1993 : 33). Curieusement, les noms des éditeurs de ces textes et leurs années d'édition ne sont donnés nulle part ! Il est toujours question de ces écrits dans les notes de bas de page, Puech en profitant pour commenter leur écriture, les influences reconnaissables dans les textes, etc. Plusieurs de ces recueils réapparaissent dans *Jordane revisité*, l'auteur intégrant à son texte les éléments « connus » de la vie de Jordane ; il cite ainsi les nouvelles « Trois Égyptiennes » (2004 : 82), « Un beau parleur » (2004 : 20), « Aux armes de Réaltie » (2004 : 19, 58 et 137), « Personne à prévenir » (2004 : 115), « Renversement des rôles » (2004 : 64), « Secret de Jérôme » (2004 : 153) et « Frères-loups » (2004 : 153, 155, 157) ; de plus, *La bibliothèque d'un amateur* est attribué à Jordane aux pages 10, 22, 37, 102 et 120, *L'apprentissage du roman* aux pages 10 et 88, et *Toute ressemblance...* aux pages 10, 76, 91 et 135. Dans *Présence de Jordane*, il est également question des œuvres de Jordane déjà mentionnées, mais l'auteur ajoute cette fois-ci deux nouveaux titres : *L'inimitable*⁶ et *Le deuil du biographe*. Le dernier titre est

seulement à montrer ici que les mentions des œuvres du biographé sont très nombreuses – ne serait-ce qu'en notes de bas de page – et l'aspect analytique des commentaires de Puech sur le journal de Jordane fait en sorte que finalement, les titres sont mentionnés bien plus souvent en note que dans le corps du texte. Je n'ai pas non plus énuméré tous les textes et articles de Jordane pour les mêmes raisons, m'en tenant aux seuls « écrits littéraires » de l'écrivain.

6. Puech parle encore de cet ouvrage dans *Jordane revisité*, mais cette mention est pour lui l'occasion d'exprimer et d'expliquer un principe littéraire qui lui est cher, à savoir la vérité de l'Être, qui avait été mise en œuvre dans *Toute ressemblance...* : « Jacques Marciilly avait remarqué, lui aussi, l'in vraisemblable erreur que j'avais commise dans ma bibliographie, où figurait un livre intitulé *L'inimitable* alors que je voulais parler de *L'incomparable*. La différence n'était pas insignifiante car Benjamin, me dit-il, cherchait toujours à comparer ses épreuves,

assez évocateur pour un aspirant biographe ! L'archive concernant l'œuvre de Jordane ne se limite pas à ces quelques mentions dans *L'apprentissage du roman* et *Jordane revisité* ; d'autres inédits de Jordane sont parus dans *Présence de Jordane* qui renferme six nouvelles jamais publiées par l'auteur... Le paradoxe de cette publication repose sur le fait que dans le chapitre introductif du recueil, « Jordane et moi », Puech a avoué sa propre invention du personnage de Jordane ; il revient pourtant avec ces incroyables inédits de Jordane, comme si le personnage n'avait plus besoin de l'approbation de son auteur pour exister. L'effet est pour le moins singulier !

L'enchevêtrement de la réalité et de l'imaginaire de l'auteur, bien plus qu'un simple procédé de fiction, sert évidemment à donner aux éléments inventés un caractère vraisemblable. En effet, tout au long de son journal d'apprentissage, Jordane cite en alternance des œuvres réelles, des œuvres transposées et même des œuvres carrément inventées par Puech, qui fait la même chose dans ses commentaires. L'auteur rend ainsi ses œuvres inventées – et du même coup son personnage – encore plus crédibles. Si on prête foi aux propos de Puech dans *Louis-René des Forêts, roman*, il semble que ce soit surtout par recherche de vraisemblance qu'il se sert de ce procédé :

[Des] livres réels et des livres transposés voisinent dans la « bibliothèque » de mes personnages – mais, pire, dans la bibliothèque qui est décrite en bas de page, dans les notes, c'est-à-dire là où, en principe, on est sé-

dans l'espoir qu'elles ne demeurent pas isolées et invivables comme tout ce qui ne ressemble à rien, mais qu'au contraire leurs caractéristiques se retrouvent dans des situations équivalentes, bien que situées dans d'autres lieux, en d'autres temps. Dès lors que de telles épreuves pouvaient se mesurer à d'autres, ou plutôt, dès lors qu'il pouvait leur en substituer d'autres sans que rien ne changeât de leur sens profond, elles devenaient toutes des illustrations de lois générales, elles n'étaient plus des morceaux de réel impossible à vivre et à comprendre, des effets sans cause, des peines sans partage, et il obtenait un provisoire apaisement » (2004 : 85).

rieux, et non ludique. Et de plus, dans le cas des livres, il ne s'agit pas toujours de la transposition terme à terme ; je peux avoir inventé des livres supplémentaires (2000 : 71).

À titre d'exemple, dans le seul et même texte de *L'apprentissage du roman*, il sera ainsi question de Maurice Blanchot (1993 : 189, 193, 204⁷) et de son pendant transposé, Emmanuel Blot (1993 : 35, 87, 193), qui prendra étonnamment plus d'espace que l'« authentique » dans le corps du texte. En effet, sont commentées trois fausses œuvres de cet écrivain fictif, soit *Maîtres et traîtres*, Delaunay, 1966 (1993 : 15), *Le chemin de Damas*, Delaunay, 1966 (même éditeur et année de publication que le précédent, 1993 : 25) et *Les marches du Royaume*, Delaunay, 1973 (1993 : 61). En contrepartie, il n'y a que deux allusions rapides à des œuvres de Maurice Blanchot, soit *Le pas au-delà*, Gallimard, 1973 (1993 : 204) et *La part du feu*, Gallimard, 1949 (1993 : 193). Des livres véritables, cette fois, viennent convaincre de l'existence d'œuvres et de vies imaginaires !

De la même manière, il sera souvent question dans *L'apprentissage du roman* des œuvres de Pierre-Alain Delancourt, mais cette fois les noms des éditeurs et les années d'édition sont occultés : *L'indiscret* (1993 : 25⁸, 48, 143, 182, 219⁹), *Sablères* (1993 : 188) et *Mirage des sources* (1993 : 188). En contrepartie, une seule note, vraiment capitale, offre une brève bibliographie, mais très détaillée, des œuvres de Louis-René des Forêts :

Les mendiants, *Gallimard, 1942* ; Le bavard, *Gallimard, 1946* ; La chambre des enfants, *Gallimard, 1960* ; Les mégères de la mer, *Mercure de France, coll. « La*

7. Voir la note 5 pour ces occurrences. La même technique a été appliquée ici.

8. Puech cite dans cette note l'incipit de *L'indiscret* : « Je ne sais pas tenir ma langue. »

9. Autre citation tirée de *L'indiscret* qui cherche à décrire la relation (ou le manque de relation) établie entre Jordane et Delancourt : « Comment une telle méconnaissance de l'autre est-elle possible ? »

grappe », 1965 ; « *Notes éparses en mai* », in *L'éphémère* n° 3, *Maeght éd.*, mai 1968 ; *Le malheur au Lido*, *Fata Morgana*, 1984 ; *Ostinato*, in *NRF*, janvier 1981, et *L'ire des vents*, n° 15-16, 1987 ; *Poèmes de Samuel Wood*, *L'Ire des vents*, 1989 et *Fata Morgana*, 1989 (1993 : 189).

Que les deux écrivains soient nommés séparément passe encore, mais cette même note se poursuit par une mention labyrinthique étonnante :

Dans « Aux sources du mirage¹⁰ », in La cause du père (Jean-Baptiste Patient¹¹ éd. 1991), Philippe Delpuech¹² propose une étude comparée des œuvres et des vies de Louis-René des Forêts et de Pierre-Alain Delancourt, dans laquelle il invalide les rapprochements fallacieux parfois esquissés par les journalistes et les critiques littéraires dans les années 1980-1990 (1993 : 189).

Cette affirmation éminemment fictive est rendue crédible à la fois par la présence de des Forêts, dont l'existence est véridique, et par le fait qu'il est question de Delancourt depuis déjà près de 200 pages ; dans l'univers presque réel de Jordane, cette « étude comparée » est tout à fait plausible. Cette cohabitation des Forêts/Delancourt se perpétue dans *Jordane revisité*, ce dernier apparaissant abondamment dans le recueil – beaucoup plus

10. Ce titre rappelle évidemment *Mirage des sources* de Pierre-Alain Delancourt, dont il sera encore question dans un article de Puech (2005).

11. À noter que les initiales de cet éditeur sont les mêmes que celles de Jean-Benoît Puech, chose qui n'est assurément pas fortuite. Puech disait justement à propos de la transposition effectuée par Jordane dans *L'apprentissage du roman* : « Jordane conserve les initiales du prénom de Delancourt, idéales pour symboliser la victime ou le bénéficiaire d'un transfert filial » (1993 : 240). Il fait manifestement la même chose pour lui-même.

12. L'auteur véritable se nomme encore une fois sans se nommer : Philippe Delpuech...

d'ailleurs que le référent réel – entre autres aux pages 53, 54, 75, 86, 87, 88 et 120. Grâce à toutes ces circonvolutions entre le vrai et le faux, le fictif et le réel, Puech construit une histoire littéraire *vraisemblable* aux écrivains qu'il invente. Il accrédite ainsi l'existence de Benjamin Jordane, dont on a l'édition du journal d'apprentissage entre les mains. Les mêmes œuvres et les mêmes auteurs, qu'ils soient réels, imaginés ou transposés, réapparaîtront sporadiquement dans les textes ultérieurs de Puech, tel un fil continu qui traverse l'œuvre entière.

LA FICTION DU BIOGRAPHE/LA VIE DU BIOGRAPHE

L'essentiel de l'archive concernant Jordane ayant été exposé, revenons maintenant à *Jordane revisité*. Puisque Puech y endosse la posture du biographe, il devient lui-même une garantie d'authenticité de son récit : il est comme n'importe quel biographe qui se questionne, interroge, interprète, fouille et fouine pour arriver à saisir l'esprit d'un autre homme. Puech n'est assurément pas un biographe ordinaire, mais il n'hésite pourtant pas à en adopter les manières – grossies par la symbolique du récit. L'exemple le plus patent de ce procédé se trouve au moment où Puech se rend à la maison de Jordane, toujours dans le cadre de son enquête biographique, suivant les traces de l'écrivain jusqu'à son dernier refuge, sa bibliothèque :

S'il est possible [...] que la bibliothèque d'un amateur¹³ constitue son autobiographie par procuration (n'était-ce pas l'hypothèse du premier livre de Benjamin ?), j'espérais obtenir de nouvelles informations en découvrant ce versant de sa vie, cette version indirecte en apparence et plus révélatrice peut-être, en réalité, que des bavardages sans rigueur ou des aveux trop étudiés (2004 : 101-102).

13. *La bibliothèque d'un amateur* est le titre de la première publication de Puech (1979). Dans cette même citation, cette œuvre sera attribuée à Benjamin Jordane !

La vraisemblance de l'enquête biographique est à son comble lorsque Puech aperçoit pour la première fois la maison où habitait Jordane. Autant la distance entre les propos de Jordane et la réalité que la réaction immédiate de Puech devant cette vision renforcent le sentiment du « vrai », de l'authentique, qui envahit le lecteur :

À ma gauche apparurent les toits de lauzes puis le porche de la Tanière, une vieille maison de granit du pays, avec solide perron bordé de lichen, fenêtres étroites et petite tour surmontée d'un toit pointu. Ce que j'avais appris du père de Jordane m'avait préparé à une plus modeste demeure. La différence au cœur des origines, par quoi je me sentais semblable à Benjamin, n'était donc qu'un leurre ? Son roman familial était-il encore plus retors que je ne croyais ? (2004 : 110)

Puech entrevoit en même temps que le lecteur la vérité sur les origines de Jordane et il s'aperçoit du même coup de la relative vérité des aveux que lui avait faits Jordane, vérité qu'il n'avait jamais osé mettre en doute¹⁴. Cette « méprise » fondamentale de Puech à propos de Jordane semble non seulement une manière pour l'auteur de montrer les fréquentes erreurs d'interprétation et de représentation commises par les biographes, même à partir de documents dits « authentiques », mais aussi une autre façon de se distinguer de son biographé en passant d'une découverte à une autre à son sujet.

