



HAL
open science

“Soi-même comme un autre” : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine

Alexandre Gefen

► To cite this version:

Alexandre Gefen. “Soi-même comme un autre” : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine. Montluçon, Anne-Marie and Ferraro-Combe, Brigitte and Salha, Agathe. Fictions biographiques, Presses universitaires du Mirail, pp.55–75, 2007. hal-01624182

HAL Id: hal-01624182

<https://hal.science/hal-01624182>

Submitted on 26 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« Soi-même comme un autre » :
présupposés et significations du recours à la fiction
biographique dans la littérature française contemporaine**

« Second âge d'or de la biographie » selon l'expression de D. Madelénat¹, les vingt dernières années du XX^e siècle mettent fin et renversent deux siècles d'hostilité à la biographie littéraire, qui avaient entraîné depuis le XIX^e siècle le paisible genre de la *vie*, naturellement propre aux Belles Lettres, dans des combats territoriaux et des surenchères d'originalité, fictionalisantes ou théoriciennes. Le jeu de mots du titre de la collection de J.-B. Pontalis chez Gallimard, « L'un et l'autre », qui propose de donner « des vies, mais telles que la mémoire les invente, que l'imagination les recrée », et la résurrection de l'appellatif, encore archaïque il y a vingt ans, de *vie* (de préférence au pluriel) pour désormais recouvrir les formes biographoïdes des plus variées, allant de l'autofiction pure à la biographie conventionnelle en passant par le roman historique, viennent témoigner devant nos yeux d'une institutionnalisation éditoriale et universitaire rapide du genre de la « vie imaginaire² » et de son invraisemblable extension générique. Autant la réactivation du genre de la vie dans des « biofictions » implique chez P. Quignard, P. Mertens, ou encore P. Michon, l'adoption d'une forme énonciative et chronologique restrictive et une activité lourde de transformation du genre, autant ce retour des *vies* est chez nombre d'autres écrivains un simple jeu sur les noms de catégorie : d'innombrables œuvres se

¹ Voir l'étude de D. Madelénat, « 1918-1998 : deux âges d'or de la biographie ? », in *La Biographie, modes et méthodes, Actes du deuxième colloque international G. de Pourtalès*, réunis par R. Kopp, Paris, Champion, 2001, p. 89-104.

² Identifié dans le champ critique à la toute fin des années 1980 (le numéro de la *Revue des sciences humaines* de 1991, intitulé « Le Biographique », où A. Buisine propose le néologisme de « biofiction », en est sans doute le moment fondateur), le genre de la « fiction biographique » fait l'objet d'une étude de D. Oster dans le supplément *Universalia* de l'*Encyclopædia Universalis* en 1992, qui met en regard l'œuvre de M. Schwob, de P. Quignard, de G. Macé et de P. Michon ; il apparaît ensuite dans les histoires littéraires (D. Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Les fondamentaux », 1999, p. 136), puis dans les manuels scolaires, à l'occasion de la mise au programme, en 1981, de l'épreuve anticipée de français du baccalauréat d'une séquence intitulée « Le biographique ».

cantonnent à un usage mercantile ou de connivence du genre, en s'affiliant parfois à la tradition romantique (la *Vie d'Adrian Putney*, poète de Pierre-Jean Rémy, 1973), le plus souvent à la contre-tradition schwobienne (les très récentes *Morts imaginaires* de M. Schneider³ font du récit des « brisures singulières et inimitables » – les morts d'écrivain selon les mots de M. Schwob dans la préface des *Vies imaginaires* – un modèle générique), mais aussi parfois à la néo-hagiographie (*vies naïves* de C. Bobin⁴, *vies perverses* de Cl. Louis-Combet⁵). Tel roman autobiographique s'intitulera alors *Vies et morts d'Esther*⁶ ou encore *Mes Biographies*⁷ ; telle monographie s'appellera *Vies parallèles de Boris Vian*⁸, *Cinq Vies de Leni Riefenstahl*⁹, *Vies et morts de Jean Moulin : éléments d'une biographie*¹⁰, etc. (et, évidemment, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*¹¹) ; telle collection d'autobiographie fictive s'intitulera « Curriculum vitæ » (Aube / M. H. Littérature), tel essai « Biographie du Moine Ippen »¹².

³ M. Schneider, *Morts imaginaires*, Paris, Grasset, 2003. M. Schneider avait déjà cherché un renouvellement du genre biographique avec sa biographie de Glenn Gloud, comme l'a montré D. Rabaté (D. Rabaté, « Ce qui n'a pas de témoin ? Les vies imaginaires dans l'écriture contemporaine », in *Stratégies narratives 2, Le roman contemporain*, sous la dir. de R. G. Pellegrini, Rome-Paris, Schena editore-Presses de l'université de la Sorbonne, 2002, p. 29-44).

⁴ C. Bobin, *Le Très bas*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1992, est une vie de saint François d'Assise.

⁵ Cl. Louis-Combet, *Marinus et Marina*, Paris, José Corti, 1979.

⁶ C. Axelrad, *Vies et morts d'Esther*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1995.

⁷ D. Habrekorn, *Mes Biographies*, Paris, La Différence, 2000.

⁸ N. Arnaud, *Vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Ch. Bourgois, 1970 (N. Arnaud est également l'auteur d'un autre dispositif étrange : *L'Agence Quenaud. La Vie de Jean Queval racontée par un témoin*, roman. Plein Chant. 1987) ; dans le même genre, on a aussi *les Vies posthumes de Boris Vian* de Michel Fauré ou *Les Vies multiples de Henri Mondor*, etc.

⁹ I. Walk, *Cinq Vies de Leni Riefenstahl*, Paris, Taschen, 2000. Fait amusant, l'ouvrage qui propose cinq approches de la personnalité de la réalisatrice (la plongeuse sous-marine, etc.) comporte un chapitre intitulé « biographie » (qui est en fait une chronologie développée), comme si les cinq vies ne suffisaient ou relevaient d'un autre type de discours.

¹⁰ P. Péan, *Vies et morts de Jean Moulin : éléments d'une biographie*, Paris, Fayard, 1998.

¹¹ S. Goudemare, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris, Le Cherche Midi, 2000.

¹² C'est le titre d'une des méditations de *Flottements d'Est en Ouest (Avant-Goût IV)* de M. Butor.