La vraisemblance de toutes les étapes qui ont mené le biographe jusqu'à cet antre de l'écrivain ne fait que contribuer à accréditer, cette fois encore, la réalité de l'enquête biographique sur Benjamin Jordane : la lettre envoyée à Laurent Jordane pour

14. « L'œuvre de Jordane témoignait bien, parfois, d'une intelligence un peu contournée, voire retorse, mais son auteur semblait, dans la vie, l'homme le plus spontané qu'il m'ait été donné de connaître et d'apprécier, si bien qu'il ne m'était jamais venu à l'esprit de ne pas le croire. [...] Je n'avais jamais eu de raison de douter du moindre de ses propos. Pourquoi l'aurais-je fait ? » (Puech, 2004 : 11).

savoir s'il lui serait possible de visiter la dernière demeure de son frère Benjamin ; l'appel à Anne-Marie Vasseur, la nièce de Jordane qui a repris sa maison ; le voyage jusqu'en Haute-Auvergne ; la visite de la Tanière. C'est dans cette maison que Puech découvre (!) comment Jordane transposait les éléments de sa vie dans ses nouvelles (avouant du même coup sa propre méthode qui n'est plus qu'un secret de Polichinelle) :

En entrant dans la retraite de Jordane, comme en découvrant la maison même, je resongeai à l'une de ses nouvelles, « Personne à prévenir », et je compris qu'elle était inspirée par ce cadre authentique. La Cère était la Jordane. Le moulin était la Tanière. Le personnage principal qui revenait dans la maison de son enfance n'était autre que l'auteur (2004 : 115).

Sous couvert de sa position de biographe – et dans une étonnante mise en abyme –, Puech dévoile ici un procédé qu'il utilise lui-même dans la constitution de ses récits, que ce soit dans ses romans autobiographiques ou dans les nouvelles qu'il attribue à Jordane : il transpose son vécu dans la fiction pour former une réalité qui ne lui appartient plus.

Dans la bibliothèque de Jordane, où il se rend pour en faire l'inventaire, Puech se retrouve devant la collection de ses *propres* livres favoris – qui sont aussi ceux de Jordane ! Le comble est qu'il trouve dans cette même bibliothèque des œuvres qu'il a lui-même inventées : « Là se trouvaient donc les ouvrages de Pierre-Alain Delancourt. Les quatre premiers, *Manuel, L'indiscret, Longs Courriers, Les sablières*, étaient ornés de beaux envois » (2004 : 120). Et un peu plus loin :

L'étrange expédition de Larsen Olafson était là, sous mes yeux écarquillés, et tous les autres Raymond Sandé¹⁵ dans leurs merveilleux cartonnages à couverture

15. Dans *Jordane revisité*, Raymond Sandé est décrit comme « un mathématicien et romancier peu connu », « un contemporain et rival de Jules Verne, [...] auteur de *L'étrange expédition de Larsen Olafson*, un

polychrome, illustrés par Roux ou par Giffey ! À leurs côtés figuraient évidemment les magistrales études que Francis Marcoin et Jean Perrot ont consacrées à l'inventeur de la fiction scientifique [Sandé !]. Je ne savais plus où donner de la tête. J'étais plus que jamais décidé à défendre ces trésors contre leur dispersion [...] (2004 : 120-121).

L'investissement émotif de Puech devant ces « œuvres » est évident, mais l'est plus encore sa capacité à nous faire croire au grandiose de sa découverte à lui, même s'il est maintenant notoire que toutes ces œuvres *n'existent pas*. L'auteur, non sans un certain scrupule, n'hésite pas à se réapproprier des éléments qu'il vient de répudier et à reprendre des pistes abandonnées ou trop peu explorées lorsque les occasions se présentent.

Dans le dernier chapitre de *Jordane revisité*, Puech n'y tient plus et passe aux aveux : « Quoi qu'il en soit, voici donc dès maintenant *ce qui m'est arrivé en réalité*. Je veux dire : voici ce que tout le roman qui précède, ou plus justement, tout le déploiement d'affabulations qui précède, s'est efforcé de cacher » (2004 : 148). Après avoir fait une digression dans sa narration pour exposer sa propre « typologie des fictions verbales », il conclut ainsi cette partie de chapitre :

Ce que je viens d'écrire ferait sourire Jordane, ou l'ennuierait un peu. Mais assez de Jordane ! Mon propos aujourd'hui est justement d'en finir avec les mensonges que j'ai accumulés jusqu'ici. Je ne veux plus faire comme si j'avais connu cet individu, ni même comme s'il existait. Il est temps d'avouer tout haut ce que tout le monde pense tout bas : je ne l'ai pas connu, il n'existe pas, il n'a jamais existé (2004 : 149).

roman "d'éducation et de récréation", et dans le domaine scientifique, d'un génial traité "pré-gödelien", *Sur de fausses figures* » (2004 : 18-19). Dans *L'apprentissage du roman*, Puech avait poussé l'audace jusqu'à élaborer la bibliographie littéraire et critique de l'auteur...

Cette affirmation catégorique sur la non-existence de Jordane vient annihiler les précédentes 150 pages de savantes constructions – cela sans compter les publications antérieures – qui avaient tout fait pour nous faire croire à la vraisemblance de cette vie. Mais l'écrivain n'est pas encore allé au bout de son art...

On pourrait penser qu'après son aveu de l'invention de Jordane, tout s'arrêterait là, mais la fiction continue, cette fois sous le mode de la supposition. Il nous fait suivre le fil de sa pensée et de sa création de sens, élaborant toute une problématique familiale qui n'avait pas été abordée jusqu'ici. C'est précisément là qu'il est possible de reconnaître la méthode d'écriture de Puech, qui peut se laisser emporter par son imagination à tout moment. « J'extrapole quand j'en ai envie » (2004 : 155), ose-t-il même avouer. Plus étonnant encore, Puech revient sur les circonstances de la mort de Jordane qui, chacun en est maintenant assuré, « n'a jamais existé » :

Il a souffert toute sa vie d'une maladie intestinale qui a été mal diagnostiquée par son gastro-entérologue, paradoxalement moins attentif à la réalité sans phrases de la maladie qu'à la personnalité prolixe de son patient [...]. Depuis des années, Jordane avait dû se plaindre, comme dans son Journal, par périodes toujours plus rapprochées, de symptômes identiques [...]. Le dernier soir, Jordane a noté qu'il se sentait fiévreux, mais il ne disposait d'aucune information sur la marche à suivre pour éviter le pire. Le lendemain matin, au lever, il a appelé sa voisine, madame Estérol. Peu après, elle l'a trouvé, évanoui, dans la salle de bains. Malaise vaso-vagal au moment de la perforation. Samu. Morphine. Il est mort à la clinique où on l'avait transporté. « Péritonite consécutée à la formation d'un abcès, lui-même provoqué par l'infection d'un diverticule de sigmoïde », dit la copie du rapport conservée chez Maître Marcilly (2004 : 58-159).

Reprenant, dans cet extrait, des éléments essentiels qui sont désormais reconnus comme fictifs, entre autres l'existence de Jordane et celle de Maître Marcilly, Puech fait tout de même le récit de l'agonie de Jordane. Il se compare aussi à lui, puisqu'il avoue finalement qu'il a souffert des mêmes problèmes de santé, qu'il a pour sa part bien soignés. Jordane se distingue donc encore de son auteur, dans la vie comme dans la mort.

LE DOUTE ABSOLU

Un autre problème subsiste après tous ces subterfuges de la part du biographe pour accréditer sa fiction biographique : celui du témoignage de Jordane sur sa propre existence. Si le lecteur – et du même coup le biographe – ne peut même plus faire confiance aux témoins, que penser du statut de l'histoire ? Vladimir Nabokov, par la voix du clairvoyant biographe de Sebastian Knight, a livré ce secret il y a déjà bien longtemps : « Méfie-toi de l'intermédiaire le plus honnête. Tout ce qu'on dira est en réalité triple : façonné par celui qui dit, refaçonné par celui qui l'écoute, dissimulé à tous les deux par le mort de l'histoire » ([1941] 1962 : 81-82). Puech reprend cette même idée en montrant, dans *Jordane revisité*, que c'est Jordane lui-même qui l'a induit en erreur avec des confidences mensongères. Celles-ci ont fait dire au biographe (Puech) des faussetés au sujet du biographe, mais des faussetés *choisies* par lui, tel son statut de cadet dans la famille Jordane, qui rappelle à l'auteur sa propre situation familiale. La même erreur que celle qui a été introduite avec les documents se produit : le témoignage, habituellement garant d'authenticité, peut être construit et arrangé par le témoin lui-même qui ne livre qu'une version inexacte de la réalité, produisant ainsi une vérité *autre*, une « vérifiction ».

En ce sens, Jordane (et cela n'est pas moins vrai en ce qui concerne Puech) est un virtuose du mentir-vrai (Aragon, 1964) : dans ses mensonges se camouflent ses vérités profondes. Bien qu'il mente à Puech en lui affirmant qu'il était le cadet des frères Jordane, ce mensonge traduit son remords d'avoir été le préféré

de son père. Tous les « véri-mensonges » qu'accumule Jordane autour de cette première fausseté ne font qu'accréditer le sentiment qu'il avait éprouvé dans son enfance à l'égard de son père biologique, puis à l'égard de son père spirituel, Delancourt, qui l'a trahi et méconnu. Mais il n'y a pas que le témoignage de Jordane qui doit être mis en doute ; dans *Jordane revisité*, à l'issue de son enquête biographique, Puech fait la rencontre de Vincent Vallières¹⁶ qui lui suggère de demeurer suspicieux à l'égard des témoignages qu'il a pu glaner au cours de ses recherches biographiques :

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 ? [...] Pour mieux sentir l'énergie du brasier, il ne faut pas tant étudier la nature de son bois que s'y jeter soi-même (2004 : 142).

16. Puech fera savoir au lecteur de manière très subtile que ce personnage n'est nul autre que le fantôme de Jordane et celui qui lui a fait parvenir la lettre concernant l'aïnesse de Benjamin Jordane ! Ayant rencontré Vallières au « Bout du Monde », une auberge de Mandailles, Puech commente plus loin : « On pourrait même penser qu'il [Jordane] n'est que mon reflet dans la baie vitrée d'une petite auberge de Mandailles » (2004 : 159). Et il clôt son récit par cette pensée : « Après avoir fait le deuil de l'écrivain, dois-je faire aussi celui de mon lecteur ? Ou bien va-t-il m'écrire, quand bien même sa lettre ne serait pas signée, comme celle du revenant assis au "Bout du Monde" ? J'en rêve avant de m'endormir » (2004 : 168).

Après cette rencontre déterminante, Puech se demande quel statut donner aux témoignages qu'il a recueillis tout au long de son enquête et met en doute jusqu'aux paroles des amis de Jordane qu'il a pu interroger : « Un instant, le soupçon me revint que Jordane avait prévu ma tournée de visites et qu'il avait soufflé à ses proches certaines de leurs réponses » (2004 : 144). Toute archive, de quelque ordre qu'elle soit, est ainsi assimilée par le faux, par les complexes constructions dont est faite la vie de Jordane. Dans ce cas-ci, bien que le biographe ait de sérieuses raisons de douter des résultats de son enquête, il mène pourtant jusqu'au bout son entreprise biographique qui, pareille à toutes les autres, s'est constituée autour de documents, d'archives, de témoignages considérés initialement comme *vrais*. La manière dont Puech présente l'écriture biographique – en la pratiquant – montre donc les failles inévitables des références, et la vérité qui jaillit tout de même par ces brèches.

La vie même de Jordane, sous laquelle est dissimulée celle de Puech, semble vouloir justifier l'utilisation sérieuse d'archives inventées. Il ne s'agit plus seulement ni de l'intérêt particulier de Puech pour les œuvres et les écrivains imaginaires, ni de celui de Jordane pour les mondes imaginaires ; l'archive constitue la base de l'authenticité biographique, et sa remise en question ici, par l'amalgame de faits réels et de faits imaginaires, ne peut être aussi largement exploitée par l'auteur si ce n'est pour une raison spécifique plus profonde, idéologique. Dans cette optique, Puech rejoint l'idée de Gérard Genette :

Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni pure fiction ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogène qu'on peut le supposer à distance (1991 : 92).

La réalité est traitée au même titre que la fiction par Puech, qui passe sans transition de l'une à l'autre, tout en recourant à la

transposition selon ses « envies » ; ainsi, il remet totalement en cause l'utilisation même de l'archive dans l'écriture biographique. Celle-ci est bien sûr nécessaire à la reconstitution de la vie d'un personnage historique, ce que nombre de biographes (si ce n'est la totalité) ont expérimenté dans leur pratique : sans le recours à l'archive, comment rendre compte des éléments constitutifs d'une vie, même lorsque c'est la nôtre qu'on raconte, la mémoire, cela est bien connu, étant une faculté qui oublie ? Par ses écrits biographiques dont la facture autant que le contenu détonnent d'avec une tradition qui veut à tout prix distinguer biographie et fiction, Puech montre que le biographe peut se servir de l'archive, l'utiliser, presque la (re)modeler à sa guise ; produire une vie tout ce qu'il y a de plus vraisemblable. Cette utilisation de l'archive est ici poussée à sa limite, mais cela permet d'illustrer à quel point l'archive, à l'instar des événements eux-mêmes, est dénaturée en cours de route par tous les acteurs qui interviennent entre la vie et l'œuvre. Ayant pris conscience du fait que même son propre journal intime n'était qu'une représentation mensongère de la réalité, Puech choisit de la réinventer totalement, de la faire appartenir à un autre que lui-même ; de toute façon, le récit ne lui appartenait déjà plus, les faits qui y étaient exposés ne reflétant qu'une vérité secondaire, subjective. Une fiction, quoi !

CONCLUSION : LA VÉRITÉ D'UNE ŒUVRE FAITE VIE

Les œuvres de Puech, et plus spécialement *L'apprentissage du roman* et *Jordane revisité*, sont donc plus qu'un jeu habile sur ce flottement entre biographie, autobiographie et fiction, une démonstration du fait que l'archive n'est nullement une garantie d'authenticité dans l'écriture d'un récit de vie. Le *Journal* de Jordane témoigne de cet enfoncement inconscient dans la fiction, dont l'archive récupérée, loin de certifier la vérité du récit, serait un point d'ancrage. Quelle est donc la valeur réelle de l'archive lorsqu'on considère ainsi que même sa production, avant son utilisation par le biographe, a été faite sous l'égide de la subjectivité, ainsi que le montre le « roman biographique » de Jordane ?

Le récit de vie peut sembler irréalisable sans l'aide de l'archive, mais celle-ci, bien que constituant le fondement de toute écriture biographique, se pose d'emblée comme problématique dans un contexte qui veut présenter des faits historiques, une réalité avérée. Puech prouve ainsi de façon irrévocable que ce n'est pas tant la vérité présentée que la vérité de la vie représentée qui importe pour la biographie, cette dernière vérité étant probablement la seule qu'il soit possible d'atteindre par l'écriture.

La vie de Jordane que Puech expose est bien entendu fautive, mais le biographe montre aussi par sa propre expérience littéraire et existentielle – avec Louis-René des Forêts, notamment – que les vies humaines reposent souvent sur tant de faussetés qu'elles ne sont pas tellement plus réelles que les vies des personnages inventés :

Lire ou écrire une histoire, affirme Bergson, revient à « créer des personnages » ou des entités qui n'existaient pas auparavant. Il faut entendre cette idée de création au sens biologique du terme : ces personnages ont désormais une existence au même titre que les dieux pour les croyants [...] ; ils modifient l'esprit, agissent sur l'intellect et la sensibilité, comme les représentations du divin stimulent la pensée du croyant. En outre, cet effet se rapproche du fonctionnement du rêve car, durant l'activité esthétique, ces êtres de fiction (« dont nous nous racontons à nous-mêmes l'histoire ») vont chevaucher le lecteur et l'écrivain, s'introduire dans les moindres recoins de leur vie psychique, à la fois se nourrir de leurs sentiments et influencer sur leurs émotions (Colonna, 2004 : 156-157).

Dans cette perspective, l'œuvre littéraire a autant de valeur que la vie : celui qui la crée insuffle la vie à son invention, qui prend corps et âme dans la réalité. Chacun, autant l'œuvre que son auteur, profite à l'autre et est porteur d'une vérité intrinsèque – et qui lui est propre. De Jean-Benoît Puech ou de Benjamin Jordane, qui est donc l'auteur de l'auteur de l'auteur de... ?

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, Louis (1964), « Le mentir-vrai », dans *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, p. 7-47.
- BAETENS, Jan (1999), « Le sujet s'évite : Jean-Benoît Puech », *Revue des lettres modernes : histoire des idées et des littératures*, n^{os} 1425-1430, p. 191-201.
- BOYER-WEINMANN, Martine (2005), *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- COLONNA, Vincent (2004), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Éditions Tristram.
- GENETTE, Gérard (1991), « Récit fictionnel, récit factuel », dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, p. 65-93.
- HILDESHEIMER, Wolfgang (1990), « La subjectivité du biographe », *Littérature*, n^o 77 (février), p. 79-90.
- JORDANE, Benjamin (1993), *L'apprentissage du roman*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- JORDANE, Benjamin (1995), *Toute ressemblance...*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- JORDANE, Benjamin (1999), « Un beau parleur », *Le Nouveau Recueil*, n^o 49 (déc. 1998-fév. 1999), p. 43-55.
- MOLINO, Jean, et Raphaël LAFHAIL-MOLINO (2003), *Homo fabulator, théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- NABOKOV, Vladimir ([1941] 1962), *La vraie vie de Sebastian Knight*, trad. de l'anglais par Yvonne Davet, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- PUECH, Jean-Benoît (1979), *La bibliothèque d'un amateur*, Paris, Gallimard. (Coll. « Le chemin ».)
- PUECH, Jean-Benoît ([1986] 2000), *Voyage sentimental*, Tours, Farrago/Léo Scheer.
- PUECH, Jean-Benoît (1991), « L'auteur de l'auteur », *Revue des sciences humaines*, n^o 224 (octobre-décembre), p. 171-189.

ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON ŒUVRE

- PUECH, Jean-Benoît (2000), *Louis-René des Forêts, roman*, Tours, Farrago.
- PUECH, Jean-Benoît (2002), *Présence de Jordane*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- PUECH, Jean-Benoît (2003), « Théorie et pratique des sources : la bibliothèque de Benjamin Jordane », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, « L'imaginaire de la bibliothèque », vol. 15, p. 80-83.
- PUECH, Jean-Benoît (2004), *Jordane revisité*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- PUECH, Jean-Benoît (2005), « “Timide tentative” : un chapitre inédit de *Province profonde* », *Le Nouveau Recueil*, « La prose du roman », n° 76 (sept.-nov.), p. 91-99.

CINQUIÈME PARTIE

LES DÉCLINAISONS
DU SUJET DANS LES ÉCRITS
AUTOBIOGRAPHIQUES :
BROUILLAGES ET
DISSÉMINATIONS

LES ŒUVRES DE L'AVEU
DANS LES « MÉMOIRES D'UN AMNÉSIQUE »
D'ERIK SATIE

David Christoffel

École des hautes études en sciences sociales

Partant des indications de jeu qu'Erik Satie portait sur ses partitions, il nous revient d'isoler les mentions verbales plus ou moins injonctives, y compris celles qui ne sont pas explicitement injonctives, mais parfois carrément narratives, voire pas injonctives du tout. Il se trouve, en effet, que certaines de ces mentions verbales servent de renvois¹. Et, là aussi, s'il y a des renvois

1. Si la fonction de renvoi n'est pas toujours explicite, il faut dire qu'elle n'est pas toujours très explicitée. Par exemple, dans les *Faits du mois*, signés Swift, très probablement écrits par Satie – une rubrique publiée sur la page qui précède les *Mémoires d'un amnésique* dans la *Revue musicale S.I.M.* –, nous lisons : « *Tétralogie* : un soiriste de *Comoedia* rapporte d'une promenade en coulisses cette impressionnante vision : "Mlle Edmée Favart montre ses petites dents de rossignol." Le monde savant est en émoi : une commission d'ornithologues vient de se réunir pour discuter la portée incalculable de cette découverte » (1913 : 67). Volta fait bien le rapprochement : « Au mois de juin de la même année, en précisant les nuances d'*Embryons desséchés d'Holothurie*, Erik Satie demandera à son interprète de jouer "comme un rossignol qui aurait mal aux dents" » (1977 : 286). Il peut paraître abusif de traiter ce rapprochement comme d'un renvoi, mais il serait très triste de se priver de la connotation opératique du titre *Tétralogie* donné à la « brève » des

explicites, c'est qu'il nous faut considérer que d'autres mentions sont, de toute façon, des renvois implicites, c'est-à-dire l'affaire d'un autre corpus.

Mais il s'agit quelquefois de renvois déroutés, dans la mesure où le lieu indiqué n'y répond pas. Notamment, en 1897 (le 22 mars), nous trouvons, dans une lettre adressée à Louis Lemonnier, mention d'un projet de recueil (de notes) intitulé *Observations d'un imbécile (Moi)*. À propos de cette parenthèse : Satie, lecteur de Gustave Flaubert et (probablement) du *Dictionnaire des idées reçues*, aurait très bien pu entreprendre de faire un recueil (systématique, ou pas) des observations d'un autre imbécile que lui-même. Il affiche alors une humilité – spectaculaire et peut-être même artificielle – tandis que Flaubert n'était pas si méprisant envers les colporteurs d'idées reçues, puisqu'il en faisait le dictionnaire à l'époque du roman *Bouvard et Pécuchet* (avec toute la tendresse dont il pouvait leur faire part, comme nous disons habituellement).

Ce n'est que quinze ans plus tard qu'il met à profit le titre *Observations d'un imbécile (Moi)* et, par conséquent, qu'il met en œuvre son projet dans la revue *L'Œil de veau*, parue en mai-juin 1912. Mais la publication en question disparaît si vite que nous ne pouvons pas tirer de grandes conclusions sur l'impuissance du titre (et du projet) à dépasser l'effet d'annonce ou à recouvrir autre chose que des *Observations d'un imbécile (Moi)* sans qu'il en aille, déjà, d'une mise en œuvre du projet, des observations d'un imbécile (moi)... Et si Ornella Volta accuse la sous-exploitation du titre de mettre à mal la réalisation du titre, cela ne peut pas ne pas être ironique : en refusant que l'auteur soit imbécile, nous attestons du caractère spécialement biographique de ce qui doit répondre aux encornures génériques que le texte se fixe en tant qu'œuvre (aussi annexe soit le statut qu'elle entend se donner). Sans autre détour, lorsque Volta réunit les *Écrits* de Satie, elle fait la remarque suivante :

Faits du mois dont nous trouvons résonance dans la partition des *Embryons desséchés*.

ce projet n'ayant pas eu de suite, seul son titre trouvera un emploi, et encore tout à fait occasionnellement : [...] une deuxième fois, dans un carnet de brouillon, où Erik Satie le cite en tant que « source » d'un petit texte annexé à la partition d'Heures séculaires et instantanées, 1914 (cette citation ne figure pas, du reste, dans la version publiée de cette œuvre pour piano) (1977 : 237).

Cela veut dire que :

- une « source » nécessite que l'on s'y reporte ultérieurement plus qu'elle nécessite, à proprement parler, d'exister ;
- une œuvre n'a pas besoin de citer ses sources pour que soit reconnu le fait qu'elle en ait ;
- il faut des références pour que l'œuvre *vive* – que ces références soient opérantes en tant que telles ou non.

Dès lors, nous pouvons nous demander : quelle vie peut justifier une œuvre avec de pareils espèces d'auto-références erronés ? Comment le recours à la vie (et, qui plus est, aux biographes) vient user hâtivement la question, ratatiner le débat ? Comment ce recours, du moins, « balourde » le plus souvent le *cas Satie* ? Pour être sciemment péri-paradigmatique, le discours par *cas* peut couramment sacrifier la critique² à la mythographie concurrentielle : que ce soit Pierre-Daniel Templier (le fils d'Alexandre Templier, le maire d'Arcueil-Cachan que Satie a côtoyé abondamment), Anne Rey, Rollo Myers ou, dans une moindre mesure, Vincent Lajoinie, les auteurs d'(ouvrages intitulés) *Erik Satie* passent toutes les curiosités éditoriales venant de Satie au crible d'une personnalité dont la vie et l'œuvre sont des traces concomitantes, à peine complémentaires. La vie et l'œuvre n'auront même jamais le temps de quelque rivalité que ce soit. Car il faudra toujours, *avant*, répondre de leur *concomitance*.

2. Voir à ce sujet Livet (2005).

De ce point de vue-là, une approche psychologique menace toujours d'étouffer l'acuité générique qu'exigent violemment les textes (à moins d'investir des topologies non euclidiennes en mesure d'assurer une purge générique alternative...). De même, quand nous écoutons *Erik Satie : l'inconnu d'Arcueil*, une émission de la chaîne de radio France Culture diffusée en septembre 1965, pour le quarantième anniversaire de la mort du compositeur (et publiée depuis sur CD par l'INA³ et la SCAM⁴), il y a bien, dans l'agencement des témoignages, la promesse d'une cohérence du *style* de vie qui fait la belle en se jouant du paradoxe d'une double vie, de la description de deux facettes : une façon d'être à Arcueil certes courtoise, citoyenne, avec engagement municipal, drôle et sympathique, et les manières de Satie à Paris en effet plus austères, autrement drôles, sans doute plus alcoolisées, résolument réservées.

Car il y avait, de la part de Satie, une nette intention de séparer ces deux facettes : même quand cela lui était proposé par Pierre Albert-Birot ou Blaise Cendrars, ses amis, il refusait qu'on le ramène en voiture à Arcueil. Il y habitait une demeure très modeste dans laquelle il ne laissait entrer personne. Tel est typiquement le genre de considérations factuelles qui n'a pas plus de valeur stylistique que cela. Nous pourrions parler de pudeur, mais nous n'oserions parler de honte. En effet, Satie semble si bien assumer ses pauvretés que nous ne saurions accrédi-ter la représentation d'une vie guidée par quelque(s) sentiment(s) de honte – à moins qu'il entende justement, dans ses lettres et articles, en conjurer la gravité... Si les deux arguments se tiennent, c'est bien que le fait ne laisse rien s'en déduire par lui-même.

Ces modes d'implication reviennent à considérer l'œuvre comme un symptôme et la vie comme une œuvre avec son style, ses facettes (pour ne pas dire ses panneaux indicateurs) : c'est pourquoi les jeux de renvois de Satie nous intéressent. S'ils doivent insinuer quelques aveux, c'est pour faire avancer l'œuvre.