Comme le suggère D. Viart, l'ensemble des genres littéraires, de l'essai à la poésie, se trouve désormais investi par « une intention et une invention biographique¹³ » : le « biographique » désigne désormais souvent moins un espace conceptuel précis, que l'« éclatement¹⁴ » et la privatisation des genres canoniques, peu à peu contaminés par l'autofiction et la biofiction, au point que se brouillent parfois les distinctions entre récit homodiégétique (autobiographique) et hétérodiégétique (biographique), récit fictionnel et récit référentiel, « récits personnels » et vies littéraires, témoignages ou mémoires fictionnels – à la première personne – et récits biographiques, discours essayistes et récits fictionnels¹⁵. C'est cet usage extrêmement envahissant de l'appellatif « vie » dans des récits qui n'ont rien de spécifiquement biographiques et qui relèvent de cette supra-catégorie d'origine anglo-saxonne qu'est l'écriture de vie (*life writing*¹⁶), ainsi que la forme toute particulière d'intertextualité que révèle cette banalisation (parfois jusqu'à la caricature) de la *vie* en une simple étiquette générique dans la dernière décennie du XX^e siècle que je voudrais ici comprendre dans l'histoire des idées.

* * *

¹³ « Dis-moi *qui* te hante », *Revue des sciences humaines*, 263, « Paradoxes du biographique », 2001, vol. 3, *passim*.

¹⁴ Pour reprendre une idée débattue dans M. Dambre et M. Gosselin-Noat (éd.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

¹⁵ D. Viart parle alors de « fictions critiques » ou d'« essais-fiction » (« Les “ fictions critiques ” de Pierre Michon » in *Pierre Michon, l'écriture absolue*, textes rassemblés par A. Castiglione, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 219), catégorie qui s'applique peut-être mieux aux œuvres de G. Macé par exemple qu'à celles de P. Michon (« L'interprétation est un genre, la littérature un autre : ils ne doivent pas être menés de front. Stevenson (à moins que cela soit Borges ?) avait cette formule amusante : il disait que dans une œuvre de fiction, l'écrivain doit se garder de l'interprétation pour la même raison que dieu ne fait pas de théologie », écrit au demeurant l'auteur de *Rimbaud le fils* (Entretien avec Pierre Michon, *Le Même et l'Autre*, n° 3, mai 1992, p. 54).

¹⁶ Champ si riche et segmenté qu'il nécessite désormais son propre dictionnaire : *Life-writing, A glossary of terms in biography, autobiography and related forms* (D. J. Winslow, University of Hawaii Press, 1980).

Que signifie écrire ou lire un texte comme une *vie* (ou, au moins aussi souvent, comme *des vies*), au lieu de le penser comme une biographie ou comme un roman ? La première valeur de signification du recours au terme générique, du côté du discours « sérieux », c'est de modaliser le caractère assertif de la *biographie*, en attirant l'attention sur la modernité méthodologique du biographe, en invitant à voir les multiples dimensions d'une personnalité et la marge d'interprétation que se donne le biographe. Cet usage est patent dans la paralittérature biographique qui découvre enfin dans la *vie* une marque permettant d'assurer au lecteur tant la garantie référentielle nécessaire au succès en librairie (la masse des lecteurs de biographies étant manifestement attirés avec gourmandise par des *realia* leur faisant convoiter des « petits faits vrais » que ne saurait leur fournir la fiction) qu'un gage de rapidité et de densité que n'offre point l'érudite biographie.

On trouverait sans doute dans l'histoire des idées et dans les évolutions de la méthode historiographique les raisons profondes d'un tel recours : tandis que le sujet fait sa réapparition dans la philosophie ou dans l'histoire de la littérature (et ce, malgré les lectures modernes du *Contre Sainte-Beuve*), les théoriciens de l'Histoire (M. de Certeau, P. Veyne, P. Ricœur, ou encore, A. Momigliano¹⁷) attirent l'attention sur la convergence des finalités herméneutiques du récit littéraire et de la biographie historique ? Ils insistent sur la circulation interdiscursive des modèles de représentation, devant à la fois inciter au scepticisme (remettant en question les modèles statistiques, structuraux et paradigmatiques) et à une plus grande liberté méthodologique. Le doute sur les causalités générales et quantitatives, la fatigue de l'anthropologie historique, la vogue de la micro-histoire inventée par C. Ginzburg, font le lit d'un retour à des genres historiographiques modestes, au premier chef, la biographie. La tentative précoce de création M. Ferro, en 1968, d'une collection intitulée « L'Histoire en liberté », fait encore la part belle au

¹⁷ On trouvera une synthèse de ces questions méthodologiques dans l'article de S. Loriga, « La biographie comme problème », in *Jeux d'échelles, la micro-analyse à l'expérience*, textes présentés et rassemblés par J. Revel, Paris, Gallimard – Le Seuil, coll. « Hautes Études », 1996, et leur mise en perspective historique dans G. Candar, « Le Statut de la biographie, essai de chronologie », *Correspondances*, n° 61, mai-juin-juillet 2000.

positivisme¹⁸ et au roman historique (elle accueillera essentiellement des biographies d'auteurs en toute fin de carrière : *Marc Aurèle ou l'empereur de bonne volonté*, de J. Romains, ou *Ci-gît Sophie Dorothee de Celle*, de P. Morand), mais délimite un territoire nouveau que viendront se partager les « nouveaux historiens » et les écrivains « biographes du réel » : « L'histoire en liberté [...], écrit M. Ferro, c'est l'histoire écrite librement par des hommes libres. Les auteurs qui ont accepté de prêter un prestigieux concours à cette nouvelle collection ont jusqu'ici prêté leurs noms à des œuvres d'imagination plus qu'à des travaux historiques¹⁹ » ; laissant entendre que la spécificité de la littérature tient non à l'exploration de possibilités référentielles, mais à une simple mise en forme par le style.

Reconnaissant que la fiction peut offrir à la littérature « de véritables directions de recherches²⁰ » et prenant en compte le fait que le discours historique « fonctionne selon une série de protocoles hétérogènes²¹ », les nouveaux historiens assument, à partir des années 1980, l'hybridité textuelle de leurs dispositifs de preuve ; ils revalorisent la subjectivité du discours historique et « prennent plaisir à multiplier les métaphores, les ironies, les jeux de mots, comme pour nier que le cadre institutionnel dans lequel ils écrivent, qu'ils le veulent ou non, situe leurs textes parmi les discours qui obéissent aux

¹⁸ Cette « liberté » du biographe est en effet modérée par une série de facteurs : un présupposé ontologique dont la banalité ne dissimule pas la brutalité : « L'Histoire finit toujours par dépasser la fiction » ; une règle méthodologique : « écrire “ l'Histoire en liberté ” ne veut pas dire prendre des libertés avec l'Histoire » ; une institution qui réaffirme l'autorité du savoir de l'Historien contre l'*auctoritas* de l'auteur : « C'est pourquoi un « Centre de documentation historique » a été spécialement créé pour cette collection. Dirigé par Marc Ferro, il apporte aux auteurs de “ l'Histoire en liberté ” le concours d'historiens et de chercheurs chevronnés, et, au lecteur, la garantie d'une information scientifique, à la fois complète et critique, mise au service de la vérité historique » (P. Morand, *Ci-gît Sophie Dorothee de Celle*, Paris, Flammarion, coll. « l'Histoire en liberté », 1968, quatrième de couverture).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ P. Alphanéry, cité par G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 35, n. 21. L'exemple donné par l'historien et repris par les philosophes est celui de la narration à plusieurs voix inventée par la *Croisade des enfants* de M. Schwob.

²¹ Voir Ph Carraud, *Poétique de la Nouvelle Histoire. Le discours historique en France de Braudel à Chartier*, Lausanne, Payot, 1988, p. 210-211 et D. Bourdieu et P. Martin, *Les Écoles historiques* Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1983.

règles de l'argumentation académique²² ». Adoptant souvent la tournure d'enquêtes ou de spéculations possibilistes, ils cherchent à vérifier des cas limites, au prix de falsifications créatrices, d'expérimentations contrefactuelles ou d'explorations périphériques : contre « la biographie traditionnelle, superficielle, anecdotique, platement anecdotique²³ » (Le Goff), ils cherchent à travailler *avec* la fiction.

L'histoire semble désormais avoir accès à tout ce qui faisait le territoire de la biographie fictionnelle (les marginaux et les personnages obscurs, la production de personnages virtuels ou hypothétiques, les outils dramatiques de représentation de la vie intérieure ou d'assouplissement des contraintes chronologiques de narration, les pratiques de réflexivité) et ne s'effraie d'aucune aménité stylistique. *A contrario*, la fiction biographique, qui fait désormais de l'homme, comme l'histoire, un être en attente de récit, concurrence la biographie historique dans ses fonctions originelles : l'établissement des faits, la construction de la mémoire collective, la pensée des cas exemplaires. Comme on l'a vu, elle en emprunte non seulement parfois l'écriture, mais aussi les thèmes et la topique, allant jusqu'à produire des leurres. Ainsi le *Sir Andrew Marbot* de W. Hildesheimer, qui se veut l'imitation d'une véritable biographie par une « mimésis formelle » (selon le terme proposé par de M. Glowinski²⁴), rend le statut du texte indéfinissable à qui ne pourrait s'appuyer sur des critères externes, au point d'être indiscernable extérieurement d'une biographie « sérieuse » pour qui n'aurait point à sa disposition une encyclopédie, en vérifiant la proposition d'A. Danto selon laquelle on pourrait imaginer deux biographies identiques au mot près du même personnage, l'une d'un historien, l'autre d'un romancier²⁵. Comme le résume B. Blanckeman, certains auteurs contemporains « investissent d'une charge

²² *Ibid.*, p. 211.

²³ Voir J. Le Goff, « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? », *Le Débat*, 1989, p. 49-50). Cf. son *Saint Louis* (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1996) qui tente de renouveler le genre

²⁴ M. Glowinski, « Sur le roman à la première personne », in G. Genette (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.

²⁵ Voir D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 135, n. 11 et les contre-arguments de la critique américaine.

romanesque certaines procédures de connaissance abstraite [...] Le savoir érudit, la réflexion critique, l'essai d'amateur deviennent autant de fictions intellectuelles dans lesquelles l'écrivain met en scène les aventures de la connaissance.²⁶ »

À l'idée – thématifiée, mise en abyme – que la littérature est une forme d'enquête et la chasse au savoir une forme d'intrigue, répond la mise en fiction du biographe. Celui-ci est non seulement, depuis la fin du XIX^e siècle, un personnage à part entière (j'ai déjà évoqué les exemples de Durtal chez Huysmans, de Roquentin chez Sartre ou de Pierre Mercadier chez Aragon), ainsi qu'une profession presque indépendante, mais il se substitue aussi peu à peu à l'écrivain. Un tel intérêt pour le biographe comme personnage se retrouvera dès 1978 dans *Le Biographe*, de Ph. Beaussant, ou les nouvelles de P. Mertens (dans « La Loyauté du contrat », un écrivain célèbre vient demander à un biographe de faire de sa vie, non une plate biographie, mais une œuvre à l'égal de la « vie même²⁷ » ; il meurt à la lecture du récit, faisant la fortune de son biographe). Cette question est au centre de l'œuvre de D. Oster, qui étudie dans *L'Individu littéraire*²⁸ la mythographie de l'écrivain comme une construction croisée des fantasmes du lecteur et de l'histoire culturelle, produisant, avec *Dans l'intervalle*, une vie imaginaire de M. Teste dont voici les grandes lignes :

1853 Naissance de Teste

1860 Naissance d'Émilie

1869 Naissance d'André Gide

1871 Naissance de Paul Valéry

1876 Teste répétiteur, rencontre Émilie

²⁶ B. Blanckeman, *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002, p. 148-149

²⁷ « Et qui parle de biographie cher ami ? ou d'un travail critique ? Je pense à une œuvre de vous, d'une autre nature », s'exclame l'écrivain à son biographe (« La Loyauté du contrat », *Les Phoques de San Francisco*, Paris, Seuil, 1991, p. 12). L'étude de ce territoire a été entamée par D. Madelénat (« Un roman de la biographie », *La Licorne*, « Le travail du biographique », sous la dir. de G. Dessons, Poitiers, Presses de l'université de Poitiers, 1988), à partir d'un corpus anglo-saxon (H. James, V. Nabokov, W. Golding).

²⁸ D. Oster, *L'Individu littéraire*, Paris, PUF, 1997.