3. Institut national de l'audiovisuel.

4. Société civile des auteurs multimédia.

Sans jurer d'authenticité (par leur nature, ces aveux sont même régulièrement invraisemblables, pour autant qu'ils sont très personnellement évoqués), ils inversent les coordonnées énonciatives du terme de l'aveu. Comme dit Philippe Lejeune, « l'aveu dans l'autobiographie est une chose impossible, à cause de l'absence de destinataire, et de la médiation de l'écriture » ([1975] 1996 : 84). Mais, quand c'est un amnésique qui raconte ses mémoires, les aveux sont des éléments rythmiques, le destinataire est rétabli par l'ironie qui « dés-autobiographise » le propos en jouant de la contradiction mémoire/amnésie. Dès lors, en tant qu'éléments rythmiques, ce que scandent les aveux relève précisément de l'implication du lecteur, car ils *mélodisent* les coordonnées énonciatives d'un texte tantôt fantaisiste, tantôt beaucoup plus incertainement non sérieux *subito*.

Il nous semble, en effet, que Satie mettait dans ses œuvres des trouées autobiographiques, comme des soupapes « avouantes ». Ses œuvres ne passent donc jamais aux aveux, elles n'en prennent jamais l'étendue suffisante pour entrer dans ledit « pacte autobiographique ». Nous voudrions en venir à présenter l'aveu comme une battue de mesure, à convertir ses *Mémoires d'un amnésique* en partition, partie intégrante du corpus du compositeur.

DU STATUT DES PERCÉES AUTOBIOGRAPHIQUES

Pour autant que les écrits de Satie misent véritablement sur la description d'un moi, ils sous-investissent le registre autobiographique. Clairement, ces irrptions du registre biographique dans les *Mémoires d'un amnésique*, ces relents de littéralité, ce que nous appelons des soupapes « avouantes », apparaissent chaque fois comme des piques (d'où une évidente importance rythmique, saillante). Alors que ces percées semblent se refuser au rôle informationnel que leur assignerait toute sorte de prolongation, c'est aussi leur caractère instantané qui amène le jeu de renvois à faire œuvre (ce qui, résolument, n'est pas une vie !).

Par exemple : dans le deuxième texte paru dans la série des *Mémoires d'un amnésique*, épisode intitulé *Parfait entourage*, Satie fait un catalogue des œuvres qui font *bon vivre* :

Vivre au centre d'œuvres glorieuses de l'Art est une des plus grandes joies qui se puisse ressentir. Parmi les précieux monuments de la pensée humaine que la modestie de ma fortune m'a fait choisir pour partager ma vie, je parlerai d'un magnifique faux Rembrandt, profond et large d'exécution, si bon à presser du bout des yeux, comme un fruit gras, trop vert (1912a : 83).

L'Art dont il est bon de s'entourer n'est donc pas forcément le *grand Art* : « Vous pourriez voir aussi, dans mon cabinet de travail, une toile d'une beauté incontestable, objet d'admiration unique : le délicieux "Portrait attribué à un Inconnu" » (1912a : 83). Cela ne veut pas forcément dire que l'attribution est chose vaine ou qu'elle est une pollution dans le jugement de l'œuvre : au contraire, il y a une beauté de l'attribution, peut-être même plus décisive du point de vue dudit *bon vivre* que tout débat sur l'authenticité. En effet, par la suite, Satie procède lui-même à une attribution fallacieuse, ce qui est une activité tout artistique (puisqu'il en va de l'art de bien s'entourer). Un peu plus loin, il développe effectivement :

Ce qui surpasse ces œuvres magistrales ; ce qui les écrase du poids formidable d'une géniale majesté ; ce qui les fait pâlir par son éblouissante lumière ? un faux manuscrit de Beethoven – sublime symphonie apocryphe d'un maître – acheté pieusement par moi, il y a dix ans, je crois.

Des œuvres du grandiose musicien, cette 10^e symphonie, encore ignorée, est une des plus somptueuses. Les proportions en sont vastes comme un palais ; les idées en sont ombreuses et fraîches ; les développements en sont précis et justes.

Il fallait que cette symphonie existât : le nombre 9 ne saurait être beethovénien. Il aimait le système décimal : « J'ai dix doigts », expliquait-il (1912a : 83).

D'abord : c'est bien au nom de l'admiration qu'il porte à Beethoven que Satie semble avoir le plaisir de faire l'éloge de cette œuvre « acheté *pieusement* par moi » (1912a : 83. Nous soulignons). Même, de cette piété faut-il entendre que l'invention d'une partition comme chef-d'œuvre inconnu (mais attribué) laisse plus de prise à l'expression du goût, à de la piété dans l'acquisition.

Ensuite : Beethoven n'est pas choisi au hasard. Il ajoute : « Beethoven ne peut être inférieur à lui-même, dans aucun cas. Sa technique et sa forme restent augurales, même dans l'infime. Le rudimentaire ne lui est applicable. Il ne s'intimide pas du contrefait imputé à sa personne artistique » (1912a : 83), ce dont nous ne pouvons attendre que Satie le dise de n'importe quel autre compositeur, pour autant que nous ne saurions facilement cibler ce qu'il y a de proprement beethovénien dans une telle affirmation.

Et pour cause : il y a donc plus de Beethoven dans la contrefaçon de son corpus, dans l'érection d'une œuvre imaginaire, au nom de l'émotion qu'inspire la « personne artistique » qu'il n'y en aura probablement jamais dans les façons rudimentaires d'interpréter les symphonies existantes de Beethoven.

Et puis : « J'ai dix doigts. » Pour être un notoire sous-argument, il n'en est pas moins un énoncé sur-littéral qui nous semble déchiqeter l'exigence d'authenticité. Pourrions-nous lui opposer que Beethoven ne l'a jamais dit, Satie pourrait toujours répondre qu'il aurait pu le dire et qu'accessoirement, fût-elle imaginaire, la beauté dont il est question (la 10^e symphonie de Beethoven) n'en est pas moins référentielle.

Et tant qu'à s'entourer de références, qu'importe que ce soit des vraies, des réelles ou seulement des authentiques, pourvu qu'elles ne soient trop abusivement contrefaites. Pour peu que l'attribution fasse son travail, il ne manquerait plus que son

efficacité dépende d'un statut social. Justement, nous n'avons pas à nous priver du plaisir d'avoir un faux Rembrandt pour autant. Et nous aurons noté que même un faux Rembrandt n'est pas à la portée de tous, sa beauté dépend elle aussi d'un plaisir plutôt électif, pour ne pas dire auto-promu, celui de « presser du bout des yeux, comme un fruit gras, trop vert ».

Pour le coup, nous pourrions considérer qu'il ne s'agit jamais que de donner une forme rigolarde à des remords par ailleurs ressentis sans doute avec appui. C'est d'ailleurs l'analyse de Volta qui voit dans ce texte « des agréments de la vie bourgeoise – vus, évidemment, “de loin, de très loin”⁵ » et qui conclut finalement : « Bien qu'il regarde tout cela avec l'étonnement amusé d'un Persan de Montesquieu, ne dit-il pas, un jour, à Germaine Surville : “Pensez-vous vraiment, ma chère dame, que je n'aurais pas aimé, moi aussi, avoir un appartement comme tout le monde ?” » (1977 : 240). Mais, comme la question reste ouverte, comme une ironie reste possible, il serait vraiment indécent d'en tirer quelques conclusions trop fermes.

Même si ce n'est qu'un article, qu'un *petit* écrit, l'œuvre a bon dos d'être exutoire. Il ne faudrait tout de même pas que cela empêche ce *Parfait entourage* d'être : une vraie apologie des genres mineurs. Surtout que Satie compare la 10^e symphonie alors qu'il laisse tout à fait permise, en mentionnant la modestie de sa fortune, l'idée qu'il n'ait pas eu les moyens de se payer les neuf

5. Cette citation est extraite du *Piège de Méduse*. Volta estime que l'écriture de ce texte préfigure le style du Baron Méduse dans *Le piège de Méduse*. Elle emploie à nouveau cet argument à propos d'un autre texte des *Mémoires d'un amnésique*, « Choses de théâtre » (Volta, 1977 : 241, § 10.1 et 10.2).

Pour cet argument : l'époque est exactement contemporaine. « Parfait entourage » paraît dans le numéro de juillet-août 1912 de la *Revue musicale S.I.M.*, « Choses de théâtre » dans le numéro du 15 janvier 1913 (p. 71), alors qu'une lettre de Satie à Roland Manuel et datée du 28 mars 1913 annonce que Satie vient de terminer *Le piège de Méduse*.

Contre cet argument : les *Mémoires d'un amnésique* soulèvent, ne serait-ce que par leur titre, des enjeux autobiographiques que le drame lyrique *Le piège de Méduse*, s'il les soulève, les traite très différemment !

premières. Or, Satie a peut-être quelques « grosse peines », très « loyalement ressenties »⁶, quand elles deviennent ce que nous pouvions appeler des « percées », il n'est pas question qu'elles soient, pour autant, beaucoup moins des « grosses peines ».

Effectivement, dans *Mes trois candidatures*, Satie revient sur des échecs qui datent : « Je fus, trois fois, candidat à la Délicate Réunion : fauteuil d'Ernest Guiraud ; fauteuil de Charles Gounod ; fauteuil d'Ambroise Thomas » (1912b : 70). Ce sont trois candidatures avérées dans les correspondances : elles sont même publiées en tant que trilogie par Volta dans *Les bulles du Parcier* (1991 : 28-33). Elles sont écrites dans un genre très spécifique, à peine épistolaire, avec un style très pompeux⁷,

6. Pour reprendre une expression de Debussy : « On trouvera donc à cette place des impressions sincères et loyalement ressenties, beaucoup plus que de la critique » (1971 : 23)

7. La première candidature, à la suite de la mort d'Ernest Guiraud, date de juin 1892 (Volta, 1991 : 28-29 et Satie, 2000 : 31). Elle fait valoir une compétence qui ne peut avoir de valeur officielle qu'au regard de Satie sur lui-même : « En briguant le grand honneur d'entrer dans votre illustre compagnie, mon ambition n'est pas de faire oublier l'artiste distingué dont la perte est irréparable et qu'on ne saurait remplacer [NDA : il s'agit d'Ernest Guiraud et, peut-être, de faire valoir que la qualité d'artiste est la seule que l'Académie des beaux-arts reconnaisse ou doive reconnaître], mais je tiens à affirmer hautement la vitalité de l'école musicale dont j'ai été l'initiateur et des principes d'Art que j'ai toujours soutenus au cours de mes travaux ». [NDA : et l'initiative dont il est question est, à priori, l'Église Métropolitaine de Jésus Conducteur dont il est le chef, le seul membre, « Parcier et Maître de Chapelle » auto-promu]. La deuxième candidature, à la suite de la mort de Charles Gounod, date du 30 avril 1894 (Volta, 1991 : 30-31 et Satie, 2000 : 51). Elle est plus ouvertement stylisée, faisant varier une libre versification sur le même argument, avec ce qu'il doit avoir de divin en plus souligné : « J'ai l'honneur de vous demander de faire part à l'illustre Compagnie de mon désir d'être compté parmi les candidats à cette vacance ; mon Art, fleur de l'École dont je suis le Pieux Initiateur, m'impose le devoir, avec l'assentiment de Dieu, / de me présenter au fauteuil du Très Vénéral Maître / trop tôt disparu de l'Auguste Assemblée ». La troisième et dernière candidature, à la suite de la mort d'Ambroise Thomas, date du 14 avril 1896 (Volta, 1991 : 32-33 et Satie, 2000 : 71 en fac-similé

archipédant : exactement comme si cela devait être une preuve de compétence aux postes à pourvoir. Alors que c'était aussi une manière pour Satie de faire montre d'une espèce de rigueur idéologique, peut-être fantasque, mais vertement moins sinieuse que celle, par exemple, des autorités en vigueur au Conservatoire⁸ (autre lieu discursif où les finalités de l'éducation musicale et la pédanterie se trouvent spécialement associées). Mais la pédanterie est de loin un attribut du musicien, elle fait partie des compétences musicales au moins depuis que, dans son *Traité sur les bonnes manières*, Jonathan Swift écrivait des « joueurs de violon, maîtres de danse, hérauts, maîtres de cérémonie, etc. » qu'ils étaient d'aussi « grands pédants que Lipse ou l'aîné des Scaliger. Ce genre de pédants, la cour, lorsque je la connaissais, en fut toujours abondamment pourvue » (1959 : 146).

Swift définit la pédanterie comme « une trop haute estime de toute espèce de savoir dont nous avons la prétention, et si cette espèce de savoir est futile en soi, la pédanterie en est plus grande » (1959 : 146). S'il y a une pédanterie de Satie⁹, elle peut

et p. 72) et, si elle renonce à la mention des fonctions d'église que Satie s'est données ainsi qu'à la libre versification, elle sacrifie cependant le réalisme de la candidature à un style outrageusement ampoulé : « Je vous prie d'instruire de Ma postulance l'auguste et vénérable Compagnie. J'use profitablement de grâces magnifiques ; la propitiation de Dieu Me rend imperturbable ; Ma bonne fâme et renommée impètre pour Moi une juste équité ; par cela, Je précise la prééminence de mes droits ; par ceci, J'affirme la compétence que Je représente ».