1878 *Mariage de Teste et Émilie*

1880 *Teste travaille dans un ministère*

1882 *Teste et Émilie rencontrent Ettore Schmitz à Trieste*

1891 *Début de la correspondance Gide-Valéry*

1892 *Maladie de Teste, séjour dans un sanatorium*

1894 *Teste rencontre le narrateur de la Soirée*²⁹

L'idée d'un auteur qui n'est plus *producteur*, mais *production* du texte, et qui pourrait se retrouver par métalepse sur un pied d'égalité avec ses personnages, a trouvé sa pleine mesure dans la notion « d'auteur supposé » proposée par J.-B. Puech³⁰. On trouvera en effet dans les enquêtes que le théoricien de la littérature mène sur son hétéronyme romancier, ou dans les réflexions critiques du biographe de L.-R. des Forêts, un même brouillage des distinctions entre discours et récit, objet et sujet, récit et roman. Dans *Louis-René des Forêts, roman*, journal intime où l'écrivain-critique relate tant ses rencontres avec l'auteur du *Bavard* que l'amitié, mêlée de vénération, qu'il lui porte, J.-B. Puech articule la « fictionalité » de l'auteur avec les nouvelles relations que peuvent entretenir désormais roman et document :

*La différence d'ailleurs [J.-B. Puech vient d'évoquer son journal et « l'immédiat de ses notes, encore plus fictieux que la pure fiction »] n'est pas entre le roman et le témoignage, mais entre les façons de les lire, l'un comme l'autre : en historien qui cherche à démêler le réel de l'imaginaire, ou en littéraire qui aime un témoignage comme une fiction parce qu'ils sont vrais – mais d'une vérité qui se manifeste aussi bien dans les fables que dans les faits*³¹.

²⁹ D. Oster, *Dans l'intervalle*, Paris, POL, 1987.

³⁰ Voir : « Du vivant de l'auteur », *Poétique*, 63 ; *L'auteur comme œuvre (l'auteur, ses masques, son personnage, sa légende)*, sous la direction de N. Laviolle et J.-B. Puech, Orléans, Presses universitaires d'Orléans, avril 2000 ; et « L'auteur, entre biographie et mythographie », Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2002. Les réflexions des auteurs de *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, textes réunis par S. Dubel et S. Rabau, Paris, Champion, 2001, témoignent elles aussi d'une volonté d'universaliser la notion d'auteur supposé, notamment par l'étude des « biographies d'auteurs au statut référentiel incertain ».

³¹ *Louis-René des Forêts, roman*, Tours, Farrago, 2000, p. 52. Cette analyse s'inspire de la distinction faite par G. Genette, dans *Fiction et diction*, entre la « littéarité constitutive » et la « littéarité conditionnelle » pour proposer ce qui serait en quelque sorte une « fictionalité conditionnelle ».

Ce que l'écrivain tire comme conséquence d'un tel changement de perspective, c'est qu'il est plus romanesque de conserver les noms propres et les titres, mais de changer « tout le reste³² ». Le caractère fictionnel des processus de construction de l'auteur en un mythe culturel conduisent à penser toute réalité comme fiction, en un brouillage (baroque ou post-moderne, comme on veut) qui fait de la réalité biographique un terrain ensemencé par les rêves : « [Je veux montrer] que chaque jour j'écris un *roman naturel*, que l'imagination est à l'œuvre jusque dans mon journal et que LR [Louis-René des Forêts] est l'auteur de mes rêves³³. » Le *roman naturel* visé par J.-B. Puech n'est pas seulement une décatégorisation artificielle ou une profession de foi épistémologiquement permissive : il fait de la réalité une fiction potentielle laissée en attente de témoin-transcripteur. Ainsi, dans une nouvelle intitulée « L'Intuition du biographe unique », J.-B. Puech met en scène un écrivain qui hante son biographe en lui laissant délibérément « quelques indices » posthumes, puisqu'il « ne devait pas trouver le repos éternel avant qu'un exégète comprenne son œuvre, sa mort et sa vie, sans la moindre erreur d'interprétation.³⁴ ». Le geste déterminant de J.-B. Puech, dans lequel se diffracte toute la littérature contemporaine, est non seulement de faire d'une existence une construction textuelle mais d'inverser le rapport de nécessité entre le biographe et son objet. À la limite, l'écrivain peut rester sans œuvre du moment qu'il est objet de biographie. Et ce qui vaut pour l'écrivain, acteur conscient de sa propre biographie³⁵, vaut dans une large mesure pour tout être humain, en attente de biographe pour exister, « car qui peut vivre sans témoin³⁶ ? »

Une telle théorisation du biographique est d'abord une manière de réconcilier deux axiomes en apparence incompatibles dans la modernité : la distinction proustienne entre

³² *Ibid.*, p. 53.

³³ *Ibid.* Je souligne.

³⁴ J.-B. Puech, *La Bibliothèque d'un amateur*, Paris, Gallimard, 1979, p. 72.

³⁵ Puisque « le biographique, qui est la vie représentée du personnage plus que la vie réelle de la personne, ne se trouverait pas en amont mais en aval de l'œuvre » (J.-B. Puech, *Présence de Jordane*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 31).

³⁶ J.-B. Puech, *Louis-René des Forêts, roman*, Tours, Farrago, 2000, p. 13.

la personne de l'écrivain (ineffable) et son personnage (fabuleux) et l'exigence d'une origine, native ou construite, à toute prise de parole. Mais l'aptitude qu'elle ménage à recatégoriser comme fiction des textes qui ne sauraient l'être « naturellement », peut se lire dans la continuité de l'entreprise de réappropriation caractéristique, depuis le XIX^e siècle, des usages fictionnels de la biographie dans la littérature française. Non seulement la métafiction historiographique « remet en question les frontières que nous considérons comme acquises entre la littérature et les récits non littéraires [*extra-literary narrative discourses*] qui l'entourent : l'histoire la biographie, l'autobiographie³⁷ » (L. Hutcheon), mais, en agrandissant le champ du « littéraire » à une littérature « hors lieu » – documents, récits de vies, témoignages, journaux, mémoires – la non-fiction se trouve annexée à une littérature élargie, qui cherche à retrouver alors quelque chose de l'empire qu'elle possédait à l'âge classique. À défaut d'une telle victoire « panfictionaliste », la littérature gagnera au moins des relations apaisées avec les sciences humaines, qui partagent désormais avec elle à la fois un héros, l'enquêteur, et un ennemi, l'oubli.

Soi-même comme un autre

La bascule fictionnelle de la biographie répond à l'exigence d'un redéploiement des cadres pragmatiques de saisie et de définition de l'identité personnelle. « Au fur et à mesure que les identités stables disparaissent, les identités ont davantage besoin d'être racontées », résume D. Martuccelli³⁸, pour expliquer le recours moderne à la narrativité comme la médiation fondamentale par laquelle chaque être construit son propre « saisissement » en un auto-apprentissage constant, qui se substitue à des déterminations immanentes. Or les « identités narratives » modernes, pour reprendre la célèbre expression de P. Ricœur, ne sauraient correspondre ni aux vies illustres ou aux vies de saints (qui n'offrent qu'un cadre binaire de réemploi : l'imitation concrète d'un modèle écrasant de perfection, ou sa parodie), ni aux icônes de marbre ou aux statues de papier offertes par la civilisation du XIX^e siècle, emblèmes collectifs qui ne sont que des indicateurs axiologiques abstraits. Ce qu'elles produisent (et c'est en cela qu'elle se rapprochent de l'humanisme et des ses *ana*,

³⁷ L. Hutcheon, *Postmodernism*, Londres-New York, Routledge, 1988, p. 224.

³⁸ D. Martuccelli, *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 2002, p. 369-370.

conçus par Montaigne comme des source de sagesse plus que comme des exemples immédiatement convertibles en actes), ce sont au contraire des fragments réappropriables de la mémoire, qui invitent à un « je me souviens », à cheval sur les différences traditionnelles entre mémoire individuelle, mémoire sociale et mémoire collective. Prenons chez P. Michon un exemple de la manière dont ce roman contemporain explicite la complexité de toute connaissance interpersonnelle, à travers la mise en scène du rapport entre l'auteur, le narrateur et son personnage :

Sa vocation fut l'Afrique [le narrateur évoque l'un des minuscules]. Et j'ose croire un instant, sachant qu'il n'en fut rien, que ce qui l'y appela fut moins l'appât grossier de la fortune qu'une reddition inconditionnée entre les mains de l'intransitive fortune : qu'il était orphelin, irrémédiablement vulgaire et non né pour faire siennes les dévotes calembredaines que sont l'ascension sociale, la probation par un caractère fort, la réussite acquise que l'on doit au seul mérite ; qu'il partit comme jure un ivrogne, émigra comme il tombe. J'ose le croire. Mais parlant de lui, c'est de moi que je parle ; et je ne désavouerais pas davantage ce que fut, j'imagine, le mobile majeur de son départ : l'assurance que là-bas un paysan devenait un Blanc³⁹.

Loin d'être un élément d'attestation contractuelle de la vérité de l'énoncé, la forte implication du biographe relève d'un pari avec le vrai, où le « je » sert à la fois de passeur, de point de comparaison et d'accoucheur, dans une négociation d'autant plus tortueuse que le lecteur n'est pas plus assuré de la fiabilité du narrateur que de son identité. Défiant l'opposition entre la fiction et le récit historique comme les règles du psychologiquement plausible, la vérité biographique s'avance comme l'évidence péremptoire de la liberté (« sa vocation fut ») ; elle se définit à la fois comme ce que l'on peut inférer des faits (« sachant qu'il n'en fut rien »), ce que l'on ne peut comprendre que par métaphore (la situation d'orphelin, la rupture du départ), ce que l'on doit décréter par la performance du langage lorsqu'il se fait projection dans autrui. Le vocabulaire de l'analyse, qui mêle une extrême familiarité au déploiement de catégories fortement théoriques, enregistre cette complexité, comme l'étrange mélange de modalisation et d'affirmation qui fait la langue michonienne. La causalité biographique proposée par le narrateur a, au fond, le même statut de violence disruptive que le départ du personnage : elle procède d'une affirmation d'un projet en apparence autarcique, mais qui trouve un sens *a posteriori* dans l'empathie inattendue d'un conteur orphelin, qui découvre chemin faisant sa propre identité.

³⁹ P. Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 19.

Puisqu'il se doit de prendre en compte à la fois une mémoire controversée ou labile et des projections inattendues dans autrui, le récit biographique littéraire refuse le positivisme réaliste et s'ouvre simultanément à l'autobiographie et à la fiction. Il prend acte d'une conception moderne de l'identité qui mêle « inextricablement l'ordre de la réalité et de l'imagination [en] une fiction formidable qui nous entretient⁴⁰ » (D. Martuccelli), et combine des modèles génériques hétérogènes : la compréhension de soi, suggère P. Ricœur, « trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires⁴¹ ».

Par delà le simple délitement des systèmes génériques, c'est cette conception d'une identité personnelle comme un processus en devenir, constamment négocié et surtout intersubjectif (et donc, en quelque sorte, intertextuel puisque « narratif ») qui est sans doute à l'origine du recours à la biographie comme à une écriture de soi. Ou, plutôt, du recours *explicite* à la biographie comme à une forme *légitime* de quête de soi, au prix d'une rupture avec ce qui fut l'ambition fondamentale du genre : rendre compte d'une frontière séparant la conscience de soi du corps d'autrui, dire l'incomparable d'une individualité périssable saisie dans ce qu'elle a de propre, tout en assumant ce que P. Ricœur nomme des impératifs de « cohérence » et de « permanence⁴² », qui restent au moins socialement attachés à la définition moderne de l'identité. D'où le fait que, pour maints écrivains et

⁴⁰ D. Martuccelli, *Grammaires de l'individu*, *op. cit.*, p. 369-370.

⁴¹ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 138 (note).

⁴² *Ibid.*, p. 180 et suiv. D. Martuccelli parle de « l'injonction de continuité » du social (*Grammaires de l'individu*, *op. cit.*, p. 369).

critiques⁴³, revendiquer ou simplement avouer le recours à la fiction dans un récit biographique soit avouer la mixité générique de la biographie, voire la déplacer dans la cartographie des genres du côté des écritures du moi. Il ne s'agit pas simplement de prendre en compte la specularité inéluctable de l'écriture des vies, tentation latente de toute relation biographique, ou de l'ostension du biographe comme garant ou comme héros, mais de rapatrier du côté du sujet et de ses interprétations ce que la tradition définissait comme le lieu même de manifestation de l'avéré et du différent, au nom de la privatisation des processus identitaires.