8. Par exemple, dans les années où Satie s'y trouvait, l'année même où Debussy, élève de Guiraud, était premier grand prix de composition musicale (1884), devait-on entendre de M. Kaempfen, directeur des beaux-arts : « À la fin de l'année dernière, le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qu'un devoir impérieux retient aujourd'hui loin d'ici, adressait ces paroles aux élèves de l'École des Beaux-Arts : "La jeunesse est impatiente de se produire. Sachez résister à cette dangereuse tentation ; n'abandonnez pas cette maison avant l'heure pour aller chercher au dehors des succès qui risquent de n'être pas durables et qui laissent souvent des regrets" » (1884 : 20).

9. Qui, bien justement, signe Swift des petits recueils de pensées et anecdotes qu'il publie sur la page intitulée les *Faits du mois* qui, dans

naturellement paraître de nature parodique, mais elle ne fait pas que railler (peut-être est-elle même trop désespérée pour, de toute façon, être une parodie), elle veut *avouer* une futilité et comme elle est donc une pédanterie consciente, c'est une sur-estime pleine d'humilité (puisqu'il s'agit de faire résonner la vanité de tel ou tel poste) :

MM. Paladilhe, Dubois & Lenepveu me furent, sans raison du reste, préférés. Et cela me fit grosse peine.

Bien que n'étant pas très observateur, il me sembla que les Précieux Membres de l'Académie des Beaux-Arts usaient, devers ma personne, d'un entêtement, d'un voulu frisant l'obstination la plus calculée. Et cela me fit grosse peine.

Au temps de l'élection de M. Paladilhe, mes amis me dirent : — « Laissez faire : plus tard, il votera pour vous, Maître. Sa voix sera d'un grand poids. » Je n'eus ni son vote, ni sa voix, ni son poids. Et cela me fit grosse peine.

Au temps de l'élection de M. Dubois, mes amis me dirent : — « Laissez faire : plus tard, ils seront deux qui voteront pour vous, Maître. Leur voix sera d'un grand poids. » Je n'eus ni leur vote, ni leur voix, ni leur poids. Et cela me fit grosse peine... (1912b : 70)

Par cette répétition, l'énoncé « Et cela me fit grosse peine » devient un slogan. Du moins, son affirmation en tant qu'élément rythmique est comme l'affirmation d'un rang : au moins du point de vue d'une « masse rythmique ». Comme le dit Canetti, dès le

les numéros de la *Revue musicale S.I.M.*, précède la page des *Mémoires d'un amnésique*. Volta rapproche régulièrement l'humour de Satie et celui d'Alfred Jarry, d'Alphonse Allais et, même s'il est d'une autre époque, de Jonathan Swift. Cependant, elle doute que tous les textes de la *Revue musicale S.I.M.* signés Swift sont de Satie. Elle écrit en effet : « Le premier texte de "Swift" paru dans la revue musicale de la S.I.M., en février 1912, s'intitule *Les Fioretti* de Gabriel Pierné. Nous ne l'avons pas retenu, n'y ayant pas reconnu le style caractéristique de ES ».

début de *Masse et puissance* : la masse vibrante (ou rythmique) s'oppose à la masse stagnante parce que la densité et l'égalité « coïncident dès le commencement » alors que, dans la masse stagnante, « [l]e processus de masse ne commence pas chez elle par l'égalité, il commence par la densité » ([1966] 2004 : 28).

Or, pour exemple de masse stagnante, Canetti prend le concert, l'extraordinaire immobilité du public qui doit neutraliser toute expression jusqu'aux applaudissements – le temps de l'égalité où la masse pourra se réapproprier la densité. C'est comme ça que nous pouvons détecter un dédoublement de la voix de Satie quand, dans *La journée du musicien*, il vient à écrire : « [L]'horaire précis de mes actes journaliers : Mon lever : à 7 h 18 ; inspiré : de 10 h 23 à 11 h 47. Je déjeune à 12 h 11 et quitte la table à 12 h 14 » (Satie, 1913 : 69). Jusque-là, nous pouvons considérer que la sur-précision de l'horaire confine au grotesque, qu'il en va d'une caricature de musicien que, doit-on supposer, Satie n'est pas. Mais il semble s'inquiéter de l'image qui pourrait ressortir de son statut de musique. Et qu'il s'agisse du grotesque ou de décoller, en grossissant, l'étiquette du musicien, nous pourrions considérer que le déroulement pseudo-biographique de la journée est comme un concert, tient le lecteur dans une haleine si passive qu'il le relègue à une masse stagnante. Sinon qu'il poursuit : « Salulaire promenade à cheval, dans le fond de mon parc : de 13 h 19 à 14 h 53. Autre inspiration : de 15 h 12 à 16 h 07 » (Satie, 1913 : 69).

Et, un peu plus loin : « Le dîner est servi à 19 h 16 et terminé à 19 h 20. Viennent des lectures symphoniques, à haute voix¹⁰ : de 20 h 09 à 21 h 59 » (Satie, 1913 : 69). Cette fois, la reprise du

10. Notons que par la formule « des lectures symphoniques, à haute voix », Satie compte parmi les activités du musicien ce rapport livresque à la musique qui consiste à lire les symphonies, comme une partition que l'on solfie, à haute voix. Cela dit, sauf en faisant usage d'un magnétophone enregistreur ou en étant plusieurs, on ne peut lire, à haute voix, une partition pour plusieurs voix. C'est ce que nous avons tenté de faire dans un module intitulé « Solfiage. Dvorak chanté en sol la si », disponible sur Arte Radio à l'adresse : <http://www.arteradio.com>

procédé répétitif de sur-précision pouvant passer pour un élément comique, elle convoque une masse rythmique qui trahit un Satie militant plus que concertiste, révolutionnaire plus que virtuose puisqu'il appelle la clameur au lieu d'une écoute silencieuse. Déjà, l'intitulé *Mémoires d'un amnésique* était bien assez paradoxal pour gentiment disconvenir à toute espèce d'attente trop confessionnelle, pour ne pas dire trop stagnante. À suivre le raisonnement de Canetti ([1966] 2004 : 35-36), au théâtre aussi¹¹, la clameur est retardée : elle doit attendre que l'œuvre soit distinctement close pour éclater : plus elle est dramatisée, plus l'œuvre ne laisse de place à la « Vie » – que nous devrions alors définir comme une intermittence de la clameur, une agitation à plein temps (plus que le seul « bio » de biographie).

L'écoute d'un déroulement serait alors peu propice à l'expression de la vie : autant dire que ce serait toujours la parole d'un *amnésique* quand quelqu'un livre quelques *mémoires*. D'autant que des énoncés tels que « inspiré : de 10 h 23 à 11 h 47 » donnent à penser que la littéralité du biographique est déjà une question de forme et les marques d'affectivité elles-mêmes sont affaire de style (et de pose sociale).

Plus tard, en 1924, le recueil des *Mémoires d'un amnésique* sera complété de *L'origine des Satie*, un texte auto-généalogique qui reprend le procédé de ponctuation par la répétition d'un même énoncé, chaque paragraphe se terminant par la même formule. Nous pouvons lire « Passons. Je reviendrai sur ce sujet. » Partout où un développement doit être interrompu pour s'être emballé hors du propos, il est fait promesse que ce fil sera repris. Et chaque fois revient-il avec la même certitude qu'en passant, nous revenons toujours de là où nous commençons à nous perdre – pour peu de garder le pas *vibrant*, de continuer la lutte, tout en discontinuant.

11. Nous pouvons retrouver, sur le compte de Satie, une opposition entre théâtre et café-concert dans *Le coq et l'Arlequin* de Cocteau : « Le café-concert est souvent pur ; le théâtre toujours corrompu » (1979 : 62).



S'il faut donc moins entendre, dans ses *Mémoires d'un amnésique*, des révélations sur la vie de Satie que des indications sur son œuvre, c'est aussi que les seules révélations qu'il faille attendre d'une vie ne seront engageantes que dans l'élan d'un rythme. À force de prendre « grosses peines » pour le point de ralliement de trois candidatures faites catégorie épistolaire, ces révélations fonctionnent comme des « indicateurs de statut¹² » pour Satie (pour son œuvre aussi bien). De même, lorsque nous parlons d'*interférence* et, d'une certaine façon, de la « traçabilité » de la vie dans l'œuvre (et réciproquement), la terminologie est sans doute, encore, trop topologique pour ne pas nous exposer à des impasses nécessairement scissionnistes, à la nécessité d'émettre des préférences (c'est-à-dire, encore, retarder la clameur) – braquant une fin de non-recevoir devant toute transgression générique de propos trop tôt ramassés sur la vie.

Ainsi, Man Ray reprend et signe de son nom la première de ces *Mémoires d'un amnésique*, la plus ouvertement biographique d'entre toutes, pour les besoins d'un catalogue¹³. Le texte s'appelle *Ce que je suis* et Satie y invente la phonométrie, donne des exemples, en fait une activité qui ne semble jamais l'occuper que le temps d'écrire cette *Mémoire* : puisqu'elle revient d'une amnésie, sa vaillance rythmique est ce qui compte le plus.

En 1921, Satie et Ray avaient fait le « premier objet dada fabriqué en France » : un fer à repasser, modèle ancien, pourvu de quelques rangées de clous sous sa semelle et intitulé *Cadeau*. Quelques années plus avant, en 1917, Satie avait composé *Tapiserie en fer forgé pour l'arrivée des invités* – une musique d'ameublement, une façon d'annuler la stagnation concertante comme ses *Mémoires* « de comblement » pouvaient, elles aussi, liquider les glaciations « littéralisantes ».

12. Nous empruntons l'expression à Baudrillard (1972 : 8-58).

13. Contemporary Art Institute, Londres, 1959.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDRILLARD, Jean (1972), « Fonction-signe et logique de classe », dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, p. 8-58. (Reprise d'un article paru dans *Communications*, 13, 1969).
- CANETTI, Elias ([1966] 2004) *Masse et puissance*, Paris, Gallimard.
- COCTEAU, Jean (1979), *Le coq et l'Arlequin*, Paris, Stock.
- DEBUSSY, Claude (1971), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'imaginaire ».)
- KAEMPFFEN, Albert (1884), *Distribution des prix pour le cours d'études de l'année 1884 – Séance publique annuelle du mardi 5 août 1884 présidée par M. Kaempfen, Directeur des Beaux-Arts*, Imprimerie Chaix, Rue Bergère, p. 20.
- LEJEUNE, Philippe ([1975] 1996), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LIVET, Pierre (2005), « Les diverses formes de raisonnement par cas », dans *Penser par cas*, Paris, Éditions EHESS, p. 9-44. (Coll. « Enquête ».)
- SATIE, Erik (1912a), « Parfait entourage », *Revue musicale S.I.M.*, VIII^e année, n^{os} 7-8 (juillet-août), p. 83.
- SATIE, Erik (1912b), « Mes trois candidatures », *Revue musicale S.I.M.*, VIII^e année, n^o 11 (novembre), p. 70.
- SATIE, Erik (1913), « La journée du musicien », *Revue musicale S.I.M.*, IX^e année, n^o 2 (15 février), p. 69.
- SATIE, Erik, signant Swift (1913), « Faits du mois », *Revue musicale S.I.M.*, IX^e année, n^o 1 (15 janvier), p. 67.
- SATIE, Erik (1924), *Mémoires d'un amnésique* sera complété de *l'Origine des Satie* dans *Les Feuilles libres*, VI^e année, n^o 35 (janvier-février), p. 329-331.
- SATIE, Erik (2000), *Correspondance presque complète*, Paris, Fayard/Imec.

ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON ŒUVRE

- SWIFT, Jonathan (1959), « Traité sur les bonnes manières », dans *Instructions aux domestiques suivies des opuscules humoristiques*, Paris, Livre de Poche, p. 143-151.
- VOLTA, Ornella (1977), « Sources et notes », dans Erik SATIE, *Écrits*, Paris, Éditions Champ Libre, p. 266-352.
- VOLTA, Ornella (1991), *Les bulles du Parcier*, n^{os} 6, 7 et 8, Frontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire, Fata Morgana, p. 28-33.

LA PROBLÉMATIQUE VIE/ŒUVRE
DANS LES DISCOURS SUR L'AUTOBIOGRAPHIE :
LE CAS DE MARGUERITE YOURCENAR

Elisabeth Snyman

Université de Johannesburg

LE CAS PARTICULIER
DE L'AUTOBIOGRAPHIE YOURCENARIENNE

La problématique vie/œuvre est particulièrement pertinente dans les appréciations critiques des autobiographies, œuvres qui par définition racontent graphiquement l'histoire d'une vie. Un examen des discours sur l'autobiographie nous permet de constater que la problématique vie/œuvre se manifeste surtout dans les discussions sur la connexion écriture/identité qui se nourrissent d'une réflexion approfondie sur les capacités référentielles du langage et sur les codes par lesquels l'expérience vécue s'exprime verbalement. Ainsi, la définition célèbre de l'autobiographie par Philippe Lejeune (« 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 » – 1975 : 14) souligne-t-elle l'ancrage présumé de l'autobiographie dans la réalité d'une vie, attestant sa nature référentielle.

Au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, les discours théoriques sur l'autobiographie se penchent sur la question du

rapport entre vie et texte et arrivent à certaines conclusions d'une portée considérable pour l'étude du genre autobiographique : à l'instar des nouveaux romanciers, les théoriciens contestent la *mimesis* textuelle de la réalité, considérée comme une prétention idéologiquement suspecte du roman réaliste (nous pensons ici à Roland Barthes¹), pour conclure que l'autobiographie ne peut guère représenter une vie passée et que, plutôt, elle la construit². Désormais, au lieu de s'intéresser à la véracité historique de l'autobiographie ou à l'authenticité de la représentation textuelle d'une vie, le chercheur, conscient du rôle médiateur du langage, va examiner les codes et les modalités langagiers choisis par l'autobiographe pour se présenter.

Pour ceux qui étudient la trilogie du *Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar en tant qu'ouvrage autobiographique, c'est la place réduite qu'y occupe l'histoire de la vie de l'auteure qui a jusqu'ici suscité l'intérêt critique. En effet, les deux premiers volumes, *Souvenirs pieux* (1974) et *Archives du Nord* (1977), tracent la généalogie de ses parents, tandis que le dernier volume, *Quoi ? L'éternité* (1988) continue le récit de la vie du père de Yourcenar pour, au bout du compte, ne consacrer qu'une cinquantaine de pages à l'enfance et à l'adolescence de l'auteure elle-même.

Cette absence du sujet autobiographique a laissé les chercheurs assez perplexes : en 1985, à un congrès international intitulé « Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire », Elena Réal résume la problématique centrale de la trilogie par la question suivante : « Quelle est cette écriture qui parle du Moi pour aboutir au Moi et cependant ne parle pas de soi ? » (1990 : 209) Quinze ans plus tard, Maurice Delcroix tranche : « [...] dans *Le Labyrinthe du monde* [...] – généalogie romancée où l'enfant Marguerite a sa place – l'autobiographie avorte » (2000 : 218). La conséquence des ces deux jugements est la suivante : si

1. Voir *Le degré zéro de l'écriture* (1972).

2. Pour une présentation plus détaillée des différentes approches théoriques de l'autobiographie, voir Snyman (2003 : 281-290).

l'on mesure *Le labyrinthe du monde* à l'aune de la conception conventionnelle du genre, on présume que ce texte n'est pas une vraie autobiographie parce que Yourcenar y raconte très peu sur sa propre vie. L'interprétation de cet aspect inhabituel de l'autobiographie yourcenarienne est ce qui retient notre attention pour la présente étude, car elle se base sur des conceptions du rapport vie/œuvre qu'il nous importe d'explicitier et d'analyser. En nous inspirant des approches théoriques du genre autobiographique, nous comptons d'abord présenter le cas spécifique des écritures autobiographiques de Marguerite Yourcenar, en commençant par la façon dont l'écrivaine elle-même a envisagé ce rapport. Ensuite nous tenterons de démontrer quel rapprochement entre la vie de Yourcenar et son œuvre sous-tend les recherches sur l'autobiographie yourcenarienne. En dernière instance, nous ébaucherons une approche possible de ce genre qui tienne compte de la vie de l'auteur sans pour autant négliger la nature complexe du rapport entre vie et œuvre.

TRANSFORMER LA VIE EN ŒUVRE, SELON YOURCENAR

C'est dans son discours de réception à l'Académie française que Yourcenar fait entrevoir le lien essentiel entre sa vie et son œuvre : « Ce moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence, et que je ne sens vraiment délimitée que par les quelques ouvrages qu'il m'est arrivé d'écrire, le voici [...] » (1981 : 10). Ces paroles célèbres témoignent non seulement d'une identification étroite entre l'auteure et ses écrits, mais affirment aussi que ses ouvrages constituent les seuls repères fiables de sa conception de soi. Dans ses interviews, ses essais, les préfaces à ses œuvres et surtout dans le métadiscours du *Labyrinthe du monde* où Yourcenar réfléchit sur son métier, on peut déceler un discours « critique » qui propose toute une gamme de moyens pour transformer la vie en texte. Certains de ces procédés ont été élaborés pour reconstruire les personnages de ses romans historiques (comme Hadrien et Zénon), d'autres

sont spécifiques à l'écriture autobiographique. Nous proposons de traiter des cinq techniques suivantes : l'étude des archives, la notion de magie sympathique, celle du champ magnétique, l'œuvre comme énigme à déchiffrer pour retrouver le sujet du texte et le masque puisé dans la mythologie. Nous tenterons de montrer tout au long de cet article dans quelle mesure la réflexion yourcenarienne s'éloigne ou se rapproche d'autres discours critiques sur le genre de l'autobiographie.

ARCHIVES ET ÉRUDITION

Dans le *Carnet de notes* ajouté par Yourcenar à la fin de *Mémoires d'Hadrien*, l'auteure résume sa conception de l'écriture d'un roman historique avec concision : « Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette *magie sympathique* qui consiste à se transporter en pensée dans l'intérieur de quelqu'un » (OR³ : 527). La valeur de l'érudition étant une évidence pour tout historiographe, elle est particulièrement prisée par cette auteure qui donne à la fin de son texte une liste exhaustive des ouvrages historiques qu'elle a consultés sur la vie de l'empereur Hadrien. Pour reconstruire ce personnage de l'intérieur, elle a essayé, par exemple, de lire tout ce que l'empereur aurait lu et a fait de nombreux voyages pour visiter des sites historiques qui importaient dans sa vie. Chez Yourcenar, l'écriture de fiction n'excuse en aucun cas la négligence des faits historiques, bien au contraire :

Une reconstitution du genre de celle qu'on vient de lire, c'est-à-dire faite à la première personne et mise dans la bouche de l'homme qu'il s'agissait de dépeindre, tou-

3. Nous servons des abréviations suivantes pour renvoyer aux deux éditions Pléiade des œuvres de Yourcenar : EM pour *Essais et mémoires* (1991), OR pour *Œuvres romanesques* (1982). Toutes les citations du *Labyrinthe du monde* viennent des *Essais et mémoires*. L'abréviation employée pour renvoyer au premier volume de la trilogie est SP pour *Souvenirs pieux*.

che par certains côtés au roman et par d'autres à la poésie ; elle pourrait donc se passer de pièces justificatives ; sa valeur humaine est néanmoins singulièrement augmentée par la fidélité aux faits (OR : 543).

Dans le *Carnet de notes des Mémoires d'Hadrien*, l'auteure prévoit déjà l'écriture éventuelle de sa propre autobiographie et signale que, si elle était confrontée aux mêmes problèmes de reconstruction du passé, elle aurait recours aux mêmes méthodes :

Tout nous échappe, et tous, et nous-mêmes. La vie de mon père m'est plus inconnue que celle d'Hadrien. Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre ; j'aurais à m'adresser à des lettres, aux souvenirs d'autrui, pour fixer ces flottantes mémoires. Ce ne sont jamais que murs écroulés, pans d'ombre (OR : 527-528).

Elle concrétisera effectivement ses ambitions au moment de l'écriture du *Labyrinthe du monde* : les préfaces et les notes qui accompagnent les deux premiers volumes témoignent de la façon minutieuse dont Yourcenar a de nouveau scruté les archives pour rédiger, cette fois-ci, ses chroniques familiales. Cette méthodologie s'appuie sur la croyance de l'écrivain à pouvoir « accéder à une certaine vérité du passé » (Trouvé, 1996 : 21), vérité essentielle, objective, que l'on peut reconstituer à force d'efforts. La base esthétique implicite de ce genre d'historiographie – tout comme celle de la définition lejeunienne de l'autobiographique – repose sur une conception de la *mimesis* textuelle du passé comme étant tout à fait possible.

LA « MAGIE SYMPATHIQUE »

La « magie sympathique », deuxième pilier de du roman historique yourcenarien, s'avère être un procédé moins habituel pour reconstruire « l'histoire d'une personnalité » :

D'abord bien entendu, quand on est romancier, cela consiste à se laisser investir par un personnage. Mais cela consiste aussi à faire un silence total des idées, à éliminer tout acquis, à faire table rase de tout [...] [O]n élimine complètement [...] pour arriver à un certain niveau de sérénité dans laquelle les choses se reflètent comme dans une mer calme (1980 : 153)⁴.

Il s'agit d'une identification totale avec le personnage (Hadrien) et d'une compréhension si profonde que Yourcenar admet, dans *Les yeux ouverts*, qu'elles ont « quelque chose de médiumnique » (1980 : 107) et qu'elles s'opposent aux « habitudes d'esprit, surtout françaises » (1980 : 153). La « magie sympathique », comportant l'idée d'un miroitement fidèle, souscrit encore plus fermement que l'étude des archives à la croyance en la mimésis du passé, croyance qui serait sûrement qualifiée de naïve par les poststructuralistes⁵. Or, les trois autres moyens yourcenariens de « représenter » la vie dans un texte semblent différer non seulement de la *mimesis* traditionnelle, mais aussi de la notion classique de l'autobiographie.

4. Voir l'interprétation de Trouvé de ce passage : « Faire table rase de l'acquis pour refonder l'Histoire, tel est le discours de la méthode yourcenarienne. L'autre peut alors s'exprimer en son nom puisqu'il est devenu reflet, miroitant à la surface d'une conscience vide » (1996 : 25).

5. Nous pensons ici aux critiques comme Barthes et Derrida, associés au poststructuralisme, qui n'acceptent pas que le langage soit le miroir de la réalité en dehors du texte.

LE « CHAMP MAGNÉTIQUE »

La notion du champ magnétique indique des liens qui dépassent les limites du temps et de l'espace et qui ne se basent pas uniquement sur la généalogie. Yourcenar a observé l'emploi de cette technique chez le romancier japonais Yukio Mishima. Dans l'essai « Mishima ou la vision du vide » (EM : 197-272), elle remarque que, à l'unité close de la généalogie européenne, le roman japonais oppose des réseaux de personnages unis par des liens immatériels, par une réponse affective à un certain champ magnétique (mot que Yourcenar emploie à propos de la reconstruction du personnage de Jeanne dans *Quoi ? L'éternité*). Ainsi, ce qu'un personnage a beaucoup apprécié chez un être spécifique se trouve en quelque sorte réincarné dans un autre qu'il rencontre par hasard. Cette affinité donne lieu à une nouvelle piste que le roman développe par la suite (EM : 233) Dans le métadiscours de *Quoi ? L'éternité*, la narratrice explique qu'il s'agit d'une aura qui entoure un personnage du passé et qu'elle essaie de reconstituer, même si elle doit se servir de détails tirés ailleurs, sans se soucier de leur véracité historique (EM : 1238). C'est par le concept du champ magnétique et celui d'une intuition de la « matière » d'un personnage que Yourcenar motive non seulement la part de l'invention⁶ dans son autobiographie, mais aussi l'inclusion de personnages qui n'appartiennent pas à sa généalogie, mais avec qui elle ressent une profonde affinité dépassant les explications rationnelles. La part de la fiction dans *Quoi ? L'éternité* nous permet d'observer que la pratique yourcenarienne de l'autobiographie se trouve à mi-chemin entre la conception conventionnelle du genre et celle de Barthes et de Derrida pour qui l'image de l'auteur, construite par le texte, ne

6. Nous pensons ici à l'histoire de l'amour de Michel, le père de Yourcenar, pour Jeanne, mariée à Egon de Reval (les vrais noms de ce couple étaient Jeanne et Conrad de Vietinghoff). Selon Savigneau, biographe de Yourcenar, il y a très peu d'évidence historique pour confirmer la véracité d'un amour si intense entre Michel et Jeanne (1990 : 36 et 50).

peut pas se référer à une personne reconnaissable dans la réalité (Snyman, 2003 : 286-289).

L'ŒUVRE COMME ÉNIGME

Yourcenar suggère aussi que le texte autobiographique contient la réponse à une énigme sur la vie que le lecteur doit résoudre. *Souvenirs pieux* porte en épigraphe une question, notamment « [q]uel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ? » (SP : 705). Il s'agit d'un *koān* zen, c'est-à-dire une sorte de devinette puisée dans le zen afin d'inspirer le lecteur à la réflexion au début de la lecture du texte. Le *koān*, qui trouve son origine dans la formation des disciples du zen, confronte l'étudiant à une formule qu'il doit résoudre par une sorte de compréhension intuitive qui ne se base pas seulement sur la logique ou la raison. Par ce *koān*, Yourcenar suggère que le lecteur du *Labyrinthe du monde* est placé dans une situation pédagogique comparable. Le lecteur sera confronté à certaines questions, mais les réponses ne seront pas faciles à trouver. Yourcenar nous invite à une réflexion intuitive sur le mystère de l'identité de l'homme, que ce soit celle du sujet autobiographique, celle du lecteur ou celle de tout être humain. Cette formule justifie d'une façon subtile la place de la généalogie dans un récit de vie, mais suggère, par la tournure interrogative, que l'autoreprésentation ne sera pas sans ambiguïtés dans ce texte.