Ce que montrerait au fond l'usage de la biographie comme forme de fiction, c'est qu'il faudrait lire toute fiction comme une biographie. En voulant s'en prendre à un dogme supposé du discours biographique, ces études en viennent à mettre en place un sous-entendu non moins fort : chez l'écrivain comme chez l'historien, l'écriture de la vie d'autrui serait plus disposée à recevoir l'ombre projetée du scripteur que tout autre forme de narration ; par une sorte d'acte manqué de l'écrivain, ou d'extension du principe de la lettre volée, le recours à un récit biographique vaudrait, plus que tout autre genre, comme aveu autobiographique. Une telle grille de lecture me paraît contestable : parce qu'elle met en partage représentations et valeurs, la biographie reste une « institution du sens⁴⁴ », fondamentalement déterminée par l'usage de la troisième personne, qui porte la représentation à la transitivité. Elle exemplifie ce que V. Jouve (à la suite de Ph. Hamon) nomme « effet-personnage⁴⁵ », c'est-à-dire la construction affective et intellectuelle d'un

⁴³ En dehors de travaux généraux sur le genre biographique qui tendent à faire des récits littéraires des jeux transgressifs avec les normes, nombre de réflexions récentes sur la biographie relèvent de fait de théorisations de l'autofiction ou de l'autobiographie. Plusieurs collectifs récents se sont fixé comme sujet les deux genres : M. Calle-Gruber et A. Rothe (éd.), *Autobiographie et biographie*, Nizet, 1989 ; M. Dvorak (éd.), *La Création biographique*, Presses universitaires de Rennes/Association française d'études canadiennes, 1997 ; L. Marcus, *Auto/biography discourses*, Manchester, Manchester University Press, 1994, etc.), mais ne consacrent en fait qu'une partie minimale au genre biographique à proprement parler, selon un constat que l'on vérifierait autant en France qu'à l'étranger.

⁴⁴ Pour employer dans un sens très large l'expression de V. Descombes (*Les Institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996).

⁴⁵ Dans *L'Effet-personnage dans le roman* (Paris, PUF, coll. « Écritures », 1992), V. Jouve propose une description formelle des processus de fabrication du personnage par la logique narrative, de ses modes de communication avec le monde et des mécanismes psychologiques et psychanalytiques de l'appropriation du personnage par le lecteur.

être « reçu comme une personne » par la lecture⁴⁶, au nom d'une « pédagogie de l'autre », qu'elle soit fondée sur une immersion aliénante ou sur une expérience cognitive consentie⁴⁷. Bien qu'elle s'offre comme subjectivité et pour la subjectivité, l'écriture des vies est ainsi une écriture de la différence, qui ne peut servir identification et reconnaissance qu'une fois assuré ce qui dans l'autre n'appartient pas ou n'appartient plus au lecteur. Les vies, toujours comparées ou comparables, relativisent nos rêves d'insularité : écrire la vie de quelqu'un, même au prisme du langage littéraire, c'est opposer à ce que D. Martuccelli nomme « la folklorisation identitaire⁴⁸ » une lecture anthropologique – et souvent métaphysique – de la condition humaine.

Il me semble donc, sur un plan terminologique, non moins excessif de vouloir raisonnablement subsumer sous la catégorie de l'écriture de soi toutes les formes d'écriture de la mémoire, et de parler d'« auto-hétérobiographie » ou encore d'« allo-autobiographie » pour dépeindre ce phénomène, indissociable de l'idée de littérature, qu'est la projection de l'auteur dans son monde fictionnel. Une telle tentation dit néanmoins peut-être plus que le simple retour du refoulé beuvien, ou, selon la suggestion de J.-B. Puech, une nouvelle universalisation du principe du roman à clé⁴⁹. Comme l'illustre ce récit fondateur de la fiction biographique contemporaine qu'est *Vies minuscules* de P. Michon, où un récit autobiographique cadre, ordonne et commente les *stèles* visitées tour à tour, dans une justification de la biographie par l'autobiographie (la nécessité du témoin) et de l'autobiographie par la biographie (le narcissisme de l'écrivain sert la rédemption des anonymes), le face à face contemporain de la biographie et de l'autobiographie définit un trait fondamental de la culture littéraire contemporaine : le besoin de penser soi-même « comme un autre », pour paraphraser le titre d'un célèbre ouvrage de P. Ricœur, de se voir dans autrui et de retrouver autrui en soi.

Le sentiment de l'antérieur

⁴⁶ *Ibid.*, p. 108-109.

⁴⁷ Pour reprendre une opposition théorisée par J.-M. Schaeffer (*Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999).

⁴⁸ D. Martuccelli, *Grammaires de l'individu*, *op. cit.*, p. 369-371.

⁴⁹ Voir J.-B. Puech, « À double tour », *Louis-René des Forêts, roman*, Tours, Farrago, 2000, p. 13.

Des *Commentaires* de César à l'*Histoire de Saint-Louis* de Joinville, d'*Hadrien VII* de F. Rolfé au *Fils du Ciel* de V. Segalen, l'écriture de soi a connu d'innombrables détours : l'originalité du « biographique » contemporain tient en fait à l'association systématique d'un brouillage chronologique à cette extension énonciative conduisant l'écrivain à s'inscrire en surimpression, ou en filigrane, dans la vie d'autrui. Dans cet « ensemble d'œuvres interrogatives qui remontent le temps de la mémoire commune en même temps qu'elles creusent l'intimité du sujet, écrit D. Viart, l'intériorité ne se conçoit plus [...] indépendamment de l'antériorité⁵⁰ ». Selon un processus qui fait la particularité des « fictions érudites » de P. Quignard ou de P. Michon, mais que l'œuvre de G. Macé exemplifie tout particulièrement, les biofictions se définissent en effet non seulement comme des romans historiques, mais comme de véritables surgissements du passé dans le présent. Comparant diverses versions de la vie d'un de ses héros, le narrateur du recueil de G. Macé évoque ainsi l'histoire comme « une époque aussi vaste que le désert, puisque c'est la mémoire d'une vie antérieure et de ses mirages⁵¹ ». Troublant les chronologies consacrées, ces œuvres brassent les continents et les époques pour relater des vies qui sont autant de transactions temporelles étranges où le passé est souvent plus réel qu'un présent sans cesse dérobé. Une rêverie, enclenchée par un simple détail (le bruit du vitrier qui passe, les feuilles d'une ortie), conduit à une réminiscence, qui n'est pas l'émergence d'un déterminisme enfoui ou la jonction inattendue de deux temporalités parallèles, mais la révélation d'une image secrète et latente de soi, selon une métaphore particulièrement chère à un écrivain qui se veut photographe. Puisque nous sommes déjà des ombres » et puisque « après la mort, nous visiterons des vivants dont le sommeil n'est pas trop lourd⁵² », toute vie est traversée par ce que l'on pourrait nommer selon le titre du recueil de G. Macé, un sentiment de l'antérieur. Le poète « n'a pas d'identité et s'empare donc du corps d'autrui », fait dire l'auteur à Keats⁵³ : il est celui qui sait substituer aux généalogies factices une archéologie fictionnelle du moi. Il s'agit moins, comme à la fin du XIX^e siècle,

⁵⁰ D. Viart, « Dis-moi *qui* te hante », *op. cit.*, p. 18. C'est l'auteur qui souligne.