LE MASQUE PUISÉ DANS LA MYTHOLOGIE

Le dernier procédé utilisé par Yourcenar pour parler d'elle-même – mais encore une fois d'une façon voilée – est celui du recours à la mythologie, procédé dont la discussion nous permet également d'aborder le travail d'autres chercheurs sur le rapport vie/œuvre dans l'œuvre yourcenarienne. Nous pensons ici surtout à *Feux* (dont la première édition date de 1936) que Yourcenar présente comme « une série de récits entremêlés de “pensées”, encore que l'appellation de poèmes en prose eût également

convenu » (OR : IX). Le volume contient neuf narrations, dont huit sont basées sur la mythologie et l'histoire antique et une sur l'histoire judéo-chrétienne. Chaque narration est encadrée de quelques courtes méditations personnelles au sujet d'un amour déçu. Josiane Savigneau explique les circonstances biographiques qui ont donné naissance à cet ouvrage et conclut : « *Feux* [...] porte la trace de [l']impossible passion [de Yourcenar] pour André Fraigneau » (1990 : 112).

Yourcenar elle-même a ouvertement reconnu que cet ouvrage a été inspiré par une expérience vécue. Savigneau cite la préface à la première édition de 1936, où Yourcenar s'explique comme suit⁷ :

L'auteur a entremêlé des pensées, qui furent pour lui des théorèmes de la passion, de récits qui les illustrent, les expliquent, les démontrent, et souvent les masquent. Peut-être en est-il de ce livre comme de certains édifices qui n'ont qu'une porte secrète et dont l'étranger ne connaît qu'un mur infranchissable. Derrière ce mur se donne le plus inquiétant des bals travestis : celui où quelqu'un se déguise en SOI-MÊME (1990 : 114).

Il est très significatif que Yourcenar ait supprimé cet aveu de l'édition Pléiade de ses œuvres romanesques. L'a-t-elle ressenti comme trop direct ? Un principe important se dégage pourtant de ce passage : l'expérience personnelle est transposée en narration, ce qui donne l'occasion à l'auteure de mettre en scène des personnages mythologiques et historiques derrière lesquels elle se cache et auxquels elle s'associe si étroitement que le déguisement devient identification. Du propre aveu de Yourcenar, c'est d'elle-même dont elle parle lorsqu'elle parle d'autrui.

7. Nous sommes obligée de nous référer ici à Savigneau, puisque la première édition de 1936 n'est plus facile à obtenir, l'auteur ayant fait rééditer *Feux* en 1957, en 1974 et de façon définitive dans l'édition Pléiade.

Dans une étude magistrale sur *Feux*, intitulée *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire* (1995), Rémy Poignault compare les sources antiques et historiques des neuf narrations à la version yourcenarienne des mythes. Ainsi dévoile-t-il les écarts que Yourcenar a introduits pour donner un accent personnel à chaque histoire. La même combinaison d'érudition et d'invention caractérise les *Mémoires d'Hadrien* et *L'œuvre au noir* et en assure le succès. Yourcenar ne travaille pas différemment quand elle écrit *Le labyrinthe du monde* : les souvenirs, combinés à ce qu'elle a trouvé dans les archives, passent par le filtre de l'imagination pour devenir la matière d'une autobiographie.

Poignault isole également un élément de *Feux* qui devient presque une « métaphore obsédante » dans toute l'œuvre yourcenarienne : celui du triangle amoureux au centre duquel l'amour reste fatalement sans retour. Ce « trio yourcenarien » est typiquement constitué par « une femme aimant un homme qui aime un (des) homme(s) » (1995 : 89). La plus grande partie du troisième volume du *Labyrinthe du monde* est consacrée à une histoire partiellement inventée, celle du triangle amoureux formé par Michel (le père de Yourcenar) et le couple Jeanne et Egon de Reval. Yourcenar nous signale dans ce même volume en termes très voilés qu'elle-même a vécu une situation semblable, ayant été amoureuse d'un homme qui n'aimait pas les femmes (EM : 1284). Par conséquent, Poignault nous signale que « Marguerite Yourcenar tire de sa vie même la matière de son livre et exorcise par lui une crise personnelle » (1995 : 187-188). Nous aimerions pousser plus loin l'interprétation en affirmant que le trio yourcenarien qui s'annonce dans *Alexis ou le traité du vain combat* et peu après dans *La nouvelle Eurydice* (roman publié en 1931 mais que l'auteure jugeait trop médiocre pour être réimprimé⁸)

8. Dans son testament, l'auteure a stipulé que ce roman peut figurer dans l'édition Pléiade, mais en très petits caractères. Dans la dernière édition de 1991, ce texte figure donc sous cette forme dans un supplément à la fin du volume *Œuvres romanesques*.

réapparaît dans l'autobiographie et signale un drame personnel vécu si profondément par Yourcenar qu'elle le projette non seulement dans plusieurs de ses œuvres littéraires, mais aussi sur la vie de son père. En la lui attribuant ainsi, Yourcenar en fait une fatalité à la racine de sa propre existence et qui se manifestera plus tard dans sa vie. L'étude de Poignault dévoile une transformation de la vie infiniment complexe qui est loin d'une simple *mimesis*. Il s'agit de masques, comme le dit Barthes (1975 : 123), mais, selon les dires de Yourcenar, il y a quelqu'un derrière : l'auteure elle-même.

LA RÉCEPTION CRITIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE YOURCENARIENNE

Les conclusions de Poignault sont non seulement exemplaires d'une certaine façon de traiter du rapport entre vie et œuvre dans le cas d'une écriture de soi, mais aussi du genre de lecture que plusieurs critiques ont fait du *Labyrinthe du monde*⁹. D'une façon plus générale, on constate que le discours critique sur l'autobiographie yourcenarienne offre toute la gamme d'approches théoriques auxquelles on pourrait s'attendre ; nous tenterons de relever quelques exemples.

Si, d'un côté, un chercheur comme Marthe Peyroux ne fait, dans *Marguerite Yourcenar. La difficulté héroïque de vivre* (2003), aucune différence entre texte littéraire, biographie et interview pour prouver ses hypothèses sur l'attitude de vie de l'auteur – la vie de Yourcenar est considérée comme source de ses œuvres et ses personnages comme ses porte-parole –, plusieurs chercheurs (tels Réal, 1988 et Delcroix, 2000), se basant

9. Leuwers fait le même rapprochement entre mythe et autoreprésentation quand il observe : « Et l'immense autobiographie à laquelle nous convie l'auteur – ce voyage vers un "Moi" qui aime à prendre le visage des autres et à resplendir dans quelque Temps mythique ou sculptural – ménage les jeux savants de la confidence et du secret, tout en pénétrant les labyrinthes profonds où l'aveu rejoint le traves de l'ineffable » (1990 : 3).

sur la notion d'horizon d'attente¹⁰, s'efforcent de montrer que *Le labyrinthe du monde* diffère de l'autobiographie conventionnelle parce que le texte ne raconte pas vraiment l'histoire du sujet autobiographique.

Pour leur part, ceux qui s'inspirent de la psychanalyse, bien que ne s'intéressant pas à retrouver dans le texte le récit méticuleux d'une vie, avancent néanmoins que la clé pour comprendre l'œuvre de Yourcenar se trouve dans sa vie. Ainsi, Pascale Doré approfondit-elle l'interprétation psychanalytique du rejet yourcenarien de la mère – souvent analysé à partir d'une approche freudienne, entre autres par Simone Proust, 1997 – pour conclure qu'il s'agit plutôt de ce que Freud appelle la dénégation. Selon Doré, l'écrivaine aurait souffert toute sa vie de la perte de sa mère décédée dix jours après sa naissance. Son hypothèse est que ce manque est à la base de la misogynie si souvent observée dans son œuvre (1999 : 20 et 95). Simone Proust, quant à elle, enrichit la psychanalyse de l'œuvre yourcenarienne en attribuant le peu de *bios* dans *Le labyrinthe du monde* à l'intérêt de l'écrivaine pour le bouddhisme. Cette croyance aurait convaincu Yourcenar de l'insignifiance de la notion d'individualité unique, pierre angulaire de l'autobiographie conventionnelle (1997 : 167-181).

D'autres critiques, convaincus du rapport complexe entre langage et expérience vécue, s'intéressent davantage aux codes d'expression et aux procédés littéraires utilisés par l'auteure pour parler d'elle-même. Ainsi remarque-t-on que Yourcenar s'inspire non seulement des techniques conventionnelles de la biographie et de l'autobiographie, mais aussi de celles du roman d'initiation (pour évoquer la vie de son père) et du roman réaliste¹¹. Béatrice Didier, par exemple, s'écarte des interprétations psychanalytiques pour indiquer l'influence d'une certaine conception de la femme du début du xx^e siècle dans la représentation de la figure maternelle (1988 : 148-149).

10. Concept de Jauss (1982).

11. Voir les études de Harris (1995 : 234) et de Went-Daoust (1995 : 465-467).

En somme, les discours critiques sur les œuvres autobiographiques de Yourcenar, que ce soit ses propres réflexions sur son métier ou celles d'autres critiques, tiennent généralement compte de la vie de l'auteure. Il n'existe pas d'étude, que nous sachions, qui applique l'idée barthienne que « dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent » (1975 : 60) à l'œuvre yourcenarienne. Cependant, la manière dont on se sert des données sur sa vie varie : ceux qui connaissent Yourcenar comme l'historienne méticuleuse de *Mémoires d'Hadrien* prennent l'auteure au mot quand elle promet de procéder de la même façon pour rédiger ses chroniques familiales et s'attendent à une reconstruction fidèle de sa vie passée. D'autres y découvrent les métaphores récurrentes qui dévoilent la psyché de Marguerite de Crayencour. Il y a aussi des chercheurs qui se penchent plutôt sur les propriétés de son art, sur les traits distinctifs de ses écrits, car ce sont eux qui la « délimitent » le mieux, selon ses propres dires.

Le cas de Yourcenar nous permet de conclure que, à l'époque actuelle, lecteurs et chercheurs tiennent compte du fait que l'auteur ne reflète pas sa vie dans un texte, mais qu'il la construit. Le discours critique se donne pour tâche de relever tous les moyens de transformation – codes, conventions, projections, sublimations, dénégations – à l'œuvre dans la production du texte autobiographique. Cependant, on n'en perd pas pour autant l'auteur de vue. En nous inspirant d'une image de Barthes, nous aimerions avancer que les discours critiques sur l'autobiographie s'efforcent encore et toujours de deviner les contours de la seiche derrière les circonvolutions de son encre.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1972), *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Points.
- BARTHES, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- DELCROIX, Maurice (2000), « Marguerite Yourcenar : une biographe devant ses biographes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, p. 201-220.
- DIDIER, Béatrice (1988), « Le récit de la naissance dans l'autobiographie : "Souvenirs Pieux" », dans Elena REAL (dir.) *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, Valencia, Universitat de Valencia, p. 143-157.
- DORÉ, Pascale (1999), *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz.
- HARRIS, Nadia (1995) « "Le Labyrinthe du monde" : roman historico-didactique », dans Simone et Maurice DELCROIX (dir.), *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, Société internationale d'études yourcenariennes, p. 229-238.
- JAUSS, H. P. (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*, Brighton, The Harvester Press Limited.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LEUWERS, Daniel (1990), « Avant-propos », dans Jean-Pierre CASTELLANI et Daniel LEUWERS (dir.), *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, Marseille, Sud, p. 3.
- PEYROUX, Marthes (2003), *Marguerite Yourcenar, la difficulté héroïque de vivre*, Paris, Eurédit.
- POIGNAULT, Rémi (1995), *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, vol. 1, Bruxelles, Éditions Latomus.
- PROUST, Simone (1997), *L'autobiographie dans « Le Labyrinthe du monde » de Marguerite Yourcenar. L'écriture vécue comme exercice spirituel*, Paris, Harmattan.