⁵¹ G. Macé, *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, 1991, p. 50.

⁵² *Ibid.*, p. 127-128.

⁵³ *Ibid.*, p. 8. G. Macé reprend aussi en exergue le mot de Baudelaire : « le poète jouit de cet incontestable privilège, qu'il peut être à sa guise lui-même et autrui. Comme ces âmes qui cherchent un corps, il entre, comme il veut, dans le personnage de chacun » (*ibid.*).

de rechercher une manière de « s'aliéner à soi-même » (M. Schwob)⁵⁴ que de trouver, comme chez Th. De Quincey ou G. de Nerval – les deux modèles explicites de G. Macé – un asile identitaire dans autrui. « Hantés », les écrivains le sont parce qu'« il y a une vie avant la naissance qui la date », comme l'écrit P. Quignard⁵⁵. La métaphore la plus opérante, que l'on retrouvera à la fois chez G. Macé (le dernier récit des *Vies antérieures* s'intitule « Dis-moi qui te hante »), P. Michon ou encore P. Modiano, n'est ni celle de « l'ombre » dont il fallait extraire les *minores* au XIX^e siècle, ni celle de moires venant ensemercer l'imaginaire du poète, mais celle de fantômes, c'est-à-dire des êtres privés de paix par une injustice (crime historique ou herméneutique), mais apaisés par le récit du poète dans lequel ils se trouvent hypostasiés. « Cette manière qu'ont les morts de nous hanter par l'ombre de leurs faits et gestes signifie que la fiction d'un être est interminable, qu'elle ne cesse pas avec lui, et qu'on aurait bien tort d'opposer vie et fiction », écrit encore D. Oster⁵⁶, qui justifie lui aussi l'usage de la fiction littéraire au nom de l'inaccomplissement de toute destinée, « comme si tout homme avait besoin de la reconnaissance d'une ombre qui vînt cerner ses lacunes, sans les combler⁵⁷ ». Processus mimétique et énonciatif troublé, ces vies, parfois schizophrènes, explicitent le problème de l'exhibition – ou du retrait – de la voix énonciative dans le récit, comme celui de la construction réciproque du narrateur, de l'auteur et de leurs objets, en les répercutant à travers des métaphores archaïques de la palingénésie et de la métempsychose.

« Nous écrivons pour nous loger dans le corps d'un autre, et pour vivre en parasites dans l'un des trous creusés par la mémoire⁵⁸ », explique le narrateur dans un récit préliminaire où il donne comme modèle à l'écrivain le scribe égyptien. Celui-ci « recopie les passages du *Livre des morts* qu'il sait par cœur, avec des formules pour avoir plusieurs visages et renaître à l'occident⁵⁹ » tout en étant « un voleur, un faussaire », qui usurpe son pouvoir

⁵⁴ « La Terreur et la pitié », préface à *Cœur double*, reprise dans *Spicilege* (*Œuvres* de M. Schwob, réunies et édités par A. Gefen, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 1110).

⁵⁵ P. Quignard, *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 12.

⁵⁶ D. Oster « La fiction biographique », in *Encyclopædia Universalis*, supplément *Universalis*, 1992, p. 404.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 403.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

sur les signes, pour « tricher devant la mort » et « faire croire à l'immortalité de l'écriture⁶⁰ ». Comme pour toute la génération d'écrivains contemporains auteurs de vies, cette contradiction peut s'interpréter comme une opposition entre l'héritage critique de la modernité et l'exigence contemporaine de monuments concrets. C'est elle qui conduit à définir la mémoire comme une « invention » (c'est le titre de la première vie des *Vies antérieures*), et à faire de la littérature une « résurrection de la chair dans la lumière du rêve⁶¹ » : non une plongée dans la profondeur des êtres, ou la confrontation avec des conflits inhérents à la condition humaine, mais l'appropriation d'une origine par la construction d'un tombeau fait de prose poétique⁶².

Orphée cède place, comme mythe constitutif de la Littérature, à Simonide, poète grec qui eut à « mettre un nom sur les visages » des victimes méconnaissables d'un tremblement de terre. À cette fin, il « inventa sur-le-champ l'art de la mémoire, en se rappelant de proche en proche la place qu'occupaient les convives⁶³ », en un geste auquel G. Macé donne une immense portée symbolique : « Simonide autant qu'Orphée, de façon bien plus humaine en tout cas, nous dit le rôle du poète quand on attend de lui, comme des miracles, qu'il donne une sépulture aux morts en se souvenant de leurs noms⁶⁴ ». L'imaginaire, forme de détour par le détail, vient se substituer à une improbable reconstruction de l'immémorable : « à la place du rouleau vertical [G. Macé évoque l'autobiographie du peintre chinois Su Renshan, écrite année après année « sur un rouleau de soie dont on a perdu la trace »], je mets le calendrier des postes accroché jadis dans la cuisine, avec les jours fériés à l'encre rouge, les noms de saints dont la gloire ne dure qu'un seul jour, et le

⁶⁰ *Ibid.*, p. 14. Dans sa vie du poète Tarafa, G. Macé fait dire à son héros : « Même si les mots devaient ordonner ma mort, ce sont aussi des mots qui feront connaître mes vers. L'écriture a plus de valeur que la vie d'un homme » (p. 49)

⁶¹ G. Macé, *Vies antérieures*, *op. cit.*, p. 125.

⁶² En poésie, on notera parallèlement la résurgence du genre : tombé en désuétude depuis le *Tombeau de Baudelaire* de P.-J. Jouve (1958), il connaît un évident renouveau, si l'on pense par exemple au *Tombeau de Du Bellay* de M. Deguy (1989) ; voir le bilan établi par *La Licorne*, n° 29, « Le tombeau poétique en France », Poitiers, Presses de l'Université de Poitiers, 1994.

⁶³ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

trait tiré comme une échelle après chaque dimanche⁶⁵ ». La mise en scène de lieux communs du quotidien biographique, l'investissement du privé par l'affect, la réappropriation d'un savoir culturel stable au profit d'un savoir du sujet fait du récit biographique non une technique de fixation d'une vérité naturellement constituée et intéressante en soi, mais un art de la mobilité, l'espace de constitution d'une mémoire « légère, tactique, mobile », « d'une mémoire qui brille dans l'occasion » (M. de Certeau), où le « détail fait main basse sur la structure » (M. Sheringham). Prolongeant à la fois le rêve humaniste de réexploitation heuristique de la mémoire de l'autre, le projet symboliste de mise en correspondance des signes, le rêve poétique d'une convocation d'un paradis scriptural, ou encore l'ambition théorique d'un rattrapage des déçus, la littérature contemporaine propose « ce que G. Macé nomme joliment « la façon orientale de raconter le destin : non pas avec des milliers de signes qui noircissent un parchemin déroulé ou un livre grand ouvert, mais grâce à un geste furtif ou à quelques mots calligraphiés⁶⁶ ». Cachés par la confusion des productions souvent narcissiques du « biographique », les évocations poético-biographiques de G. Macé rejoignent les récits tourmentés de P. Quignard, les dispositifs auto-ironiques de J.-B. Puech, et les fictions coupables de P. Michon. Avec le tremblement d'une main qui réapprend des gestes depuis longtemps oubliés, la littérature reprend en charge le genre de l'éloge et le travail du tombeau.

Comme l'a fait remarquer avec pertinence I. Schabert, « [les biographies fictionnelles] constituent la contrepartie altruiste du narcissisme du roman psychologique moderne et le contre-pied imaginaire à l'écriture biographique factuelle⁶⁷ ». Mais de la même manière que le sens précis d'un mot s'amuit dans l'extension de son usage, le genre biographique est transformé aussitôt qu'il est récupéré par la littérature. Affecté de multiples extensions (d'ordre, de voix, de rythme, de tempo), mêlé aux autres genres pour constituer un champ « biographique » sans limites fermes, il n'implique plus de traits formels ou énonciatifs

⁶⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁶ G. Macé, *Vies antérieures*, *op. cit.*, p. 50-51. On notera que G. Macé partage l'intérêt de P. Quignard pour les vies. On trouvera un aperçu d'un genre qui remonte *Mémoires historiques* de l'historiographe chinois Sima Qian (vers 135 avant J.C.) dans l'anthologie de J. Pimpaneau : *Biographies des regrets éternels et autres biographies d'hommes célèbres chinois*, Paris, Philippe Picquier, 1989.

⁶⁷ I. Schabert, in *Quest of the other person. Fiction as biography*, Tübingen, Francke Verlag, 1990, quatrième de couverture.

stables et prescriptifs. Même s'il persiste à mettre en œuvre, directement ou indirectement par les moyens de l'intertexte, des effets génériques tenant au souvenir – si ce n'est à l'actualité – des procédés propres à la rhétorique narrative de la biographie, il pointe l'immense corpus d'œuvres, novatrices ou suivistes, dont la surabondance semble autoriser les plus ironiques récupérations (je pense au récent roman de R. Camus, *Vie du chien Horla*⁶⁸) ou des effets de relecture et de regroupement rétrospectifs.

* * *

Sentiment de l'antériorité, nécessité du témoin, suspension des distinctions de personnes et des écarts temporels, « mélancolie du roman » comme genre (D. Rabaté⁶⁹), mises en doute et réaffirmations dialectiques des pouvoirs du verbe, qu'accompagnent sur le plan esthétique la bascule entre une écriture délibérément appauvrie et une emphase lyrique : telles sont ainsi les orientations des fictions biographiques de la fin du XX^e siècle. Lorsqu'il fait de la biographie une écriture fictionnelle, l'écrivain reste coupable de survivre à ses cousins de province, à ses modèles oubliés, ou à ses coreligionnaires assassinés (je pense à la « petite morte » de P. Michon ou au personnage éponyme de *Dora Bruder* de P. Modiano). Pour les sauver, il doit la culpabilité épistémologique d'avoir à recourir à la

⁶⁸ R. Camus, *Vie du chien Horla*, Paris, POL, 2003. Affectant le plus grand sérieux, l'étrange récit de R. Camus, qui débute par la photographie de l'animal, né le 7 juillet 1992, examine son tatouage et sa généalogie, relate l'existence de la bête, de Paris à la Lozère où il « fut heureux » (p. 70), évoque ses relations avec son frère Hapax et sa maîtresse Flora, s'étend sur « les deux passions de sa vie », « la mélancolie et l'amour de son maître » (p. 91). Il se poursuit par la maladie intestinale, ses conséquences psychologiques, décrit avec une patiente crudité « Le chien Horla [qui] avait de l'excrément une pratique vengeresse [...] déféquait où il n'aurait pas dû [...] intérieur, extérieur, ces mots n'avaient pas de sens pour lui » (p. 116). La mort mystérieuse de la bête conduit en revanche R. Camus à des intonations dignes du Vigny de la *Mort du Loup*, le récit s'achevant sur les méditations de son maître : « sa tombe se trouve exactement sous la fenêtre de son maître, celle d'où vient la lumière à la table de travail, toute la journée » (p. 123). Il laisse le lecteur effaré se demander s'il a affaire à une provocation célinienne, à un conte philosophique, à un récit authentiquement sentimental et empathique, ou à une satire des biofictions contemporaines et de leurs prétentions à l'humanisme.

⁶⁹ D. Rabaté, *Poétiques de la voix*, José Corti, coll. « Les Essais », 1999, voir le chapitre « Mélancolie du roman: la fiction dans l'oeuvre de Quignard ».

subjectivité littéraire pour évoquer autrui. Selon une tension d'origine chrétienne mise en place par Chateaubriand, la biographie dit alors exemplairement les rapports contradictoires de la mémoire et de la littérature. Leur solution peut tenir en une sorte d'éthique anti-fictionnelle, mais aussi dans un nouveau pari sur le langage, contre le moment de la modernité, qui mettait en doute les pouvoirs heuristiques du récit. Signe des temps, la représentation biographique est alors à repenser en termes de réappropriation émotive, d'empathie, de manipulation locale, libre et non prévisible de fragments : un double mouvement d'individuation et de transfert émotif, de dispersion de l'individuel et de mise en commun par le texte se joue dans les « fictions singulières⁷⁰ » contemporaines.

Alexandre Gefen, groupe de recherche Fabula

⁷⁰ Pour reprendre l'expression de B. Blanckeman (*Les Fictions singulières, op. cit., passim*), qui tente de proposer des classements de substitution aux catégorisations traditionnelles du roman.