LE CAS DE MARGUERITE YOURCENAR

- REAL, Elena (1988) « Biographie, autobiographie et quête de soi », dans Elena REAL (dir.), *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, Valencia, Universitat de Valencia, p. 235-251.
- SAVIGNEAU, Josiane (1990), *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard.
- SNYMAN, A. Elisabeth (2003), « L'autobiographie comme introduction à la critique dans l'enseignement du français langue étrangère (niveaux avancés) », *Journal for Language Teaching*, vol. 37, n^{os} 2-3, p. 281-290.
- TROUVÉ, Alain (1996), *Leçon littéraire sur Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, Presses universitaires de France.
- WENT-DAOUST, Yvette (1994), « *Quoi ? l'Éternité* de Marguerite Yourcenar : le particulier et l'universel », dans Suzanne VAN DIJK et Christa STEVENS (dir.), *(En)jeux de la communication romanesque. Hommage à Françoise van Rossum-Guyon*, Amsterdam, Rodopi, p. 175-184.
- YOURCENAR, Marguerite (1980), *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion.
- YOURCENAR, Marguerite (1981), *Discours de réception à l'Académie française*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1982), *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- YOURCENAR, Marguerite (1991), *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- YOURCENAR, Marguerite (s.d.), *Le labyrinthe du monde I : Souvenirs pieux*.
- YOURCENAR, Marguerite (s.d.), *Le labyrinthe du monde II : Archives du Nord*.
- YOURCENAR, Marguerite (s.d.), *Le labyrinthe du monde III : Quoi ? L'éternité*.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

JULIE AUCAGNE, attachée temporaire d'enseignement et de recherche en littérature comparée à l'Université Stendhal-Grenoble 3, prépare actuellement une thèse sur la biographie d'écrivain en France et en Angleterre au xx^e siècle. Elle a publié des articles sur la relation biographique et les stratégies d'écriture dans les biographies d'écrivain : « Berlioz critique de Beethoven » (dans Georges Zaragoza (dir.), *Berlioz homme de lettres*, Éditions du Murmure, 2007) ; « La mise en scène de la relation biographique dans *Lord Byron's Doctor* de Paul West » (dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques*, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007) ; « *The Life of Charlotte Brontë* d'Elizabeth Gaskell : l'écriture secrète » (dans *Le biographique et l'intime*, revue du CRR, à paraître).

MANON AUGER est doctorante à l'Université du Québec à Montréal sous la direction de Robert Dion. Ses recherches portent sur le genre diaristique québécois dans ses aspects historiques et poétiques. Boursière du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC) et membre étudiante du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), elle participe depuis plus de trois ans aux projets de recherche de Robert Dion et de Frances Fortier sur la biographie d'écrivain. Elle a par ailleurs collaboré à la revue *Québec français* et à la revue *Voix et Images*.

MARTINE BOYER-WEINMANN enseigne la langue et la littérature françaises à l'Université Lyon 2-Lumière, France, depuis 1998. Elle s'est spécialisée dans l'étude de la biographie littéraire au XX^e siècle, avec des articles parus dans *Poétique* n° 139 (septembre 2004) et dans *Otrante* n° 16 (automne 2004). Elle vient de faire paraître un essai, *La relation biographique, enjeux contemporains*, aux Éditions Champ Vallon.

Doctorant à l'EHESS travaillant sur les indications de jeu d'Erik Satie, DAVID CHRISTOFFEL a publié divers articles, dont « Contre-coups parodiques de l'ironie de Satie » (revue *Texte*), « Le piano endimanché » et « Quand toucher n'est pas jouer » (sur le site Musique du Centre de recherches sur les arts et le langage : musique.ehess.fr). Il a aussi écrit sur les rapports entre la musique et la poésie : « Discrètes actualités du poème simultané » (*Cahiers H* sur Dada) et « Opéra et pas-opéras de Tarkos » (*Rilune* n° 2). Musicien et poète, il compose des opéras parlés, dont *Le Déchante Merdier* en 1999 et *Lamento sans les poils* en 2006, et présente des travaux critiques poétiques en revues (*Doc(k)s*, *Il Particolare*, *Le Quartanier*, *Enculer*) et à la radio (Arte Radio, France Culture et, surtout, des radios associatives). L'opéra *Active, attrape et dégage* est disponible, aux côtés d'œuvres courtes, sur un CD paru aux Éditions Artalect.

CATHERINE DALPÉ a complété une maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal et a fait partie du groupe de recherche sur la biographie fictive d'écrivain dirigé par Robert Dion et Frances Fortier. Boursière du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), elle a déposé en juillet 2006 un mémoire sur les innovations du récit de vie contemporain proposées par Jean-Benoît Puech : « Biographique et imaginaire chez Jean-Benoît Puech et ses avatars. La mise en récit de vies fictionnelles dans *Jordane revisité* ». Elle a également collaboré à la revue *Voix et images*, s'adonne à la création et enseigne le français ainsi que la littérature. Ses champs d'intérêt sont la fiction dans la littérature contemporaine et les marginalités littéraires.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

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) et, à titre de codirecteur de publication, *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie* (Éditions Nota bene, 2007).

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'Université du Québec à Montréal, l'étude du discours biographique.

Après une maîtrise en études littéraires à l'Université Laval, MARINA GIRARDIN poursuit des études de troisième cycle à l'Université du Québec à Montréal. Soutenue par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), elle rédige une thèse sur les rapports entre la critique littéraire savante et la biographie d'écrivain. Professionnelle de recherche, chargée de cours et membre étudiante du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), elle a collaboré à la revue *Québec français* et codirigé la publication de l'ouvrage *Lectures initiales du corpus littéraire et culturel québécois*, paru aux Publications du CRILCQ en 2004.

GUILLAUME PAUGAM travaille dans le milieu journalistique à Paris tout en préparant une thèse à l'EHESS sous la direction du professeur Heinz Wismann. Après des travaux en histoire de la rhétorique et sur la pensée foucauldienne (il est l'auteur d'un

mémoire sur la première version inédite de *L'archéologie du savoir*), ses recherches portent sur les conceptions réfléchissantes de la langue – Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schleiermacher, Walter Benjamin – qui permettent de questionner les vues saussuriennes et post-saussuriennes de la linguistique et de réinterroger nombre des apories théoriques qu'elles supportent. Membre depuis 2005 du comité de rédaction de la revue *Labyrinthe* (<http://www.revuelabyrinthe.org>) qui cherche à mettre en œuvre une pratique collective et expérimentale de l'interdiscipline, il est également l'auteur d'articles publiés dans *Critique, Texte & Les Temps modernes*.

ELISABETH SNYMAN, PH.D. Litt. et Phil. (*L'autoreprésentation dans Le labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*), est maître de conférences (*associate professor*) à l'Université de Johannesburg en Afrique du Sud, où elle dirige le Département de français. Elle enseigne la littérature française, la critique littéraire, la traduction et le français langue étrangère. Elle a publié plusieurs articles sur Marguerite Yourcenar, sur Albert Camus et sur la critique littéraire.

SUNITA SUBAŠIĆ-THOMAS est née en 1959 à Sarajevo. Elle a fait des études de littérature yougoslave et de romanistique à Sarajevo et des études de troisième cycle à Zagreb. Elle a été assistante à l'Institut de littérature à Sarajevo qui, délaissé par les nationalistes, s'est éteint pendant la guerre de 1992-1996. Elle a quitté la ville assiégée à la fin de 1993 pour occuper le poste de lectrice de langues « serbe, croate et bosniaque » à la Faculté de lettres de l'Université de Provence. Depuis, elle vit en France, mais continue à écrire et à publier en Bosnie. Elle s'intéresse surtout à la théorie et à la critique littéraires. Elle a établi l'édition des *Essais et critiques* de Midhat Begić pour la collection « Littérature bosniaque en 100 livres » et en a écrit l'étude introductive.

TABLE DES MATIÈRES

LA PROBLÉMATIQUE DE LA VIE ET DE L'ŒUVRE
DANS L'HISTOIRE DES ÉTUDES LITTÉRAIRES.

INTRODUCTION

Manon Auger et Marina Girardin 5

PREMIÈRE PARTIE LES FIGURES DE L'AUTEUR DANS LE DISCOURS CRITIQUE

LE GÉNIE DE LA CRITIQUE,
DE SAINTE-BEUVE ET DE PROUST

Guillaume Paugam 33

MIDHAT BEGIĆ : CRITIQUE DE LA CONTINUITÉ

Sunita Subašić-Thomas 53

DEUXIÈME PARTIE L'INTERVENTION DU TÉMOIN

L'ÉCRIVAIN DEVANT LES TÉMOINS DE SA VIE :
REPROGRAMMATION LITTÉRAIRE DU PLAN DE VIE
ET ANTICIPATION DE RÉCEPTION DE L'ŒUVRE

Martine Boyer-Weinmann 81

ENTRE L'ÉCRIVAIN ET SON ŒUVRE

LE BAROMÈTRE DE L'ŒUVRE : LA DOUBLE COMPOSITION DE <i>A WRITER'S DIARY</i> DE(S) WOOLF Manon Auger	97
---	----

TROISIÈME PARTIE
L'ÉCRITURE BIOGRAPHIQUE
COMME MISE EN FORME
D'UNE TRAJECTOIRE

L'INDIVIDU MALLARMÉ DANS L'ÉCRITURE BIOGRAPHIQUE DE DANIEL OSTER Frances Fortier	125
---	-----

<i>COURS, HÖLDERLIN !</i> : PERTURBATIONS ÉNONCIATIVES ET CONTAMINATION DANS LA MISE EN SCÈNE DE L'ÉCRIVAIN FOU Marina Girardin	143
---	-----

DEUX VIES, UNE ŒUVRE ? : <i>RIMBAUD EN ABYSSINIE</i> D'ALAIN BORER Robert Dion	163
--	-----

QUATRIÈME PARTIE
LE BIOGRAPHE ET SON MODÈLE :
PROJECTION DE SOI,
CONSTRUCTION DE L'AUTRE

ASPECTS DU RAPPORT ENTRE VIE ET ŒUVRE DANS LES <i>VIES</i> D'ÉCRIVAIN : AUTOUR DE QUELQUES BIOGRAPHIES DE BYRON Julie Aucagne	185
--	-----

TABLE DES MATIÈRES

FICTION DES SOURCES CHEZ JEAN-BENOÎT PUECH OU QUAND L'ŒUVRE PREND VIE Catherine Dalpé	201
---	-----

CINQUIÈME PARTIE
LES DÉCLINAISONS
DU SUJET DANS LES ÉCRITS
AUTOBIOGRAPHIQUES :
BROUILLAGES ET DISSÉMINATIONS

LES ŒUVRES DE L'AVEU DANS LES « MÉMOIRES D'UN AMNÉSIQUE » D'ERIK SATIE David Christoffel	225
LA PROBLÉMATIQUE VIE/ŒUVRE DANS LES DISCOURS SUR L'AUTOBIOGRAPHIE : LE CAS DE MARGUERITE YOURCENAR Elisabeth Snyman	241
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	257

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*
- Edward D. BLODGETT et Claudine POTVIN (dir.), *Relire Angéline de
Montbrun au tournant du siècle*
- Aurélien BOIVIN et Gwénaëlle LUCAS (dir.), *Marie Le Franc. La
rencontre de la Bretagne et du Québec*
- 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*
- Robert DION *et al.* (dir.), *Vies en récits. Formes littéraires et médiati-
ques de la biographie et de l'autobiographie*
- François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et
constitution de l'essai québécois*
- François HÉBERT et Nathalie WATTEYNE (dir.), *Précarités de Brault*
- Hélène JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI (dir.), *Sens
commun. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*
- Jacinthe MARTEL (dir.), *Répertoire des archives littéraires et des
manuscrits d'écrivains*
- 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*
- Jeanette DEN TOONDER (dir.), *Les voix du temps et de l'espace*

Révision: Isabelle Bouchard
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 MARS 2008
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier silva 100 % recyclé.

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2008
Bibliothèque nationale du Québec

Qu'est-ce qui, de la vie de l'auteur, mérite d'être porté à la connaissance du public ? Quelles informations de type biographique sont susceptibles d'éclairer la compréhension d'une œuvre ? Quelle part de l'œuvre vient à son tour éclairer le parcours de l'écrivain ? Comment faire le partage entre les données rattachées à la vie « ordinaire » de l'auteur et celles, plus pertinentes pour la critique, qui relèvent du domaine de la création ?

Un survol de l'histoire de la critique littéraire confirme que cette frontière à poser entre un auteur et son œuvre est centrale au sein des débats qui ont animé les études littéraires, depuis leurs premières aspirations scientifiques jusqu'au structuralisme littéraire, et bien au delà, comme l'atteste la « résurrection » de l'auteur caractéristique de la période contemporaine.

Mesurant le caractère opératoire de la problématique vie/œuvre, les textes de ce collectif interrogent les modes suivant lesquels divers types de métadiscours (critique, (auto)biographie, journal intime, témoignage, etc.), en inférant la vie de l'œuvre et inversement, configurent l'espace interprétatif entre l'écrivain et sa production littéraire. Grâce à l'analyse de corpus de différentes époques, ces textes tendent à reconduire cette problématique vers un nouvel angle de questionnement que nous pourrions appeler le « bio-littéraire », résultante d'une équation qui tient compte de la nature complexe de l'œuvre littéraire tout comme de celle de la notion d'auteur.

Avec des textes de : Julie Aucagne, Manon Auger, Martine Boyer-Weinmann, David Christoffel, Catherine Dalpé, Robert Dion, Frances Fortier, Marina Girardin, Guillaume Paugam, Elisabeth Snyman et Sunita Subašić-Thomas.

C o l l e c t i o n

NB
Convergences

Illustration de la couverture :

Le géographe (détail)

de Johannes Vermeer (v.1669)

www.notabene.ca

ISBN 978-2-89518-299-3

9 782895 182993